

1 Pontormo, Büßender Hieronymus (Ausschnitt), Hannover, Niedersächsische Landesgalerie

## PONTORMOS BÜSSENDER HIERONYMUS

*Von Robert Oertel*

Daß Pontormo sich mit dem Thema des „Büßenden Hieronymus“ beschäftigt hat, ist längst bekannt. Der sorgfältig durchgeführte Kompositionsentwurf in den Uffizien (441 F, Abb. 6) gehört zu den Ausgangspunkten für unsere Vorstellung von Pontormos zeichnerischem Können. Weniger bekannt ist es, daß in den Uffizien noch eine weitere Vorarbeit zu derselben Komposition bewahrt wird, die Aktstudie für die Figur des knienden Heiligen (6664 F, Abb. 5)<sup>1</sup>. Schon 1912 hatte Bernard Berenson zu dem Gesamtentwurf bemerkt: „Die Zeichnung ist für die Vergrößerung quadriert, ein entsprechendes Gemälde war wahrscheinlich ausgeführt.“ Das Gemälde (auf Pappelholz, 105:80 cm) ist vor etwa drei Jahren im Vorrat des Kestnermuseums in Hannover aufgefunden worden (Abb. 4). Die Probe der Echtheit hat es inzwischen schon bestanden: 1952 hing es Seite an Seite mit anderen Werken Pontormos und seiner Zeitgenossen in der Ausstellung „Fontainebleau

<sup>1</sup> Hier zum ersten Male abgebildet. Photo: Soprintendenza, Florenz, Nr. 69194. Siehe auch Anm. 9 u. 10.



2 Fra Filippo Lippi, Büßender Hieronymus (Ausschnitt)  
Altenburg, Staatl. Lindenau-Museum

denen Stiles war, hatte auch vor dem religiösen Bereich nicht haltgemacht. Bald vermochten die Meister der Frührenaissance auch die göttlichen Gestalten und die Heiligen nur noch in einer Sphäre festlich erhöhter Diesseitigkeit zu sehen. Der Abstand zwischen profaner und kirchlicher Kunst schwand mehr und mehr dahin. Doch je stärker der neue Stil sich durchsetzte, um so dringlicher wurde das Bedürfnis nach neuen Bildgedanken, in denen das Sehnen nach frommer Besinnung, die Stimmung der Weltflucht und der Buße ihren Ausdruck fand. So schuf Fra Filippo Lippi seine „Anbetung im Walde“, in der man sicherlich mehr zu sehen hat als nur ein poetisches Bekenntnis zum Walten Gottes in der Natur, zur Einsamkeit und Stille. Die Einsamkeit des Waldes wurde noch unmittelbar als „Wildnis“ empfunden, als die Stätte der Weltflucht und der Buße. In keinem der drei Anbetungsbilder des Fra Filippo fehlen die Hinweise auf dieses Motiv; gleich die erste Fassung des neuen Themas, die Anbetung aus dem Kloster Annalena, zeigt als bedeutsame Nebenfiguren die reuige Magdalena und den büßenden Hieronymus.

In der zweiten Hälfte des Quattrocento häufen sich die Darstellungen des büßenden Hieronymus. Hatte noch Pisanello auf seinem Londoner Bilde<sup>6</sup> den Heiligen nur meditie-

e la Maniera Italiana“ in Neapel, und weder dort noch später ist Widerspruch gegen die Zuweisung an den Meister laut geworden<sup>2</sup>. Die vorliegende Studie hat daher nur noch die Aufgabe, das Bild einer weiteren Öffentlichkeit bekanntzumachen und seine Stellung im Schaffen Pontormos zu bestimmen<sup>3</sup>.

Schon Berenson hat auf den Zusammenhang von Pontormos Komposition mit dem unvollendeten Bilde Leonardos im Vatikan hingewiesen<sup>4</sup>. Die Verwandtschaft ist offensichtlich; die Traditionslinie, die hier sichtbar wird, reicht sogar noch weiter zurück<sup>5</sup>. Es ist einer der Fälle, in denen der Manierismus auf Gedanken zurückgreift, deren Wurzeln bereits in der Frührenaissance zu finden sind. Schon um die Mitte des Quattrocento begann die Spaltung im Lebensgefühl der Renaissance, die im „antiklassischen Stil“ zur Krise führen sollte. Die ästhetische Verklärung aller Lebensgebiete, die einer der Grundzüge des neuen, in Florenz entstandenen



