A Petrarca-mester személyazonosságának kérdése

Csóti Lili

Eötvös Loránd Tudományegyetem,
Bölcsészettudományi Kar,
Művészettörténeti Intézet

Témavezető: Dr. Endrődi Gábor, egyetemi docens

2025.01.11.

Tartalomjegyzék

Bevezetés 2

1. A Pseudo-Burgkmair, avagy Petrarca-mester munkássága, stílusa 7

2. A Petrarca-mester személyazonossága körül kialakult vita és értékelése 13

3. Hans Weiditz augsburgi és strasbourgi tartózkodásának lehetősége írásos források alapján 20

4. A *Herbarum vivae eicones* címlapjának összehasonlítása a *Von der Artzney bayder Glück* illusztrációival 23

Konklúzió 31

Bibliográfia 32

Bevezetés

Francesco Petrarca *A jó szerencsének és a szerencsétlenségnek orvosságairól* (De remediis utriusque fortunae) című, 1354 és 1367 között írt dialógusának német fordításához (*Von der Artzney bayder Glück*),[1] amelyet Heinrich Steiner adott ki Augsburgban 1532-ben, 261 fametszet készült. Ezek a kiemelkedő minőségű illusztrációk jelentősen hozzájárultak ahhoz, hogy a mű népszerűvé, széles körben elterjedtté váljon, számos kiadást és utánnyomást megérve. Az ismeretlen illusztrátor személye a művészettörténészek figyelmét már az 1880-as évek óta foglalkoztatja, amikor is egyértelművé vált, hogy ezek a metszetek – egy nagyobb csoport részeként[2] – stiláris alapon elkülönítendők Hans Burgkmair életművétől, amelyet számos téves attribúcióval jelentősen kiterjesztettek. Ez a névtelen művész nemcsak munkáinak magas színvonala miatt érdemel elismerést, hanem azért is, mert alkotásai részletgazdag jeleneteik révén hitelesen ábrázolják koruk mindennapi életét. Ezek a jelenetek értékes forrásként szolgálnak a 16. század eleji hétköznapok tanulmányozásához. Az érdeklődés ellenére azonban személyazonosságának kérdése hosszú ideig (számos vélemény szerint a mai napig) kérdéses maradt.

Az ismeretlen alkotó újrafelfedezéséhez vezető első lépést 1884-ben Wilhelm Schmidt tette meg, amikor határozottan elkülönített egy csoportot a korábban Burgkmairnak tulajdonított, bár tőle időközben elvitatott metszetek közül, a csoport ismeretlen mesterét pedig a „Pseudo-Burgkmair" névvel illette.[3]

Nem sokkal később, azonban függetlenül Schmidt pár évvel korábbi felfedezésétől, Paul Kristeller a strasbourgi könyvillusztrációk vizsgálatakor utalást tett egy olyan műcsoportra az 1530-as évekből, mely stílusában újdonságot mutatott a strasbourgi könyvillusztrációk nagy többségéhez képest. Kristeller úgy vélte, a stíluskülönbség oka az augsburgi fametszés hatásában kereshető.[4]

Woldemar von Seidlitz 1891-ben alapos stíluskritikai vizsgálatnak vetette alá és határozottabban körvonalazta a „Pseudo-Burgkmair" munkásságát, középpontjába a *Von der Artzney bayder Glück* illusztrációit emelve. Ezzel végérvényesen is megalkotta a Petrarca-

[1] VD16 P 1725.

[2] PASSAVANT 1862, 266; MUTHER 1884, 391–395; UÖ. 1886, 437–444.

[3] SCHMIDT 1884, 3051.

[4] KRISTELLER 1888, 67.

mester fogalmát.[5] Heinrich Röttinger 1904-es tézise ezt az augsburgi művészt azonosította a Strasbourgban alkotó Hans Weiditzcel.[6] Seidlitz ugyan még nem jelölte meg esetleges személyazonosságként a hamarosan főszereplővé váló Hans Weditzet, Campbell Dodgson 1905-ös recenziójában azonban megjegyezte, hogy Seidlitz publikációja óta beszélgetésekben és levelekben gyakran szóba került a Petrarca-mester munkássága, azonban felfedezéseit Heinrich Röttinger kivételével egy szakértő sem publikálta.[7] A hatását máig éreztető vita aztán Röttinger azonosítása, és Theodor Musper ezt tagadó[8] állásfoglalása körül alakult ki.[9]

Röttinger az augsburgi munkásságáról ismert Petrarca-mester személyazonosságát, valamint Kristeller azon kérdését, hogy a strasbourgi, ám az augsburgi iskola hatását tükröző metszetek miként értelmezhetők, azzal a feltevéssel próbálta megmagyarázni, hogy egyazon művész mindkét városban tevékenykedett. Elmélete szerint a Petrarca-mester, akinek augsburgi művei nagyjából 1518–1522 közöttre datálhatók, 1522 után Strasbourgban folytatta tevékenységét.[10] Röttinger rokoníthatónak talált ugyanis az augsburgi metszetekkel további 40 fametszetet a Strasbourgban Johann Schott által kiadott *Tacuini sex rerum non naturalium, cum earum naturis operationibus, & rectificationibus…* című diétatan 1532-es kiadásában.[11] Ebben rendkívül változatos termények, növényfélék, állatok, feldolgozás alatt álló állati testrészek, ételek, edények és egyéb konyhai eszközök, sőt emberalakok, természeti jelenségek kisméretű ábrázolásai is láthatók. Röttinger érvelése szerint ezen illusztrációk kivitelezése ugyanazt a pontosságot mutatja, mint az 1529-es, a diétatanhoz hasonlóan Schott által Strasbourgban

[5] A Seidlitz által a Pseudo-Burgkmair szükségnév alá rendelt műveket kiegészítő, 20 pontból álló jegyzékét ld. SEIDLITZ 1891, 164–165.

[6] RÖTTINGER 1904.

[7] DODGSON 1905, 64.

[8] MUSPER 1927.

[9] Fontos megjegyezni, hogy Musper 1922-es disszertációjának 1927-es kiadása előtt érdemben csupán Ernst Buchner tanulmányában (BUCHNER 1924) esik róla szó. Buchner új azonosítási kísérlete, amely Röttinger korábban, 20 éven át általánosan elfogadott attribúciójának elutasítását jelenti, Musper (akkor még kiadatlan) disszertációjára támaszkodik, és annak főtézisével összhangban áll.

[10]Röttinger úgy véli, hogy a művész munkássága nem ért véget a húszas évek elején Augsburgban, hanem valószínűleg 1522 tavaszától Strasbourgban folytatódott. Ekkor ugyanis a Grimm & Wirsung nyomda, amelynek korábban szinte kizárólag dolgozott, komoly anyagi gondokkal küzdött, majd nem sokkal később végleg bezárt. Röttinger szerint a Petrarca-mester 1522 elején még Augsburgban vállalt megbízást, de az év második felében már Strasbourgban kellett dolgoznia. Az erre bizonyítékként hivatkozott metszetek attribúcióját Dörnhöffer vitatta, és más művek alapján arra jutott, hogy a művész valószínűleg csak néhány hónappal később, szintén 1522-ben hagyta el Augsburgot. RÖTTINGER 1904, 16–17; DÖRNHÖFFER 1904, 56.

[11] VD16 M 6778.

megjelentetett *P. Dioscoridae Pharmacorum simplicium reique medicae libri VIII.*[12] címlapján (*2. kép*) szereplő növény- és állatalakok; sőt, grafikailag teljes egészében megfelelnek több oldal illusztrációjának a *Von der Artzney bayder Glück*ből.[13] Röttinger az 1522 utáni időszak strasbourgi kiadványainak vizsgálata során egyértelmű egyezéseket talált a fent említett művek, melyek a Petrarca-mester augsburgi, majd feltételezhetően strasbourgi tevékenységéhez köthetők, valamint Otto Brunfels 1530-ban kiadott *Herbarum vivae eicones ad nature imitationem, summa cum diligentia et artificio effigiate*[14] címet viselő herbáriumának illusztrációi között.[15] E herbárium első kötete tartalmazza azt az illusztrátort nevesítő előszót, melynek alapján Röttinger azonosítja a Petrarca-mestert Hans Weiditzcel: Johannes Sapidus latin bevezetőjében Johannes Guidictiusként dicséri a művészet;[16] míg az 1532-ben kiadott német verzió első kötetében maga Otto Brunfels Hans Weyditzként.[17]

Részletes, a mester teljes oeuvre-jére kiterjesztett, alapvetően stíluskritikai alapokon álló azonosítását Röttinger igyekezett más irányból, a rendelkezésére álló írásos források segítségével is alátámasztani: a strasbourgi és augsburgi levéltárak feljegyzései alapján egy lehetséges családi kapcsolatrendszer felvázolásával próbálta bizonyítani Hans Weiditz jelenlétét mind a két városban.[18] Mindezek alapján attribúciója széleskörű elismerést váltott ki már közvetlenül publikációja után is, majd mintegy húsz évig közmegegyezés tárgyát képezte.[19]

---

[12] VD16 D 2000.

[13] RÖTTINGER 1904, 15–16.

[14] VD16 B 8499.

[15] RÖTTINGER 1904, 17–18.

[16] „Nunc & Iohannes pictor Guidictius ille / Clarus Apelleo non minus ingenio, / Reddidit ad fabras acri sic arte figuras, / Vt non nemo Herbas dixerit esse meras." VD16 B 8499, f. [A4]r.

[17] „Ist derhalb an möglichem fleiß nichts gespart worden, wie sich auch die formen dißes buchs wol lasszen ansehen, durch den hochberümpten meyster Hans Weyditz von Straßburg gerissen, und contrafayt." VD16 B 8503, f. [C5]r.

[18] A Röttinger által feltételezett családi viszonyrendszer dokumentációját ld. RÖTTINGER 1904, 19–23.

[19] Röttinger könyvének recenzensei egyöntetűleg kielégítőnek találták az azonosítás bizonyítására felsorakoztatott érveket, még az oeuvre bizonyos műveivel kapcsolatban kialakult nézeteltérések ellenére is. DODGSON 1904, 322; DÖRNHÖFFER 1904, 54; KAEMMERER 1905, 41–42; DODGSON 1905, 65. A következő évtizedekben számos publikáció elismerte Röttinger munkáját. DODGSON 1908, 292; BURCKHARDT 1907, 218; STUHLFAUTH 1920, 2; IVINS 1922, 158; FRIEDLÄNDER 1922, 5; GRÜNWALD 1923, 26; KIESSLING 1929, 22, 27, 30–31. Georg Hirth ugyanakkor 1923-ban kiadta az 1520-as augsburgi *Deuotissime meditationes* (VD16 D 1304) illusztrációit Hans Burgkmair neve alatt, a kötet elején pedig megjegyezte, hogy nem ért egyet sem a jelen kiadvány, sem pedig a Petrarca-könyv illusztrációinak az úgynevezett „hamis Burgkmair" műveiként való elismerésével. Ő az egyetlen szerző, aki nem csak Röttinger, de Schmidt és Seidlitz állásfoglalásait is ellenzi. HIRTH 1923.

Musper 1927-ben publikált disszertációjában számos kifogással élt Röttinger addig általánosan elfogadott tézisével szemben, azonban (ahogy azt recenzensei is megjegyezték),[20] érvelése több ponton is hiányosságokat szenvedett. Röttinger és Musper vitáját követően[21] nem alakult ki konszenzus a Petrarca-mester személyazonosságának kérdésében. Ennek ellenére a szakirodalomban (néhány kivételtől eltekintve)[22] uralkodó szokássá vált a Petrarca-mester Hans Weiditzcel való azonosításának hallgatólagos elvetése, így pedig más tudományágak szakértői is, a Petrarca-mester valamely művét érintő munkáikban egészen a legutóbbi időkig ismeretlen művészként említik.[23]

Bár sem Musper, sem más szerző nem állt elő meggyőző ellenjavaslattal, és az utóbbi időben néhány művészettörténész ismét, ha csak óvatosan vagy fenntartásokkal is,[24] de tartja magát Röttinger azonosításához, a kérdés továbbra is nyitott maradt. A mai napig nem született olyan mű, akár Hans Weiditz, akár a tőle esetlegesen független Petrarca-mester munkásságát illetően, mely összegezve a felmerülő álláspontokat és támogatásukra bemutatott érveket megkísérelt volna a mindeddig összegyűlt információk és adatok felhasználásával, de a vitától és annak eredeti résztvevőitől történeti távolságtartásra törekedve a többé-kevésbé nyitva maradt kérdésben ítéletet tenni.

A jelen dolgozat Röttinger azonosítását és az ellenében megfogalmazott véleményeket mérlegeli, elsősorban stíluskritikai szempontok alapján. A személyazonosság kérdésében döntő

---

[20] Hans Koegler már a disszertáció publikálása előtt elmarasztalta Muspert. KOEGLER 1925, 78–79. A tanulmány megjelenését követően Hildegard Zimmermann is sérelmezte Musper a sokszorosított grafika tulajdonságait figyelmen kívül hagyó, túlnyomórészt esztétikai megközelítését, valamint érvelésének felépítését is. ZIMMERMANN 1929, 48.

[21] Röttinger és Musper utolsó publikációi a témában: RÖTTINGER 1937; MUSPER, 1951.

[22] Vö. FRAENGER 1930; YPES 1934, 72; MAYOR 1971, 311–312; FALK 1974, 320; KNAPE 1986, 70; Kat. London 1995, 160.

