ABHANDLUNGEN

SECHZIGSTER BAND.

ABHANDLUNGEN

DER KÖNIGLICH SÄCHSISCHEN

GESELLSCHAFT DER WISSENSCHAFTEN.

SECHZIGSTER BAND.

MIT 37 LICHTDRUCKTAFELN, 20 TAFELN, 68 ABBILDUNGEN AUF 9 TAFELN
SOWIE 23 ABBILDUNGEN IM TEXT.

LEIPZIG
BEI B. G. TEUBNER
1913.

ABHANDLUNGEN

DER PHILOLOGISCH-HISTORISCHEN KLASSE

DER KÖNIGLICH SÄCHSISCHEN

GESELLSCHAFT DER WISSENSCHAFTEN.

NEUNUNDZWANZIGSTER BAND.

MIT 37 LICHTDRUCKTAFELN, 20 TAFELN, 68 ABBILDUNGEN AUF 9 TAFELN
SOWIE 23 ABBILDUNGEN IM TEXT.

LEIPZIG
BEI B. G. TEUBNER
1913.

INHALT.

JOOS VAN GENT UND MELOZZO DA FORLI IN ROM UND URBINO

VON

AUGUST SCHMARSOW

DES ~~XXIX.~~ 29 BANDES
DER ABHANDLUNGEN DER PHILOLOGISCH-HISTORISCHEN KLASSE
DER KÖNIGL. SÄCHSISCHEN GESELLSCHAFT DER WISSENSCHAFTEN
N° ~~VII~~ 7-9
MIT 22 LICHTDRUCKTAFELN UND 6 ABBILDUNGEN IM TEXT

LEIPZIG
BEI B. G. TEUBNER
1912

Einzelpreis 12 Mark

ABHANDLUNGEN
DER KÖNIGL. SÄCHS. GESELLSCHAFT DER WISSENSCHAFTEN ZU LEIPZIG.

PHILOLOGISCH-HISTORISCHE KLASSE.

ERSTER BAND. Mit einer Karte. Hoch 4. 1850. brosch. (Statt M. 18.—) M. 9.—

A. WESTERMANN, Untersuch. über die in die attischen Redner eingelegten Urkunden. 2 Abhandl. 1850	(Statt M. 3.—)	M. 1.50
F. A. UKERT, Über Dämonen, Heroen und Genien. 1850	(„ „ 2.40)	„ 1.20
TH. MOMMSEN, Über das römische Münzwesen. 1850	(„ „ 5.—)	„ 2.50
E. v. WIETERSHEIM, Der Feldzug des Germanicus an der Weser. 1850	(„ „ 3.—)	„ 1.50
G. HARTENSTEIN, Darstellung der Rechtsphilosophie des Hugo Grotius. 1850	(„ „ 2.—)	„ 1.—
TH. MOMMSEN, Üb. d. Chronographen v. J. 354. Mit e. Anh. üb. d. Quellen d. Chronik d. Hieronymus. 1850	(„ „ 4.—)	„ 2.—

ZWEITER BAND. Mit 3 Tafeln. Hoch 4. 1857. brosch. M. 10.—

WILHELM ROSCHER, Z. Geschichte d. englischen Volkswirthschaftslehre i. 16. u. 17. Jahrhundert. 1851.	Vergriffen.	
——— Nachträge. 1852	Vergriffen.	
JOH. GUST. DROYSEN, Eberhard Windeck. 1853	(Statt M. 2.40)	M. 1.20
TH. MOMMSEN, Polemii Silvii laterculus. 1853	(„ „ 1.60)	„ —.80
——— Volusii Maeciani distributio partium. 1853	(„ „ —.60)	„ —.30
JOH. GUST. DROYSEN, 2 Verzeichnisse, Kaiser Karls V. Lande, s. u. s. Grossen Einkünfte u. and. betr. 1854	(„ „ 2.—)	„ 1.—
TH. MOMMSEN, Die Stadtrechte d. latinischen Gemeinden Salpensa u. Malaca in der Prov. Baetica. 1855.	Vergriffen.	
——— Nachträge. 1855	(Statt M. 1.60)	M. —.80
FRIEDRICH ZARNCKE, Die urkundlichen Quellen zur Geschichte der Universität Leipzig in den ersten 150 Jahren ihres Bestehens. 1857	(„ „ 9.—)	„ 4.50

DRITTER BAND. Mit 8 Tafeln. Hoch 4. 1861. M. 12.—

H. C. VON DER GABELENTZ, Die Melanesischen Sprachen nach ihrem grammatischen Bau und ihrer Verwandtschaft unter sich und mit den Malaiisch-Polynesischen Sprachen. 1860	(Statt M. 8.—)	M. 4.—
G. FLÜGEL, Die Classen der Hanefitischen Rechtsgelehrten. 1860	(„ „ 2.40)	„ 1.20
JOH. GUST. DROYSEN, Das Stralendorffische Gutachten. 1860	(„ „ 2.40)	„ 1.20
H. C. VON DER GABELENTZ, Über das Passivum. Eine sprachvergleichende Abhandlung. 1860	(„ „ 2.80)	„ 1.40
TH. MOMMSEN, Die Chronik des Cassiodorus Senator v. J. 519 n. Chr. 1861		„ 2.—
OTTO JAHN, Über Darstellungen griechischer Dichter auf Vasenbildern. Mit 8 Tafeln. 1861	(„ „ 6.—)	„ 3.—

VIERTER BAND. Mit 2 Tafeln. Hoch 4. 1865. M. 9.—

J. OVERBECK, Beiträge zur Erkenntniss und Kritik der Zeusreligion. 1861	(Statt M. 2.80)	M. 1.40
G. HARTENSTEIN, Locke's Lehre v. d. menschl. Erkenntniss in Vergl. m. Leibniz's Kritik ders. dargest. 1861	(„ „ 4.—)	„ 2.—
WILHELM ROSCHER, Die deutsche Nationalökonomik an der Grenzscheide des 16. u. 17. Jahrh. 1862	(„ „ 2.—)	„ 1.—
JOH. GUST. DROYSEN, Die Schlacht von Warschau 1656. Mit 1 Tafel 1863	(„ „ 4.40)	„ 2.20
AUGUST SCHLEICHER, Die Unterscheidung von Nomen und Verbum in der lautlichen Form. 1865	(„ „ 2.40)	„ 1.20
J. OVERBECK, Über die Lade des Kypselos. Mit 1 Tafel. 1865	(„ „ 2.80)	„ 1.40

FÜNFTER BAND. Mit 6 Tafeln. Hoch 4. 1870. M. 9.—

K. NIPPERDEY, Die leges Annales der Römischen Republik. 1865	(Statt M. 2.40)	M. 1.20
JOH. GUST. DROYSEN, Das Testament des grossen Kurfürsten. 1866	(„ „ 2.40)	„ 1.20
GEORG CURTIUS, Zur Chronologie der Indogermanischen Sprachforschung. 2. Auflage. 1873	(„ „ 2.—)	„ 1.—
OTTO JAHN, Über Darstellungen des Handwerks und Handelsverkehrs auf antiken Wandgemälden. 1868	(„ „ 4.—)	„ 2.—
ADOLF EBERT, Tertullian's Verhältniss zu Minucius Felix, nebst einem Anhang über Commodian's carmen apologeticum. 1868	(„ „ 2.40)	„ 1.20
GEORG VOIGT, Die Denkwürdigkeiten (1207—1238) des Minoriten Jordanus von Giano. 1870	(„ „ 2.80)	„ 1.40
CONRAD BURSIAN, Erophile. Vulgärgriechische Tragoedie von Georgios Chortatzes aus Kreta. Ein Beitrag zur Geschichte der neugriechischen und der italienischen Literatur. 1870	(„ „ 2.40)	„ 1.20

SECHSTER BAND. Mit 3 Tafeln. Hoch 4. 1874. (Statt M. 21.—) M. 10.—

MORITZ VOIGT, Über den Bedeutungswechsel gewisser die Zurechnung und den öconomischen Erfolg einer That bezeichnender technischer lateinischer Ausdrücke. 1872	(Statt M. 4.—)	M. 2.—
GEORG VOIGT, Die Geschichtschreibung über den Zug Karls V. gegen Tunis. 1872	(„ „ 2.—)	„ 1.—
ADOLF PHILIPPI, Üb. die römischen Triumphalreliefe u. ihre Stellung in d. Kunstgesch. Mit 3 Taf. 1872	(„ „ 3.60)	„ 1.80
LUDWIG LANGE, Der homerische Gebrauch der Partikel *εἰ*. I. Einleitung und *εἰ* mit dem Optativ. 1872	(„ „ 4.—)	„ 2.—
——— D. homer. Gebrauch d. Partikel *εἰ*. II. *εἰ κεν* (an) mit d. Optativ u. *εἰ* ohne Verbum finitum. 1873	(„ „ 2.—)	„ 1.—
GEORG VOIGT, Die Geschichtschreibung über den Schmalkaldischen Krieg. 1874	(„ „ 6.—)	„ 3.—

SIEBENTER BAND. Hoch 4. 1879. M. 20.—

H. C. VON DER GABELENTZ, Die Melanesischen Sprachen nach ihrem grammatischen Bau und ihrer Verwandtschaft unter sich und mit den Malaiisch-Polynesischen Sprachen. Zweite Abhandlung. 1873	(Statt M. 8.—)	M. 4.—
LUDWIG LANGE, Die Epheten und der Areopag vor Solon. 1874	(„ „ 2.—)	„ 1.—
J. P. VON FALKENSTEIN, Zur Charakteristik König Johann's v. Sachsen in seinem Verhältniss zu Wissenschaft und Kunst. 1874	Vergriffen.	
MORITZ VOIGT, Über das Aelius- und Sabinus-System, wie über einige verwandte Rechtssysteme. 1875	(„ „ 4.—)	„ 2.—
FRIEDRICH ZARNCKE, Der Graltempel. Vorstudie zu einer Ausgabe des jüngern Titurel	(„ „ 8.—)	„ 4.—
MORITZ VOIGT, Über die Leges regiae. I. Bestand und Inhalt der Leges Regiae. 1876	(„ „ 4.—)	„ 2.—
——— Über die Leges regiae. II. Quellen und Authentie der Leges Regiae. 1877	(„ „ 8.—)	„ 4.—
FRIEDRICH ZARNCKE, Der Priester Johannes. Erste Abhandlung. 1879	(„ „ 8.—)	„ 4.—

ACHTER BAND. Mit 14 Tafeln. Hoch 4 1883. (Statt M. 35.—) M. 16.—

FRIEDRICH ZARNCKE, Der Priester Johannes. Zweite Abhandlung. 1876	(Statt M. 8.—)	M. 4.—
ANTON SPRINGER, Die Psalter-Illustrationen im frühen Mittelalter. Mit 10 Tafeln in Lichtdruck. 1880	(„ „ 8.—)	„ 4.—
MORITZ VOIGT, Über das Vadimonium. 1881	(„ „ 3.20)	„ 1.60
G. VON DER GABELENTZ und A. B. MEYER, Beiträge zur Kenntniss der melanesischen, mikronesischen und papuanischen Sprachen. 1882	(„ „ 6.—)	„ 3.—
THEODOR SCHREIBER, Die Athena Parthenos des Phidias u. ihre Nachbild. M. 4 Taf. in Lichtdr. 1883	(„ „ 6.—)	„ 3.—
MAX HEINZE, Der Eudämonismus in der Griechischen Philosophie. Erste Abhandlung. 1883	(„ „ 4.—)	„ 2.—

NEUNTER BAND. Mit 7 Tafeln. Hoch 4. 1884. (Statt M. 32.—) M. 15.—

OTTO RIBBECK, Kolax. Eine ethologische Studie. 1883	(Statt M. 4.—)	M. 2.—
WILHELM ROSCHER, Versuch einer Theorie der Finanz-Regalien. 1884		„ 3.60
GEORG EBERS, Der geschnitzte Holzsarg des Ḥatḥastru im ägyptologischen Apparat der Universität zu Leipzig. Mit 2 lithographirten und 3 Lichtdruck-Tafeln. 1884	(„ „ 6.—)	„ 3.—
AUGUST LESKIEN, Der Ablaut der Wurzelsilben im Litauischen. 1884	(„ „ 7.—)	„ 3.50
FRIEDRICH ZARNCKE, Christian Reuter, der Verfasser des Schelmuffsky, sein Leben u. s. Werke. 1884	(„ „ 8.—)	„ 4.—
ANTON SPRINGER, Die Genesisbilder in der Kunst des frühen Mittelalters mit besonderer Rücksicht auf den Ashburnham-Pentateuch. Mit 2 Tafeln. 1884	(„ „ 4.—)	„ 2.—

ZEHNTER BAND. Mit 4 Tafeln. Hoch 4. 1888. (Statt M. 33.—) M. 16.—

OTTO RIBBECK, Agroikos. Eine ethologische Studie. 1885	(Statt M. 2.—)	M. 1.50
AUGUST LESKIEN, Untersuch. üb. Quantität u. Betonung i. d. slav. Sprachen. I. Die Quantität i. Serbischen. A. Feste Quantitäten der Wurzel- oder Stammsilben d. Nomina b. bestimmten stammbild. Suffixen. 1885	(„ „ 5.—)	„ 2.50
MORITZ VOIGT, Über die staatsrechtliche Possessio u. den Ager compascuus d. Römisch. Republik. 1887	(„ „ 2.—)	„ 1.—
OTTO EDUARD SCHMIDT, Die handschriftliche Überlieferung der Briefe Ciceros an Atticus, Q. Cicero, M. Brutus in Italien. Mit 4 Tafeln. 1887	(„ „ 6.—)	„ 3.—
FRIEDRICH HULTSCH, Scholien zur Sphaerik des Theodosios. Mit 22 Figuren. 1887	(„ „ 3.60)	„ 1.80
ERNST WINDISCH, Über die Verbalformen mit dem Charakter *r* im Arischen, Italischen u. Celtischen. 1887	(„ „ 3.—)	„ 1.50
MORITZ VOIGT, Über die Bankiers, die Buchführung und die Litteralobligation der Römer. 1887	(„ „ 3.—)	„ 1.50
GEORG VON DER GABELENTZ, Beiträge zur chinesischen Grammatik. Die Sprache des Cuang-Tsï. 1888	(„ „ 4.—)	„ 2.—
WILHELM ROSCHER, Umrisse zur Naturlehre des Cäsarismus 1888	(„ „ 5.—)	„ 2.50

Band 1—10 zusammen (statt Mk. 264.—) für Mk. 110.—

JOOS VAN GENT UND MELOZZO DA FORLI IN ROM UND URBINO

VON

AUGUST SCHMARSOW

DES XXIX. BANDES
DER ABHANDLUNGEN DER PHILOLOGISCH-HISTORISCHEN KLASSE
DER KÖNIGL. SÄCHSISCHEN GESELLSCHAFT DER WISSENSCHAFTEN
N° VII

MIT 22 LICHTDRUCKTAFELN UND 6 ABBILDUNGEN IM TEXT

LEIPZIG
BEI B. G. TEUBNER
1912

Vorgetragen für die Abhandlungen am 6. Juli 1912.
Das Manuskript eingeliefert am 6. Juli 1912.
Der letzte Bogen druckfertig erklärt am 27. Oktober 1912.