3 Albrecht Dürer, Christus am Ölberg  
Holzschnitt aus der kleinen Passion

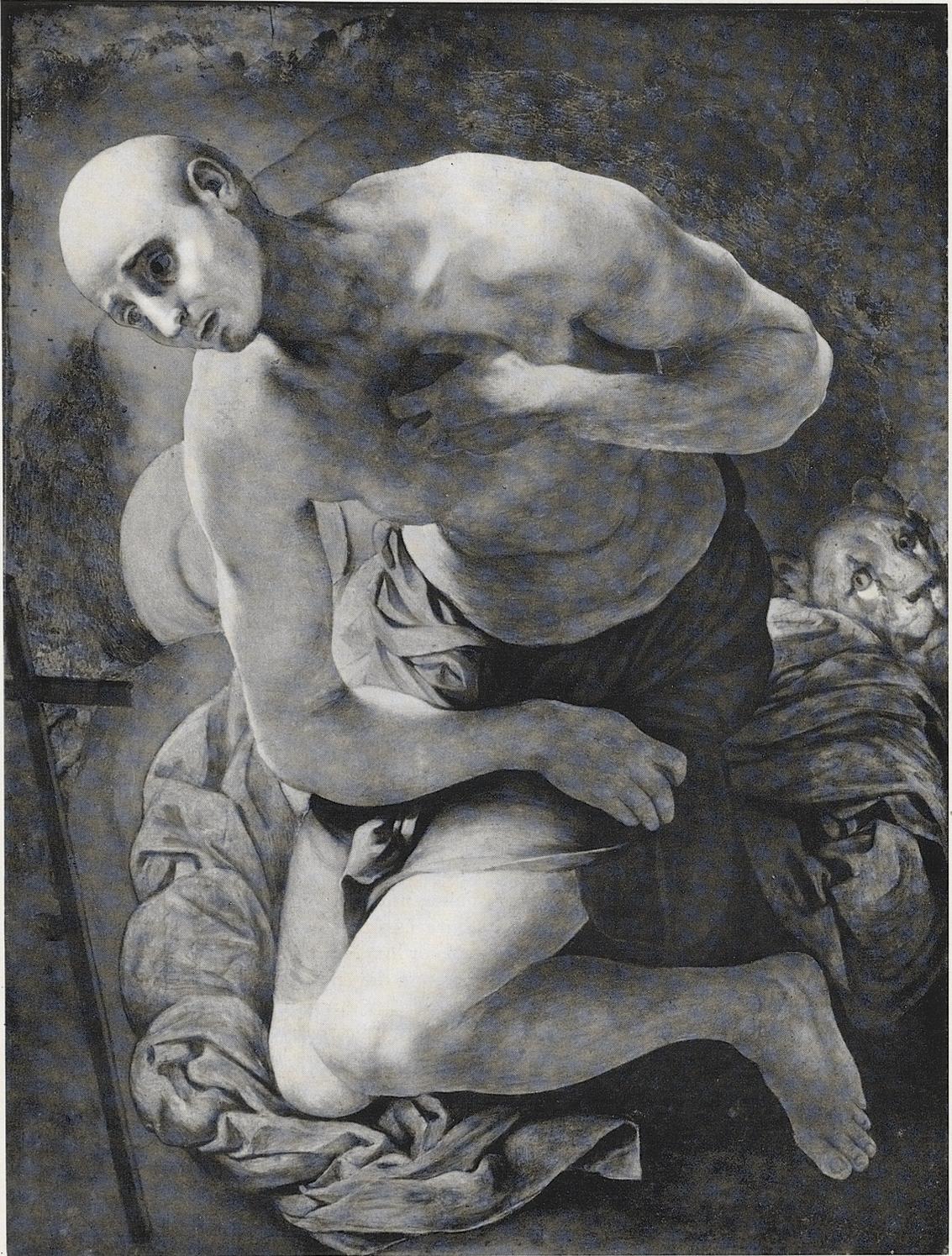
<sup>2</sup> Vgl. den Katalog der Ausstellung, Neapel 1952, Nr. 10. – Dazu B. Molajoli, in: Bollettino d'Arte 37, 1952, S. 368 ff. (m. Abb.). – Ferner neuerdings: Katalog der Gemälde alter Meister in der Niedersächs. Landesgalerie Hannover, bearb. v. G. von der Osten (1954), S. 122.

<sup>3</sup> Unabhängig vom Verfasser hat auch Hermann Beenken† die Zuweisung an Pontormo ausgesprochen, als er das Bild in Hannover kennen lernte.