[23] Az ismeretlen személyazonosság vélelmének széleskörű elterjedésében a hivatkozások alapján nem kis szerepet játszhatott, hogy a Thieme – Becker lexikon két különböző kötetében szereplő „Weiditz" (RÖTTINGER 1942, 269–271), illetve „Petrarkameister" (N. N. 1950, 270–271) szócikkek egymásnak ellentmondóan foglalnak állást a kérdésben. Mivel a Röttinger által írt „Weiditz" szócikk megelőzi az ismeretlen szerzőtől származó, de Musper ellenvetéseivel szimpatizáló „Petrarkameister" szócikket, feltehetőleg sokan automatikusan a későbbi dátummal megjelent információt vélték aktuálisnak. Vö. SCHEIDIG 1955, 22; PIANZOLA 1961, 61; BARB 1971, 333; Kat. Augsburg 1980, idézi RAUPP 1984, 62; WIRTH 1983, 299–300; RAUPP 1984, 62; WOHLFEIL – WOHLFEIL 1988, 312; PETRARCA 1988, 40; KNAPP 1994, 134–135; OTT 1997, 234–235; TURRENTINE 2001, 21; MESSLING 2004, 151; ENENKEL 2006, 91; FALKENBURG 2006, 171; ENENKEL 2009, 91; ENENKEL 2014, 170; HENKEL 2021, 651, 698; SCHIEFELBEIN 2022, 50; HUSS 2023, 3; további szerzőket idéz HUSS 2022, 228, 5–7. lábjegyzet.

[24] Vö. SPIRA 2012, 56; MERBACK 2017, 65; SAVAGE 2021, 80, 82, 148, 168.

jelentősége van annak, hogy az augsburgi Petrarca-kiadás illusztrációit összevetem a Hans Weiditz nevét említő herbárium címlapjával (*1. kép*), azaz a nyomtatvány egyetlen olyan metszetével, amely motívumaiban és léptékében is a Petrarca metszetekkel közös nevezőn áll. Ezt az összevetést a kutatás eddig még különös módon nem tette meg. A Röttinger tézisének alátámasztására vagy épp megdöntésére felsorakoztatott írásos források számbavétele során továbbá világossá válik, hogy a fennmaradt dokumentumok összhangban vannak a stíluskritikai vizsgálat eredményével, alátámasztva Röttinger 1904-ben megfogalmazott tézisét, miszerint az augsburgi Petrarca-mester azonos a strasbourgi Hans Weiditzcel.

1. A Pseudo-Burgkmair, avagy Petrarca-mester munkássága, stílusa

A Petrarca-mester életművének alapját képező műcsoport legnagyobb része Augsburgban készült a Grimm & Wirsung nyomdában 1518 és 1522 között. A kiadó csődje után a nyomdaapparátus (így például a *Von der Artzney bayder Glück* fadúcai is) Heinrich Steiner birtokába kerültek, aki aztán újabb kiadásaiban jelentette meg a Grimm & Wirsung számára készített metszeteket a húszas-harmincas években. Később hasonló úton kerültek Christian Egenolff nyomdájába, Frankfurt am Mainba is. Röttinger munkája nyomán nemcsak az augsburgi eredetű metszetek száma gyarapodott, hanem egy nagyobb, strasbourgi keletkezésű metszetcsoport is a Petrarca-mester életművének részévé vált, bár mindkét csoport meghatározását további attribúciós viták követték.[25]

Röttinger[26] és Musper vizsgálataikat arra a Schmidt által megfogalmazott és Seidlitz által is támogatott állításra alapozzák, hogy a Petrarca-könyv illusztrátora nem azonos Burgkmairral, hanem önálló művészi személyiség.[27]

Bár elméletük kiindulási alapja megegyezik, s számos kérdésben tulajdonképpen egyet is értenek a szembenálló vélemények, Musper 1927-ben publikált kritikus disszertációjában számos kifogással élt Röttinger addig általánosan elfogadott tézisével szemben. Elsődleges ezek közül, hogy nem tartja kielégítőnek a Röttinger által felmutatott stiláris egyezéseket az

[25] Vö. DÖRNHÖFFER 1904, 56–66; KAEMMERER 1905, 42; DODGSON 1905, 65–66; RÖTTINGER 1907, 36–38; RÖTTINGER 1911, 48–52; STUHLFAUTH 1920, 1–5; FRIEDLÄNDER 1922, 10–12; BUCHNER 1924, 210; ZIMMERMANN 1927, 39–91, idézi: ZIMMERMANN 1929, 48. További, a témába vágó tanulmányokat idéz RAUPP 1984, 63, 22–27. lábjegyzet.

[26] Röttinger tanulmánya elején célul tűzte ki, hogy újra és alaposabban bizonyítsa ezt a tézist. Arra a következtetésre jutott, hogy a különbségek olyan jelentősek, hogy azok egyértelműen különálló személyiséget feltételeznek. Ugyanakkor elismerte, hogy a Petrarca-mester alakjai – a tájképeivel ellentétben – szoros hasonlóságot mutatnak Burgkmair formanyelvével. RÖTTINGER 1904, 11–13.

[27] Mint korábban említettük, az ismeretlen művész stílusának első tömör leírását Seidlitz adta 1891-ben, amely főként a Burgkmair stílusával szembeni különbségekre összpontosított. SEIDLITZ 1891, 23. A Pseudo-Burgkmair javára legkorábban elkülönített fametszetcsoport Schmidtnél: az 1532-es *Von der Artzney bayder Glück*; az 1531-es Ciceró- kiadásában (VD 16 C 3238) található metszetek egy része; két kötet Christian Egenolff (utólagos) frankfurti nyomtatásában: *Novi Testamenti, Jesu Christi Historia effigiata* (VD16 B 2562) és *Sanctorum et Martyrum Christi Icones quaedam artificiosissimae* (VD16 S 1586); valamint az I. Miksa császárt a misén ábrázoló egylapos metszet. SCHMIDT 1884, 3051. Ez a műegyüttes „a teljesség igénye nélkül" 20 pontból álló listává nőtt Seidlitz publikációjában, ld. SEIDLITZ 1891, 159–161.

augsburgi Petrarca-mester és a strasbourgi Hans Weiditz között.[28] Érdemesnek tűnik tehát összevetni Röttinger és Musper a Petrarca-mester stílusával és annak fejlődésével kapcsolatban tett észrevételeit:

A mester vonalvezetését Röttinger a *Von der Artzney bayder Glück* első kötetének alapján gördülékenynek, biztosnak és nagyon határozottnak találta; vonalai gyakran egymáshoz közel, párhuzamosan futnak; gyakoriak az olyan motívumok, amelyek kiváltképp alkalmasak e dinamika felvételére az érzékletes megjelenítés érdekében (pl.: csepegő, folyó, vagy fröccsenő folyadékok; hajfürtök; lángnyelvek; stb.). Árnyékoláshoz ritkán használ csak keresztstafírozást. Helyette erős, párhuzamos vonalakból épülő, a modellálást azonban érzékenyen követő sávokból alakítja ki a plaszticitást. A tér felosztása tekintetében megfigyelte, hogy a horizont a legtöbb esetben magasan helyezkedik el a képsíkon, és az sem ritka, hogy vonala teljesen hiányozzon a képről. A cselekmény az előtérben zajlik, míg a másodlagos jelenetek a középtérbe, vagy akár a háttérbe szorulnak, ám ilyen esetekben a perspektivikus egység gyakran megbomlik. Az előtérbe pozícionált alakok általában majdnem a kép alsó szélétől a legfelsőig érnek, teljesen kitöltik a rendelkezésre álló teret, ez azonban nem okoz kizökkenést, mivel a környező építészeti elemek általában megfelelő arányban állnak az ábrázolt figurákkal.[29] Röttinger részletes leírását adja továbbá különféle kompozíciós elemeknek és motívumoknak.[30]

Röttinger aprólékos elemzéséhez képest Musper rendkívül röviden, szórványosan közöl csupán tényleges leírásokat a Petrarca-mester rajzi jellegzetességeiről, inkább a művész stílusának fejlődésére koncentrál. Ennek ellenére komoly nézeteltérés csak a Petrarca-könyv vizsgálatának keretein túl, a mester alkotói pályájának legutolsó szakaszának megítélése kapcsán alakult Röttinger és Musper között.

A Petrarca-könyv első kötetében található metszetek közül a legrégebbieket, amelyeket nagyjából 1518–1519 közé, a művész korai stílusszakaszára datálnak, mindketten a mester legkorábbi időszakából[31] származó, kiemelkedően magas minőségű Hutten-epigrammák

[28] MUSPER 1927, 21.

[29] RÖTTINGER 1904, 10.

[30] Az emberalakok ábrázolásának kérdésében ld. RÖTTINGER 1904, 4–6. A drapériaábrázolás és viseletek leírását ld. uo. 6–7. A bútorok és architektúra, díszítőelemek tekintetében uo. 7–8. Az állat- és növényvilág ábrázolásával kapcsolatban uo. 8–9. A táj és természeti erők megjelenítéséről uo. 9–10.

[31] A legkorábbi időszak metszeteinek azonosítása vitatott kérdés: a Röttinger listájában szereplő 2–4. pontban jegyzett művek a Petrarca-mesternek (és/vagy Hans Weiditznek) való tulajdonítását megkérdőjelezte mind Dörnhöffer, mind pedig Dodgson: DÖRNHÖFFER 1904, 60–62; DODGSON 1905, 65. 1911-es tanulmányában

illusztrációinak[32] elkészülte utánra helyezték grafikai jellegzetességeik alapján. A legkésőbbinek vélt metszeteket már a második kötet érett stílusához sorolták.[33] Hasonlóképp egyetértettek a címlap és az első három metszet utólagos beillesztését[34] illetően is.

Röttinger véleménye szerint az első Petrarca-kötet egyik legrégebbi metszete minden bizonnyal az 1r lap, amit kronológiában a 4r, 4v, 7r, 11v, 13r, 43r oldalak illusztrációi követnek. Ezek képezik az átmenetet a Hutten-epigrammákhoz készült metszetek típusa és a Petrarca-könyv első kötetében található rajzok fő tömege között.[35] Keletkezésüket Röttinger stílusuk és a rajtuk csupán szórványosan megjelenő dátumok alapján nagyjából 1518–1519 közöttre helyezte, és már egyértelmű eltéréseket tapasztalt rajtuk a legkorábbi időszak munkáinak stílusától. A második kötet illusztrációinak kiforrottságát mindazonáltal még nem érik el.[36]

Musper leírásában az időszak átmeneti jellege kap hangsúlyt, különösen a kezdeti, szegényesnek ítélt stílustól való eltávolodás jeleinek kiemelésével, ami egyúttal előkészíti a második kötet érett korszakának méltatását is. Megfigyelései szerint a vonalak burjánzásában még mindig előfordul a korábbi művekre is jellemző torlódás, melynek következtében a kompozíció időnként nem ad teljesen egyértelmű képet. A térábrázolást még mindig inkább utalásszerűnek látta, mely nem is mindig világosan átgondolt színtere a fő jelenetnek, a mozgásábrázolásokból pedig alkalmanként hiányolta az organikusságot. Úgy vélte, a művész a kép egységét kezdetben festőibb eszközökkel (sok vonással, pontozással és tónusos belső

Röttinger maga is elvetette ezeket az attribúciókat: RÖTTINGER 1911, 48. A kérdés azonban továbbra sem tekinthető eldöntöttnek. Vö. FRIEDLÄNDER 1922, 12. A Petrarca-mester legkorábbi stílusszakaszának jellegét célzó leírások tehát ugyanolyan mértékű óvatossággal kezelendők, mint amilyen képlékeny az alapjukként szolgáló művek listája.

[32] *Ad Caesarem Maximil. vt bellum in Venetos coeptum prosequatur*. *Exhortatorium. Eiusdem ad Caes. Maximil. Epigram. liber I*. (VD16 H 6233).

[33] RÖTTINGER 1904, 31; MUSPER 1927, 11–13.

[34] Röttinger ezek keletkezését 1521 körülre datálja, míg a kötet többi metszete 1520 előtt kellett, hogy készüljön. RÖTTINGER 1904, 40.

[35] UO., 31.

[36] Folyamatos arányváltozás érzékelhető az emberalakok megformálásában: a Hutten-illusztrációk óta az emberi testek általánosságban véve durvább, zömökebb, szélesebb formát öltöttek, ez a folyamat pedig a Petrarca-könyv első kötetében sem állt meg. Ezen kívül a mester erős körvonalazásra való hajlamának kezdeti csökkenése, majd újbóli növekedése is megfigyelhető. Röttinger ezeket a változásokat Hans Schäufelin hatásának tulajdonítja, aki Leonhard Beck mellett a Petrarca-mester korai stílusának legfontosabb előképének számít. Ezt elsősorban a *Theuerdank* 1517-es nürnbergi kiadása (VD16 M 1649), valamint Apuleius Aranyszamarának 1538-ban Augsburgban megjelent metszetei (VD16 A 3179) metszetei közötti stílusváltozásokra alapozza. RÖTTINGER 1904, 16–29, 32–34.

rajzolással) érte el, ami azonban a stílus fejlődésével egyre kevésbé jellemző. Egy másik, később meghaladott hiányosságként azonosította, hogy a művész a kompozícióban szereplő különböző terek és jelenetek elválasztására „önkényes" falakat alkalmazott, amelyek aránytalanul nagy képfelületet foglaltak el. Hasonló kritikát fogalmazott meg a túlságosan világos tájábrázolásokkal, valamint az olyan előtérben megjelenő motívumokkal kapcsolatban is, amelyek nem tették lehetővé a belső rajzolat megfelelő kidolgozását.[37]

A Petrarca-könyv második kötetének illusztrációi egyértelműen a mester igazán érett időszakának eredményei, fő művei közé sorolhatók. A stílus fejlődése vizsgálatukkor még élesebben látható, mint bármely korábban tárgyalt metszetcsoport esetében. Ennek oka Röttinger véleménye szerint nem más, mint a két kötet rajzainak tervezése között eltelt idő: a Petrarca-könyv első kötetének legkésőbb elkészült metszetein megjelenő tájképi motívumok annyira eltérnek a második kötet feltehetően legkorábbi illusztrációinak hasonló részleteitől, hogy a két kötet metszeteinek elkészítése között Röttinger egy rövidebb, de teljes szünetet feltételez. E szünet idején a művész feltehetően más megrendeléseken dolgozott.[38] Az első kötet 1518–1519 közötti metszetei után a *Von der Artzney bayder Glück* munkálatai a második kötet illusztrációinak tervezésével véleménye szerint csak 1521-ben folytatódtak.