JOOS VAN GENT UND MELOZZO DA FORLI IN ROM UND URBINO

EIN KAPITEL INTERNATIONALER KUNSTGESCHICHTE

VON

AUGUST SCHMARSOW

Ein Kapitel internationaler Kunstgeschichte ist immer eine Feuerprobe auf die Leistungsfähigkeit oder Unzulänglichkeit wissenschaftlicher Untersuchungsmethoden. Die Weite des Gesichtskreises ist ein erstes Erfordernis, aber sie entscheidet nicht alles; die Eindringlichkeit der Analyse vermag allein die sichern Ergebnisse zu gewinnen, die als Unterlage für jede weitere Beurteilung zu dienen haben und schließlich die Zuverlässigkeit des Erfolges verbürgen.

Wen sollte es nicht reizen, einen niederländischen Maler des 15. Jahrhunderts noch mitten in Italien zu beobachten? Solche Gelegenheit muß dem Historiker doppelt willkommen sein, wenn er sein Augenmerk nach beiden Seiten richtet: wie der Fremde sich im Lande der mächtig aufblühenden Renaissance verhält, und wie die Heimischen, die Künstler vor allen Dingen, den Vertreter einer andern Kunstwelt bei sich aufnehmen, seiner Eigenart gerecht werden oder nicht, ihr Einfluß gewähren auf ihr selbstbewußtes Schaffen oder unberührt an ihr vorübergehen. Schon beim Auftreten des Rogier van der Weyden, der 1449 nach Italien ging, um 1450 das Jubiläum in Rom mit zu feiern, sucht man eifrig nach den Spuren solcher Wechselwirkung. Die literarischen Zeugnisse, die dieser Besuch hinterlassen, bekunden die stärkste Empfänglichkeit führender Geister Italiens für seine Vorzüge, besonders für den ergreifenden Ausdruck seiner Gestalten; aber die kurzgefaßten Sätze lateinisch schreibender Gelehrten geben nicht soviel her, wie man ihnen abgewinnen möchte. Und die andre Seite, der Künstler selbst in seinen späteren Werken, versagt fast völlig, wenn man merklichen Wandel erwartet. Er schätzt von italienischen Malern, die ihm bekannt geworden, noch in Rom Gentile da Fabriano am höchsten ein. Er sieht die Sorgfalt der Kleinarbeit, die man in Flandern bewundert, die umbrosienesische Innigkeit der Empfindung, vielleicht gar die rhythmische Bewegung der Linienzüge und der Körperhaltung, — d. h. das Erbteil der Gotik, als das Verwandte voll Anerkennung, verrät aber kaum irgend-

welche Wirkung des monumentalen Stiles andrer Italiener, und sei es nur des Fra Angelico, den er im päpstlichen Palast bei der Arbeit finden mußte, auf die charaktervolle Eigenart, die er fast ebenso weiterführt, wie er sie mitgebracht. Er bewährt die ganze zähe Widerstandskraft wenn auch die Einseitigkeit der ersten Generation des niederländischen Quattrocento. In den fortlebenden Resten gotischer Tradition liegen für ihn stärkere Wurzeln des Gemeinsamen, als in den neuen Bestrebungen zur Eroberung der Wirklichkeit, denen die Italiener auch bei dem Fremden entgegenjubeln.

Bei weitem mehr verspricht der längere Aufenthalt und die persönliche Wirksamkeit des Genters zwanzig Jahre später. Er ist nicht nur vorübergehend desselben Weges gefahren, sondern geraume Zeit an einem Mittelpunkt der Kunstpflege und monumentalen Unternehmungslust Italiens beschäftigt gewesen, mit ausgezeichneten Vertretern des geistigen Lebens und ebenso hervorragenden Künstlern in Berührung gestanden: in Urbino zur Zeit des Herzogs Federigo von Montefeltre, dessen Schloß damals für das schönste gelten durfte weit und breit, ein Jahrzehnt bevor Rafael geboren ward, d. h. an der Wiege der Hochrenaissance. Wer aber die Urkunden, die noch heute von dem gegenseitigen Verhältnis des Niederländers und seiner italienischen Umgebung zeugen, nicht nur buchstabieren sondern auslegen will, der muß mehr verstehen als Zahlungsvermerke entziffern und Zivilregister befragen: er muß Kunsthistoriker sein im vollen Sinne des Wortes und in vollem Umfang, der Aufgabe, die hier gestellt wird, zu entsprechen. Denn auch darin ist die Zeit anders geworden gegen die Tage Nikolaus' V. um 1450. Damals redet der Papst und schreibt sein Berater Leon Battista Alberti. Jetzt werden seine Bücher über die Architektur zur Tat, und die Schriftsteller schweigen bis auf vereinzelte Stimmen; denn der Wille der Kunst soll sich erfüllen. Das Rom des ersten Rovere, Sixtus' IV., ist die Voraussetzung der Stadt des andern Rovere, Julius' II., und Urbino ist das Mittelglied zwischen beiden, wie sich hier die Namen Montefeltre und Rovere verbinden, oder wie Bramante und Rafael hier entspringen. Hier ist also auch nur der echte Kunsthistoriker am Platze, dem die Kunstwerke selbst die wichtigsten und entscheidenden Urkunden sind, deren künstlerische Beschaffenheit

mehr bedeutet als alle literarischen Notizen und archivalischen Findlinge zusammengenommen. Wenn es hier darauf ankommt, das Eigentumsrecht eines Malers wie Joos van Gent an urbinatischen Gemälden zu prüfen, seine Selbständigkeit oder Abhängigkeit gegenüber der italienischen Malerei zu beurteilen, so kann selbstverständlicher Weise nur ein Forscher mitreden, dem die Entwicklung der niederländischen Schule seit Hubert und Jan van Eyck oder Rogier van der Weyden so vertraut ist wie die italienische seit Masaccio oder Fra Angelico. Er muß beiden Reihen nationaler Ausdrucksweise durchaus unparteiisch gegenüberstehen; denn nur so wird er imstande sein den Anteil der einen oder der andern Seite zu bestimmen und die Beiträge zum gemeinsamen Fortschritt zu würdigen, die von hier oder dorther zusammenfließen. Überall wo diese Vorbedingung beiderseitiger Kompetenz und völliger Freiheit von nationalen Vorurteilen nicht erfüllt ist, da wird auch das Ergebnis nur immer mehr oder weniger einseitig ausfallen können; die letzte Nachprüfung der Urteile muß stets einen Rest solcher unbewußten Verschiebung des Maßstabes in Abzug bringen. Hier erst recht also darf man die Stimmen nicht zählen, sondern nur wägen. Und dabei wird eine ganze Reihe solcher von vornherein zu leicht befunden, weil sie nur wiederholen können, was andre gesagt haben, sich in dem einen oder dem andern Teil ihrer Meinungen von fremdem, nicht von eigenem Urteil bestimmen lassen. Wie wenige der Lokalforscher haben über den engen Gesichtskreis ihres Landes hinausgeblickt! Hier aber gilt es nicht nur Gemälde in Urbino und in Rom zu vergleichen, sondern ebensoviel zugehörige in Paris, andre in London und in Berlin, wohl gar verstreute Stücke an schwer zugänglicher oder entlegener Stelle, wie in den königlichen Gemächern von Windsor Castle oder in dem städtischen Museum des kleinen Città di Castello. Wer kennt sie allesamt so genau, daß er mitzureden berechtigt wäre, oder wem geht die Kenntnis der einen oder andern Hälfte so weit ab, daß er lieber Entscheidungen zurückhalten sollte, die nur angesichts der Originale getroffen werden können! Mitstimmen dürfen doch nicht alle, so wie nach einer Majorität für oder wider gefragt wird, höchstens mitberaten — soweit eben ihre Vorbereitung reicht. Was sollen wir von einem Stimmführer der altniederländischen Malerei halten, der im Verdacht steht, das Hauptgemälde des

Genters in Urbino, die Kommunion der Apostel, niemals im Original gesehen zu haben? Heute freilich sind die Bedingungen zur Verständigung sehr viel günstigere, als noch vor einem Jahrzehnt oder gar vor dreißig Jahren. Die Hälfte der Porträts, im Pal. Barberini zu Rom, sind nicht mehr in den Privatgemächern des Fürsten aufgehängt, zu denen der Zutritt, auch nur ausnahmsweise, kaum einmal zu erreichen war, sondern sind in der Galerie seit Oktober 1907 allgemein zugänglich. Allesamt sind photographiert worden, und ebenso die andre Hälfte im Louvre, so daß ein Nebeneinanderlegen und Vergleichen sich fast von selbst ergibt, mitsamt dem großen Vorzug, daß die authentische Unterlage der Zeichnung, der monochromen Wiedergabe des Ganzen, immer dieselbe bleibt und sich nicht mehr verschieben kann, wie es bei der Arbeit mit Erinnerungsbildern allein so häufig sich einstellt.

Als ich 1878 meine Studien über Giovanni Santi, den Vater Rafaels, und über Melozzo da Forli begann, stieß ich in Urbino und Rom auf die Notwendigkeit, mich auch mit „Giusto da Guanto“, von dem die italienischen Nachrichten sprechen, und mit seinem Verhältnis zu dem Forlivesen oder Piero del Borgo S. Sepolcro abzufinden. Bis zum Druck meines Buches über Melozzo (1885/86) habe ich es in vollem Umfang und mit strengster Gewissenhaftigkeit getan, soweit dies mit Hilfe zahlreicher Studienreisen irgend erreichbar war. Noch im letzten Augenblick habe ich die römischen Stücke wieder nachgeprüft (vgl. S. 392b vom April 1886), nachdem ich den Christuskopf in Città di Castello überhaupt erst aus der Vergessenheit gezogen hatte, der damals nach einer Zeichnung von Heinrich Weizsäcker meinem Werke beigegeben ward; aber die Bedingungen waren immer noch ungünstig, durch die schlechte Aufstellung der Originale, wie durch den gänzlichen Mangel aller Reproduktionen zum Vergleich der beiden zusammengehörigen Reihen. Seitdem ist alles soviel gleichmäßiger erreichbar, daß nur die Farbenbehandlung der örtlich auseinandergerissenen Stücke der beiden Bilderzyklen die alte Schwierigkeit darbietet. So fühle ich denn selbstverständlich die Verpflichtung, mich wieder zum Worte zu melden, und darf es als mein Recht in eigener Angelegenheit betrachten, auch vor anderen gehört zu werden.

I.

Joos van Gent in Rom und Urbino

Auf dem Gebiet urkundlicher Forschung ist inzwischen nur ein einziger wertvoller Fortschritt gemacht worden: die Bestätigung des persönlichen Zusammenhangs des Genter Malers in Urbino mit dem berühmten Meister Hugo van der Goes, d. h. einer Tatsache, die wir schon der künstlerischen Analyse seines Kirchenbildes entnommen, während sie nun durch archivalische Funde noch wahrscheinlicher wird. Mein Versuch, die Ankunft des großen Triptychons der Portinari in S. M. Nuova zu Florenz auf 1472 anzusetzen, bedeutete 1885 doch immer eine Datierung im erhaltenen Oeuvre des Hugo van der Goes, und es verschlägt nicht viel, ob das Datum der Vollendung tatsächlich auf Grund der Stifterporträts, wie die Untersuchungen Warburgs uns gelehrt haben, um drei bis vier Jahre hinausgeschoben werden muß. Die Verwandtschaft bleibt bestehen, und es vermindert sich höchstens noch der Abstand in der Qualität, wenn das Abendmahl in Urbino 1473—74, also fast gleichzeitig in der Fremde, d. h. aufgrund des bereits mitgebrachten Kunstvermögens entstehen konnte. Da kommt uns der inzwischen gefundene Termin des Weggangs aus der Heimat zu Hilfe. Erst 1901 haben Van Werveke und Coppieters-Stochove im Archiv der Kirche S. Michael zu Gent ein Dokument von 1475 entdeckt, aus dem hervorgeht, daß Hugo van der Goes vor dem 15. Febr. 1474 eine Summe Geldes vorgeschossen hat und zwar an Joos van Wassenhove, als dieser von Gent nach Rom abging. Dieser Maler muß also aller Wahrscheinlichkeit nach, wie Adolf de Ceuleneer in seiner Monographie neuerdings überzeugend dartut[1]), der Justus von Gent sein, den man in Urbino Giusto da

1) Juste de Gand (Joos van Wassenhoven) par A. de Ceuleneer professeur à l'Université de Gand, Bruxelles 1911 u. Koninglijke Vlaamsche Academie voor Taal- en Letterkunde, Verslagen en Mededelingen: Justus van Gent, Gent 1910.

Guanto benannte. Joos van Wassenhove war im Jahre 1460 als Freimeister der Lukasgilde in Antwerpen aufgenommen; aber am 6. Oktober 1464 kaufte er sich dasselbe Recht in der Malergenossenschaft zu Gent. Dort leistet er am 5. Mai 1467 Bürgschaft beim Eintritt des Hugo van der Goes, und ebenso am 19. Januar 1468 für Jan Sanders Bening. Nach dieser Eintragung aber verschwindet sein Name aus den Registern. Bis auf jene Stelle in der Abrechnung über den Nachlaß des am 15. Februar 1474 gestorbenen Nicolas van der Sikkel, der wir die Nachricht von seinem Weggang nach Rom und dem Geldvorschuß an ihn von Hugo van der Goes verdanken, schweigen alle weiteren Urkunden in der Heimat.

Die Kommunion der Apostel für Corpus Domini

Am 12. Februar 1473 taucht sein Name zum ersten Mal in Urbino auf, wo die Bruderschaft von Sa. Croce dem „Mro. Giusto depintore in pagamento de la tavola“ etwas Geld für Wein verabfolgt, und am 11. April 1473 geschieht die erste Zahlung: „per lo primo pagamento“ heißt es ausdrücklich, aber nur von einem Gulden. Damals war also die Altartafel für die Kirche Sa. Croce eben erst zu malen begonnen worden und noch nicht soweit gediehen, daß er kontraktmäßig eine größere Summe beanspruchen durfte. Die Holztafel selbst war nach den Rechnungsbüchern schon 1470—71 hergestellt worden, aber diese Bereithaltung kann sich noch ebensogut auf die Verhandlung mit Piero della Francesca aus Borgo S. Sepolcro beziehen, der im Frühling 1469 in Urbino gewesen war „a vedere la taula per farla a conto della Fraternità“, und bei dieser Gelegenheit von Gioh^{e} de Sante da Colbordolo, das ist der Vater Rafaels, bewirtet ward.[1]) Das „vedere la taula“ bedeutet dann wohl nur die nähere Kenntnisnahme über die Maße des Hauptbildes, das im Anschluß an die bereits vorhandene Predella des Paolo Uccello gemacht werden sollte, für das aber die aus frommen Beiträgen zusammengekommenen Mittel noch nicht hinreichten. Piero della Francesca übernahm vielmehr das Altarwerk, das Graf Federigo von Urbino und seine Gemahlin Battista Sforza als Votivbild zur Erlangung eines männlichen Erben

1) Vgl. die Revision dieser Urkunden, die zuerst Pungileoni mitgeteilt, in meinem Melozzo da Forli, p. 360.

bestellten, nach dessen Geburt 1472 die Fürstin gestorben ist, so daß die Tafel nur ihre Gruftkapelle in S. Bernardino schmücken konnte.[1]) Der vlämische Maler, dem der Landesherr Malereien im Studio seines Schlosses anvertrauen wollte, weil er die Öltechnik der Niederländer an Meisterstücken des Jan van Eyck schätzen gelernt[2]), ließ sich darauf ein, zu gleicher Zeit die Wünsche der Bruderschaft von Sa. Croce zu befriedigen, wenn auch die ausbedungene Summe für das Ganze noch nicht vorhanden war. Mit seiner Ölfarbentechnik war es möglich, die Arbeit schneller und billiger herzustellen, als in dem mühsamen, auf langsamer Übereinanderlegung der Farbschichten beruhenden Temperaverfahren der Italiener. Am 25. Oktober 1474 wird ihm der abgemachte Preis gezahlt: „Fiorini trecento di bol 40 l'uno contanti a mro Giusto da Guanto depintore per fiorini 250 d'oro a lui promessi per sua fatigha, per dipignere la tauola de la fraternità.“ Dazwischen aber liegt noch ein wichtiges Ereignis, für dessen urkundliche Erklärung der Kunsthistoriker besonders dankbar sein muß: am 7. März 1474 heißt es im Libro B della Confraternità Corpus Domini in Urbino: „Fiorini 15 d'oro dati dal Conte Federico per aiuto della spesa della tavola ...“ Dieser Zuschuß bedingte ohne Zweifel das Vorhandensein der Bildnisgruppe mit Fe-

---

1) Die Bestellung wird jedoch von Gubbio aus erfolgt sein, wo auch die Geburt des Prinzen stattfand, der zu Ehren des dortigen Lokalheiligen den Namen Ubaldo empfing.