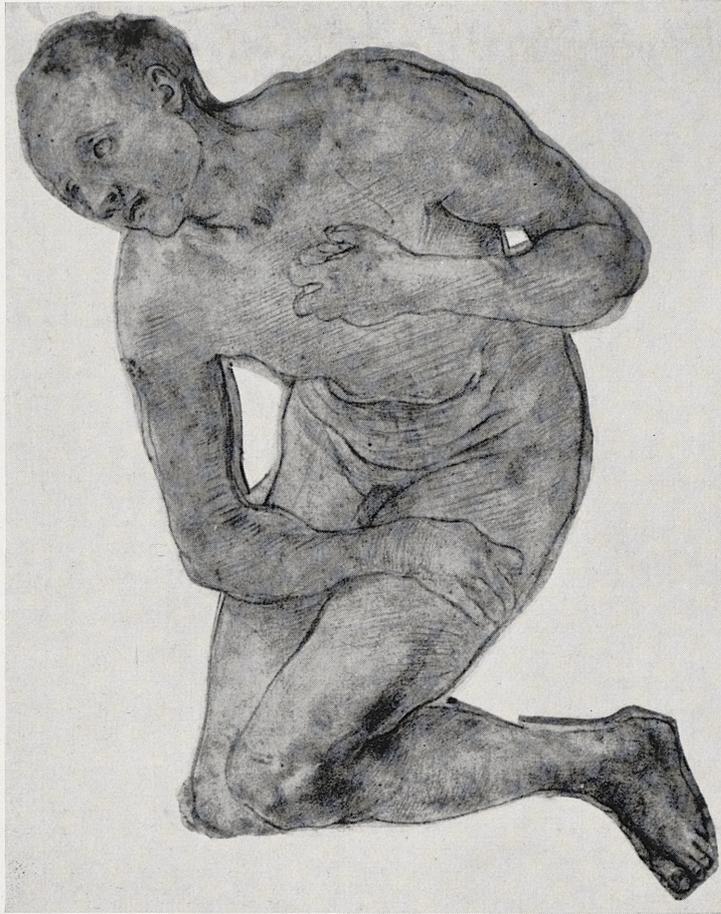
<sup>4</sup> B. Berenson: The Drawings of the Florentine Painters, London 1912, Nr. 1968.

<sup>5</sup> W. Meinhof (Leonardos Hieronymus, in: Repertorium f. Kunstwiss. 52, 1931, S. 101) stellt die Vorstufen zu Leonardos Komposition bei Ant. Pollaiuolo, Tura usw. zusammen, beschränkt sich dabei jedoch im wesentlichen auf die formale Seite des Motivs.

<sup>6</sup> Van Marle VIII, Fig. 67.