A második kötet metszeteiben meglátása szerint, bár Hans Schäufelin hatása[39] még mindig érzékelhető, helyére Petrarca-mester fő inspirációjaként már más művészek léptek. Nem meglepő ez egy olyan virágzó művészeti központban, mint amilyen a korabeli Augsburg volt: a Petrarca-könyv illusztrátora számos más kiváló művész munkásságával szembesült nap mint nap.[40] Ilyen hatás volt Röttinger véleménye szerint Hans Burgkmairé[41] és Albrecht Düreré[42] is, akinek műveiben Röttinger a mester ezen időszakának fő mintaképeit látja. Musper

[37] MUSPER 1927, 12–14.

[38] Röttinger elképzelése szerint ebben az időben készülhettek az 1551-es frankfurti Egenolff-kiadványok metszetei (*Novi Testamenti, Sanctorum et Martyrum*); a Petrarca-könyv 2. kötetének címlapjai és az 1. kötet elé utólag beillesztett első három illusztráció; valamint a Fernando de Rojas *La Celestina* című művének 1520-as kiadásához (VD16 R 2930) rajzolt 28 illusztráció. RÖTTINGER 1904, 39–40.

[39] ld. 36. lábjegyzet.

[40] RÖTTINGER 1904, 36–37.

[41] Dörnhöffer és Dodgson szorosabb mester-tanítvány kapcsolatot feltételez a Petrarca-mester és Burgkmair között. DÖRNHÖFFER 1904, 63–64; DODGSON 1905, 65.

[42] Dürer hatásáról Röttingernél ld. RÖTTINGER 1904, 30, 38–39, 41–42. Dörnhöffer úgy vélte, a Petrarca-mester és Dürer közötti kapcsolat szintén további vizsgálatot érdemelne: DÖRNHÖFFER 1904, 64–64.

véleménye szerint azonban, bár formaszintű, motivikus kölcsönzések felfedezhetők a két művész munkái között, Dürer mély drámaisága messze áll a Petrarca-mester hangvételétől.[43]

Muspernek egyébként csak dicsérő szavai vannak a mester érett időszakára, nem tesz említést olyan hiányosságokról, mint például a kézábrázolások általános és jellegzetes esetlensége.[44] A térábrázolás, amelyet a Petrarca-mester korábbi műveiben és a Petrarca-könyv első kötetében is kevéssé érzékenynek tartott, véleménye szerint itt végre jelentős fejlődést mutat. Ezeken a kompozíciókon az előtér és a háttér világosan elkülönül: az elsődleges jelenetek határozottan az előtérbe kerülnek, míg a kisebb jelentőségű, kiegészítő vagy pusztán díszítő elemek – figurák, csoportok és motívumok – a háttérbe szorulnak. Megfigyelései szerint a kontúr és a belső rajzolat egyenrangúvá, ezáltal a látvány egészében egységesebbé válik, ez ugyanakkor nem gátolja a megértést: a vonások közötti egészen apró különbségek elégségesek a művész számára a legkülönbözőbb felületek és anyagok érzékletes és egyértelmű ábrázolásához.[45]

Mint látható, a Petrarca-mester stílusának vizsgálatában eddig a pontig radikális eltérés nem tapasztalható Röttinger és Musper stíluskritikai észrevételeiben; a művész utolsó korszakának sorra kerülésekor éleződik ki valójában a két megközelítés közötti ellentét. Ez az időszak Cicero *A kötelességekről* írt könyvének 1531-ben megjelent illusztrációival (melyek közül 33 tulajdonítható a Petrarca-mesternek) kezdődik. Musper azonban egyrészt ehhez a csoporthoz sorolt több olyan művet is, melyek Röttinger felosztásában az érett időszak metszeteihez tartoznak, messzebb vezető lépése azonban, hogy nem tekintett a Petrarca-mester művének számos olyan kései illusztrációt, melyeket Röttinger a mester (strasbourgi) szerzősége alá rendelt.[46] Így nem is csoda, hogy Röttingerrel ellentétben, aki ezt az időszakot a művészi alkotóerő tekintetében hanyatló perióduskénti értékelte, Musper a művész csúcsteljesítményét látta a Cicero-illusztrációk köré szervezett csoportban. A művész munkásságát felívelő életművének csúcsán zárta le.

Ezzel szemben Röttinger *A kötelességekről*ben azt a fordulatot látta, mely a művész korábbi teljesítmények tetőpontja, vagy annak talán már meghaladása is. A lassú, de folyamatos

[43] MUSPER 1927, 17.

[44] Röttinger ellenben megjegyezte ezt a feltűnő sajátosságot. – RÖTTINGER 1904, 6.

[45] Az úgynevezett „érett időszak" leírását Muspernél ld. MUSPER 1927, 14–15.

[46] Ilyen tulajdonképpen az összes metszet Röttinger katalógusának strasbourgi részéből (Nr. 53–90). Ezek a Petrarca-mesternek való tulajdonítását Musper az írásos bizonyítékok hiányában, tisztán a stíluskritikai vizsgálat alapján megalapozatlannak tartja. MUSPER 1927, 21.

hanyatlás kezdete.[47] Eme utolsó időszak legfontosabb munkái, mint például a Röttinger attribúciójában is fontos szerepet betöltő *Tacuini sex rerum* diétatan az 1520-as évek második felében születtek.[48] Brunfels a szerzőt Röttinger elmélete szerint nevesítő herbáriuma pedig 1530-ban jelent meg.

[47] Az utolsó korszak leírását Röttingernél ld. RÖTTINGER 1904, 44–45.

[48] UO., 43.

2. A Petrarca-mester személyazonossága körül kialakult vita és értékelése

Musper, bár a Petrarca-mester augsburgi munkásságának értékelésében többnyire egyetértésben állt Röttingerrel, kifogásolta az augsburgi Petrarca-mester és a strasbourgi Hans Weiditz stiláris kapcsolatát, a megegyezés tagadása pedig egyenesen vezetett ahhoz, hogy Musper gyökeresen más képet kapott a művész tevékenységének ívéről. A Hans Weiditzcel való azonosítást tagadó kritikájának hosszas, szilárd hangoztatása[49] ellenére Musper nem kínált fel más, véleménye szerint valószínűbb lehetőséget a Petrarca-mester azonosítására. A Röttinger tézisét támadó indoklása során pedig valójában igen kevés érvet hozott fel e lépésének alátámasztására azon az általános megfigyelésen túl, miszerint a strasbourgi metszetek minősége silány, kivitelezésük primitív az augsburgiakéhoz képest, grafikailag pedig teljesen más irányt képviselnek. Ezek a kifogások azonban egészen biztosan nem állják meg a helyüket. A közelebbi vizsgálat során egyértelműen láthatóvá válik a két kiadvány illusztrációinak rokonsága, valamint az is, hogy bizonyos tekintetben éppen a Petrarca-metszetek gyengeségeinek terén való fejlődés tapasztalható a herbárium címlapillusztrációján.

Azon kevés konkrét érv közül is, amit Musper felhoz egyetlen egy mutat rá arra a kérdésre, ami esetleges támadási felületet adhat Röttinger attribúciójának, és melynek cáfolatával valóban egyértelműen és véglegesen elvetendőnek lehetne tekinteni a Petrarca-mester Hans Weiditzcel való azonosítását. A Hans Weiditz szerzőségével ismert 1530-as herbárium és a Petrarca-könyv döntő horderejű összehasonlításának azonban mindössze néhány sort szentel, ekkor pedig abba a hibába esik, hogy vizsgálatát a botanikai illusztrációkra alapozza. Így arra a megállapításra jut, hogy a Petrarca-könyv és a herbárium (növény)illusztrációnak vonalvezetésében és formavilágában semmiféle egyezés nem található. Konkrét metszetre, vagy részletre, mellyel alátámaszthatná megfigyeléseit csak egyszer tesz utalást, akkor is csak a herbáriumra vonatkozólag.[50] Rövid összevetése során ráadásul nem veszi figyelembe, hogy a herbárium növényrajzai léptékükben oly mértékben eltérnek a Petrarca-könyv mindennemű illusztrációjától, de legfőképp a növényábrázolásoktól, hogy méltánytalan összehasonlítani a kettőt.

[49] A Musper és Röttinger között éveken át zajló vita során, és a más szerzőktől érkező kritikák, vagy ellenérvek ellenére Musper egyszer sem mutatta jelét annak, hogy alaposabb megfontolásnak vetette volna alá a vitapartnerei által felsorakoztatott érveket. Vö. MUSPER 1927, 21 – 23; Uö. 1929, 91–92.

[50] Véleménye szerint ugyanis a Petrarca-mester egészen biztosan nem ábrázolt volna tököt vagy szőlőszemet egyetlen körvonallal, ahogy az a herbárium második kötetében történik. MUSPER 1927, 21.

A méreten kívül a rendeltetésből fakadó alapvető eltéréseket sem kezeli megfelelőképp. Azt az állítást, hogy a stíluskritikai vizsgálat során nem szem előtt tartandó szempont az, hogy a herbárium illusztrációi merőben más, tudományos igényű megrendelések, így más követelményeknek kellett megfelelniük, mint a Petrarca-metszeteknek, azzal támasztja alá, hogy az 1520-as *Gilgengart*[51] és az azonos évben kiadott *Deuotissime Meditationes*[52] kereteibe a Petrarca-mester nagy mennyiségű növényrajzot is belefoglalt.[53] Attól a körülménytől valamiért eltekint, hogy ezek a keretek ellentétben a herbárium illusztrációival a fő kompozíciót kiegészítő díszek, nem pedig a megrendelt ábrázolás tárgyai, így semmiféle tudományos természetkövetést igénylő elvárás nem állhatott fenn velük szemben. Ezenkívül a *Gilgengart* és a *Deuotissime Meditationes* növényábrázolásos kereteire, melyeket Musper egyértelműen elismer a Petrarca-mester műveinek, ugyanúgy állnak a formai és grafikai egyezések a herbárium címlapján látható vegetációval, mint a Petrarca-könyv metszeteire, azonban mivel Musper nem végezte el a herbárium címlapjának vizsgálatát, ez az ellentmondás és esetleges feloldása fel sem merül írásában.

A herbárium botanikai illusztrációit összehasonlítani a *Deuotissime Meditationes* kereteiben látható növényekkel tehát legalább annyira megfontolatlan lépés, mint a Petrarca-könyv illusztrációival, tekintetbe véve egyrészt a léptékbeli eltéréseket, másrészt a rendeltetésből fakadó különbségeket az alkotói folyamat során. A herbárium metszetei élő növények után készültek azzal a céllal, hogy minél pontosabb, természetkövetőbb képet adjanak róluk, míg nyilvánvaló, hogy díszítőkereteken, vagy sokalakos ábrázolások hátterében ilyenfajta pontosságra sem igény, sem kapacitás nem lehetett.

Indokolt ezzel szemben feltenni a kérdést, vajon miért utasítja el Musper a Röttinger strasbourgi katalógusában szereplő 1531-es *Biblisch Bettbüchlin*[54] attribúcióját, ha a *Deuotissime Meditationes* esetében nem esik nehezére elfogadni a szerzőséget. A két kiadvány keretillusztrációin megjelenített növényvilág grafikailag ugyanis teljes mértékben azonos, még ha a *Biblisch Bettbüchlin* díszítéseinek esetében egyértelműen látható az időközben elkészült herbárium-illusztrációk hatása is a növényábrázolások esetenként már-már anatómiai igényű természetkövetésében. Ráadásul motívumok szintjén is felfedezhetők analógiák.

[51] VD16 G 2036.

[52] VD16 D 1304.

[53] MUSPER 1927, 21.

[54] VD16 B 8557.

Kiemelendő az ábrázolásokat a Petrarca-mester stílusához hűen benépesítő növény-, virág- és levélformák mellett az állatok megjelenítése. A Petrarca-mester augsburgi munkáin a nyúlábrázolásoknak például két fajtája különíthető el. Az egyik a Petrarca-könyvben és a (Musper által szintén elutasított) *Tacuini sex rerum* illusztrációi között megtalálható, ugrás közben ábrázolt, karcsú testű (pl.: Petrarca-könyv első kötet 39v [*7. kép*]; *Tacuini sex rerum* 67. oldal [*6. kép*]). A másik a nyugodtabb pozícióban, ülő, vagy hátsó lábain ágaskodó, nagyobb bundával és kidolgozottabb, néhol emberi arckifejezéssel rendelkező állat (pl.: *Deuotissime Meditationes* f. [C7]r [*5. kép*]; *Biblisch Bettbüchlin* 8r [*4. kép*] felső és oldalsó szegélyek). A nyúlábrázolás mindkét típusa megtalálható ugyanakkor a *Deuotissime Meditationes* és a *Biblisch Bettbüchlin* lapjain, akár ugyanabba a kompozíciós sémába helyezve is (pl.: a *Deuotissime Meditationes* f. [C6]r [*3. kép*] és a *Biblisch Bettbüchlin* 8r [*4.kép*]).