2) Er kannte gewiß das Triptychon des Batt. Lomellino im Besitz des Königs Alfons I. von Neapel, das Facius in seiner Schrift De viris illustribus beschreibt. Das in diesem angeblich 1456 verfaßten Büchlein genannte Bild „Frauenbad“ soll sich damals „apud Octavianum Cardinalem virum illustrem“, befunden haben; dies kann aber nicht der völlig unbekannt gebliebene Florentiner Octavianus de Octavianis, den Ciaconius ganz aus der Reihe der Kardinäle streichen will, gewesen sein; denn er soll schon 1408 durch Gregor XII. den Purpur erhalten haben, wäre also gewiß um 1456 nicht mehr am Leben, ist aber auf den Konzilen oder in den Konklaven überhaupt nicht nachzuweisen. Der Zusatz „virum illustrem“ paßt auch kaum noch für solchen Kirchenfürsten, sondern nur bei einem sonst weniger bekannten Herrn in damals noch nicht allbekannter Stellung. Ich habe also schon 1887 im Jahrbuch der k. preuß. Kunstsammlungen die Konjektur aufgestellt, daß im Manuskript, das Mehus 1745 drucken ließ, nur die Abbreviatur: „Octavianum Card.“ zu lesen stand, das man in Cardinalem auflöste, statt in „Cardensem“, so daß damit Ottaviano degli Ubaldini della Carda, der nahe Verwandte und Freund Federigos von Urbino gemeint war, der 1497 gestorben ist, nachdem er seit dem Tode Federigos die Vormundschaft für den unmündigen Herzog Guidobaldo geführt hatte.

Abb. 1.

derigo, der lebenden Zeugen, die wir bei der Austeilung der Hostien an die Apostel gegenwärtig finden, und deshalb lautet die literarische Nachricht bei Giorgio Vasari: „Giusto da Guanto che fece la tauola della comunione del duca d'Urbino ed altre pitture" und bei Guicciardini 1581: „che fece quella nobil' pittura della comunione al Duca d'Urbino", in der vlämischen Übersetzung von 1612: „Joos van Gent die de edele schilderye van't Avontmaal ghemaekt heeft voor den hertoge van Urbin", und endlich bei Sanderus (Antverp. 1624) auf Latein: „Judocus Gandaviensis pictor nobilissimus . .; huius opus est perelegans pictura Coenae Dominicae, quam in gratiam Ducis Urbini depinxit." Das geht zu weit; „da noi fo interamente pagato" steht im Libro del Corpus Domini gebucht, „et anche atesta la scripta tra noi e mro Giusto." Dies Papier aber befand sich in Händen des Giohannj de Lucha „perche non fece el douere": die Bruderschaft war nicht mit der Leistung zufrieden oder fand, daß sie dem Kontrakt nicht genau entspreche. Hernach verspricht Mro. Giusto „uoler fare un insegna bella per la fraternità", für die dann 1480 in der Tat noch die Fahnenstange gemalt und bezahlt wird.

Das Altarbild, das ich mit seiner Predella von Paolo Uccello noch in dem Kirchlein S. Agata gesehen, befand sich dann im Istituto delle Belle Arti delle Marche, wo es (No. 13) genau studiert werden konnte, und hängt nun in der Galerie des Schlosses selber. Der alte Name „die Kommunion der Apostel" ist der richtigste;

Abb. 2.

der Herzog von Urbino hat zunächst gar nichts damit zu tun; am allerwenigsten aber empfängt er selbst das Sakrament, wie man nach Vasari glauben könnte.

„Die heilige Handlung geschieht in einer Kirche, in der sich gotische Konstruktion und frühe Renaissanceformen mischen, — und diese sind so auffallend und so sichtlich nach einem vorhandenen Urbild wiedergegeben, daß man nur zweifeln kann, ob wir das Chorhaupt des alten Domes von Urbino voraussetzen sollen oder des eignen Kirchleins del Corpus Domini, Sa. Croce, die beide seitdem zerstört sind.“ Der polygone Chorschluß hat Rundfenster mit Butzenscheiben und über einem Plattenfries rechteckige Langfenster, deren Bogenschluß nicht mehr sichtbar wird. Dazwischen stehen zwei Ordnungen von Säulen mit glatten dunkeln Schaften und weißen Marmorkapitellen, auf denen die hellen Basen der noch schlankeren oberen Reihe aufsetzen, fast wie Dienste spätromanischer Prachtbauten am Niederrhein mit ihren Schaftringen dastehen. Am Beginn der Concha springt von beiden Seiten ein gekoppeltes Säulenpaar mit breiterer Deckplatte weiter einwärts und trägt einen abschließenden Bogen, dessen obere Form wieder durch den Bildrahmen abgeschnitten wird, wie der Aufblick zum Gewölbe dahinter. Unter dem in voller Breite als zweigeteilt erkennbaren Mittelfenster ist die ursprünglich ausgeführte Rundöffnung wieder zugestrichen zugunsten einer herabhängenden Öllampe aus dunklem Glase, dessen Reflexlicht nur so als ruhiger Zentralpunkt wirken

konnte, ohne zerstreuende Helligkeit gerade über der Hauptperson einzulassen. Vor der Altarmensa, deren dunkle Platte die hintern Säulenstämme schneidet, ist im Chorraum, dessen rundbogige Wandnischen und Fensteröffnungen zwischen weiter auseinander gerückten Säulen den Vergleich mit einer Sakristei oder einem Zentralbau näher legen als mit einer Pfarrkirche, ein Holztisch hingestellt mit weißem Linnentuch, an dem das letzte Mahl des Herrn mit seinen Jüngern stattgefunden haben soll, an das noch zwei kleine Brode, Salzfaß und Wasserfläschchen am äußersten Ende rechts erinnern und eine strohumflochtene Weinflasche, die vorn ganz links in der Ecke am Boden liegt, während ein großes Metallbecken und eine Kanne darin, die dem Betrachter dicht über dem untern Bildrahmen zunächst ins Auge fallen, offenbar auf die nachfolgende Fußwaschung vorausdeuten sollen. Nun aber ist das Mahl vorüber; nur der Kelch, eine gotische Goldschmiedsarbeit, steht auf dem Tisch, auf einem Untersatz mit weißer Serviette erhöht, und vor ihm liegt ein Häuflein Oblaten bereit, während Johannes mit der Hand an der Weinflasche wartet, den Becher zu füllen, indes sein Nebenmann die brennende Kerze hält, gewiß nur um den kirchlichen Ritus zu erfüllen, nicht aber um bei dem feierlichen Vorgang zu leuchten, der sich nun um den Tisch herum vollzieht.[1])

„Christus in blaugrauem Gewande, steht vor der Tafel. In der Linken die Patene, reicht er, weit ausschreitend, dem vor ihm knieenden Petrus die Hostie und neigt sich mit dem ernsten Blick zu dem so bevorzugten Jünger, der mit ausgebreiteten Armen und geöffneten Lippen ehrfurchtsvoll wartet. Seinen Bruder Andreas werden wir in dem weißbärtigen Kahlkopf des folgenden Paares suchen müssen, Jakobus, der dem Herrn selber am ähnlichsten sehen soll, in einem der nächsten. Vom Flügelmann der zweiten Reihe steigen die Köpfe der Knieenden in schräger Linie zu dem vorgebeugten Träger der Kerze und dem stehenden Lieblingsjünger an, der als Diakon fungiert und als bartloser rotblonder Jüngling in hellem Gewande gegeben ist. Noch ein bärtiger Apostel kniet

1) Eigentlich sieht es aus, als sei nur ein großer, hinten grüner, nur vorn mit dem Leinentuch bedeckter Tisch gemeint. Höchstens an der Stelle, wo Johannes steht, links ergäbe sich ein Fehler, indem der Rand der grünen Platte höher hinaufgeführt ist, als er dürfte. So hat auch Giovanni Santi in seiner Kopie des Mittelstückes mit der Halbfigur Christi und dem Kopf des Petrus (Urbino, Gall. Nr. 86) die beiden Platten als Ganzes aufgefaßt. Vgl. Abbildung 3, die Hauptgruppe.

Abb. 3.
Joos van Gent, Hauptgruppe aus der Kommunion der Apostel

hinter dem letzten Paar und guckt ihnen über die Schultern, während ganz in der Ecke Judas mit dem Geldbeutel in den Händen an einer Säule lehnt und mißmutig hereinlugt, am andern Ende der Diagonale, die von Christus zu ihm hinüberführt. Die drei letzten Apostel knien dagegen an der ersten Ecke des Tisches hinter Christus, wieder einer voran, wie Petrus gegenüber, und ein Paar dahinter, aber alle in frommer Hingebung harrend, bis auch an sie die Reihe kommt, nicht etwa schon mit der Hostie im Munde, als wären sie der Kommunion bereits teilhaftig geworden[1]):

1) Diese Annahme (KARL VOLLS und) A. DE CEULENEERS vermag ich ebensowenig als begründet anzusehen wie die Benennung dieser Gruppe rechts als Petrus, Andreas, Jakobus Major usw., und des Empfängers der Hostie als Jacobus Minor, der gar kein Anrecht auf solche Bevorzugung hätte.

die Andacht zum Corpus Domini, das da leibhaftig ausgeteilt wird, ist das Gemeinsame, worauf es hier ankam im Sinne der Bruderschaft, wie auch die Sockelbilder von Paolo Uccello das Mirakel der Hostie von Teramo erzählen. Ganz im Sinne der heimischen Gewohnheit hat aber Joos van Gent zu Häupten der Versammlung in den oberen Ecken des Breitbildes zwei herabschwebende Engel angebracht, die nach oben hin den vordersten Aposteln entsprechen und zwischen den beiden Hälften der Jüngerschar Christus in die Mitte nehmen. Mit symmetrisch ausgespannten Flügeln und lang ausflatterndem Gewande knien sie in der Luftregion (Abb. 1 u. 2), der eine mit betend gefalteten Händen, der andre mit staunend ausgebreiteten Armen herniederschauend.

Damit ist ganz klar, daß die Absicht des Malers darauf gerichtet war, seine Komposition nach den Gesetzen des Gleichgewichts auf beiden Seiten aufzubauen und abzuschließen, damit die Abweichung von der Symmetrie und die leise Verschiebung der Mittelachse in der Gestalt Christi mit dem so entstehenden Intervall des Raumes hinter ihr den Eindruck der Bewegung des Schreitens zum Ersten hin erreiche. Das Daherschreiten mit weit auseinandergesetzten Füßen, mit durchgedrücktem Knie im langen rechten Bein und ebensowenig günstiger Knickung im nachgezogenen linken wirkt zu dem nämlichen Ziele, wie die geschlossene völlig untergeordnete Rückenlinie und der senkrechte Fall der Faltenzüge vom vorgebeugten Oberkörper auf den Boden herab. Es ist wohlberechnete Kunst, noch etwas ungeschicktes Benehmen, etwas linkische Haltlosigkeit des Nordländers, die nur inmitten so ganz anders selbstbewußten und freien Auftretens italienischer Personen doppelt auffallen müssen.

Aber die geschilderte Verteilung der Apostelschaar hüben und drüben vom Tische ist gewiß nicht die ursprüngliche, die der Maler sich demgemäß zurechtgelegt hatte. Seine Absicht war es gewiß nicht, und ebensowenig der Auftrag der Bruderschaft Corpus Christi, den feierlichen Vorgang zwischen dem Herrn und seinen Jüngern durch eine Porträtgruppe aus der Gegenwart zu stören, und sei es auch der Landesfürst Federigo selber, der hier mit zwei Begleitern in bekannter Zeittracht hereintritt, und nicht nur eine Wärterin mit dem kleinen Prinzen auf dem Arm durch eine schmale Türöffnung oder eine nischenähnliche Fensteröffnung

Abb. 4.

hereingucken heißt, sondern auch einen fremden Gast mitgebracht hat, der ihm in reichem venezianischem oder gar orientalischem Kostüme entgegentritt, unmittelbar an der hinteren Ecke des Tisches, Johannes gegenüber, als habe er mit Salz und Brod zu schaffen gehabt, wie der Apostel mit dem Wein. Es ist, wie nachgewiesen[1]), der Venezianer Caterino Zeno, der lange als Gesandter seiner Vaterstadt beim Perser-Khan verweilt hatte und bei seiner Abberufung von diesem beauftragt ward, sich auch zum „gran christiano" Federigo von Urbino zu begeben, die Hilfe des Abendlandes gegen den Türkensultan anzurufen. Das geschah 1474, und dann zog er weiter seines Weges zugleich mit den Boten des Mathias Corvinus von Ungarn. In den ersten Tagen des September 1474 waren sie in Rom, wie die Briefe des Kardinals von Pavia beweisen, und Federigo selbst war schon im August in Neapel und Rom, um dann bei der Belagerung von Città di Castello mitzuwirken. Wir dürfen also voraussetzen, daß der Zuschuß des Fürsten zu der Altartafel der Bruderschaft im März 1474 auch die Aufnahme der Bildnisgruppe zur Folge gehabt hat, und damit einen gewiß unerwarteten Eingriff in die Komposition des Joos van Gent. Auf eine nachträgliche Verschiebung deutet auch der Platz des Judas Ischarioth. Wenn dieser mißmutig wie hier und betreten gezeigt werden sollte, mit seinem Blutgeld im Beutel heimlich sich davonschleichend, im Augenblick, da die Aufmerksamkeit aller sich auf die Austeilung des Sakramentes richtete, dann war der natürlichste Standort, oder die einzige Stelle für unbemerktes Entweichen aus solchem Kapellenraum: nur hinter dem Rücken Christi, zur rechten Hand des Beschauers. Ganz ohne Zweifel war in dem ursprünglichen Entwurf der Platz für ihn auf dieser Seite vorgesehen, und nicht zur Linken, wo er jetzt steht und wo er dem weiterschrei-