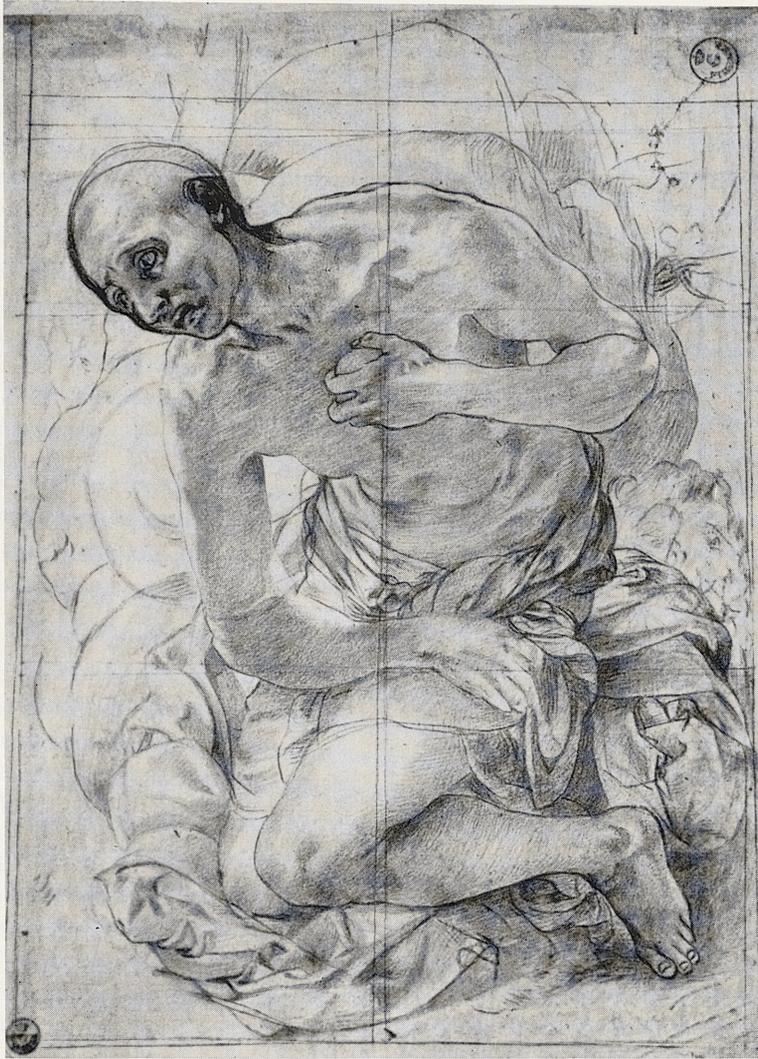


4 Pontormo, Büßender Hieronymus. Hannover, Niedersächsische Landesgalerie



5 Pontormo, Aktstudie zum Büßenden Hieronymus  
Florenz, Uffizien 6664 F.

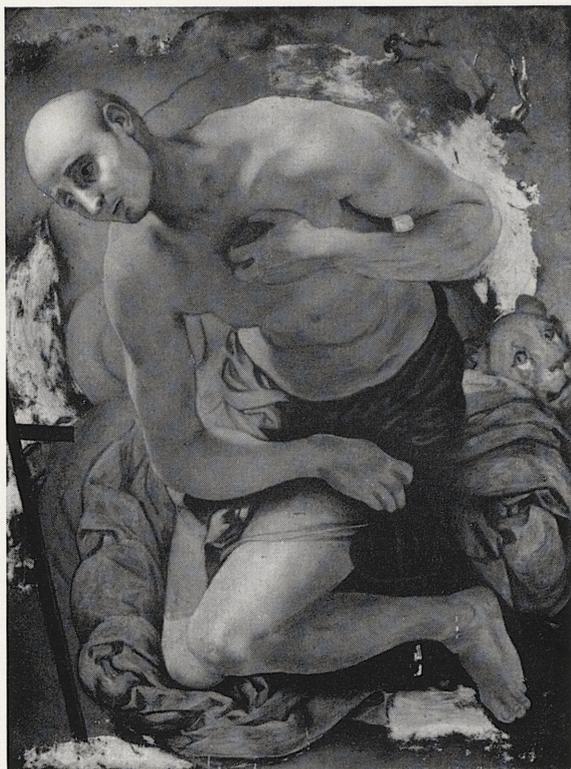
rend, in besinnlicher Einkehr inmitten einer von Felsen umschlossenen Waldlandschaft dargestellt, so zeigt ihn Fra Filippo – auf der Tafel in Altenburg (Abb. 2) – als tätigen Büsser, in dreifacher Aktion: er hält das Kreuz, er blickt gebannt auf den vor ihm liegenden Totenschädel, seine Rechte umklammert den Stein und holt zum Schwunge aus, um die entblößte Brust zu treffen. Der Heilige ist ganz versunken in sein Tun, in leidvoll geschärfter Anspannung seines ganzen Wesens. Das nackte Gestein mit seinen messerscharfen Kanten, das die Figur umgibt, sagt deutlich genug, daß jeder Gedanke an ein romantisches Auskosten der Naturstimmung hier ausgeschlossen bleiben soll. – Auch in Leonardos unvollendetem Bilde im Vatikan ist die Kahlheit der felsigen Landschaft ein wesentliches Element des ikonographischen Gehalts. Der Schwung des Armes ist aufs äußerste verstärkt und zum Leitmotiv der ganzen Komposition geworden; Leonardo hat – abgesehen von der Anghiarischlacht, die nach Umfang und Thema mit dem „Hieronymus“ nicht zu vergleichen ist – kein zweites Werk von so unwiderstehlicher Gewalt der Bewegung geschaffen. Doch im verzückten Aufblick des abgezehrten Gesichts entgleitet ihm der ursprüngliche Sinn des Bildgedankens, der ja auf Verinnerlichung, nicht auf pathetische, Anteil heischende Zurschaustellung abzielt. Vielleicht war es dies, was ihm die Kräfte lähmte, so daß das Bild unausgeführt in der



6 Pontormo, Kompositionsentwurf zum Büßenden Hieronymus  
Florenz, Uffizien 441 F.

Untermalung stehen blieb. – Pontormo, der ein Menschenalter später das Thema wiederaufnimmt, kehrt zu dem ursprünglichen Sinngehalt zurück und verwirklicht, was schon Fra Filippo vorgezeichnet hatte. Sein an Dürer geschulter, vergeistigter Stil erlaubt es ihm, alle äußere Aktion und Charakterisierung auf das Notwendigste zu beschränken. Seine biegsam kniende, in ornamentaler Geschlossenheit vor uns aufwachsende Figur ist nur noch das Gefäß ihrer Innerlichkeit, eine visionär erschaute Verkörperung des Gedankens der Buße, der Nacktheit der Seele vor ihrem Schöpfer.

Damit ist die Frage nach der Stellung des Bildes im Werk Pontormos schon im wesentlichen beantwortet. Es kann nur nach den Jahren der Verinnerlichung und Verwandlung entstanden sein, die der Maler selbst während der Arbeit an den Fresken der Certosa durchlebt hat (1522–1524). Seine Begegnung mit Dürer, die in den Certosafresken allzu deutlich und im Grunde noch unbewältigt



7 Pontormo, Büßender Hieronymus, Hannover  
Zustand nach Abnahme der Übermalungen

richtig um diese Zeit datiert worden: Gamba (1912)<sup>7</sup> setzte sie in die Jahre unmittelbar nach 1525, Clapp in die Zeit der Arbeiten in S. Felicità (zwischen 1526 und 1528, bzw. 1527–1529)<sup>8</sup>. Das ausgeführte Gemälde bestätigt, wie im folgenden gezeigt werden soll, die Datierung Gambas: es scheint wirklich im unmittelbaren Anschluß an das Emmausbild, noch *vor* der Grablegung von S. Felicità entstanden zu sein.