Hasonlóképp jelentősek ezen kiadványok viszonyának tekintetében a Petrarca-könyv jellegzetes madárábrázolásai (Petrarca első kötet: 78r; második kötet f. [a1]v, f. [a2]r, 2v, 71r; *Deuotissime Meditationes* f. [B5]r, f. [B7]r, f. [C2]v, f. [D5]v; *Tacuini sex rerum* 63, 67, 69. oldalak; *Biblisch Bettbüchlin* 4r, 5r). Ezek a sajátosságok megjelennek a szintén strasbourgi kiadású *P. Dioscoridae Pharmacorum Simplicium reique Medicae Libri VIII.* 1520-as kiadásának címlapján is, amely egyébként állatábrázolásainak és növényvilágának tekintetében tökéletesen megegyezik a Petrarca-könyv illusztrációin és a herbárium címlapján tapasztalható jelenségekkel is (*8–10. kép*).

Musper kritikája, ha a fent említettek alapján önmagának mond is ellent, annyiban indokoltnak tűnik, hogy Röttinger nem mutat fel tényleges egyezéseket, és nem is érvel közvetlenül a herbárium címlapja és a Petrarca-könyv stiláris rokonsága mellett. Hipotézisének támogatására inkább egy sereg olyan, a jelen kérdésben másodlagos relevanciájúnak tekinthető formakapcsolatot mutat fel katalógusának strasbourgi metszetei és a Petrarca-illusztrációk között, mint például a Musper által kifogásolt és esetlegesnek titulált kis mandragóra alak. Röttinger ugyanis mind a herbárium 1537-es német nyelvű második kötetének címlapján, mind az 1531-es *Tacuini sex rerum* 95. oldalának jobb alsó sarkában látható figurát egyértelműen Hans Weiditz munkájának véli. A mandragóra alak kétszeres megjelenésének pusztán tartalmi másolatként való felfogása azonban nem erős érv. A *Tacuini sex rerum* kis szemléltető illusztrációit közelebbről megvizsgálva ugyanis nyilvánvaló, hogy nem csak a herbárium címlapján látható motívumok szintjén, de számos más, ott elő sem forduló ábrázolás pontos, vagy erősen közelítő mására bukkanhatunk a Petrarca-könyv metszetein is. Arányaik, a rajzok vonalvezetése, és a tárgyak plaszticitásának érzékeltetése szintén azonos a herbárium címlapján és a Petrarca-könyvben megszokottal. Feltűnő a hasonlóság például a lángnyelvek, felhők és

füstpamacsok ábrázolásai között is (*Tacuini sex rerum*: 91, 115, 117. oldal; Petrarca könyv első kötet 91v, 102v, 133v; második kötet: 76v, 82v, 158r [*11–16.kép*]). A felsoroltak alapján az egyezést semmiképp sem lehet esetlegesnek nevezni, azonban valóban szerencsétlen helyzet, hogy Röttinger épp a mandragóra motívumát emelte ki, és mulasztotta el ugyanakkor az 1530-as címlap és a Petrarca-illusztrációk közelebbi összehasonlításának részletezését. A mandragórafigurák egyezése ugyanis a Petrarca-mester személyazonosságának kérdésében erős, az esetlegesen felmerülő kételyek eloszlatására alkalmas támogató erejű körülmény, valódi jelentősége azonban nem a személyazonosság kérdésében, hanem az oeuvre meghatározásának során döntő jellegű.

Röttinger okfejtése tehát valóban nem nélkülözi a félreértésre okot adó részleteket, mindezen mulasztások azonban igazak Musperre is. Közelebbi vizsgálat során ráadásul épp az ellenkező következtetésre juthatunk: igenis felfedezhető bizonyosfokú rokonság a *Von der Artzney bayder Glück* és a *Herbarum vivae eicones* illusztrációi között, még a rendeltetésből fakadó egyértelmű téma- és méretbeli különbségek ellenére is:

A herbárium botanikai rajzai között jelentős arányban van jelen a gyökerek ábrázolásának egymást szigorúan követő párhuzamosokból képzett, szabadon futó, egyénített szálakból álló fajtája (pl.: 36, 37, 48, 56, 89, 182, de különösen a 183. oldalak). Ez a megjelenítésmód azonos a címlapon Dioszkoridész posztamensének két oldalán kanyargó szalagdísszel, de szintén felfedezhető a Petrarca-könyv ábrázolásain kígyók, kígyószerű test(részekkel) rendelkező fantázialények alakjain (pl.: első kötet 24r, 33v; második kötet 146v), valamint szalagok, madzagok megjelenítésekor (pl.: első kötet 27v; második kötet 43v, 53v, 129r, 131v, különösképp 38r) (*17–19.kép*).

A gyökerek egy másik csoportja a kisebb léptékű, vékony szálakból álló sűrű gyökérháló (pl.: a herbárium 24, 61, 152, 153, 218, 238. oldalai), mely elgondolásában ugyanazt a formavilágot követi, mint a *Von der Artzney bayder Glück* egyes haj, szőrzet, vagy sörény ábrázolásai. A gyökérszalagok vonalvezetésének méretükben is közelítő analógiái a Petrarca-könyv számos illusztrációján megtalálhatók: első kötet 13v (ló farokszőrzete), 36r (jobb oldal hátsó, kisebb méretű ló farokszőrzete), 89v (démoni figura testszőrzete), 91v (oroszlánsörény); második kötet 136r (haj), 137r, 171r (démon farokszőrzete) (*21–24.kép*). Mindezek ellenére nem lenne helyénvaló eltekinteni a metszeteken mutatkozó, bizonyos mértékig a formákat is befolyásoló kivitelezésbeli különbségektől, melyek nyilvánvalóan a különböző fametszők

munkájának tudhatók be.[55] Ezek, bár első pillantásra talán hatást gyakorolhatnak a metszetek formai megítélésére, közelebbi szemrevételezés után (Musper véleményével ellentétben) még így is egyértelművé válnak a művészi intenció analógiái a Petrarca-könyv és a herbárium ábrázolásai között.

Musper másik kritikája a Petrarca-mester személyazonosságának kérdésében, így természetesen Röttinger attribúciója során is kiemelt szerephez jutó *A kötelességekről* 73v oldalán szereplő „HW" és „H b b" monogramok feloldására[56] vonatkozik. Röttinger ezeket Hans Weiditz, illetve a metszeten dolgozó fametsző monogramjaként azonosította.[57] Ez a feloldás Musper véleménye szerint téves, alternatív magyarázattal azonban nem szolgál.[58]

A stíluskritikai érvek támadása és a monogramok értelmezésének elvetése mellett Musper felrótt Röttingernek bizonyos, a dokumentáció feldolgozásával kapcsolatos (ahogy Musper nevezi) elhallgatásokat is, melyeket véleménye szerint Röttinger és az azonosítását támogató művészettörténészek köre azért söpörtek félre, hogy kikényszeríthessék akaratukat a Petrarca-mester és Hans Weiditz sikeres azonosításában. Egy ilyen „elhallgatás" a *De libero arbitrio, hominis…* kezdetű címet viselő tübingeni kiadvány[59] címlapjának datálására vonatkozik.

Musper véleménye szerint Zimmermann a metszet datálásakor ignorálta a jobb felső sarok oszlopfejezetén látható, a bal oldali fejezeten „ANNO" felirattal párban álló „MDXXI" dátumot. Musper feltételezése szerint ennek semmi más oka nincs, mint hogy Röttinger tézise értelmében a Petrarca-mester (Hans Weiditz) 1522-ben még bizonyíthatóan Augsburgban

[55] Röttinger vizsgálatakor a Petrarca-illusztrációk kivitelezési munkálatait a közismert Jost de Negker műhelyének tulajdonította, ami megmagyarázná a metszetek kivitelezésének magas minőségét (RÖTTINGER 1904, 10). Ezt a feltételezést azonban nem támasztja alá elegendő bizonyíték annak ellenére sem, hogy Jost de Negker és a Petrarca-mester (más megbízásokon, mint például az 1521-es gyermek ABC ld. DODGSON 1908, 292–293) bizonyíthatóan dolgoztak együtt. Vö. FRIEDLÄNDER 1922, 7–8. Az magától értetődően valószínűtlen, hogy Augsburgban és Strasbourgban ugyanaz a fametsző dolgozott volna. A herbárium illusztrációinak vizsgálata, a rajtuk megjelenő, metszésből fakadó hibák és pontatlanságok ((pl.: 24, 83, 85, 136, 137, 144, 151, 185, 206. oldalak), pedig arra is engednek következtetni, hogy egy köteten belül is több, különböző képességű fametsző osztozott a munkán.

[56] A monogramok kérdésében Röttinger és Musper vitáját megelőzően ld. LE COMTE 1699, 179; MUTHER 1884, 395; NAGLER 1863, 715–16. (Nr. 1707); RÖTTINGER 1904, 4; BUCHNER 1924, 228–231; KOEGLER 1926, 80.

[57] RÖTTINGER 1925, 75–76.

[58] MUSPER 1927, 18.

[59] VD16 C 4342.

dolgozott, a tübingeni nyomtatvány 1521-es dátuma ellehetetlenítené azonban az azonosítást.[60] A lap datálásának és attribúciójának kérdésétől teljes mértékben eltekintve felmerül azonban a kérdés, hogy Musper ezen észrevételének megfogalmazásakor miért hagyja el az alsó szegmens 1522-es dátumát az 1521-esért éppen úgy, ahogy vádjai szerint azt Zimmermann tette az „MDXXI" felirattal. Épp a két dátum egyértelmű szimultán jelenléte miatt nem valószínű, hogy ez a metszet lesz döntő jelentőségű a Petrarca-mester személyazonosságának kutatásakor.

Többszörösen sérelmezte továbbá Musper egy Seyboth által publikált levéltári dokumentum megbízhatatlannak, ilyenformán tudományos kutatás szféráján kívül eső relevanciájúnak minősítését.[61] Az írásos források kérdésével a következő fejezetben bővebben foglalkozom majd, így ezen a ponton csak néhány megjegyzést szeretnék tenni ezzel a kérdéssel kapcsolatban. Röttinger valóban tudott a strasbourgi városi levéltár feljegyzéseiből származó, Hans Widitz festőt jelölő 1565-ös említésről. Az információ figyelmen kívül hagyását azzal magyarázta, hogy a Seyboth által használt iratok már nem találhatók meg a levéltárban.[62]

Ez az említés azonban, mint hamarosan látható lesz, csak egy a Weiditz/Widitz család jelenlétét Augsburgban és Strasbourgban egyaránt dokumentáló források közül, habár a valóban Hans Weiditz életére vonatkozó, vagy akár csak nevét említő korabeli írott források meglehetősen szórványosan állnak rendelkezésre, még a Röttinger 1904-es tanulmánya óta napvilágra került tételek figyelembevételével is. Otto Brunfels herbáriumának latin és német nyelvű előszavai már ismertetésre kerültek.[63] Feltehetőleg már jóval halála után született a következő említés Hans Weiditzről: Bernhard Jobin 1573-ban kiadott *Accuratae effigies Pontificum Maximorum* című könyvének Johann Fischaert által írt bevezetőjében, ahol Weiditz korának három neves strasbourgi festőjének egyikeként szerepel: *„Johan Baldung, Heinrich Vogtherr, Widitz, alle drey zu Straßburg"*.[64]

A Petrarca-mester személyazonosságának kérdésében igazán kiemelt szerepet játszó, Koegler által 1925-ben publikált forrásokat azonban Röttinger 1904-es azonosításakor még nem is ismerte. Az említések Basilius Amerbach 1570-es évek végén, illetve 1580-as évek első

[60] MUSPER 1929, 92. – Zimmermann Musper által idézett 1927-es tanulmánya nem elérhető számomra, így Zimmermann pontos okfejtését nem ismerem.

[61] MUSPER 1927, 22; Uö. 1929, 92.

[62] RÖTTINGER 1904, 19, 1. lábjegyzet.

[63] Ld. 16. és 17. lábjegyzet.