1) Vgl. m. Melozzo da Forli S. 96f. Vgl. die Halbfigur Abb. 4.

tenden Herrn ins Auge fallen muß. Eine Tür gibt es da nicht, um etwa hinauszuschlüpfen, auch unter den Augen des Meisters. Das ist also eine Verschiebung gegen den Sinn und Verstand, die sich nur durch die nachträgliche Aufnahme der Bildnisgruppe nach dem Wunsch des Fürsten erklären läßt. An der Stelle dieser Eindringlinge befanden sich gewiß noch einer oder der andre der Apostel außer Judas und vielleicht auch der Kerzenträger. Die zeitgenössischen Zuschauer bringen nun eine ganz andere Tonart hinein. Es sind keine schweigsamen Stifterporträts, wie auf niederländischen Gemälden, keine wirklichen Teilnehmer bei dem Vorgang selbst, wie zuweilen bei der Kreuzabnahme oder der Grablegung des Herrn Gestalten im Zeitkostüm eingreifen oder die Rolle der weltlichen Personen, des Nikodemus oder Joseph von Arimathia übernehmen. Es sind geistige Teilnehmer, Zeugen der Handlung, aber mit offenem Auge nicht nur, sondern mit regem Verstande, Beobachter, die verschiedene Momente der tieferen Bedeutsamkeit erfassen. „Kritische Beurteiler“ wäre das Äußerste, was man zu ihrer Bezeichnung sagen könnte. Eine laute Zwiesprach, ein Aufeinanderplatzen zweier Glaubensmeinungen, „une discussion bruyante“ mit A. de Ceuleneer zu reden, vermag ich nicht zuzugeben. Caterino Zeno ist ja auch Venezianer, also Katholik, kein Orientale selbst, kein Türke, kein Heide, nicht einmal ein Anhänger der griechischen Kirche, so daß man das Nebeneinanderlegen von Brot und Hostien für einen Widerstreit, auch nur des Ritus ausbeuten könnte. Der Schein des Meinungsaustausches mit dem Wort entsteht nur durch die Gestikulation der Hände und die Richtung der Blicke auf das gemeinsame Ziel der Aufmerksamkeit. Durch dieses Mittel eben hat der Künstler versucht, die fremden Personen in den Zusammenhang der ihm aufgetragenen Darstellung aufzunehmen. Caterino Zeno steht an der hinteren Tischecke, auf seinen Stock gestützt; er sendet einen Seitenblick zu Christus hinüber und hebt dabei die Linke mit abgestrecktem Daumen gegen die Brust: das kann nur Ergriffenheit bedeuten; nur der Blick allein könnte als der eines skeptischen Beobachters gelten, aber niemals im Verein mit dieser Handbewegung, die nicht ablehnt, sondern annimmt, wenn auch mit etwas betretenem Respekt, sich hier unerwartet als Zeugen zu finden. Federigo selbst ist dagegen Herr der Situation, ihm kommt es nicht unerwartet; er weist eher erklärend auf das Ge-

schehen hin oder heißt ihn ruhig verweilen, statt sich schon zurückzuziehen, wie etwa der Herr des Hauses sich benehmen könnte, oder der Wirt, den andere Darstellungen des Abendmahls (wie schon bei Dirk Bouts um 1468 in Löwen und bei Cosimo Rosselli in der Sixtina 1483) vielleicht gar mitsamt dem Kellermeister, dem Koch oder Speisenträger einführen. Beide Hauptpersonen sind einander zugekehrt, aber die Beziehung aufeinander bleibt doch eine gleichzeitige Gebärdensprache, darf nicht nacheinander als Rede und Widerrede genommen werden. Das entscheidet völlig sicher die Fingersprache des Dritten, der hinter Federigos Rücken hereinschaut und nicht dreinzureden vermöchte. Höchstens der jugendliche Nebenmann, der nicht mehr die rote Fürstenmütze trägt, sondern eine runde Kappe, und sein Haupt zu ihm herüberneigt, ist imstande die Fingerstellung zu sehen und dies stumme Zeichen zu verstehen. Auch sie sind im Anblick verstummt. Aber diese beiden Hände sprechen: sie zählen mit den Vorderfingern der einen beim Daumen der andern beginnend her, wie man bei Disputationen Gründe aneinanderreiht, oder bei logischen Schlußfolgerungen die Prämissen hervorhebt. „Dies ist der Daumen“ heißt hier: dies ist das Grundprinzip, das Hauptargument; das ist festzuhalten. „Dies ist mein Leib“, hat Er gesagt, also Corpus Domini ist die Hostie, die Er hier austeilt. Das ist gewißlich wahr!

Diese Handbewegung aber finden wir genau so auf den Gelehrtenbildnissen des Studio wieder: Scotus hebt so seine Distinktionen hervor, beim Daumen beginnend wie hier; Boethius zählt an den folgenden Fingern weiter, denn er erklärt die Numeri in ihrem Verlaufe. Eben dadurch erinnert die Bildnisgruppe bei der Kommunion der Apostel so stark an die gleichzeitigen Gemälde für das Lesegemach des Fürsten, für die der Niederländer eigentlich nach Urbino berufen sein soll, wie der Bücherlieferant Vespasiano de' Bisticci zu erzählen weiß. Nur ist die Fingersprache dort ein Bestandteil der Kenntlichmachung der Dargestellten, hier dagegen nur Ausdruck der Beteiligung am Hauptvorgang und beruht vielleicht ganz auf freier Wahl des Meisters. Die Übereinstimmung ist abermals eine Bestätigung für das Datum der befremdenden Zutat und deren Erklärung durch den Zuschuß des Landesherrn im Jahre 1474. Daß diese Bildnisgruppe auch sonst schon italienischer aussehe als das Übrige des Altarbildes, könnte

vielleicht schon allein darauf beruhen, daß es eben lauter italienische Individuen sind, die hier konterfeit werden mußten, von Caterino Zeno aus Venedig und dem Gran Cristiano in Urbino bis zu dem prinzlichen Bambino auf dem Arm der Pflegerin. Aber Eins ist sicher, die Zeitkostüme haben auch Farbenglanz gefordert: der venezianische Kaftan des Gesandten aus Goldbrokat mit schwarzem Sammet, wie das Wams des Fürsten aus Seidendamast, und die Bildnisköpfe sind nicht minder ausführlich und pastoser aufgetragen als die sonstigen Bestandteile des Bildes mit der biblischen Gesellschaft, während sogar die Metallgefäße im Vordergrund nur dünn hingestrichen scheinen. Das kann nicht auf einer erst durch Zerstörung entstandenen Ungleichmäßigkeit beruhen, sondern muß auch als echtes Zeugnis des ursprünglichen Zustandes anerkannt werden. Die Rücksicht auf die Person des Bestellers war bei den Bildnissen im Spiele. Hier malte Joos van Wassenhove wirklich „in gratiam Ducis Urbini", und nicht nur „in usum fratrum" del Corpus Christi, d. h. für Gevatter Schuster und Schreiner, die mühsam ihre Batzen für den Altar ihres Kirchleins zusammengeschossen hatten und schließlich bei der Bezahlung der ansehnlichen Summe meinten „che non fece el dovere". Die Malerei ist schnell und nicht gleichmäßig vollendet, stellenweise so dünn hingestrichen, daß die krummen scharfen Umrisse, der Füße z. B., mit grober Schraffierung unter der hornartigen Haut hervorsehen. Die Zeichnung des Genters mit der Pinselspitze ist groß und derb in den Umrissen, realistisch aber ohne eingehende Feinheiten; Hände und Füße wie die Gesichter, hier und da etwas ans Gemeine streifend, sind mitgebrachte niederländische Typen, ohne erneutes Studium der Natur wiederholt, und die Aufmerksamkeit entschieden mehr auf den gemeinsamen Ausdruck gerichtet. Eben dadurch haben sie immer wieder an die Anbetung des Lammes auf dem Genter Altar erinnert, den Joos van Wassenhove zweifellos mit aller Hingebung in sich aufgenommen hat. Zu solchem Eindruck unmittelbaren Anschlusses an dies Vorbild trägt aber auch die Haltung der Gestalten und ihre Anordnung im Raume bei; sie sind silhouettenartig ausgeschnitten und aneinandergereiht, wo es darauf ankäme, die Körper hintereinander abzusetzen. Neben dem vereinzelten Vordermann hüben und drüben fällt die altertümliche Art der Zusammenfassung zweier und mehrerer Figuren in einen

Gesamtumriß auf, der solche Reihe flächenhafter erscheinen läßt, als sie sollte, und so unwahrscheinlich mit den perspektivisch herausgearbeiteten Tischkanten aneinandergerät. Die Gewandung, bald fließend und weich, bald knittrig gehäuft, ist einfach, stellenweise großartig, aber auch ebenso nachlässig d. h. nicht darauf aus, die festen Formen der Körper verständlich zu betonen und die klare Auseinandersetzung im Raum zu unterstützen. Der gleichförmige Zuschnitt der konventionellen biblischen Tracht bekommt nur durch die Zweifarbigkeit der Tunika und des Mantels, deren Kehrseite an den Ärmeln, über den Schultern oder beim zufälligen Fall der Ränder noch in dritter Farbe hervorsieht, größere Abwechslung in den blauen und roten, tiefgrünen und ganz hellgetönten Stoffen, zwischen denen der Herr selbst in seinem einheitlichen bläulichgrauen Rock hervorsticht und an den schwebenden Engeln droben, in blaugrünlichem Weiß noch einen Rückhalt gewinnt, während Judas durch gelben, schwarzgestreiften Mantel aus der Reihe der andern herausgeworfen wird.[1]) Die weißgedeckte Tischplatte und der bräunliche Hintergrund der Mauern, mit dunklen roten und grünen Säulen davor und hellen Fenstern darin, wie die symmetrische Aufstellung des Johannes und des Caterino Zeno an den Ecken der Innenseite dieses Tisches, der Gruppe des Herrn mit den beiden symmetrisch knieenden Aposteln davor, d. h. die Tektonik und der Farbenkontrast, tragen mehr zur räumlichen Auseinandersetzung bei als die Modellierung der Körper und die Beobachtung der Licht- und Lufterscheinungen zwischen ihnen hin, die stellenweise sogar empfindlich auslassen. Gerade an solchen Stellen entschädigt aber fast immer die Charakteristik der Köpfe und die gesammelte Energie ihrer hingebenden Ergriffenheit. Die Apostel mit ihren kräftig geformten Köpfen und langen Gesichtern, mit großer dicklicher Nase, schlichtem, in der Mitte gescheiteltem Haar und ungepflegtem Bart, sind trotz ungeschicktem Gebaren und eckiger Haltung doch von tiefreligiöser Empfindung durchdrungen. Die länglich schmalen Kinderköpfe der Engel und der einzige bartlose Jüngling-Johannes haben wenig geöffnete Augen, mit gesenkten Lidern, feine hochgezogene Brauen, magere Wangen und dünne Lippen über dem spitzen Kinn; sie erscheinen fast weinerlich in der Rührung.

---

1) Genauere Angabe über die Farbenverteilung im Anhang.

Christus selbst eine schlanke, knochige Gestalt, mit müdem Ausdruck und einer gewissen Schlaffheit in der ausgreifenden Bewegung der Glieder, ist der Sohn eines Zimmermanns und nicht mehr, aber auch ihm gibt das Liebeswerk, das er vollzieht, und die innige Teilnahme, die er dabei dem Einzelnen zuwendet, die unweigerliche Überlegenheit des Gemütsmenschen, der in dem Zeichen der Labung den Willen ausspricht, sich selbst zu opfern für sie alle. Dieser Anblick bewältigt sogar den abtrünnigen Verräter, der ganz hinten ihm gegenüber hereinstiert und nicht weichen kann, als müsse die Reue ihn soweit übermannen, daß er sich zerknirscht dem Meister zu Füßen werfe, statt sich davonzustehlen und seinen Lohn zu verdienen. — Und in diesen geschlossenen Zusammenhang einer gleichartigen Gesellschaft, über deren andächtiger Handlung uns selbst die Engel in der Luft nicht befremden, tritt nun die kleine Schaar der fremden Eindringlinge, mit dem allbekannten Herrscher und dem bärtigen Gesandten des Perserkhans, in leibhaftiger Porträtähnlichkeit, mit ihrer südländischen Gestikulation, die freilich nicht laut wird, aber doch lebhaften Meinungsaustausch bedeutet. Das gibt noch einen neuen unerwarteten Kontrast und ein aktuelles Interesse hinein, wie sie nur in diesem einen Fall erwachsen konnten, — und es gehört eine beträchtliche Spannkraft des Malers dazu, angesichts solcher Aufgabe nicht aus der Einheit der Auffassung herauszufallen, sondern auch diese Persönlichkeiten der Gegenwart noch unter dem nämlichen Gesetz des Ausdrucks zusammenzuhalten, der die übrigen erfüllt. Sein reumütiger Bösewicht Ischarioth ist ihm so zum Vermittler des grellsten Gegensatzes geworden, und dadurch wird ein dramatischer Auftritt von solcher Geschlossenheit erreicht, daß er die Zeitgenossen allesamt gepackt hat und im Kreise der Künstler sichtlich weiter wirkt durch die ganze Nachbarschaft, wie Luca Signorelli und Marco Palmezzano, bis hinein in die Tage eines Federigo Barocci, der um sein Abendmahl in Rom und in Urbino gar eine ganze Zone ähnlich widersprechenden weltlichen Lebens freiwillig heraufbeschwört.