Doch bleiben wir zunächst bei den beiden Zeichnungen. In welchem Verhältnis stehen sie zueinander? Beide sind in Röteln ausgeführt, in einer ungewöhnlich zarten und durchsichtigen Technik<sup>9</sup>. Die Aktstudie (Abb. 5) ist stark verrieben und überdies silhouettiert, doch glücklicherweise so, daß der Kontur fast überall intakt erhalten geblieben ist (mit Ausnahme eines kleinen Stückes am rechten Knie)<sup>10</sup>. Clapp sagt von ihr, sie unterscheide sich von dem quadrierten Entwurf (Abb. 6) „nur durch die Qualität der Zeichnung“<sup>11</sup>. Er zweifelt also nicht an der Echtheit der Studie, hält sie aber für qualitativ schwächer als das Hauptblatt. Berenson erklärt sie für eine „schwächere Fas-

ihre Spuren hinterlassen hat, ist in dem Hieronymusbilde zum ersten Male ganz rein und schlackenlos verarbeitet. Dürerisch ist der bewegte und doch ganz geschlossene, von eigenem Leben erfüllte Kontur, der nun nicht mehr allein im Dienst des figürlichen „disegno“ steht, sondern den tiefsten Empfindungsgehalt der Figur auf eine einzige, gleichsam graphische Formel bringt. Zwar gab es in Florenz dafür bereits eine bedeutsame Vorstufe: bei der „Madonna Doni“ des Michelangelo hat der Kontur schon eine ähnliche Funktion. Pontormo fand in der nordischen Graphik nur, was ihm selbst als Aufgabe mitgegeben war. Bei Dürer mag man an den betenden Christus in der Ölbergsszene der „Kleinen Passion“ denken; auch das Schwebende, Erscheinungshafte der knienden Gestalt und die Magie des Lichtes waren dort zu finden (Abb. 3). Das Blatt war Pontormo sicher nicht unbekannt. Das Emmausbild derselben Folge bot ihm bekanntlich die Anregung für eins seiner großartigsten Gemälde: „Christus in Emmaus“, 1525 für die Certosa gemalt. Der „Büßende Hieronymus“ gehört nach Stil und Empfindungsweise in die nächste Nachbarschaft dieses Werkes.

Auch die Vorzeichnung in den Uffizien (Abb. 6) ist schon seit langem annähernd

<sup>7</sup> C. Gamba: I disegni della R. Galleria degli Uffizi, Serie I, fasc. 1, Firenze 1912, Nr. 17.

<sup>8</sup> F. M. Clapp: Les dessins de Pontormo, Paris 1914, S. 91/92: „zwischen 1526 u. 1528“. – Ders., Jacopo Carucci da Pontormo, His Life and Work, New Haven 1916, S. 54: „1527–1529“.

<sup>9</sup> 441 F: *Kompositionsentwurf*, für die Vergrößerung quadriert, 27:19,9 cm; auf der Rückseite Rötelstudie eines gelagerten weiblichen (?) Aktes (Clapp, 1916, Fig. 110). Berenson Nr. 1968. – 6664 F: *Aktstudie*. Berenson Nr. 2154.

<sup>10</sup> Die Figur ist in der gegenwärtigen Montierung in der Handzeichnungssammlung der Uffizien zu weit nach rechts gekippt; die richtige Stellung ergibt sich eindeutig aus der Struktur des Papiers. In unserer Abbildung ist diese Verschiebung der Körperachse korrigiert; die Maße betragen unter Berücksichtigung dieser Korrektur ca. 21,5:17,5 cm.

<sup>11</sup> Les dessins de Pontormo, 1914, S. 216.

sung“ des Kompositionsentwurfs<sup>12</sup>. Diese Beurteilung scheint uns den Wert und die Funktion der Studie zu verkennen. Sie macht ganz den Eindruck, als sei sie unmittelbar nach dem Modell gezeichnet, daher spontaner – doch kaum nachlässiger – im Strich als die Figur in dem Bildentwurf, der bereits eine „Selbstkopie“ darstellt. Der relativ offene, lockere Strich der Schattenlagen erinnert noch an die etwas frühere Studie für einen jugendlichen Johannes in den Uffizien (6597 F)<sup>13</sup>. Für die Entstehung vor dem Modell sprechen außer der Frische der Strichführung auch die zahlreichen *Pentimente* (an den Oberschenkeln, am rechten Arm, an der linken Hand usw.). Das Modell könnte dasselbe sein wie das für den liegenden Christus auf der Zeichnung 6665 F in den Uffizien, die aus der Zeit der Certosafresken stammt<sup>14</sup>. Vor allem beweiskräftig ist aber die Haltung und Proportionierung der Aktfigur. Die Größe des Kopfes steht noch im richtigen, der Wirklichkeit entsprechenden Verhältnis zum Körper. Im fertigen Entwurf (Abb. 6) ist der Kopf ganz wesentlich kleiner; das energische *Pentiment* an der Schädelwölbung zeigt, daß Pontormo ihn noch während der Arbeit an dieser sonst so