[64] VD16 P 247, 3r. Mind Röttinger, mind pedig Friedländer Hans Weiditz-re való utalást látott ebben a szövegrészletben. RÖTTINGER 1904, 19; FRIEDLÄNDER 1922, 6. Ez a szöveghely utalhat egy másik, Christoph névre hallgató Widitz-re is. Vö. GLOWA 2014, 197, 75. lábjegyzet.

felében írt inventáriumaiból és családi gyűjteményének darabjaihoz fűzött jegyzeteiből származnak. Koegler két iratra hivatkozik: az első egy 1578–1579 keltezésű kéziratos leltár, melyben Basilius Amerbach családi gyűjteményének kézi rajzait, fametszeteit és rézkarcait katalogizálta. Az *Inventar B* névre keresztelt irat második szakaszában olvasható a „*H Widitz 1520*" bejegyzés, mely Koegler véleménye szerint (összevetve az Amerbach gyűjtemény tejes egészében fennmaradt, ma a Bázeli Galériában és Grafikai Múzeumban található állományával) a Petrarca-mesternek tulajdonított *Deuotissime meditationes* illusztrációira utalhat. Ezek a Petrarca-mester metszeteinek Burgkmair életművétől való első elhatárolása óta vitatatlanul a mester munkásságának részét képezik.[65]

Amennyiben ez nem lenne elegendő bizonyíték, az 1580-as években Amerbach készített még egy, részletesebb jegyzéket metszetgyűjteményéről, melyben egyértelműen az I. Miksa császárt mise hallgatása közben ábrázoló metszetet írja le; amelyet már Wilhelm Schmidt is a Pseudo-Burgkmair műveinek csoportjába sorolt,[66] attribúciója a Petrarca-mester munkájaként a *Deuotissime meditationes*-hez hasonlóan sosem volt vitás, próbanyomata pedig ma is a gyűjtemény részét képezi. Erre a tételre Amerbach iratai között feltehetőleg az 1586-os *Inventar D*-ben a „*H Widitz 1.*" bejegyzés mutat.[67]

Musper, bár disszertációjának 1927-es publikálásakor már ismerte ezeket a Koegler által közreadott forrásokat, s a tárgyukat képező két tételt is maradéktalanul elismerte a Petrarca-mester munkájaként, Basilius Amerbach feljegyzéseinek dokumentumértékét félresöpörte.[68]

Azonban a fentiket figyelmen kívül hagyva is terjedelmes dokumentáció állt rendelkezésre és került bemutatásra Musper 1927-es publikációját megelőzőleg, ha nem is magáról Hans Weiditzről, de strasbourgi és augsburgi rokonait illetően. Musper a Seyboth által közreadott 1565-ös feljegyzéstől eltekintve ezekre a körülményekre sem reagált.

Az alábbiakban vizsgált dokumentumok azonban, ha nem is lehetnek döntő jelentőségűek a Petrarca-mester személyazonosságának kérdésében, szilárdabb alapra helyezik a stíluskritikai vizsgálat és az írásos források alapján levont következtetéseket.

---

[65] SEIDLITZ 1891, 160.

[66] SCHMIDT 1884, 3051.

[67] KOEGLER 1925, 79.

[68] Musper katalógusában a *Deuotissime meditationes* L63-as, míg az I. Miksa császárt ábrázoló lap 576-os számmal található (MUSPER 1927, 27, 55). Koegler eredményeinek elvetését kevéssé indokolja meg, helyette Röttinger strasbourgi metszeteket összegyűjtő katalógusában tapasztalható hektikusságot bírálja (Uo. 22).

3. Hans Weiditz és családja augsburgi és strasbourgi tartózkodásának rekonstruálása írásos források alapján

Röttinger, majd közel húsz évvel később Friedländer, immár további dokumentumok és adatok birtokában, földrajzi értelemben is kiterjesztve a kutatást, megkísérelték rekonstruálni Hans Weiditz családi viszonyait és életútját. Céljuk az volt, hogy ezek az információk segítséget nyújtsanak a stíluskritikai vizsgálatok eredményei nyomán megmaradt kérdés megválaszolásában: vajon tölthetett-e a strasbourgi Hans Weiditz a *Von der Artzney bayder Glück* illusztrációinak készülésének idején huzamosabb időt Augsburgban?[69]

A kiterjedt, meisseni gyökerekkel rendelkező, ám Strasbourgban 1467-ben megjelenő[70] Weiditz (akkor még Widitz) család számos tagjára vonatkozóan találhatók feljegyzések mind Strasbourgban, mind pedig Augsburgban. Ezek az említések a távolság ellenére vérségi kapcsolatot is feltételeznek.

1523-ban születtek feljegyzések bizonyos Christoph Weiditzről, aki Strasbourgban kezdte meg ekkor tevékenységét. Tanulóévei során Augsburgban is dolgozott, majd további utazásait követően ott telepedett véglegesen (szobrászként) 1532-ben.[71]

Eközben Strasbourgban, 1556 februárjában kereszteltek meg egy „Stoffel" Widitz nevű fiút, akinek apja feltehetően egy Christoph Widitz nevű festő volt. Ez a Christoph Widitz lehetett ugyanaz a személy, aki 1537-ben nyomdászként kezdett tevékenykedni,[72] és valószínűleg az is, akire 1562-ben panaszt nyújtott be Strasbourgban az augsburgi Paulus Hector Meier egy megrendelés elkészülése és anyagi vonatkozásai miatt. Ez a Christoph végül 1572-ben hunyt el.[73]

---

[69] A Weiditz/Widitz család vonatkozásában ld. RÖTTINGER 1904, 19–23; FRIEDLÄNDER 1922, 6, 11. Az alapjaiban Friedländer 6. oldalon látható ábráját követő, ám további információkkal kiegészített lehetséges családfát ld. *49. kép*.

[70] A strasbourgi városi levéltár iratai szerint a család strasbourgi ágának alapítója Bartholomäus Widitz szobrász volt, aki 1467-ben érkezett Meissenből Strasbourgba, majd feleségül vette Marx Döigers lányát (SEYBOTH 1892, 38). Friedländer tett említést arról a Johann Wydyz-ről, aki az ő fiuk lehetett, és aki 1505 és 1510 között volt tevékeny Freiburgban, ahol több, szintén „HW" betűkkel aláírt műve is található. FRIEDLÄNDER 1922, 6; ROTT 1936, 139.

[71] HABICH 1913, 24. Röttinger úgy vélte, talán ő volt az a Christoph Weiditz augsburgi szobrász is, aki 1553-ban intézkedett egy strasbourgi kötődésű öröklési ügyben. RÖTTINGER 1904, 21.

[72] RÖTTINGER 1904, 19.

[73] ROTT 1936, 231.

Nyilvánvalónak tűnik, hogy az 1467-ben Strasbourgban letelepedett Widitz család egyik vagy több tagja Augsburgba költözött. Emellett az is egyértelmű, hogy a herbárium illusztrációit készítő Hans Weiditz valamilyen módon az augsburgi ághoz tartozott. Ennek egyik bizonyítéka a nevében található „i" betű „ei"-re változása, amely az újfelnémet kettőshangzósodás eredménye,[74] és ugyanez figyelhető meg az augsburgi család másik tagjának, Christophnak a nevében is.

Röttinger értelmezése szerint Hans Weiditz volt az a Widitz, aki Strasbourgból Augsburgba költözött, majd 1522-ben visszatért szülővárosába.[75] A problémát, miszerint Weiditz, bár az ismert levéltári dokumentumok, a herbárium előszava és stiláris megfigyelések alapján éveken át Augsburgban dolgozott, mégsem szerepel az augsburgi művészek nyilvántartásában, Röttinger azzal magyarázta, hogy Weiditz kiemelt társadalmi helyzetben lehetett. Feltételezése szerint a császár szolgálatában állt, így kivételes, céhen kívüli pozícióban udvari védelem alatt állhatott.[76] Ez a feltételezés azonban igen gyorsan megdőlt: Dörnhöffer 1904-es recenziójában nem tartotta valószínűnek egyáltalán a létezését sem ilyen kiváltságos pozíciónak, és a családi kötelékekre vonatkozó információt is kevesellte ahhoz, hogy biztosan kijelenthetőnek vélje a Röttinger által felvázolt leszármazási láncolatot.[77] Dörnhöffer megfigyeléseit és következtetéseit Röttinger 1911-es cikkében jogosnak találta és elfogadta az életpálya rekonstruálásában javasolt változtatásokat.[78]

Friedländer, Dörnhöffer javaslataira építve és további adatokkal kiegészítve, óvatosan rekonstruálta a szerteágazó családfát. Megjegyezte, hogy a strasbourgi és augsburgi két Christoph és Hans Weiditz között számos lehetséges rokoni kapcsolat van, amelyek közül a rendelkezésünkre álló dokumentumok alapján nehéz biztosan választani. Ennek ellenére arra a következtetésre jutott, hogy Hans 1495 előtt nem születhetett meg. Így az 1523-ban feltűnő ötvös és szobrász, az Augsburgban letelepedő Christoph Weiditz – akit Röttinger a herbáriumot (és a Petrarca-könyvet) illusztráló Hans fiának tartott – valójában annak fiatalabb testvére lehetett. Ezzel szemben a strasbourgi Christoph Widitz, akinek 1556-ban keresztelték meg

[74] RÖTTINGER 1904, 22.

[75] A Röttinger elképzelése szerinti hozzávetőleges családfát ld. RÖTTINGER 1904, 23, 1. lábjegyzet. Fontos megjegyezni, hogy Röttinger 1904-ben még nem ismerte az összes fent említett adatot. Például nem tudott az idősebb Hans/Johann „Wydyz"-ről (BURCKHARDT 1907, 218), aki valószínűleg Bartholomäus Widitz fia volt. Arról sem volt tudomása, hogy az augsburgi Christoph Weiditz szintén strasbourgi származású.

[76] RÖTTINGER 1904, 46.

[77] DÖRNHÖFFER 1904, 55.

[78] RÖTTINGER 1911, 48.

„Soffel" nevű fiát, valószínűleg Hans gyermeke volt. Ez a feltételezés egybevágna azzal a körülménnyel is, hogy Hans Weiditz strasbourgi munkásságának 1536 körüli megszakadásából feltételezhető ebben az időben talán bekövetkezett halála, a következő évben pedig Christoph saját nyomdát alapított.[79]

Seyboth publikációja a strasbourgi levéltár irataiból mindennek ellenére, Musper meglátásának megfelelően, valóban említ 1565-ös évszámmal egy Johann Widitz festőt,[80] ahogy Rott is felsorol a strasbourgi „zur Stelze" festő céh tagjai között egy bizonyos Hans Widitz-et. Itt azonban (ahogy az a lábjegyzetből kiderül) ezek a nevek dátum nélkül lettek lejegyezve.[81] Egy olyan szerteágazó családban, mint a Widitz/Weiditz/Wydyz, melynek minden tagja ugyanazon 2-3 mesterség művelője, férfi leszármazottaik pedig mind a Christoph és Hans keresztneveken osztoznak, felmerülhet az a lehetőség is, hogy az 1565-ben bejegyzett Hans Widitz egy olyan, a strasbourgi ágon leszármazó tagja volt a családnak, akiről korábban még nem esett szó. Vagy, ha már Musper oly nagyon ragaszkodott a Seyboth-nál fellehető információ hitelességéhez, és tartott ugyanakkor egy második (valójában harmadik, hiszen a freiburgi szobrász kellett, hogy legyen az első) Hans Weiditz/Widitz megkonstruálásától, miért ne lenne az is ugyan ilyen könnyen elképzelhető, hogy az 1565-ben említett Hans Widitz valóban ugyanaz a személy, aki a herbáriumot és a Petrarca könyvet is illusztrálta, korábbi mesterségét azonban már jóval halála előtt nem tudta folytatni, így 1536 után nem születtek művei. Mindezen lehetőségek mellett ráadásul figyelembe kell venni, hogy a jegyzőkönyvekben jóval tulajdonosuk halála után is előfordulnak személynevek családjuk, gyermekeik ügyeinek lejegyzése során; az 1565-ös említés akár ebbe a kategóriába is tartozhat.

Amint tehát az előző fejezet végén, és az itt vizsgált dokumentumok alapján látható, az írott források egyáltalán nem hatnak valós cáfoló erővel Röttinger attribúciója ellen, azonban számos olyan körülmény rekonstruálható belőlük, ami szilárdabb alapra helyezi Hans Weiditz és a Petrarca-mester azonosítását.

[79] FRIEDLÄNDER 1922, 6.

[80] SEYBOTH 1892, 39.

[81] ROTT 1936, 215.

4. A *Herbarum vivae eicones* címlapjának összehasonlítása a *Von der Artzney bayder Glück* illusztrációival

Bár a dokumentumok jelentősége tagadhatatlan, a Petrarca-mester és Hans Weiditz azonosítása Röttinger attribúciója során stíluskritikai eredetű volt, ahogy Musper ellenvetéseinek jelentős része is. A herbárium botanikai rajzai és a *Von der Artzney bayder Glück* illusztrációinak kapcsolatáról már esett szó, a két kiadvány valós és eredményes összehasonlítását ugyanakkor szemmel láthatólag a herbárium címlapkompozíciójára volna ésszerű alapozni. Mivel ezt mind Röttinger,[82] mind Musper, csakúgy, mint minden utánuk a témával foglalkozó szakember elmulasztotta, a lapnak most részletesebb vizsgálat alanyává kell válnia:

Nyilvánvalóan elsődleges szerepet töltenek be a herbárium címlapján (*1. kép*) ábrázolt jelenetek emberalakjai. Ezek, de legfőképp az alsó szegmensben (melynek méretei nagyjából: 84x153), illetve a két oldalsó sávban (méreteik nagyjából: 120x32) találhatók közelítenek léptékükben a Petrarca-könyv metszeteinek központi jeleneteit alkotó alakok ábrázolásaihoz (a Petrarca-metszetek leggyakoribb méretaránya 98x155). Az ábrázolás helyéül szolgáló címkeretet a cím feliratát tartalmazó doboz 4 részre osztja: keskenyebb, felső sávjában különféle növényekkel és virágokkal teleültetett kertben látható az egyik kezében bőségszarut tartó Vénusz, aki szabadon maradó baljával az ittas Szilénosz, Chromis és Mnasyllos hármasára mutat. A címfelirat két oldalán egy-egy posztamensen álló figura látható statikus pózban: a bal oldalon Dioszkoridész, kezében könyvvel és gyógynövénnyel, míg a jobb oldalon Apollón, egyik kezében nyilakat, a másikban hangszert tartva. Az alsó, szélesebb sáv tartalmazza a lap egyetlen mozgalmas jelenetét: a bal oldalon látható Heszperidák kertjébe igyekszik bejutni a jobb oldalon Ladónnal dulakodó Herkules.