So war dem Genter aus seiner ursprünglichen Komposition der Austeilung des Sakramentes an die Jüngerschaar etwas ganz anderes geworden. Hier aber gilt es noch einmal zurückzugreifen auf den Kern der Darstellung und die Wahl gerade dieses un-

gewöhnlichen Momentes. Nun kommt erst der Ertrag der neuerdings aufgefundenen Tatsache, daß Joos van Wassenhove vor Jahren schon, ehe er nach Urbino kam, aus Gent fortgezogen ist, um nach Rom zu gehen. Wir haben damit die Zeit von 1469 bis 1472 als Spielraum für dies Ereignis in seinem Leben erhalten und begrüßen dankbar den Hinweis, daß gerade diese Szene der Kommunion sich bei Fra Angelico da Fiesole findet, der sie wahrscheinlich auch in Rom wiederholt hat, als Papst Eugen IV. ihn von Florenz an den Vatikan berief, um die Cappella del Sagramento im Palaste auszumalen.[1]) Dieser Freskenzyklus aus dem Leben des Erlösers entstand seit 1447 und ging der Kapelle für Nikolaus V. mit den Legenden des Stephanus und Laurentius voran, die ihn bis an seinen Tod 1455 beschäftigten. Freilich, die Cappella del Sagramento ist bereits hundert Jahre später dem Bau der Sala Regia zuliebe, unter Paul III. zerstört worden, sodaß uns das entscheidende Beweisstück selber fehlt; aber der Name, der nur das Sakrament des Altars meinen kann, sagt hinreichend aus, daß ein Hauptstück darin die Kommunion darstellen mußte, und das Vorhandensein noch zweier Beispiele im übrigen Lebenswerk des Malers, eines Wandbildes in den Zellen von S. Marco zu Florenz nnd eines Tafelbildes von dem Schrein der Sakristei der SSma Annunziata, jetzt in der Akademie daselbst, genügt vollends, um diese Art der Darstellung neben dem letzten Abendmahl für Italien zu erklären. Es bedurfte nicht der persönlichen Gemütsrichtung des frommen Dominikanermönches, um sie zu bevorzugen, sondern das Mysterium der Kommunion beschäftigte damals die Theologen wie die Laien besonders lebhaft. Die Verständigung mit der griechischen Kirche auf dem Konzil zu Ferrara und Florenz, das gerade Eugen IV. abgehalten, mußte den abweichenden Ritus der römischen Katholiken immer wieder zur Sprache bringen, und zwischen den Dominikanern und Franziskanern wurde eifrig über die Konsequenzen der Transfubstantiation disputiert, so daß noch Papst Sixtus IV. als Kardinal sich in einer seiner Schriften mit der entsprechenden Lehre vom Blute Christi beschäftigt hat. Die Legende von der gestohlenen Hostie zu Teramo auf der Predella des Paolo Uccello beglaubigt vollends

1) A. DE CEULENEER, Juste de Gand, Bruxelles 1912 p. 23f.

diesen Zusammenhang, so daß wir auch bei der Fraternità del Corpus Domini zu Urbino schon dasselbe Programm voraussetzen dürfen. Damit bleibt jedoch die künstlerische Anregung durch Fra Angelicos Werk in Rom für Joos van Wassenhove bestehen, die sich sogar in der Gestalt seines schreitenden Christus noch verrät. Daß der Genter Maler auf seinem Wege durch Florenz auch gerade in die Klosterzellen von S. Marco gekommen oder in der Sakristei der Annunziata das Schrankwerk studiert habe, wie A. de Ceuleneer sich denkt, ist kaum wahrscheinlich, viel eher jedoch der Anblick der Sakramentskapelle Eugens IV. im päpstlichen Palast zu Rom, wo in jenen Jahren noch Paul II. (1464 bis 71) regierte, dessen großartige Feierlichkeit des Zelebrierens am Altar ungeteilte Bewunderung fand, und dann der ehemalige Franziskanergeneral Francesco della Rovere als Sixtus IV. (1471 bis 1484) folgte, den mit Federigo von Urbino ein nahes persönliches Verhältnis verband und bald darnach, durch die Heirat seines Nepoten Giovanni Rovere mit der Prinzessin Giovanna Montefeltre, auch Blutsverwandtschaft verbinden sollte.

Römische Kunst um 1470

Für uns ist die Anwesenheit des Genter Joos van Wassenhove in Rom von größter Wichtigkeit: den Maler, dessen Wirksamkeit wir bis dahin nur in Urbino verfolgen konnten, sehen wir nun auch im übrigen Italien an ganz bestimmte Wege gewiesen. Jetzt fällt uns auf, daß er außer dem Christus im Kreise seiner Apostel von Fra Angelico doch auch noch andere Verkörperungen dieser heiligen Männer beachtet haben dürfte, zumal an den Schwellen von St. Peter, wohin er als gläubiger Katholik gepilgert, und an den übrigen Stationen solcher Wallfahrt in Rom, zu denen der vorgeschriebene Besuch den Fremden zu führen pflegte. Da gab es die Kolossalstatuen der Apostelfürsten Petrus und Paulus von Paolo Romano (Taccone) 1461—62, die andre Paulusſtatue auf Ponte S. Angelo (1463—64) und die des Andreas (1463) an dem Heiligtum bei Ponte Molle, wo Pius II. einst das Haupt des Apostels, das man ihm aus Griechenland gebracht, empfangen hatte. Das Abbild dieses „authentischen“ Kopfes an dem Tabernakel der Petersbasilika im Marmorkonterfei von Paolo Romano und Isaia di Pisa, das war ein zuverlässiges Urbild auch für seine Jünger Jesu, das sich kaum umgehen ließ. Und

siehe da, wir erkennen seine Nachwirkung auch hier in den regelmäßiger geformten Zügen mit dem schlichten Haar und dem festumgrenzten Vollbart hinter dem vorn knieenden Petrus, zur Linken des Beschauers.

Wenn wir auf der andern Seite nach den Malern fragen, die Joos van Wassenhove um 1469—72 in Rom vorfand oder deren Werke er kennen lernen mochte, so war es natürlich Fra Angelico, den er angesichts der beiden Freskenzyklen im päpstlichen Palast, der Cappella del Sagramento Eugens IV. und der Cappella di Sto. Stefano e Lorenzo Nikolaus' V., gewiß ebenso bevorzugte, wie einst Rogier v. d. Weyden den Gentile da Fabriano im Lateran, Arbeiten eindrucksvollster Art, an deren letzter besonders schon Benozzo Gozzoli mitgewirkt hatte. Aber der fromme Dominikaner war tot und sein schnellfertiger Gehilfe durch einen ausgebreiteten Wirkungskreis zum Lehrer Umbriens geworden, seit einem Jahrzehnt aber nach Florenz zurückgekehrt und durch die Wandgemälde der Kapelle im Palazzo Medici, d. h. durch die volle Verweltlichung dieses Stiles, gewiß ebenso berühmt geworden.

Dagegen gab es in Rom, sicher im selben Geist der Glaubensstrenge des Predigermönches durchgeführt, im Klosterhof der Ordenskirche S. Maria sopra Minerva, den der Kardinal Juan de Torquemada erbaut und ausgeschmückt hatte, einen umfangreichen Freskenzyklus, dessen Epigramme der Besteller selbst verfaßt, und dessen Darstellungen er dann zum Gegenstand religiöser Betrachtungen gemacht hat, die 1467 mit Holzschnitten im Druck erschienen. Auch hier war auf den vierunddreißig Wandfeldern an zwei verschiedenen Stellen sowohl das „Abendmahl" als die „Einsetzung der Eucharistie" zu sehen.[1]) Die Holzschnitte lassen auf große Einfachheit der Bilder schließen.

Im nächsten Machtbezirk der päpstlichen Hauptstadt lebte ein Maler, dessen Arbeiten wir von 1455 bis 1469 verfolgen können: Lorenzo da Viterbo, der gewiß auch in Rom selbst Beschäftigung gesucht und gefunden hat. Lorenzo di Giacomo di Pietro Paolo hat in Sa. Maria della Verità bei seiner Vaterstadt eine Verkündigung, eine Verlobung der hl. Katharina und eine Madonna mit dem Kind

1) Vgl. die Beschreibung nach den „Contemplationes ... in parietibus circuitus Marie minervae nedum litterarum characteribus verum etiam ymaginum figuris ornatissime descriptae et depictae" in m. Melozzo da Forli, Stuttgart 1886. S. 58.

an der Brust gemalt, die mit der Jahreszahl 1455 bezeichnet, für jedermann beweisen, daß er seine Ausbildung bei Benozzo Gozzoli empfangen haben und seinerseits dem römischen Lokalmeister Antoniazzo, der ein Jahrzehnt später hervortritt, ganz nahe gestanden sein muß. Lorenzo da Viterbo rückt auch in Montefalco, wo kurz zuvor Benozzo Gozzoli sich heimisch gemacht, seinem Meister nach: dort hat er 1461 in der Kirche S. Francesco, deren Chor eine Hauptleistung Benozzos aus seiner Frühzeit aufweist, eine Kapelle mit Wandbildern aus dem Leben des hl. Antonius von Padua und Bernardin von Siena gemalt, mit dem Gekreuzigten zwischen Maria und Johannes in einer Lünette und den Evangelisten an der Decke. Noch überwiegt das Beispiel des Vorgängers, aber schon deutlich meldet sich der Einfluß des Piero della Francesca von Borgo S. Sepolcro daneben, der unter Nikolaus V. schon in Rom gearbeitet haben soll. Endlich aber bestätigt das Hauptwerk in Viterbo, die Kapelle des Nardo Mazzatosta in S. Maria della Verità, daß diese neue Verbindung zu der Reife gediehen, deren die Kraft des Provinzlers überhaupt fähig war. Hier sind Decke und Wände von oben bis unten mit Malereien bedeckt und breiten den Entwicklungsgang des Urhebers vollständig vor uns aus. An den Rippen des Kreuzgewölbes ist noch Kosmatenmosaik nachgeahmt, daneben zur Einrahmung der Deckenfelder Marmorleisten mit aufsteigendem Rankenwerk nach Art von Pilasterfüllungen auf farbigem Grunde gegeben, von quadratischen Fensteröffnungen durchbrochen, mit hereinschauenden Köpfen darin, so daß wir ebenso an Domenico Veneziano wie an Piero della Francesca und Benozzo Gozzoli erinnert werden. Wir sollen durch den luftigen Rippenbau und die ebenso behandelten Gurtbögen des Kreuzgewölbes nun aber hinaus zu blicken wähnen in das dunkelblaue Himmelsgewölbe mit goldenen Sternen, dessen Mitte sich mit zwei konzentrischen Sphären an den Schlußstein der Wölbung als den Zentralpunkt der Kalotte anschließt. In dem obersten hellgemalten Umkreis erscheinen die Symbole der Evangelisten, bis auf den Adler nur in Büstenform hereinguckend. Ebenso in Halbfigur erscheinen über dem Rand der zweiten Sphäre in etwas größerem Maßstab vier Propheten. Dann folgt, wo die Kappen am breitesten werden, der dritte Kreis, aus Wolkenstreifen gebildet: hier thronen in großem Maßstab frontal gesehen die vier Evangelisten selber und hocken, im Profil ihnen zugekehrt und kleiner gestaltet, als abhängige

Trabanten je ein Kirchenvater und ein Bekenner, wie z. B. neben dem langbärtigen Greis Johannes der schreibende Augustin in bischöflichem Ornat und „Venerabilis Beda“ im Mönchsgewand. Schon die auffallend grelle Beleuchtung dieser vier Gruppen aus je drei Einzelfiguren und ihrer Bindeglieder zum Lichtquell in der Höhe hinauf bezeugt ein ganz neues über Benozzo weit hinausstrebendes Wollen, das nur auf Piero della Francesca und seinen Meister Domenico Veneziano zurückgeführt werden kann. Die Formensprache, die Typen und die Haarbehandlung haben überall noch Gewohnheiten des Florentiners beibehalten; aber die Gewandung mit den tiefschattigen Falten der weichen Stoffe verrät schon ganz malerische Absichten und Lichtspiele über der plastischen Ausrundung der Körper, die den Grundstock im tektonischen Aufbau des Himmels bilden, der hier das Kreuzgewölbe in eine Kuppelwölbung verwandeln soll. In den Bogenfeldern der Wände sehen wir links den Tempelgang Marias, gegenüber die Verkündigung und an der Altarwand die Himmelfahrt der Muttergottes, während die rechteckigen Wandfelder darunter die zugehörigen Vorgänge: das Sposalizio, die Geburt Christi und den Tod Marias wiedergeben. Die Lünette mit der Verkündigung ist für uns von besondrer Wichtigkeit, weil sie den Vorgang ganz ähnlich darstellt wie ein neuerdings aufgedecktes Wandgemälde im Pantheon zu Rom, das man keinem Geringern als Melozzo da Forli beigemessen hat. Man vergleiche besonders den Boten Gabriel mit dem Lilienstengel in der Hand auf dem Knie des aufgestützten Beines, wie er ganz im Profil zur Annunziata hinüberspricht: NE · TIMEAS · MARIA . . ., und die Halbfigur des auf Cherubkranz herabfahrenden Gottvaters, der über einer Gartenmauer mit Pilastergliederung hereinschaut. (Phot. Brogi 17764). Die „Geburt“ ist eigentlich eine Anbetung des neugebornen Kindes durch die Mutter und, der Breite des Wandfeldes wegen, Joseph daneben wie heimkehrend mit dem Stab auf der Schulter gezeigt, begleitet von zwei Gevatterinnen, die er zur Hilfe geholt. Eine von diesen erscheint im Profil, wie eine vornehmere Besucherin, die andre mehr wie eine derbe Magd mit breitem Korb voll Wäsche auf dem Kopf von vorn gesehen, wie die bürgerlichen Gestalten heiliger Frauen bei Piero del Borgo. Im Tempelgang versucht Lorenzo selbst in architektonischer Ausstattung des Schauplatzes und in Verkürzungen es mit dem Meister der Perspektive aufzunehmen, während er doch

die Vorkenntnisse dazu nicht sicher beherrscht. Wir anerkennen jedoch gern den wohltätigen Einfluß schon in der Disposition der Bildflächen und der festen Umrahmung, die ihn vor Abwegen des Fra Filippo im Dom von Spoleto bewahrt. Die glücklichste Verquickung der Tradition von Benozzo Gozzoli her und der Fortschritte im Sinne des Piero della Francesca bezeugt das Sposalizio, auf seinem breiten, verhältnismäßig niedrigen Wandstreifen, der ihm Gelegenheit gab neben den biblischen Personen zahlreiche Porträtgestalten einzuführen. Kein Beispiel bietet uns eine so treffende Vorstellung von dem Stand der Malerei im damaligen Rom als dieses friesartige Wandgemälde, das die Jahreszahl MCCCCLXVIIII und die Namensbezeichnung des Künstlers durch seine Anfangsbuchstaben L. V. darunter trägt. Dies Meisterwerk stellt uns noch heut überzeugend dar, was im besten Falle aus den damals hier zusammenströmenden Elementen hervorzugehen vermochte. Immer noch walten die Anklänge an die tüchtigen Arbeiten Benozzos und Pieros vor; aber selbst ihre gleichzeitigen Leistungen, die Fresken im Camposanto zu Pisa und die in S. Francesco zu Arezzo dürften zum Vergleich herangezogen werden. Diese kecken Jünglingsgestalten, diese scharfen Profilköpfe, diese packenden Porträtzüge sichern dem Maler von Viterbo den Vorrang vor allen Eingeborenen des römischen Gebietes; ihm mußte ein Melozzo da Forli auf dem Fuße folgen, um dann einen neuen Aufschwung zu nehmen.