8 Löwenkopf (Ausschnitt aus Abb. 4)

sorgfältig durchgeführten Zeichnung abermals erheblich verkleinert hat. Die Ausführung im Bilde geht dann sogar über diese letzte Fassung noch hinaus: der kahle Schädel ist kaum größer als das vorgestreckte linke Knie, während die Schultern noch mächtiger, die Einziehung des Leibes noch ausgeprägter geworden ist. Immer weiter rückt auch der Kopf nach links hinüber und löst sich aus dem Körperumriß heraus; das Ohr rückt höher und zugleich immer weiter nach links<sup>15</sup>. Am klarsten endlich ist die Loslösung vom Modell an der Umformung des Gesichts zu beobachten. Die nicht sehr ebenmäßigen, doch höchst individuell erfaßten Züge des jungen Mannes, der für die Stellung des büßenden Heiligen posierte, sind in der fertigen Entwurfszeichnung unvergleichlich viel markanter und ausdrucksvoller geworden. Schon dies schließt aus, daß die Aktzeichnung etwa erst *nach* dem Gesamtentwurf entstanden sein könnte – sei es, um die bereits feststehende Haltung noch einmal am Modell zu studieren, sei es als Replik von Schülerhand. Die beiden Zeichnungen sind Stufen einer folgerichtigen Entwicklungsreihe. Das ausgeführte Bild geht dann nochmals weit über

<sup>12</sup> The Drawings of the Florentine Painters, 2. Aufl. 1938, Nr. 2154.

<sup>13</sup> Clapp: 1916, Fig. 76; ders., 1914, S. 175/176 („gegen 1520“).

<sup>14</sup> Clapp: 1916, Fig. 86.

<sup>15</sup> Ein deutlich sichtbares *Pentiment* am ausgeführten Bilde läßt erkennen, daß das Ohr in der ursprünglichen Anlage noch etwas höher saß; außerdem war es schmaler, d. h. wohl in stärkerer Verkürzung geschen (Abb. 1). Offenbar war der Kopf im Ganzen in der ursprünglichen Anlage noch mehr en face gewendet. Der vordere Schädelumriß lag um etwa 2 cm zurück; er markiert sich in der heutigen Oberfläche durch auffallende Schwundrisse, die auch an der Nase zu beobachten sind: ein Beweis, daß die erste, stark abweichende Fassung des Kopfes schon weitgehend ausgeführt gewesen sein muß.

den Entwurf hinaus: erst hier ist der eigenartige pontormeske Typus ganz rein ausgeprägt, und der Empfindungsgehalt des durchgeistigten, dabei noch fast jugendlich straffen, bartlosen Gesichts ist nun ganz verinnerlicht. Und Entsprechendes gilt für die ganze, manieristisch zerdehnte Figur mit ihrem ausdrucks geladenen Kontur, ihrem schmerzhaft-inbrünstigen Sichvorbeugen. Die Abkehr vom klassischen Figurenideal wird hier besonders eindrucksvoll erkennbar, weil wir ihren Weg von dem traditionellen Ausgangspunkt einer sorgfältigen Naturstudie Schritt für Schritt verfolgen können.

Schon die Entwurfszeichnung läßt erkennen, daß Pontormo nicht nur die Figur als solche – in ihrer spezifischen Körperlichkeit, ihrer Proportion und Bewegung – bei seiner Bildidee vor Augen hatte. Ebenso wichtig war ihm auch die farbige Erscheinung und vor allem das Licht. Das Röteltblatt ist wie von einer leuchtenden Atmosphäre erfüllt, die auch die Schatten transparent, den Körper schwerelos, gleichsam auf Wolken schwebend erscheinen läßt; die bauschigen, quirlenden Stoffmassen, die den Unterteil der Figur umgeben, könnten sogar vermuten lassen, daß Pontormo diesen Eindruck ganz bewußt hervorrufen wollte. Zum mindesten darf gesagt werden, daß es ihm darum ging, die Figur von der Basis des unteren Bildrandes loszulösen und ihr natürliches Gewicht vergessen zu machen. So hat er das linke Knie, das in der Modellstudie noch eben den Boden berührt, schon im Gesamtentwurf und dann noch entschiedener im Gemälde nach oben gerückt; nur das rechte Knie und die Fußspitzen berühren tatsächlich den Boden. Vor allem aber trägt die Beleuchtung zu dem Eindruck des Schwebenden bei. Das von links oben einfallende Licht hebt nur den Kopf und die Knie, den Schulterumriß und das linke Handgelenk heraus. Die Hand mit dem Stein – im Sinne der überlieferten Ikonographie ein so wichtiges Motiv – bleibt fast unsichtbar im Dunkel. Die Masse des Körpers ist von beweglichen Schatten und Halbschatten überspielt. Im Bilde selbst sind die Kontraste stärker als im Entwurf, doch die Wirkung des Atmosphärischen, der Entstofflichung ist nicht geringer, ja sie ist gesteigert bis zum geheimnisvoll Visionären. Wie stets bei Pontormo steht die Farbe auf weißem Grunde. Die Transparenz, die dadurch entsteht, und der Reichtum der Tonstufen ist von keiner Farbbeschreibung zu erfassen. Nur die Grundfarben können hier angegeben werden; es sind relativ wenige. Der kräftig rötliche bis rotbraune Fleischtön ist in reicher Nuancierung bis zu grünlichem Grau hin abgestuft. In den Schattenpartien der nackten Teile begegnet die charakteristische, etwas spröde und kratzende Pinselührung, die auch für das Jünglingsbildnis in Lucca bezeichnend ist<sup>16</sup>. Andere Partien sind glatter gemalt, so der zinnoberröte Kardinalshut hinter dem rechten Oberarm und das schiefergraue, im Schatten bis ins Violett spielende Lendentuch. Der abgeworfene Mantel erscheint zu beiden Seiten der Figur in tiefem Rot, einer satten Lasurfarbe (wohl Krapplack), die von dem hellen Grunde her ein glühendes „Tiefenlicht“ ausstrahlt. Nur am obersten, hellsten Teil des Mantels – zu beiden Seiten des rechten Armes und drüben beim Löwenkopf – verliert sich diese Glut; aus dem warmen Rot wird durch die Mischung mit Weiß ein kühles, undurchsichtiges Karmin. Der Kopf des Löwen, der mit funkelnden Augen aus der Tiefe herausblickt, ist mit prachtvoller Frische, breit und großzügig in Ockertönen gemalt (Abb. 8). Das Kreuz, auf das der Heilige blickt, steht schwarzbraun ganz vorn am linken Bildrand. Es trägt kein Korpus; statt dessen sieht man im Winkel der beiden Kreuzbalken die roten Schnüre des Kardinalshutes.