A felső sávban ülve ábrázolt Vénusz, valamint az alsó sáv bal oldalán látható heszperidák megítélése első ránézésre nehézségekbe ütközhet, tekintve, hogy a Petrarca-könyvben ritkán kerül sor meztelen női test ábrázolására. Amikor mégis előfordul, vagy összehasonlításra nem kifejezetten alkalmas apró, sematikus háttérjelenetek szereplőiről van szó (pl.: első kötet 112v; második kötet 167v) vagy csupán a test egy része látható (pl.: első kötet 83v [*25. kép*], 110r). Így tehát nem kaphatunk tiszta képet a Petrarca-könyv

[82] Röttinger, bár egy későbbi cikkében úgy fogalmazott, a lap teljes egészében a Petrarca-mester stílusában készült, a Musperrel folytatott vitájában nem adta meg a címlapillusztrációknak az azokat megillető döntő szerepet. RÖTTINGER 1925, 77.

illusztrátorának a részben vagy egészben meztelen női test formai és aránybeli megjelenítésére vonatkozó szokásairól. Az ugyanakkor elmondható, hogy bizonyos jellegzetességek, melyek a jóval gyakrabban megjelenő ruhátlan férfialakokon figyelhetők meg (a test kontúrjának érzékletes vonalvezetése; a testrészek alakjához, adott esetben az izomcsoportok formájához minél szorosabban illeszkedő, enyhén íves párhuzamos vonalak alkalmazása a plaszticitás megjelenítésére; a meztelen karok és lábszárak ábrázolásakor gyakran megjelenő, a külső kontúrral párhuzamos és ahhoz közel futó izomzatot jelölő vonal jelenléte; vagy a gerinc a hát teljes hosszúságában végigfutó, erőteljes és világosan kivehető vonallal való érzékeltetése) ugyanúgy érvényesek a herbárium címlapjának (félig) meztelen nőalakjaira is (*26–28. kép*). Testarányaik szintúgy megfelelnek a Petrarca-könyv második kötetében domináló karcsúbb, magasabb nőalakok arányainak. Fiziognómiai kialakításuk tekintetében, bár a Petrarca-könyvben gyakran előforduló rendkívül magas homlokkal és rendszerint ellaposodó orral ábrázolt női arcokhoz kevéssé rokoníthatók, a másik típusú, szintén magas homlokkal, enyhén puffadt arccal, a szemhéj félkörívével kiemelt szemekkel, alkalmanként enyhén elnyíló szájjal és jól látható tokával kiegészülő hangsúlyosabb orrú arcokkal már találhatók egyezések (pl.: első kötet 1r, 11v, 29r, 48v; második kötet 3v, 56r, 58r, 158r [*30–33. kép*]). Csakúgy, mint a Petrarca-könyv ábrázolásain, az arcokra itt is a legritkább esetben, és akkor is csak az arc egyik, hajjal érintkező oldalán jelenik meg árnyékolás. Bár haj és ruhaviseletük a megjelenítendő személyek jellegénél fogva nem jellemző a Petrarca-könyvben, a hajtincsek párhuzamos hullámai, csakúgy, mint a drapériaábrázolás formái rokoníthatók a Petrarca-mester ábrázolásaihoz. Különösképp kiemelendő az Aegle libbenő ruhaujját árnyékoló hosszanti vízszintes redő, valamint a rá merőleges vonalkázás, mely a Petrarca-mester egyik alapvető drapériaárnyékolási technikájának mondható. Bár Aegle kontraposztos, a tőle balra látható fa enyhén nyomott, S alakját idéző póza precedens nélküli a Petrarca-könyvben, a test vonalát szorosan követő lábtartását kiemelő metszetekre már találunk példákat; kiemelten nőalakok esetében (pl.: első kötet 7r, 105v; második kötet 82v, 131v).

Apollón jobb oldali, posztamensre állított alakja szintén kissé idegennek tűnhet a Petrarca-könyv figuráitól. Közelebbről szemügyre véve azonban rögtön feltűnik, hogy ugyanúgy állnak rá a meztelen test ábrázolásával kapcsolatos feljebb tett megfigyelések, mint a női alakokra. Jelen esetben ráadásul (a Petrarca-könyvben a hasonlóan meztelenül ábrázolt férfiak szélesebb repertoárjának köszönhetően) az analógiák sora további megegyezésekkel bővíthető. Ilyen, a meztelen felsőtest ábrázolásakor állandó jelenség a torzó közepén (hasonlóan a meztelen hát esetében a gerincet indikáló, nőalakokon is megfigyelhető vonalhoz) húzódó, mell- és hasizmokat indikáló vonás (pl.: második kötet 55v, 76v [*28. kép*], 105v, 164v [*27.*

kép]), vagy a Petrarca-könyv második kötetétől kezdve egyre jellemzőbbé váló rövid hajviselet. A vállak, kulcscsontok és mellkas területén domborodó, hordó szerű felsőtest párhuzamai, nem csak a meztelen alakok esetében figyelhetők meg. A felöltöztetett férfiak arányai is gyakran hasonló testfelépítésre engednek következtetni. További bizonyíték a Petrarca-könyv és a herbárium címlapjának kapcsolatára Apollón fiziognómiája is, melynek pontos analógiáját találjuk meg a második kötet 164v oldalának szerzetes figurájában (*29. kép*). A hajtincsek rövid, ívelt vonásokból álló formái, az orrnyereg és a profilból látható orrcimpa egyetlen vonallal képzett íve, és a félköríves szemhéjakra felülről ráereszkedő, enyhénráncolt szemöldök vonalvezetése is szinte a legapróbb vonásig megegyezik a két rajz esetében. A hajviselet, arcvonások és a nyak redőinek tekintetében szórványos párhuzamok is fellelhetők a Petrarca-könyv második kötetében (pl.: második kötet 30v, 53v, 55v, 77v), különös tekintettel az Apollón nyakán meglepő erőteljességgel kirajzolódó fejbiccentő izomra, mely az alsó szegmensben Erütheia ábrázolásán is megjelenik.

Vele szemközt Dioszkoridész alakja ellentétben a korábbiakkal már első pillantásra is egyértelműen és látványosan igazodik a Petrarca-könyv számos szakállas, hegyes orrú figurájához (pl.: első kötet 56r, 61r, 89v, 96v, 110r, 111r, 112v; második kötet 32v, 50v, 59r, 68r, 74v, 77v, 104r, 137r, 167v) (*34–37. kép*). Ezek az archetipikus, ám változatos szerepekben megjelenő alakok néhol a herbárium címlapján láthatóhoz végletekig hasonló, máskor különböző öltözékben lépnek fel, bizonyos esetekben szemüveggel orrukon, vagy könyvvel kezükben, fiziognómiájuk azonban mindig rendkívül jellegzetesen egyezik a herbárium címlapján szereplő Dioszkoridész alakéval. Valamivel a válluk alá lógó szakálluk kisebb tincsekre, tincsegyüttesekre bomolva végződik elvékonyodó csúcsokban. Hosszú, egyenes, vékony orrnyereggel rendelkeznek, szemük azonban meglepően kicsire szűkül (a Petrarca-illusztrációk és a herbárium címlapjának többi alakjával összevetve úgy tűnik, ez a sajátosság talán az öregedés érzékletesebb megjelenítését szolgálja). Dioszkoridész ruházatával kapcsolatban elmondható, hogy jellemző viselet a Petrarca-könyv mindkét kötetében, sőt, a korábban felsorolt analógiák között több azonos, vagy hasonló öltözet is található. A köpeny plasztikus redői árnyékolása egyértelműen megegyeznek a Petrarca-illusztrációkon alkalmazottakkal. Jellegzetes példák az anyag vagy a redő szélére merőlegesen húzott ívelt vonalak, az üres felületeken az anyag esését érzékeltető ívek, valamint az egyszerű párhuzamos vonalakból képzett, vagy a ritkán megjelenő, mélységet kifejező keresztirányú stafírozásig. Feltűnően bő ruhaujjainak kialakításában is felfedezhető egyezés a Petrarca-könyvben, azonban ott egy-két kivételtől eltekintve (pl.: első kötet 27v, 97r; második kötet 44r) inkább nőalakokon figyelhető meg.

Az alsó szegmens jobb oldalán látható Herkules alakja arcberendezés és hajviselet tekintetében rokona a Dioszkoridész ábrázolásnak, így tehát a vele összefüggésben fent említett, a Petrarca-könyvben található metszeteknek is. Kiemelkedő ezek között a Herkules figura profiljának vonatkozásában az első kötet 112v lapján az előtérben térdelő alak (*38. kép*). Az állati bundába öltözött férfi figurája szintén megjelenik a Petrarca-könyvben is (pl.: első kötet 95v, 100r [*40. kép*]), és viseletének kialakítása is az ott megtalálható szőr, vagy prémábrázolások egyik fajtáját mutatja: az anyag középső területén érintetlenül fehéren hagyott felület széleit egymással a hajtincsek vagy gyökerek kialakításához hasonló párhuzamos, de közös pont felé tartó, ott összeolvadó vonalak határozzák meg, így adva ki a sziluettet (pl.: első kötet 100r, 95v; második kötet 137r, 171r). Nem lehet eltekinteni ezen a ponton a Herkules jobb kezében tartott, lesújtani készülő bunkó és az azt markoló kéz ábrázolásától sem. Bár a végtag kissé aránytalanul izmos a test többi részéhez (legfőképp a másik karhoz) viszonyítva, a botot tartó kéz ujjainak pozíciója és rövidülés kivitelezése jóval precízebb, valószerűbb minőségben érzékelteti a test mozdulatát, mint ahogy az hasonló ábrázolások esetében a Petrarca-könyvben történt (pl.: első kötet 14r, 91v; második kötet 71r). Mindez különösen szembetűnő a Petrarca-mester kezek és ujjak ábrázolásakor tanúsított következetlenségéhez képest.

Ahogy Röttinger is megjegyezte, a Petrarca-mester, különösen az első kötetben (később, ha lassan is, de fejlődött), gyakran elnagyolt módon ábrázolta a kezeket. Az ujjak aránytalanul hosszúra nyúltak, vagy épp túl rövidek voltak, és az emberi kéz formáját csupán impresszióként követték, párhuzamos hullámvonalakkal. Amikor pedig bonyolultabb pozíciókat kellett volna ábrázolni, például egy tárgy megtartásakor, gyakran előfordult, hogy a kezek helyett szinte felismerhetetlen formák jelentek meg a karok végén. Ehhez képest a herbárium címlapján szereplő alakok kezei általánosságban véve sokkal természetesebbek (főleg Dioszkoridész virágot és könyvet tartó kezei, illetve Herkules botot markoló jobbja esetében). A jelenség oka könnyen lehet egyszerűen az illusztrációk készülte között eltelt idő, mely alatt a művésznek bőven lehetett lehetősége fejlődni korábban nehézséget okozó tárgyak, testrészek ábrázolásában. Alátámasztja ezt a lehetőséget az is, hogy bár Herkules jobb karját igen érzékletesen sikerült ábrázolni, addig bal keze, mellyel a sárkányt fogja le, ugyanolyan, kissé esetlen csavarodásban látható, mint ami a Petrarca-könyv metszetein is előfordul.

Ami a felső sávban látható három alacsonynövésű, de rendkívül kövér embert illeti: Szilénosz, Chromis és Mnasyllos torz alakja, ha egy az egyhez való viszonyulásként nem is jelenik meg, a Petrarca-könyv metszetein is előforduló hasonló, szinte már komikus modorban ábrázolt, elhízott törpe figurákhoz kapcsolódnak (pl.: második kötet 1v, 126r). Chromis és Mnasyllos emlékeztetnek emellett például az első kötet 95v, vagy a második kötet 15r lapok

metszetein látható gyermek alakokra, de mindhárom szereplő rokonítható a Petrarca-mester által kivételes érzékletességgel ábrázolt elhízott figurák (főként férfiak) jellegéhez is (pl.: első kötet f.8r, f.27v).

Az emberábrázolások után érdemes aprólékosabb vizsgálatnak alávetni Ladón alakját is, kiváltképp, hogy a Petrarca-könyv szörny- és démonábrázolásai kisebb, egyedi különbségeket leszámítva konzisztens képet mutatnak. Bizonyos sorra ismétlődő elemek jelenléte a herbárium címlapjának sárkányában semmiképp sem elhanyagolható. Első pillantásra egyértelműnek tűnik a Petrarca-könyv második kötetének 44r lapjával (*41. kép*) való rokonság, melyen egy hasonló sárkányábrázolás látható. Ladón megjelenítése azonban összevethető a Petrarca-mester számos más fantázialényével is. A herbárium címlapjának szörnyetege osztozik testének „bordázott" felületében nem csupán a fent említett sárkánnyal, hanem látható ez a motívum például az első kötet 32r oldalán a démon nyakán, valamint a második kötet 59r metszetének hátasállatként szolgáló szörnyetegének testén is (*43. kép*). Ladón lábainak kialakítása (a test méretéhez képest szinte túlságosan robosztus lábszárak, melyek három vagy négy vaskos, karomban végződő ujjban folytatódnak) szintén jellegzetessége a Petrarca-könyv démoni alakjainak, ahogy a nagyméretű, kerekebb, vagy lelógó fülek és tág orrlyukak is (pl.: első kötet 71r, 89v; második kötet 44r, 59r, 169r, 171r, 174r). Azon szörnyek és állatok esetében, melyek a herbárium sárkányához hasonlóan kígyóéra emlékeztető farokkal rendelkeznek szintén jellemző az elvékonyodó farok sűrű, egyre szűkölő hullámokba rendeződése, vagy valami köré csavarodása; Ladón esetében önnön nyaka köré.