Zur selben Zeit aber, als Josse van Wassenhove nach Rom gelangt sein kann, war bereits ein römischer Maler zu Ansehen gekommen, der für etliche Jahrzehnte den ganzen Geschäftsbetrieb an sich zu ziehen verstand: Antonazzo di Benedetto. Wir erfahren zuerst von ihm infolge eines Besuches, den der fromme Alessandro Sforza von Pesaro den Heiligtümern der ewigen Stadt im Jahre 1461 nach der unglücklichen Schlacht bei S. Fabiano in den Abruzzen gewidmet hatte. Er ließ sich die vielverehrten Madonnenbilder in S. Maria del Popolo und S. Maria Maggiore, die dem hl. Lucas selber beigemessen wurden, von zwei Malern in Rom kopieren. Zwei lateinische Epigramme auf diese Leistungen sind handschriftlich erhalten, ihnen danken wir die Namen der beiden Kopisten: der eine war „Melotius“, der andre „Antonatius pictor romanus“. Nach solchem, gewiß bescheidenen Auftrag, bei dem es dem Besteller nur auf

treue Genauigkeit ankommen mochte[1]), treffen wir schon 1464 auf ein selbständiges Altarwerk, das für S. Antonio al Monte in Rieti gemalt ward und (heute im Museo Comunale) die volle Bezeichnung ANTONIUS DE ROMA (M)E PINXIT MCCCCLXIIII trägt. Dies früheste Beispiel seiner Fähigkeit, das wir besitzen, ist ganz abhängig vom Vorbild des Fra Angelico, sowie besonders von dessen Schüler Benozzo Gozzoli, dessen ansprechende, wenn auch oberflächliche Malerei in dem ganzen römisch-umbrischen Gebiet bis nach Siena und Perugia entschiedenen Anklang gefunden hatte.[2]) Seiner Weise folgt auch Antonazzo in der dreiteiligen Ancona zu Rieti. Das Mittelstück mit der thronenden Madonna im Brokatgewand und blauem, grüngefüttertem Mantel auf Goldgrund, dem aufrechtstehenden Christkind an der Mutterbrust und einem knieenden Knaben zu ihren Füßen, ist sehr beschädigt. Auf den Flügeln stehen Antonius von Padua und Franciscus, der die Wundmale empfängt. Der Typus dieser nicht ganz lebensgroßen Gestalten, die Zeichnung der Köpfe und Extremitäten bezeugt wie die Gewandbehandlung und die lichte stumpfe Temperafarbe, daß Benozzos römisches Beispiel hier fortwirkt.[3])

Den engen Zusammenhang mit dieser Kunstweise bestätigt auf der andern Seite die Ausschmückung der Kapelle Bessarions (nicht zweier verschiedener Kapellen, wie ich schon in m. Melozzo da Forli p. 57, Anm. 2 berichtigt habe) an Sti. Apostoli, die von Antonazzo etwa im Herbst 1465 wirklich begonnen sein mag und mit deutlicher Anlehnung an die kleine Palastkapelle Nikolaus' V. ausgeführt wurde. Sie war dem Erzengel Michael, Johannes dem Täufer und der heil. Eugenia geweiht und befand sich zur Linken des Hoch-

1) Ein, wenn auch späteres Beispiel solcher Art, d. h. Nachbildung eines ältern Gnadenbildes, ist, wie ich vermute, das Madonnenbild mit dem Kopf Leos IX. darunter, dem ein Engel seine paralytische Hand wieder gesund macht; ich habe es im Frühjahr 1894 als Antonazzo erkannt. Vgl. Cat. Jocelyn Ffoulkes, Archivio Stor. dell'Arte VII (1894) p. 155 mit Abbildung. Das Original könnte sich in Suessa in Campanien befunden haben „ubi ecclesia in eius (beat. Leonis IX.) honorem in suburbio extructa fuit et brachium eius religiosissime servatur" Oldoinus, Addit. ad Ciaconium I 794.

2) Außer dem vereinzelten Rest der Capp. Cesarini in Aracoeli sei hier auf ein südlich von Rom versprengtes Werk hingewiesen, das der römischen Frühzeit des Benozzo Gozzoli angehört: die Madonna degli Angioli im Dom von Sermoneta (Moscioni Nr. 9022), die auch Ad. Venturi als Benozzos Arbeit anerkennt.

3) So lautete mein Urteil aus eigener Kenntnis des Originals in m. Melozzo da Forli p. 56.

altarhauses der alten Basilika. An der Wölbung sah man die Gestalt des thronenden Erlösers, umgeben von den neun Chören der Engel auf dem blauen sternbesäten Himmelsgrund, der mit Friesen eingefaßt war, in den Ecken die vier Evangelisten mit je einem lateinischen und einem griechischen Kirchenvater zu den Seiten bei ihrer Schreibarbeit. Es ist also klar, daß dies Vorbild schon auf Lorenzo da Viterbo in der Capp. Mazzatosta weitergewirkt hat. An der Altarwand sah man oben die Erscheinung des Erzengels Michael auf Monte Gargano, darunter die Geburt Johannes des Täufers; an den Seitenwänden zwischen teils wirklichen, teils (wie in der Nikolauskapelle des Vatikans) gemalten Fenstern standen hüben zwei Erzengel und drüben der dritte mit Johannes dem Täufer. Von der Mitte der Wandhöhe bis auf den Fußboden waren Vorhänge mit Blumenmustern und Gold gemalt, an sechs Pilastern dazwischen je eine Heiligenfigur in Tabernakel. Die Leibung des Eingangsbogens zeigte die Wappenschilder des Stifters zwischen Laubornament. Das Testament des Kardinals von 1464 enthält endlich noch eine Bestimmung über die Innenseite der Eingangswand: in facie majori videlicet septentrionali, quae est contra altare, depingatur Dominus noster Jesus sedens in sede, cui assistant B. Virgo, S. Angelus, S. Joannes Baptista et S. Eugenia, et imago mea genuflexa ante pedes Christi, et sub me arma mea", — aber in der Beschreibung bei Bonav. Malvasia, Compendio della Ven. Basilica di S. S. Dodeci Apostoli di Roma . . . MDCLXV p. 36f. ist nichts davon erwähnt. Das bei Lebzeiten von ihm selbst errichtete Grabmal trug die Jahreszahl 1466 als Vollendungsdatum.

Am 3. November 1470 ward die kleine Kirche S. M. della Consolazione geweiht, die während des Sommers erbaut und von Antonazzo ausgemalt war. Aber dieser Freskenschmuck, den noch der Leibarzt Urbans VIII, Giulio Mancini († 1629) gesehen hat (vgl. Cod. Barbarin. XLVIII p. 31) ist inzwischen untergegangen. Von entscheidender Wichtigkeit für erneuten florentinischen Einfluß auf den römischen Meister wurde dann wohl die Gemeinschaft mit Domenico Ghirlandajo, mit dem er 1475 in der Vatikanischen Bibliothek beschäftigt wurde, und samt dessen Bruder Davide die Halbfiguren der Kirchenväter im ersten Zimmer bis 1476 vollendete (vgl. Melozzo da Forli p. 40, 41).

Von dieser neuen Berührung mit einer fortgeschrittenen Kunst-

phase der florentinischen Wandmalerei zeugen jedenfalls die Wandgemälde Antonazzos im Sterbezimmer der hl. Katharina von Siena, hinter der Sakristei von S. Maria sopra Minerva in Rom, durch deren Publikation wir einen neuen wichtigen Beitrag für die Kenntnis des Meisters gewonnen haben[1]), dem darnach unzweifelhaft auch die Malereien am Tabernakel des Hochaltars von S. Giovanni in Laterano zugeteilt werden müssen, obwohl dadurch die Mitwirkung des Fiorenzo di Lorenzo nicht ausgeschlossen wird.[2])

Römische Anfänge des Melozzo da Forli

In die Zwischenzeit aber fällt das Auftreten des Melozzo da Forli in Rom, dessen entscheidende Fortschritte neben dem einflußreichen Unternehmer Antonazzo der Genter Joos van Wassenhove miterlebt haben muß, als er um 1469 die ewige Stadt erreichte und ihre Heiligtümer bewundernd sah. In das nämliche Jahr gehört vielleicht noch das ältere der beiden Gemälde in der Basilika di S. Marco neben Palazzo Venezia, den Paul II. begonnen und sein Nepot Marco Barbò weitergeführt hat; denn beide, den Evangelisten und den hl. Papst Marcus darstellend, müssen vor der Abreise des Kardinals als Legat Sixtus' IV. nach Deutschland (22. Febr. 1472) vollendet gewesen sein. Beide sind auf feine Leinwand gemalt und könnten, auch dem Formate nach, sehr wohl ursprünglich als Prozessionsstandarten gedient haben, wie Antonio Muñoz vermutet hat[3]); es braucht ja nicht gerade an einen doppelseitigen Gonfalone gedacht zu werden, genug, daß deren einer „con un San Marco" einmal im

1) ADOLF GOTTSCHEWSKI, Straßburg 1904, übersieht jedoch S. 9 daß das Altarbild der Confraternità dell'Annunziata in S. M. sopra Minerva schon in meinem „Melozzo da Forli 1886" S. 206 ausführlich beschrieben und für Antonazzo in Anspruch genommen war; während AD. VENTURI, Le Gallerie Nazionali Italiane, III, 1897 (p. 252) diese Bestimmung sicher gekannt hat. Ich habe es damals schon um 1488 datiert! Vgl. auch den Altar in S. Francesco bei Subiaco und die Madonna im Louvre.

2) Daß wir keine Dokumente über die Anwesenheit dieses Künstlers in Rom besitzen, ist kein Grund ihn abzulehnen und die gewonnene Erkenntnis der nächsten Verwandtschaft mit ihm wieder zu veruntreuen. Gewisse Werke des Antonazzo können nur durch seine Mitwirkung befriedigend erklärt werden, wie z. B. auch die Madonna in den Uffizien (L'Arte VI. 105) nur eine Vergröberung der Merkmale Fiorenzos in der Art des Römers zeigt. Vgl. auch das Altarwerk der Rota im Vatikan; sehr wichtig ist auch das große Gemälde in Fondi, zwischen Terracina und Gaeta.

3) L'Arte VII, 1904, 513 ff., wo auch eine bessere Abbildung des inzwischen gereinigten Evangelisten gegeben wird.

Besitz der Kirche genannt wird. Ich habe die eingerahmte Leinwand mit dem Evangelisten an seinem Schreibtisch im Korridor zur Sakristei gefunden, den thronenden Papst auf dem Sakramentsaltar der Kirche, die den Kardinaltitularen, solange sie im anstoßenden Palaste wohnten, als Privatkapelle gedient hat.[1]) An gleicher Stelle haben sie wohl gleicherweise durch den Weihrauchqualm gelitten, der nirgend so häufig aufsteigt als um den Behälter der Eucharistie.

„Das eine dieser Bilder macht auf den ersten Blick einen so befremdlichen Eindruck, daß man zweifeln kann, ob es überhaupt der italienischen Schule angehöre. Die Gestalt des Evangelisten erscheint schlicht und einfach, wenig ausführlich in der Wiedergabe des Körpers und ist doch so wenig konventionell in der Haltung, ja so eigentümlich in der Aktion eifrigen Schreibens erfaßt, daß wir meinen, aus dem Umkreis italienischer Darstellungen dieser Zeit herauszutreten. In solcher Konzentration auf Gedankenarbeit, in solcher Intimität der engen Schreibstube dachte wohl nur eine germanische Phantasie ihren Hieronymus im Gehäus.“ — Wenn wir seitdem erfahren haben, daß der Genter Joos van Wassenhove ebendamals in Rom geweilt haben muß, so kann dieser Anblick der alten verschwärzten Kirchenfahne nicht umhin, allerlei „Kontaktassoziationen“ zu erwecken. Je mehr unser Auge die Schatten der Umgebung dieses ernsten Gelehrten durchdringt, desto mehr kunstreiches Detail entdeckt es. Und doch behauptet die einfach große Gestalt so sicher das Übergewicht über alles Beiwerk im Studio, und dieses erregt unsre Verwunderung mehr durch zufällige Lage und unerwartete Ansicht als durch minutiöse Genauigkeit und peinliche Wirklichkeitstreue. Wir kommen von allen Abirrungen bei der Frage nach dem Urheber sofort zurück, sowie wir das „punctum saliens“ gefunden: die ganze Verschiebung der dargestellten Räumlichkeit, mit der sitzenden Figur und allem was sonst darin ist, ergibt sich eben aus dem perspektivischen Problem, das sich der Maler vorgenommen hat, und diese Wahl würde sich am natürlichsten erklären, wenn wir annehmen dürften, sie sei durch den Platz veranlaßt worden, für den das Gemälde bestimmt war. Bei einer Standarte, die im Festzug getragen werden sollte, wenn auch fest eingespannt in einen leichten Rahmen, dürfen wir dies nicht

1) Melozzo da Forli s. 64ff. mit Reproduktionen des damaligen Zustands.

voraussetzen; dann fiele der gesuchte Standpunkt erst recht ins Gewicht für einen ausgemachten Perspektiviker, der sich schwierige Aufgaben freiwillig stellt und mit überraschender Leistung Erfolg zu haben und Beifall zu finden sicher ist, auch wo die feste Anweisung eines einzigen Standpunktes den Bedingungen der schwankenden Haltung der Träger und dem Vorüberschreiten des Zuges widerspricht. Perspektivische Kunststücke solcher Art müssen zum Zeitgeschmack gehören und mochten Kenneraugen stärker für sich einnehmen als die Forderungen der Zweckmäßigkeit beim Gonfalone sonst gestatten. Die Abweichung von der bequemen Vorderschau und leidlich transitorischem Gehaben ist jedoch so stark, daß wir, abgesehen von dem bemalten Leintuch, gewiß annehmen durften, das Stück sei für die Seitenwand einer schmalen Kapelle bestimmt gewesen, so daß der Schreibende, wie in einem anstoßenden Gemach, dem herantretenden Besucher des Altars zugewendet saß. Der Verschwindungspunkt liegt — eigentümlich genug für so frühe Zeit — außerhalb der Bildfläche, um mehr als die ganze Breite der Grundlinie nach rechts und zwar ein gut Stück unterhalb der jetzigen Basis. Das auffallende Experiment bekäme seinen rechten Sinn erst, wenn dieser Einblick in die Zelle des Evangelisten sich aus der vorhandenen Örtlichkeit des Raumes ergab, wenn er also im engsten Zusammenhang mit der architektonischen Umgebung gedacht war. Da hätten wir zweifellos die Arbeit eines italienischen Quattrocentisten, der an monumentale Aufgaben gewöhnt, solche Rücksicht auf den Standort seiner Tafel zum Ausgangspunkt der ganzen Rechnung machte, eines Malers jedoch, der in perspektivischer Konstruktion geschult, auch Schwierigkeiten nicht scheute, ja gewohnt war, den ersten Wurf seiner Darstellungen sogleich durch solche Liebhaberei bestimmen zu lassen. Ihm wäre aus seinem Prinzip, sich der vorhandenen Räumlichkeit einer Kapelle anzuschließen, das perspektivische Problem von selbst erwachsen, das im damaligen Rom erst recht gar unerhört erscheinen muß. Während die Zeit- und Schulgenossen sonst den Augenpunkt, der Bequemlichkeit halber, in der Mitte der gegebenen Bildfläche annehmen, finden wir die Neigung ihn tiefer zu legen, damals nur bei einer ganz beschränkten Reihe von besonders geschulten Meistern. Wir blicken hier auf die scharfe Kante des schräggestellten Podiums, auf dem die Bank des Heiligen steht, schauen in diagonaler Richtung nach links gegen die Rück-

wand des Gestühls und in Untersicht gegen die Decke, wo rechts hinten in halber Höhe das kleine Fenster des Stübchens sich ins Freie öffnet.