Der Hintergrund des Bildes wies ausgedehnte ältere Übermalungen auf. Unsere Abbildung 7 zeigt den Zustand des Bildes nach der Abnahme dieser Ergänzungen. Der Befund deutet darauf hin, daß das Bild an diesen Stellen nicht etwa in neuerer Zeit verputzt wurde, sondern von Anfang an *unvollendet* geblieben ist. Vielleicht hat es die Werkstatt Pontormos zu seinen Lebzeiten nie verlassen. Möglicherweise erklärt sich daraus die auffallende Tatsache, daß Vasari in seiner sonst so ausführlichen Biographie des Meisters dieses bedeutende Werk mit keinem Wort erwähnt. – Der bei der Abnahme der Übermalungen zutage getretene weiße Grund ist in lockerer Weise wieder

<sup>16</sup> Gute Abbildung nach der Restaurierung bei G. Nicco Fasola, Pontormo o del Cinquecento, Firenze 1947, fig. 39. Photo: Soprintendenza, Florenz, Nr. 24663.

getönt worden, so daß der Umfang der Fehlstellen noch erkennbar bleibt (Abb. 4). Zum Glück kommt die Entwurfszeichnung uns zu Hilfe, um die etwas unklaren Formen des Hintergrundes zu deuten: es ist eine Felskulisse, in braunen bis grauen Tönen, die sich von einem graublauen Himmel abhebt. Der Fels ist besetzt mit verkrüppelten Bäumen, deren schwarzbraunes Gezweig oben rechts erkennbar ist.

Das Nebeneinander von warmen und kühleren Tönen, das Einbetten einzelner sehr intensiver, gesättigter Farben in eine fast farblose Umgebung – wie es hier bei den beiden Rottönen des Mantels und des Kardinalshutes der Fall ist – findet sich bei Pontormo etwa bis zur Mitte der



9 Bronzino, der hl. Benedikt als Büßer, Florenz, Badia

zwanziger Jahre. Wenig später, in der „Grablegung“ von S. Felicità, hat er eine neue Stufe der farbigen Gestaltung erreicht. Kalte und warme Farben verbinden sich nun in einer gemeinsamen, magischen Helligkeit und Transparenz. Feuoriges Hellrot, Orange und warme Ockertöne haben dasselbe Gewicht oder vielmehr dieselbe Leichtigkeit wie Smaragdgrün, Eisblau und verschwebendes Lila und Violett. In der „Heimsuchung“ von Carmignano erscheint dieser „magische“ Charakter noch verstärkt, weil zu den edelsteinhaft leuchtenden, reinen Farben auch kraftlos fahle Töne von gleicher Helligkeit hinzutreten. Wenn dann abermals später – in der „Madonna mit dem Kinde und dem kleinen Johannes“ in den Uffizien – die Leuchtkraft der Farbe wieder abnimmt und kühle, gebrochene Töne dominieren, so bleibt doch die gleichmäßigere Abstimmung aller Farbwerte erhalten. Nirgends mehr gibt es ein so unverbundenes, tiefes Rot wie auf dem Hieronymusbilde. Dieses findet vielmehr seinen sinnvollen Platz in der koloristischen Entwicklung Pontormos nur vor der entscheidenden Klärung und Vereinheitlichung, die in der „Grablegung“ von S. Felicità erreicht ist.