De nem csak a fantázialények ábrázolásaival rokonítható a sárkány alakja: jobb mellső lábának szőrzete megjelenik haj (pl.: első kötet 105v), oroszlánsörény (pl.: első kötet 36r), különféle állatok és szörnyek szőrzete (a már említetteken kívül pl.: első kötet 13v és 38r lovak farokszőrzete) vagy akár tollazatának (pl.: második kötet 116r kakas) ábrázolásakor is. A sárkány két fejéről is szükséges szót ejteni. Az alsó csőrös kialakításhoz hasonló látható például a Petrarca-könyv második kötetének 169r lapjának bal oldalán. Bár a másik fej ilyen közeli hasonlóságot nem mutat korábbi alakokkal, egyértelmű szarvának egyezése a Petrarca-könyv első kötetének 71r, 89v, vagy második kötetének 107r metszetén látható alakok egyik felén teljesen sima, másikon hepehupás textúrájú szarvaival. A szájából előtörő lángnyelvek ugyanígy pontos megfelelői a Petrarca-mester széles, csúcsuk felé elvékonyodó csóvákból összeálló individuális lángokkal képzett tűzábrázolásainak (szörnyeteg szájából előtörő, kisebb formájában megfigyelhető az első kötet 90r lapján a jobb alsó sarokban tüzet okádó oroszlánfejű, szárnyas, patás lábú kígyófarkas állat [*42. kép*] esetében).

A jelenetek alakjain túl egyáltalán nem elhanyagolható környezetük formavilága sem. A herbárium címlapján látható növényvilág általános vonalvezetése számos párhuzamra lel a Petrarca-könyvben, nem csupán a szó szorosabb értelmében vett növényrajzok esetében, hanem a növényábrázolás ábrázolásában is, például olyan textíliák, drapériák díszítőmintájaként, mint az első kötet 60r, vagy a második kötet 59r, 100r, lapokon láthatók. Hasonló a helyzet a bútorok faragott díszítéseinél (pl.: első kötet 31r, 58v, 80r; második kötet 46v), de megszokottak az épületdíszítő növénymotívumok is (pl.: az első kötet 11v kazettás dongaboltozata). Sőt, az első kötet 51v oldalán a festmény ábrázolásán is láthatók a herbárium címlapjára rajzolt levelekkel formarokonságot mutató szőlőtőkék.

A valós, tájba helyezett növényábrázolások a Petrarca-könyveben olyan állandó jellegűek, és olyan erős hasonlóságokat mutatnak a herbárium címlapjával, hogy esetükben a korábban használt felsoroló, rámutató jellegű bizonyítékgyűjtés lehetetlen vállalkozás lenne, hiszen minden arra alkalmas (legalább részben kültérre helyezett jelenetet ábrázoló) lapot benépesítenek a Petrarca-mester által rendkívül kedvelt növényábrázolások. Néhány kiemelt fontosságú, vagy a többinél jellegzetesebb motívumot azonban így is érdemes megemlíteni:

A herbárium címlapjának felső szegmensében látható egyszerű levelű és virágú, látszólag kúszó indaként futó növény, mely Szilénosz és Chromis koszorúját is alkotja a Petrarca-könyv első kötetének 25v oldalán (*44. kép*) jelenik meg teljes egyezésben. Ott a jobb oldali nőalak szintén koszorút készít belőlük (a mellette álló férfi már viseli is), de felbukkannak például az első kötet 74v oldalán is. Az első kötet 25v lap bal oldalán a bokrok gyümölcsei tökéletesen megfelelnek a herbárium címlapján ábrázolt heszperidák kertjében termő almáknak, míg leveleik a heszperidák lába körül, a metszet alsó szegélyén, vagy akár a felső sáv kertjében burjánzó növényekre emlékeztetnek erősen. Ezek a kép előterében mintegy pusztán díszítő, helykitöltő funkciót betöltő kisebb-nagyobb, sima vagy recés szélű leveles növények a Petrarca-könyv természetbe helyezett jeleneteinek is állandó kiegészítői, de azonos formákban és funkcióban jelennek meg a *P. Dioscoridae Pharmacorum simplicium* címlapján is. A fák szintén a Petrarca-könyv egyik jellemző típusának évekkel későbbi megismétlődései: vékony, girbegurba törzsüket (mely síkját csak ritkán töri meg néhány ág, vagy egy-két karikával képzett göcsört) a művész általában csak az egyik oldalról árnyékolja az emberi testeknél is alkalmazott formakövető, enyhén ívelt, rövid, párhuzamos vonalakkal (pl.: második kötet 69v, 85v, 95r, 146v, különösen 167v [*45–47. kép*]). Gyakori ezek között a jobb szélső heszperida alakjának kérdésénél már említett nyomott S formát felvevő törzs (pl.: második kötet 60v, 63r), mely a herbárium címlapján látható fákhoz hasonlóan rendszerint kiegészül néhány keskeny kinyúló ággal is (pl.: első kötet 79r; második kötet 7r, 71r, 160v). A herbárium

címlapjának jobb felső sarkába illesztett kis cserjék csepp alakú, oldalirányba elnyúló hurokkal képzett levelei szintén gyakori, hangsúlyos és jellegzetes felületkitöltő elemei a Petrarca-könyv lombozat és cserje repertoárjának. Épp ebből a látszólag jelentéktelen pozíciójukból fakadóan alkalmasak stíluskritikai következtetés levonására: feltehetőleg különösebb megfontolás nélküli, megszokottá vált mozdulat eredményei ezek a csepp alakú képződmények (pl.: első kötet 25v, 74v; második kötet 1r, 7r, 15r, 39v, 41v [*48. kép*], 63r, 71r, 74v, 86r, 89r, 95r, 96r, 133v, 160v).

Említésre érdemes lehet, bár nem tartozik sem a növényillusztrációk, sem az első kötet címlapjának ábrázolásai közé, a herbárium második kötetének[83] 156. oldalán található nagyméretű D iniciálé, mely ugyanabba a sorozatba tartozik, mint az első kötetbe nyomtatott A, V és P betűk. A felső szegmensében látható egyszerű, néhány vonásból képzett madárábrázolások vonalvezetése megegyezik a Petrarca-könyvben számos jelenet égboltját tarkító, a csepp alakú levelekhez hasonlóan feltehetőleg mennyiségükből és pusztán ornamentális, illetve praktikus céljukból fakadóan automatizált mozdulattal rajzolt madársziluettekével (pl.: első kötet 73r, 89v, 105v; második kötet 66v, 94r, 176r).

Mindezek után olyan általános megjegyzések tehetők még, mint például, hogy a herbárium címlapján, különösen a keskeny felső sávban, alkalmazott párhuzamos vonalakból kialakított fűábrázolás, amely a Petrarca-könyv első kötetében sokkal nagyobb, összefüggő felületek kitöltésére is használt, csupán olyan helyeken jelenik meg, ahol valamilyen tárgy vagy személy van ábrázolva. Ezzel szemben a talaj üres részei érintetlenek maradnak. Más szóval, a háttérben látható gyep csupán árnyékként, mélységként vagy kiemelkedésként szolgál a térbeliség érzékeltetésére, ahogyan az a Petrarca-könyv második kötetében is előfordul. Az üresen hagyott helyek élőbbé, mozgalmasabbá tételére pedig ugyanúgy alkalmazza a rajzoló a talajon elszórt kis karikákat, melyek egyszerre működnek kavicsokként, szirmokként és levelekként a herbárium, vagy a *P. Dioscoridae Pharmacorum simplicium* címlapján, de a Petrarca-könyvben még jégdarabokként, vagy pénzérmékként is.

A *Von der Artzney bayder Glück* természeti képződmények ábrázolásához használt organikus, íveket könnyedén felvevő vonalai ellenében az ember alkotta tárgyak, környezetek esetében a vonalvezetés általánosságban véve jóval szögletesebb, szakadozóbb. A Petrarca-mester művein a drapériaábrázolások legnagyobb részben ennek a formanyelvnek megfelelően képződnek: a kontúrok és nagyobb anyagtömegek vonalai ritka kivételektől eltekintve a növényvilág vonalvezetésének lágy hullámaival szemben meg-megtörő, egyenesebb

[83] VD16 B 8500.

vonalakból épülnek fel. Redőik hasonlóan szögletesek, az anyag esését hosszú vonalak ívébe iktatott, vagy záródásukként alkalmazott sekély lépcsőfokok jelzik. Az ezzel a módszerrel absztrahált drapériaformák életszerűségét, a lágyság illúzióját legtöbbször vagy az árnyékoláshoz használt rövid, egymás mellett szorosan sorakozó ívelt vonások, vagy a redők esését indikáló vonalak végére kanyarított kis hurkok, horgok keltik. Mindez megfigyelhető a herbárium címlapján például Dioszkoridész ruhaujjainak, vagy Aegle ruházatának esetében is. A másik két heszperida és Vénusz öltözékének lágyabb vonalakkal határolt redői sem példa nélküliek a Petrarca-könyvben sem, még ha ritkábban is jelennek meg (pl.: első kötet 36r, 60r; második kötet 62v).

A fent leírtak alapján úgy tűnik, a Petrarca-könyv illusztrációitól idegennek ható elemek (ha egyáltalán beszélhetünk valóban idegen jellegzetességekről) száma olyannyira eltörpül a herbárium címlapján a párhuzamok, analógiák és egyenes megegyezések mennyiségéhez képest, hogy csupán a címlap metszetét vizsgálva is megállapítható, hogy az 1532-es *Von der Artzney bayder Glück* és az 1530-as *Herbarum vivae eicones* illusztrációinak rajzolója minden valószínűség szerint ugyanaz a személy, mégpedig, ahogy arról a herbárium előszava tanúskodik: Hans Weiditz.

Konklúzió

Dolgozatomban bemutatásra és értékelésre kerültek az 1532-es, augsburgi kiadású *De remediis* Petrarca-dialógust illusztráló művész személyazonossága körüli vitában szemben álló felek érvei. Emellett részletesen vizsgáltam a Petrarca-könyv illusztrációit és a Hans Weiditz nevét viselő *Herbarum vivae eicones* címlapjeleneteit, melyek kulcsfontosságúak a kérdés eldöntésében, ám a szakirodalomban eddig nem kerültek összevetésre

Kutatásom során úgy vélem, bebizonyosodott, hogy Röttinger azonosítása helytálló: a Petrarca-mester azonos az 1530-as *Herbarum vivae eicones*-t is illusztráló Hans Weiditzcel. Végre megválaszolta a Kristeller által felfedezett strasbourgi, de augsburgi hatásokat mutató metszetcsoport keltette stiláris kérdéseket, miközben megadta a számára kijáró elismerést a 16. századi európai fametszés egyik kiemelkedő, hosszú időn át érdemeitől méltatlanul megfosztott alakjának.

Weiditz munkásságának kortárs recepciójára nem csak a nevét, vagy műveit dicsérő leírások nyomán következtethetünk, hanem az általa illusztrált kiadványok hosszan tartó, több kiadást eredményező keresletéből, megrendeléseinek magas számából is. Úgy tűnik, Hans Weiditz illusztrációi már első kiadásuk idején is nagy népszerűségnek örvendtek.

Úgy gondolom, nagyjából Amerbach feljegyzéseinek keletkezése, vagyis az 1580-as évek közepe és 1620 között válhatott teljesen ketté a később Petrarca-mester szükségnévre keresztelt, és a Hans Weiditz néven kortársai által ismert művész személye. Vincentius Steinmeyer 1620-as fametszetgyűjtemény kiadványa[84] után ugyanis felbukkannak még a Petrarca-mester munkái, valamint Hans Weiditz neve és a neki tulajdonított monogram is, a közöttük valaha létező kapcsolat azonban Röttinger 1904-es tanulmányáig elfeledett maradt. Musper disszertációját követően pedig újból mellőzötté vált.

[84] *Newe Künstliche*, 1620. Ez a kötet tartalmazza a Grimm & Wirsung nyomda számára 1520 körül készült összes fametszetet, köztük azokat is, melyeket a *Von der Artzney bayder Glück* 1532-es kiadásához Heinrich Steiner is felhasznált. Az illusztrációk mellé rendelt művészek listájában Steinmeyer Fischart leírását követi, azonban bár mára tudjuk, hogy a kiadott metszetek jelentős része Weiditz munkája, az ő nevét kihagyja a művészek felsorolásából. RÖTTINGER 1904, 1–2.

Bibliográfia

BARB, Alfons, A.: „The Poison-Woodcut by the »Petrarch-Master«", in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 34 (1971), 333–335.

BURCKHARDT, Rudolf. F.: „Hans Wydyz the Elder", in: *The Burglinon Magazine for Connoisseurs* 11:52 (1907), 212–221.

BUCHNER, Ernst: „Der Petrarcameister als Maler, Miniator und Zeichner", in: *Festschrift Heinrich Wölfflin. Beiträge zur Kunst- und Geistesgeschichte zum 21. Juni 1924 Überreicht von Freunden und Schülern*, szerk. SCHMIDT, Hugo, München 1924, 209–231.

DODGSON, Campbell: „Hans Weiditz der Petrarkameister. Von H. Röttinger" (recenzió), in: *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, 5:15 (1904), 322.

DODGSON, Campbell: „H. Röttinger, Hans Weiditz, der Petrarca Meister" (recenzió), in: *Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst* (1905), 64–68.

DODGSON, Campbell: „An Alphabet by Hans Weiditz", in: *The Burlington Magazine for Connoisseurs* 12:59 (1908), 289–293.

DÖRNHÖFFER, Friedrich: „Röttinger, H. Hans Weiditz der Petrarcameister" (recenzió), in: *Kunstgeschichtliche Anzeigen* 1 (1904), 51–66.