Der Evangelist beugt sich über ein großes Blatt Pergament, das auf dem Schreibpult liegt und an der Vorderseite herüberfallend sich aufrollt. Solche scharfe Spirallinie des Umrisses wie hier zeigt auch eine andre kleine Papierrolle, die auf der Deckplatte des Pultes über ein Buch gelegt ist, auf dem wieder ein andrer Codex stehend gegen die Wand lehnt. Sie haben grüne und rote Einbände. Auf dem Bort an der Stuhllehne lagert ähnliches Gerät. Das Gemach selbst ist mit Holz getäfelt und hat eine rohe Balkendecke. Links in der Ecke vor dem Sessel wird der Löwe sichtbar. Das Haupt des Schreibenden mit dem Heiligenschein, in dem sich der kahle Schädel spiegelt, erscheint in starker Unterschneidung: unter der mächtig gewölbten Stirn das lange Gesicht mit dem spitzen Vollbart und der energischen Adlernase, aber voll Ausdruck; der Blick der Augen ist auf das Pergament geheftet, die geschwellten Nasenflügel, die zusammengepreßten Lippen zeugen von der eifrigen Arbeit, die zuströmenden Gedanken auf das Papier zu werfen. Typus und Kleidung erinnern noch etwas an Masaccios Evangelisten und Kirchenväter an der Decke der Passionskapelle Branda Castigliones in S. Clemente. An Studierstube und Schlafgemach des hl. Ambrosius daselbst streift die Wiedergabe der Zelle selbst. Über der dunkelgrünen Tunika mit weitem Ärmel fällt vom Rücken bis auf die Füße herab ein roter Mantel aus verhältnismäßig dünnem und weichem Stoff, so daß die Falten schlicht und scharf über dem langen Bein und der Sitzbank lagern. Die altertümliche Haltung, die Großheit und Strenge der Auffassung, neben der noch hier und da die Mühe fühlbar wird, welche die Bewältigung der perspektivischen Konstruktion dem Künstler gemacht hat, verbindet sich doch zu eng mit der gesuchten Häufung gerade solcher Bravourstücke, als daß man das Ganze einem zugewanderten Niederländer beimessen könnte. Und das eine Kennzeichen, die Spiegelung des Schädels in der Scheibe des Nimbus, weist zwingend auf den Meister von Borgo S. Sepolcro zurück, während angesichts des komplizierten Interieurs und der zusammengezogenen Haltung des Sitzenden in Profil kein Kenner des Piero della Francesca darauf verfallen würde, dies Gemälde

unmittelbar von ihm abzuleiten. Es birgt ein gut Teil völlig fremder Elemente bei unleugbarem Anschluß an jene wohlbekannte Eigentümlichkeit, die schon vom ältern Förderer der Leinöltechnik in Tempera und Wandmalerei Domenico Veneziano gepflegt ward, weil sie zur Wiedergabe des Reflexlichtes auf der goldenen Scheibe Gelegenheit gab und durch den Wiederschein der Körperform im Spiegel die überzeugende Leibhaftigkeit der Dinge verstärkte.[1]) Nur wer das berühmte Wandgemälde der Vaticana genau kennt, auf dem Bartolommeo Platina als erster Bibliothekar vor Sixtus IV. kniet, wird darauf verfallen, daß geraume Zeit vor jenem 1477 vollendeten Meisterwerke der selbe Maler Melozzo da Forli diesen Evangelisten Marcus für die Basilika S. Marco geliefert haben könnte. Dem Geschmack, den wir bei ihm in der Nachbarschaft des Antonazzo um 1468—70 etwa voraussetzen dürfen, entspricht die innere Ausstattung der Schreibstube, die Profilierung der Architekturglieder, des Stuhlwerks ebenso wie der etwas schwerfällige Baluster, der das Pult trägt. Müßten wir diesen Evangelisten im Gehäus aber so datieren, so würde sich sofort ein florentinisches Meisterwerk des Domenico Ghirlandajo, der 1475 in Rom an der Ausschmückung der vatikanischen Bibliothek neben Antonazzo beschäftigt war, befriedigend erklären, während es sonst im Entwicklungsgang seines Urhebers weidlich befremdet: der hl. Hieronymus im Gehäus in Ognissanti zu Florenz, wo die „niederländische" Ausführlichkeit des Beiwerks sich fast ebenso eng mit dem perspektivischen Innenraum verbindet, und außerdem der Gewandfall über dem rechten Bein und dem Sitz des Schreibenden ganz ähnlich wiederkehrt, ja der Kopf des Heiligen selbst, im Jahre 1480 vollendet, die höchste Bewunderung erweckt durch die gleiche Intensität des Blickes, der sich nur im Nachsinnen erhebt und so ganz dem Betrachter zugute kommt. Ebenda liegt der Fortschritt der freieren Intention.[2])

Daraufhin habe ich auch vor dreißig Jahren den Mut gefunden die verschwärzte Leinwand im Korridor zur Sakristei von San Marco als früheste Leistung der Forlivesen in Rom anzusprechen

1) Vgl. m. Domenico Veneziano im „L'Arte" XV. 1912.

2) Daneben ist es lehrreich, den gleichen Gegenstand bei Matteo di Giovanni v. Siena zu vergleichen, in einem Bilde der Mostra di Arte antica Senese, Fotografia Lombardi No. 32.

und es als zugehöriges Stück mit dem thronenden Papst, der damals über dem Altar der Sakramentskapelle angebracht war[1]), zusammenzubringen, der freilich etwas später entstanden sein mag, zugleich aber in viel einfacherer Frontalansicht erscheint. Wenn bei dem schreibenden Evangelisten gerade die Verquickung der Gestalt mit dem Bravourstück des Perspektivikers die Mitwirkung eines Arbeitsgenossen unwahrscheinlich macht, obschon nicht völlig ausschließt, — so setzt der feierlich zur Schau gestellte heilige Papst Marcus II. in Cathedra gewiß einen italienischen Künstler voraus, der mit der plastischen Auffassung des Körpers im Raum und mit dem monumentalen Zuschnitt solches Zeremonienbildes vertraut ist.

Mit der dreifachen Krone auf dem Haupt und dem Heiligenschein dahinter sitzt der kurzbärtige Bischof von Rom in vollen Pontifikalgewändern ganz von vorn gesehen auf seinem Thron erhöht, eben gleichwie Petrus in Cathedra oder sein Nachfolger bei Gelegenheit der Stuhlfeier des Apostels oder bei der eigenen Inthronisation. Über dem Chorhemd aus feinem Byssosgewebe liegt die Stola über der Brust gekreuzt, um die Schultern fällt der weite Chormantel aus Goldbrokat, dessen mit Perlen und Edelsteinen besetzte Kanten durch ein prächtiges Pectorale zusammengehalten werden, und legt sich über beide Knie, so daß zwischen ihnen nur der schwere Randstreifen die herabfließenden Massen des weichen Stoffes sondert, der sich über den goldbesetzten Sammetschuhen wieder aufstaut und seitwärts über die Stufe breitet. Die linke Hand guckt nur in Schoßhöhe hervor, um ein geschlossenes Buch in grünem Einband, das stehend gegen den Leib gelehnt ist, in dieser aufrechten Haltung zu sichern, während die freier vorgestreckte Rechte mit erhobener Hand den Segen erteilt. So hebt sich der Thronende in voller Rundung von dem roten Teppich ab, der die Rückseite des Hochsitzes deckt. Nur das Gesicht erscheint wie eingesunken, weil der Nasenrücken und die benachbarte Partie unter den Augen durch Abreibung der Farbe verstümmelt ist, so daß hier die zweifellos beabsichtigte Wirkung der vorspringenden Teile im Gegensatz zu den Augenhöhlen völlig

1) „Auf feiner Leinwand in Tempera gemalt wie das vorige, und für den weiteren Rahmen an den Seiten, wie besonders unten vergrößert.“ Melozzo da Forli, p. 65. Seither von Anderson vortrefflich photographiert.

versagt und kein Urteil mehr gestattet. Es ist ein runder Kopf mit breitem grauem Vollbart, der unten gerade geschnitten ist, nicht ohne Ähnlichkeit mit den römischen Aposteltypen des Bildhauers Paolo Taccone und Isaja di Pisa, aber auch nicht ohne Verwandtschaft mit den berühmten Aposteln von der Himmelfahrt Christi in der Sakristei von St. Peter, dem großartigsten Wandgemälde Melozzos selber für SS. Apostoli. Dieser Marcus in seiner eigenen Basilika hat gewiß mehr mit venezianischen Greisen als mit umbrischen Idealtypen gemein, und erklärt gewiß mit, wieso der Name Crivellis sich dafür einbürgern konnte, den erst CROWE und CAVALCASELLE durch den Hinweis auf die Schule Vivarinis zu berichtigen glaubten. Der unsichern Formgebung der Muranesen widerspricht aber die großartige Wucht der ganzen Erscheinung ebenso sehr wie der hagern Schlankheit der Peruginer. Nichts von den geschwungenen Umrißlinien Crivellis und seinen krampfigen Krümmungslinien in allen Gliedern: hier sind runde Formen, ruhige Kraft, ernste Geschlossenheit des Ganzen wie seiner Teile. Wenn die statuarische Feierlichkeit befremdet, so war jedenfalls die strengrituelle Haltung des Pontifex Maximus verlangt worden und der Aufgabe, den Schutzpatron und Stifter der Kirche als heiligen Nachfolger Petri wie beim Hochamt — sedens in sede — zu zeigen, durchaus entsprechend. Ganz so zeigt den Evangelisten das Marmorrelief über dem Hauptportal, das dem flachen Medaillon- und Plakettenstil des Filarete nahe steht, eben deshalb aber gar nicht imstande war die Frontalansicht auf die Kniescheiben und das Antlitz zugleich herauszubringen, d. h. vorzüglich geeignet ist, den weiten Abstand darzutun, der seitdem bis zu dem Gemälde der Sakramentskapelle von der Kunst des Flächenscheines siegreich überwunden ward. Man lege nur thronende Heilige von Fra Angelico oder Benozzo Gozzoli neben diesen Marcus in Rom, um der Vorzüge solcher Leistung inne zu werden, und darf es auch getrost mit Domenico Ghirlandajo und Pietro Perugino versuchen. Die kurze breite Hand mit den stumpfen Fingern, deren platte Nägel auch unter den weißen Handschuhen erkennbar sind, ist ganz charakteristisch für Melozzo da Forli, als dessen Eigentum ich das Bild in Anspruch genommen habe. Bei ihm dürften wir uns nicht wundern, Anklänge an Venezianer aus seiner romagnolischen Heimat wiederzufinden, neben einzelnen Schulgewohn-

heiten, die wir als umbrisch zu bezeichnen pflegen, obgleich sie sich nicht auf dies Gebiet beschränken und in Rom vollends gar leicht mit Bestandteilen andersartiger Herkunft zusammenfließen. Aus der Nachbarschaft von Pesaro ist aus einem Klosterkirchlein unweit des Sommersitzes, den Alessandro Sforza sich bauen ließ, ein thronender Hieronymus von Rafaels Vater Giovanni Santi nach Rom gekommen und in der päpstlichen Galerie des Laterans zu sehen. Ein Vergleich mit diesem Temperabild, auf dem der Kirchenvater ganz von vorn gesehen auf einem prächtigen Steinsitz unter freiem Himmel ganz ähnlich gewollt, aber doch recht schmalschultrig geraten ist, wird sehr zur Klärung der Autorfrage beitragen.[1]) Umbrisch und zwar im besten Geschmack Peruginos selbst ist auch die fließende Gewandung des Papstes in S. Marco. Aber wo wäre ein so frühes Beispiel seiner Hand, wo dieser Faltenstil so entwickelt zu dem Zeitpunkt, den wir für die Entstehung des Werkes hier annehmen müssen. Der Brokatstoff des Pluviale fällt in voller malerischer Breite und ohne Künstelei gesteckter Falten oder wulstiger Bauschung herab, viel freier als etwa Pietro Vanucci und Fiorenzo di Lorenzo sie im Atelier des Andrea del Verrocchio erwarben. Die Wiedergabe des Stoffmusters und des feinfaltigen durchscheinenden Chorhemdes hat an venezianische Bestrebungen erinnert; aber man erinnere sich nur an die Daten der Altarwerke Carlo Crivellis, auf denen solche Imitation kirchlicher Prachtgewänder nach den Marken kam und ins umbische Gebiet bis an den Wirkungskreis des Niccolò da Fuligno vordrang.

Den sichersten und untrüglichsten Anhalt für die Datierung des fein durchgeführten Temperabildes, das in seinem Pomp schon so lebendig an die Prachtliebe Papst Pauls II. erinnert, gewährt der Thronbau, dessen halbzylindrische Nische den Oberkörper des Titelheiligen umschließt. Die eingehende Nachahmung der Steinarbeit mit den wuchtigen Gliedern und der streng antikisierenden Ornamentik offenbart die Kenntnis des vollendeten Architekturstils der Renaissance in einer Reinheit und in einer ganz bestimmten Entwicklungsphase Mittelitaliens, daß schon diese Wahrzeichen genügen sollten, jede Zuschreibung an einen venezianischen Quattrocentisten auszuschließen, ja auch im umbrischen Umkreise Roms die Auswahl be-

1) Vgl. Schmarsow, Giovanni Santi, Berlin 1887 p. 62 ff.

liebiger Durchschnittsmaler aufs äußerste einzuschränken. Hinter dem roten Teppichstreifen, von dem sich die goldene Scheibe des Heiligenscheins und das reich mit Edelsteinen besetzte Triregnum abheben, gerade in der Höhe, wo die Tiara frei über den Nimbus hinausragt, zieht sich um die Segmentnische ein wuchtiges Gesims herum und wird an den Stirnseiten dieses Halbzylinders hinausgeführt, um noch stärker ausladende, aber einfach geformte Kämpfer aufzunehmen, die ein letztes Krönungsglied zu tragen geeignet wären; doch schneidet der jetzige Bildrahmen den Abschluß weg. Unter dem Sims der Thronwangen ist die Stirnfläche bis zur Schulterhöhe des Papstes rechtwinklig eingerahmt und mit kandelaberartig aufsteigendem Marmorornament, wie an leicht vergoldeten Pilastern damaliger Renaissance-Grabmäler in römischen Kirchen, gerade erst aus dem Pontifikat Pauls II., gefüllt. Von hier steigt eine breite Volute mit aufgesetztem Akanthusblatt abwärts und rollt ihr balusterförmig in der Mitte eingezogenes Ende spiralisch auf, weil sie — etwa in Elnbogenhöhe der Sitzenden — auf einen halbrund endigenden Vorsprung aus kostbarem, dunkelfarbigem und glänzend poliertem Marmor aufstößt, der wie eine Armlehne gedacht scheint und wieder durch einen rechteckigen Pfosten mit Rankenornament gestützt wird, dessen Basis sich mit reichgegliedertem Profil erst auf der Sitzplatte ausbreitet. Mit Meisterhand ist auch hier die scharfe seitliche Beleuchtung von links oben her durchgeführt, und der Kontrast zwischen den grell belichteten spiegelglatten Flächen und den beschatteten Rändern der tektonischen Form trägt wesentlich dazu bei die plastische Wirkung der Glieder und die Raumweite des ganzen vom Flächenschein ertäuschten Aufbaues zu verstärken. Die Wirklichkeitstreue des Konterfeis stellt dem Forscher die Frage, ob ein vorhandener Thronsitz von so monumentalem Zuschnitt aus buntfarbigen Marmorsorten zugunde lag, oder wenn nicht, ob das überzeugende Architekturstück doch nur der eigenen Erfindung des Malers selbst oder der gezeichneten Vorlage eines Marmorarius zu verdanken sei. Auf jeden Fall ist es eine Urkunde der Stilgeschichte, die nicht mit leichter Hand aus dem Wege geräumt werden kann. War es vorhanden, so dürfte nur an ein Beispiel der Prachtliebe Pauls II. gedacht werden, dessen ausgebildetem Sinn für imponierende Würde und getragene Feierlichkeit des Pontifikalamtes, solch ein wuchtiger