Andere Beobachtungen kommen hinzu, um die von uns vorgeschlagene Datierung des Hieronymusbildes zu stützen. Die Malweise ist noch unsystematischer, die Behandlung des Aktes und der Gewandmassen unruhiger, nervöser als in der „Grablegung“, wo eine fast gläsern anmutende Glätte und Entstofflichung alles zusammenfaßt zu reiner, kristallinisch abstrakter Form. Die Herbheit des Ausdrucks, die die Gestalt des büßenden Hieronymus so ergreifend macht, ist in dem Bilde von S. Felicità einer maßvoll elegischen Idealität gewichen. Das Pathos, die Trauer, die Gebärden des Schmerzes sind hier ebenso überirdisch schön wie die Formen als solche und die lichten Farben. Die tiefe und echte Erschütterung dagegen, von der der „Hieronymus“ Zeugnis ablegt, spricht auch aus dem Emmausbilde von 1525. Wie sind hier die Gesichter der assistierenden Kartäusermönche erfaßt! Die nervigen Hände, die großen, häßlichen Füße der beiden Apostel, die brüchigen Falten und schneidenden Konturlinien der Gewänder, das alles ist wirklicher, erregender als alles Pathos der „Grablegung“. Und in diesen Dingen liegt der eigentliche Stimmungsgehalt des Bildes, nicht in der milden und ein wenig sentimental Christusfigur, in der sich schon die Idealität von S. Felicità ankündigt. Das Thema des Bildes war in diesem Falle wohl sicher nicht von Pontormo selbst gewählt: es wurde von den Mönchen für die Foresteria, die Pilgerherberge der Certosa in Auftrag gegeben. Der wirkliche Seelenzustand des Malers in den Jahren seiner Zurückgezogenheit in der Certosa konnte sich also nur in den Nebendingen spiegeln. Dagegen könnte der „Büßende Hieronymus“ sehr wohl ein selbstgewähltes Thema gewesen sein. In ihm fand die Stimmung des Malers in jenen Jahren ihren gemäßen Ausdruck.

Noch ein letzter Hinweis sei schließlich hier angefügt, der für die Datierung des Hieronymusbildes um 1525 spricht. Als einziger Helfer und Schüler Pontormos hat der junge *Bronzino* mit ihm die Einsamkeit in der Certosa geteilt. In seinem späteren Schaffen knüpfte Bronzino freilich mehr an den Stil von S. Felicità als an den der Certosafresken und des Emmausbildes an. Aber es gibt ein Werk seiner Hand, das vermutlich schon um die Mitte der zwanziger Jahre entstanden ist und das den Eindruck macht, als habe er hier auf seine Weise versucht, das Certosa-Erlebnis künstlerisch zu verarbeiten. Es ist das Fresko mit dem heiligen Benedikt als Büsser im Kreuzgang der Badia in Florenz (Abb. 9)<sup>17</sup>. Der fast nackte, kahlköpfige Heilige von noch jugendlichem Typus ist ikonographisch so ungewöhnlich und entspricht so wenig der konventionellen und phantasielosen Geistesart Bronzinos, daß eine fremde Anregung dafür mit Bestimmtheit vorausgesetzt werden muß. Vielleicht hat Pontormo eine Skizze dafür geliefert, die sein Schüler dann freilich unbeholfen genug verwendet hätte. Doch es könnte genügen, daß der „Büßende Hieronymus“ – das fertige Bild, nicht nur die Zeichnung – Bronzino vor Augen stand, als er diese so wenig überzeugende, seltsame Büssergestalt entwarf, die in Haltung und Körperformen mehr epikureisch als asketisch wirkt. So verzerrt und mißverstanden sich Pontormos Empfindungswelt in dem Frühwerk Bronzinos spiegelt, so unverkennbar ist auch noch in ihm ein Reflex jener tiefen Erregung zu spüren, aus der heraus das in Hannover entdeckte Meisterwerk Pontormos entstand<sup>18</sup>.

<sup>17</sup> Vgl. *Craig Hugh Smyth*, *The Earliest Works of Bronzino*, in: *The Art Bulletin* 31, 1949, S. 184 ff.; dort auch Abb. des ganzen Freskos.

<sup>18</sup> Das Bild stammt aus dem Besitz von *August Kestner* (1777-1853), dem Sohn von Goethes Freundin Charlotte K. geb. Buff („Werthers Lotte“). Er lebte von 1817 bis zu seinem Tode als Diplomat in hannöverschen Diensten und Mitbegründer des deutschen archäologischen Institutes in Rom. In einem Brief vom 24. 6. 1834 an seinen Neffen Hermann K. erwähnt er unter den im letzten Jahr erworbenen Bildern einen „*Lionardo*“. Daß damit der „Büßende Hieronymus“ gemeint war, ist sehr wohl möglich, wenn auch nicht mit Bestimmtheit beweisbar.