ENENKEL, Karl A. E.: „Der Petrarca des »Petrarca-Meisters«: zum Text-Bild-Verhältnis in illustrierten De remediis-Ausgaben", in: ENENKEL – PAPY (szerk.) 2006, 91–170.

ENENKEL, Karl A.E.: „Pain as Persuasion: The Petrarch Master Interpreting Petrarch's De Remediis", in: *The Sense of Suffering: Constructions of Physical Pain in Early Modern Culture* (Intersections. Yearbook for Early Modern Studies, 12), szerk.: DIJKHUIZEN, Jan Frans van–ENENKEL, Karl A. E., Leiden – Boston 2009, 91–164.

ENENKEL, Karl A. E.: „Illustrations as Commentary and Readers' Guidance. The Transformation of Cicero's De officiis into a German Emblem Book by Johann von Schwarzenberg, Heinrich Steiner, and Christian Egenolff (1517–1520; 1530/1531; 1550)", in*: Transformations of the Classics via Early Modern Commentaries* (Intersections. Yearbook for Early Modern Studies, 29), szerk.: ENENKEL, Karl A. E., Leiden – Boston 2014, 167–260.

ENENKEL – PAPY (szerk.) 2006 = *Petrarch and His Readers in the Renaissance* (Intersections. Yearbook for Early Modern Studies, 6), szerk. ENENKEL, Karl A. E. – PAPY, Jan, Leiden 2006.

FALK, Tilman: „Wittenberger Durcke 1520 bis 1521", in: *Lucas Cranach. Gemälde, Zeichnungen, Druckgraphik* (kiáll. kat., Bázel: Kunstmuseum Basel), szerk. KOEPPLIN, Dieter – FALK, Tilman, Basel – Stuttgart 1974, 319–330.

FALKENBURG, Reindert L.: „Speculative Imagery in Petrarch's Von der Artzney bayder Glueck (1532)", in: ENENKEL – PAPY, (szerk.) 2006, 171–192.

FRAENGER, Wilhelm: *Altdeutsches Bilderbuch. Hans Weiditz und Sebastian Brant*, Leipzig 1930.

FRIEDLÄNDER, Max J.: *Holzschnitte von Hans Weiditz*, Berlin 1922.

GRÜNWALD, Michel: „Die Beziehungen des jungen Hans Weiditz zu Hans Frank", in: *Jahrbuch der Preuszischen Kunstsammlungen* 44 (1923), 26–36.

HABICH, Georg: „Studien zur deutschen Renaissancemedaille. IV. Christoph Weiditz", in: *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen* 34 (1913), 1–35.

HENKEL, Nikolaus: *Sebastian Brant. Studien und Materialien zu einer Archäologie des Wissens um 1500*, Berlin 2021.

HIRTH, Georg (kiad.): *Hans Burgkmair's Leben und Leiden Christi. Nach der bei Grimm & Wyrsung 1520 in Augsburg erschienenen Ausgabe*, München 1923.

HUSS, Bernhard: „A Bestseller for Humankind: The Illustrated 1532 German Edition of Petrarch's De remediis", in: *Petrarchism, Paratexts, Pictures: Petrarca e la costruzione di comunità culturali nel Rinascimento*, szerk. HUSS, Bernhard – PICH, Federica (Quaderni della Rassegna, 198), 2022, 287–323.

HUSS, Bernhard: *Zur Emblematisierung von Francesco Petrarcas De remediis utriusque fortune*, Berlin 2023, DOI: <http://dx.doi.org/10.17169/refubium-37300.2>, URL: <https://www.geisteswissenschaften.fu-berlin.de/italienzentrum/publikationen/schriften-italienzentrum/Schriften-Band-10/index.html> [legutóbbi lehívás 2023. április 15].

IVINS, William M, Jr.: „Hans Weiditz: A Study in Personality", in: *The Metropolitan Museum of Art Bulletin* 17:7 (1922), 156–161.

KAEMMERER, L.: „H. Röttinger, Hans Weiditz der Petrarkameister" (recenzió), in: *Mitteilungen des Österreichischen Vereines für Bibliothekswesen* 9 (1905), 41–42.

Kat. Augsburg = *Welt im Umbruch: Augsburg zwischen Renaissance und Barock* (kiáll. kat., Augsburg: Zeughaus), szerk. BUSHART, Bruno, Augsburg 1980.

Kat. London = *German Renaissance prints 1490–1550.* (kiáll. kat., London: Hayward Gallery, British Museum), szerk. BARTRUM, Giulia, London 1995.

KIESSLING, Gerhard: „Die Anfänge des Titelblattes in der Blütezeit des Deutschen Holzschnitts (1470–1530)", in: *Das Titelblatt im Wandel der Zeit* (Buch und Schrift. Jahrbuch des Deutschen Vereins für Buchwesen und Schrifttum, 3), Leipzig 1929, 9–46.

KNAPE, Joachim: *Die ältesten deutschen Übersetzungen von Petrarcas Glücksbuch. Texte und Untersuchungen*, Bamberg 1986.

KNAPP Éva: „Gilgengart. Egy német nyelvű imádságoskönyv a 16. század elejéről”, in: *Magyar Könyvszemle* 110:2 (1994), 130–154.

KOEGLER, Hans: „Die Überlieferung vom Namen des Hans Weiditz”, in: *Oberrheinische Kunst* 1 (1925), 78–82.

KRISTELLER, Paul: *Die Strassburger Bücher-Illustration im XV. und im Anfange des XVI. Jahrhunderts*, Leipzig 1888.

LE COMTE, Florent: *Cabinet des singularitez d'architecture, peinture, sculpture et graveure*, Paris 1699.

MAYOR, A. Hyatt: *Prints and People. A Social History of Printed Pictures*, New York 1971.

MERBACK, Mitchell B.: *Perfection's Therapy: An Essay on Albrecht Dürer's Melencolia I*, New York 2017.

MESSLING, Guido: „Beck or the Petrarch Master”, in: *Print Quarterly* 21:2 (2004), 146–154.

MUSPER, Theodor: *Die Holzschnitte des Petrarkameisters. Ein kritisches Verzeichnis*, München 1927.

MUSPER, Theodor: „Petrarkamesiter oder Hans Weiditz?”, in: *Zeitschrift für Bildende Kunst* 62, Kunstchronik und Kunstliteratur melléklap 8. füzet (1929), 91–92.

MUSPER, Theodor: „Nachlese zum Petrarkameister”, in: *Gutenberg-Jahrbuch* 26 (1951), 110–117.

MUTHER, Richard: „Hans Bugkmair”, in*: Zeitschrift für Bildende Kunst* 19 (1884), 378–399.

MUTHER, Richard: „Chronologisches Verzeichniss der Werke Hans Burgkmair’s des Aelteren 1473–1531”, in: *Repertorium für Kunstwissenschaft* 9 (1886), 410–448.

NAGLER, Georg Kaspar: „Weyditz, Hans, auch Widitz und Wyditz”, in: *Neues allgemeines Künstler-Lexicon oder Nachrichten von dem Leben und Werken der Maler, Bildhauer, Baumeister, Kupferstecher, Formschneider, Lithographen, Zeichner, Medailleure, Elfenbeinarbeiter, etc*. 21. München 1851, 364–365.

NAGLER, Georg Kaspar: „Hans Wolf (Nr. 1707)”, in: *Die Monogrammisten* 3. München 1863, 715–716.

NAGLER, Georg Kaspar: „Nr. 1498”, in: *Die Monogrammisten* 5, München 1879, 301.

N. N.: „Petrarkameister”, in: Thieme – Becker 37 (1950), 270–271.

OTT, Norbert: „Frühe Augsburger Buchillustration”, in: *Augsburger Buchdurck und Verlagswesen. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*, szerk. GIER, Helmuth – JANOTA, Johannes, Wiesbaden 1997, 201–242.

PASSAVANT, Johann David: *Le peintre-graveur* 3, Leipsic 1862.

PETRARCA, Francesco: *Heilmittel gegen Glück und Unglück: lateinisch-deutsche Ausgabe in Auswahl*, ford. SCHOTTLAENDER, Rudolf, szerk. KESSLER, Eckhardt, München 1988.

PIANZOLA, Maurice: *Bauern und Künstler. Die Künstler der Renaissance und der Bauernkrieg von 1525*, Berlin 1961.

RAUPP, Hans-Joachim: „Die Illustrationen zu Francesco Petrarca »Von der Artzney bayder Glueck des guten vnd widerwertigen« (Augsburg 1532)", in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 45 (1984), 59–112.

ROTT, Hans: *Quellen und Forschungen zur südwestdeutschen und schweizerischen Kunstgeschichte im XV. und XVI. Jahrhundert 3, Quellen I (Baden, Pfalz, Elsass)*, Stuttgart 1936.

RÖTTINGER, Heinrich: *Hans Weiditz, der Petrarkameister* (Studien zur Deutschen Kunstgeschichte, 50), Strassburg 1904.

RÖTTINGER, Heinrich: „Zwei Zeichnungen von Hans Weiditz", in: *Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst* (1907), 36–38.

RÖTTINGER, Heinrich: „Neues zum Werke Hans Weiditz', in: *Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst* (1911), 46–52.

RÖTTINGER, Heinrich: „Hans Weiditz oder Peter Zan?", in: *Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst* (1925), 75–78.

RÖTTINGER, Heinrich: „Hans Weiditz, der Strassburger Holzschnittzeichner", in: *Elsass-Lothringische Jahrbuch* 16 (1937), 75–125.

RÖTTINGER, Heinrich: „Weiditz (Wydytz), Hans", in: Thieme – Becker 35 (1942), 269–271.

SAVAGE, Elizabeth: *Early Colour Printing. German Renaissance Woodcuts at The British Museum*, London 2021.

SCHEIDIG, Walther: *Die Holzschnitte des Petrarca-Meisters. Zu Petrarcas Werk Von der Artzney bayder Glück des guten und widerwärtigen, Augsburg 1532*, Berlin 1955.

SCHIEFELBEIN, Torge: *Same Same But Different: Die erhaltenen Exemplare des „Liber selectarum cantionum" (Augsburg 1520)* (Wiener Forum für ältere Musikgeschichte, 12), Wien 2022.

SCHMIDT, Charles: *Zur Geschichte der ältesten Bibliotheken und der ersten Buchdrucker in Strassburg*, Strassburg 1882.

SCHMIDT, Wilhelm: „Zur altdeutschen Kunstgeschichte", in: *Allgemeine Augsburger Zeitung* 207, Beilage 3051, 1884.

SCHMIDT, Alfred: „Der Meister Des Rehlingerltars in der Augsburger Galerie", in: *Repertorium für Kunstwissenschaft* 14 (1891), 226–231.

SEIDLITZ, von Woldemar: „Der Illustrator des Petrarca (Pseudo-Burgkmair)", in: *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen* 12 (1891), 158–166.

SEYBOTH, Ad.: „Verzeichniss der Künstler, welche in Urkunden des Strassburger Stadtarchivs vom 13–18. Jahrhundert erwähnt werden", in: *Repertorium für Kunstwissenschaft* 15, Berlin – Stuttgart 1892, 37–42.

SPIRA, Freyda: „Between Court and City. Artistic Productions in Renaissance Augsburg", in: *Imperial Augsburg: Renaissance Prints and Drawings, 1475–1540* (kiáll. kat., Washington: National Gallery of Art, Austin: Jack S. Blanton Museum of Art, Poughkeepsie: Frances Lehman Loeb Center), szerk. JECMEN, Gregory – SPIRA, Freyda, Washington 2012, 39–66.

STUHLFAUTH, Georg: „Neues zum Werke des Hans Weiditz", in: *Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst* (1920), 1–5.

Thieme – Becker 35 (1942) = *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, 35. kötet, szerk. THIEME, Ulrich – BECKER, Felix, Leipzig 1907–1950.

Thieme – Becker 37 (1950) = *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, 37. kötet, szerk. THIEME, Ulrich – BECKER, Felix, Leipzig 1907–1950.

TURRENTINE, Herbert C.: „Hans Weiditz's »Emperor Maximilian at Mass«: An Intriguing Liturgical Scene in the Chapel of Annakirche in Augsburg", in: *Explorations in Renaissance Culture* 27:1 (2001), 21–30.

WIRTH, Jean: „Hans Weiditz. Illustrateur de la Reforme a Strasbourg", in: *Von der Macht der Bilder. Beiträge des C.I.H.A.-Kolloquiums „Kunst und Reformation"*, szerk. ULLMANN, Ernst, Leipzig 1983, 299–318.

WOHLFEIL, Rainer – WOHLFEI, Trudl: „Verbildlichungen ständischer Gesellschaft. Bartholomäus Bruyn d.Ä. – Petrarcameister", in: *Ständische Gesellschaft und Soziale Mobilität* (Schriften des Historischen Kollegs, 12), szerk.: SCHULZE, Winfried – GABEL, Helmut, Oldenbourg 1988, 269–332.

YPES, Catherina: *Petrarca in de Nederlandse letterkunde*, Amsterdam 1934.

ZIMMERMANN, Hildegard: „Beiträge zum Werk einzelner Buchillustratioren der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts", in: *Buch und Schrift. Jahrbuch des Deutschen Vereins für Buchwesen und Schrifttum* 1, Leipzig 1927, 39–91.

ZIMMERMANN, Hildegard: „Th. Musper, Die Holzschnitte des Petrarkameisters" (recenzió), in: *Zeitschrift für Bildende Kunst* 62, Kunstchronik und Kunstliteratur melléklap 4. füzet (1929), 48.