Prunksitz wohl genehm war. Die Vorliebe für glänzende farbige Steine fällt ohnehin in den Geschmack des Venezianers, der „wie ein andrer Aaron“ mit Gold und Edelsteinen behängt im Kreise seines Klerus erschien und auch den Kardinälen den Gebrauch purpurfarbener Seidenstoffe vorschrieb. Ein Anklang an venezianische Marmorinkrustation und byzantinisch-orientalische Verwendung kostbarer Steinsorten mit dem Goldglanz dazu liegt ja unzweifelhaft auch im Gemälde zu Rom, in der Sakramentskapelle von S. Marco vor. Aber in dem ganzen Palazzo Venezia finden wir nicht seinesgleichen, sowie wir die Steinmetzenarbeit und den Skulpturenschmuck vergleichen, der unter Paul II. oder seinem Neffen Marco Barbò darin ausgeführt ward. Es sind ganz andre Proportionen, schlankere Glieder, magere Gesimsprofile. Auch das Grabmal in St. Peter, das erst spät von Mino da Fiesole und Giovanni Dalmata geschaffen ward, bietet nicht solche Wucht und Schwere der Verhältnisse dar, und steht als florentinisch-römisches Wandtabernakel dem monumentalen Sinn spätrömischer Architektur völlig verständnislos gegenüber. Das macht auch bedenklich, selbst wenn wir die gedrungenen Pfeilersäulen des Palazzetto als Anhalt nähmen, den zugewanderten Dalmatiner als Mittelglied einzuschieben, so willkommen mit seiner Herkunft der Umkreis bezeichnet wäre, wo istrischen Steinmetzen und Bauleuten unter dem Einfluß der Denkmäler Salonas und der Lagunenstadt als Pforte des Orients am ehesten solche Bestrebungen zuzutrauen wären. Kein leitender Architekt Pauls oder Pius II. hat so etwas aufzuweisen: die Übersetzung ihres anerkannten Vorbildes, der Ordnungen des Colosseum, in den Säulenhallen der Benediktionsloge bei St. Peter, der verwandten Anlage von S. Marco und der unvollendeten Hofarkaden des Palazzo Venezia, in schlankere dürftigere Verhältnisse bezeugt das zur Genüge. Dagegen besitzen wir ein gemaltes Zeugnis für wohlverstandene spätrömische Architektur mit etwas schwerfälligen, aber durchaus imponierenden Gliedern in dem Wandgemälde der vatikanischen Bibliothek für Sixtus IV., d. h. in einem Werk des Forlivesen Melozzo, der diese perspektivisch erstaunliche Leistung als Schauplatz des zeremoniellen Auftritts vor dem Papst im Hauskleide im Winter 1476 auf 1477 vollendet hat. Selbstverständlich bleibt ein Abstand zwischen diesem Einblick in den etwas schmalen Innenraum des Erdgeschosses, den wir uns im Palazzo

Vaticano denken müssen, mitsamt dem Durchblick in ein anstoßendes Zimmer, dessen Kassettendecke von einer klassischen Säule aus Verde antico getragen wird, von deren weißem Marmorkapitell zwei Rundbögen ausgehen, die den Fensteröffnungen nach außen hin im Hintergrund entsprechen, als vollständigem Architekturbild einerseits, und dem Thronbau für den heiligen Papst in San Marco; aber in diesem auch als Figurendarstellung noch unreiferen Gemälde liegt jedenfalls ein Anfangsdokument für das nämliche Stilgefühl, das allein und ausschließlich im damaligen Rom, in der „Eröffnung der Vatikanischen Bibliothek durch Sixtus IV." zu finden ist. Sonst gibt es als vergleichbare Erscheinungen in der gesamten Malerei, des damaligen Standes in Mittelitalien, nur die Darstellung der freien Künste auf ihren Hochsitzen aus dem Schloß von Urbino, die so deutlich den Zusammenhang mit dem Geschmack des Dalmatiners Luciano da Laurana, eben des Architekten Federigos von Montefeltre bezeugen. Diese Ähnlichkeit weist uns einen andern Weg für unsre weitere Untersuchung, dem wir bald nachgehen müssen.

Kritische Bedenken und Bestätigungen

Hier gilt es noch einmal die Zusammengehörigkeit der beiden Bilder, die jetzt restauriert in der Sala capitolare beieinander hängen, gegenüber dem Zweifel, den ANTONIO MUÑOZ dagegen ausgesprochen hat, nachzuprüfen. Der römische Forscher hat Gelegenheit gehabt, die beiden Stücke genauer zu untersuchen, als es mir vor dreißig Jahren vergönnt war, und berichtet darüber im „L'Arte" VII (1904) 513 ff., wo auch bessere Aufnahmen veröffentlicht werden, als ich sie zu erreichen vermochte. „Tutti o quasi concordemente gli studiosi d'arte s'affrettarono a combattere l'affermazione dello Schmarsow o al più concessero che solo il San Marco papa potesse appartenere al maestro forlivese escludendo assolutamente tale possibilità per l'altro dipinto. Occupandomi in modo particolare delle opere di Melozzo, su cui speriamo di poter presentare tra breve una monografia, potemmo ottenere ... che si calasse il quadro dell' evangelista dal soffitto del corridoio in cui era confinato ad una grandissima altezza, così che non era possibile farsene una qualunque idea, ed esaminare da vicino e in buona luce, non potemmo a meno di riconoscere la gius-

tezza dell' attribuzione a Melozzo, tanto combattuta da chi non aveva forse mai potuto vedere il quadro che nelle condizioni sfavorevolissime in cui trovavasi.[1])

„Il valentissimo critico tedesco suppose che i quadri fossero originariamente dipinti su tavola e trasportati in tela (das ist nicht ganz richtig übersetzt: „die Leinwand sei von der Holztafel abgelöst" heißt: che la tela fosse staccata dalla tavola, — per spiegare lo stato deplorevole della pittura in tempera) e credette che servissero come pale d'altare (nein, nur die eine mit dem Papste, während die andere zur Seite angebracht gewesen wäre, — che una, quella tela col papa in trono, servisse da pala d'altare, mentre che l'altra coll' evangelista, rivolto da sinistra verso destra, doveva ornare la parete destra della cappella in modo che la figura dello scrivente fosse rivolta a chi entrava nella cappella.) È probabile che la cappella fosse la stessa del Sacramento; non aggiunge però se ci fosse ancora per la parete rimanente un terzo San Marco!"

Nein, das tat er nicht; denn wir wissen wohl beide, Antonio Muñoz, so gut wie ich, daß ein dritter S. Marcus nicht zur Verfügung stand, so eng die beiden andern, als Titelheiliger und als Gründer der Basilika, zusammengehören. Er dachte als Gegenstück des Evangelisten für die andere Wand neben dem Altare der Sakramentskapelle das Marmortabernakel für die Eucharistie, das Kardinal Marco Barbò bei Mino da Fiesole und Giovanni Dalmata bestellte, wollte jedoch diesen Nachweis des ursprünglichen Bestimmungsortes der jetzt in der Sakristei befindlichen Bildhauerarbeit in einer Studie über diese beiden Meister beibringen und deshalb nicht hier vorwegnehmen.

Antonio Muñoz, der seine aufgefundene Erwähnung in einem Inventar der Kirche von 1534: „Stendardo cõ un Santo Marco" verwerten möchte, wird sich doch selber sagen, daß eine solche Kirchenfahne, die auf der einen Seite den Evangelisten, auf der

---

1) I due quadri sono dipinti a tempera su tela, quello del San Marco Papa fu in tempi moderni tagliato e ricucito su una tela più grande per adattarlo alle condizioni dell' altare della cappella del Sacramento. Il San Marco Evangelista era stato per così dire restaurato, gli si era dato cioè un beverone, che applicato caldo aveva imbevuto completamente la tela, l'altro pure ridipinto — era coperto di macchie e di polvere."

andern den Papst Marcus enthalten hätte, wohl „Stendardo con i due Santi Marco“ bezeichnet werden mußte, da dies Paar eben hier geläufig zusammengehört. Er weist dagegen mit Recht darauf hin, daß das Motiv des schreibenden Evangelisten „figurato in profilo avanti allo scrittoio“ ein altes ist und in allen Miniaturen der Evangelien des Mittelalters und der Renaissance wiederkehrt: è la posa caratteristica degli evangelisti che rappresentati sui codici nella pagina a sinistra sono volti appunto da sinistra a destra col viso alla pagina in cui comincia il testo“. Ich selbst hatte wenige Seiten vorher bei der Beschreibung der Kapelle Bessarions die Angabe der Quelle gewissenhaft referiert: in den Ecken die vier Evangelisten mit je einem lateinischen und einem griechischen Kirchenvater zu den Seiten „schreibend in ihrer Studierstube dargestellt“. Und wer hätte bessere Gelegenheit und selbstverständlicheren Anlaß gehabt, dem ausführenden Maler Miniaturen seiner griechischen Codices vorzulegen, als der Kardinal Bessarion mit seinem Manuskriptenschatz: „E una simile figura quando componeva il quadro di San Marco dovette aver presente Melozzo a cui, come dimostreremo, la miniatura non era sconosciuta“. Gewiß, durchaus möglich; aber solches Vorbild erklärt noch nicht die Wahl gerade dieser Richtung vollauf, zumal, wenn sein Evangelist, wie MUÑOZ annimmt, eine Seite des Stendardo allein füllen soll, d. h. nicht wie jener im Evangelienkodex links sitzt und die geschriebene Seite des Textes rechts gegenüber hat. Nur dies Gegenüber erklärt die Richtung, rein geistig im Mittelalter, und wo diese als vorgefundene wiederholt wird, setzen wir beim realistisch denkenden Künstler des Quattrocento auch die Rücksicht auf das Ziel voraus, also entweder sieht er zum Altar in der Mitte oder wendet sich von demselben Standort, wo auch er zuhause ist, zum ankommenden Besucher der Kapelle. Die Hauptsache für mich war aber nicht das Motiv des Schreibenden, sondern das perspektivische Problem, das eben diesen Marcus unter vielen anderen schreibenden Evangelisten von Masaccio, Fra Angelico, Benozzo Gozzoli oder Lorenzo da Viterbo unterscheidet, die ihm in Rom, im Umkreis gleichzeitiger Kunstübung, vielleicht auch bei Antonazzo in der Kapelle Bessarions um 1465 noch vorangegangen waren. „Lo Schmarsow vuole costruire tutto questo problema architettonico a cui si sarebbe trovato innanzi Melozzo

per spiegare la novità del motivo della rappresentazione dell' Evangelista, . . . figurato in profilo avanti allo scrittoio" — Nein, das ist ein Mißverständnis! L'artista si trovava a risolvere un tema monumentale, egli dispone il quadro in una stretta relazione con l'architettura della cappella, cioè del posto destinato al Santo titolare nella parete accanto all' altare. La scelta d'un tal problema di prospettiva straordinaria, la consequenza inusitata per tutta la figura dello scrittore rinchiuso nel suo studio, ci fà conoscere l'autore: non si adattava a nessuno allora che al maestro delle diffili prospettive: Melozzo da Forli. Die enge Verbindung des herkömmlichen Evangelistenmotivs mit der Schrägansicht des Gemaches ist für mich das Neue der Leistung und der Beweisgrund meiner sonst gewiß gewagten und nicht einmal schmeichelhaften Zuschreibung des Werkes an den Forlivesen, als seine früheste römische Leistung. „Quello che il pittore ha portato di nuovo qui — meint Muñoz — non è la disposizione, ma la forza che ha impresso nel volto del santo teologo, la luce viva degli occhi fissi sul rotolo di pergamena su cui va segnando la parola eterna: Melozzo, il possente rittratista ci ha dato in questa sua opera primitiva una delle sue figure più significative". Also das ist der Hauptgrund, weswegen der verdiente Forscher in Rom meiner Zuschreibung beistimmt. Auch recht! Mir ist es gerade schwer geworden, diese Heiligen in San Marco mit der Porträtkunst Melozzos auf dem Fresko der Vaticana zu vereinbaren, und nur die Stellung der Köpfe dort, also wieder die perspektivische Disposition, und die Zusammenordnung der Körper in dem Innenraum hat die Brücke geschlagen.

„Quanto all' altro dipinto (S. Marco Papa) è pure di mano di Melozzo, come lo dimostra la fattura e il confronto con l'affresco della Biblioteca Vaticana, ma è una delle più deboli opere del maestro. La figura si presenta di faccia ed ha qualche cosa di statuario, ma è fredda, senza movimento, un po' tozza". Hier fehlt eben die Wirkung des Antlitzes, des Blickes, die doch vorhanden waren und ursprünglich gewiß in voller Größe zum Beschauer sprachen, jetzt aber zerrieben und erloschen sind. Nun kann die Macht des Bildnismalers nicht mehr das prunkvolle Beiwerk übertönen und unter der höchsten Einheit, dem Ausdruck des Kopfes, zusammenfassen. Ein ästhetisches Urteil über das Ganze

ist ausgeschlossen, nur die Teilarbeit kann noch entscheiden; aber auch sie dient im Zusammenwirken zum statuarischen Gesamteindruck und monumentalen Charakter an Ort und Stelle. ANTONIO MUÑOZ schweigt über den Thronbau vollständig wie über die Pontifikalien, deren Schnitt und Stil wohl wichtig waren für die Zeitbestimmung bis hinauf zum Triregnum Pauls II, der schweren edelsteinbeladenen Tiara, die nicht mehr die Nikolaus' V, ist, wie Fra Angelico ihn malte, aber vielleicht schon einem seiner Nachfolger, wie Pius II., so auf dem Schädel saß (vgl. das Bildnis aus Urbino in Palazzo Barberini, Phot. Anderson 4838 und 2976).

Nach dieser sorgfältigen Nachprüfung und ausdrücklichen Zustimmung von ANTONIO MUÑOZ erschien fünf Jahre später die Monographie „Der Palazzo di Venezia in Rom, bearbeitet von PHILIPP DENGEL, MAX DVOŘÁK und HERMANN EGGER, Wien 1909, die sich auch mit der Markusbasilika, nach der sich der Palast ursprünglich Palazzo di S. Marco nannte, ausführlich beschäftigt. In dem zweiten Teil über die „Innere Ausschmückung der Basilika und des Palastes" äußert sich M. DVOŘÁK folgendermaßen (S. 61 f.)

„Dem Stilcharakter nach gehören in dieselbe Zeit beiläufig (wie die Holzdecke von Giuliano Amadei aus Florenz 1468) zwei Tafelbilder, die heute in der Sakristei der Markuskirche hängen und von denen wir wissen, daß sie früher Altäre der Kirche geschmückt haben. Auch ihre Sujets — sie stellen den Titelheiligen der Kirche, den Evangelisten Markus, und den Stifter der Basilika, den Papst Markus dar — lassen vermuten, daß sie von Anfang an für die Kirche bestimmt gewesen sind. Von AUGUST SCHMARSOW sind die beiden Bilder . . . Melozzo, dem großen Meister aus Forli zugeschrieben worden. Die beiden Tafelbilder stammen wohl aus dem Quattrocento, doch zu den Schöpfungen Melozzos können sie nicht gerechnet werden. Man könnte daran zweifeln, ob beide Bilder von einer Hand sind, doch gewisse Unbeholfenheiten, die bei beiden Bildern wiederkehren, scheinen dafür zu sprechen. Von Melozzo kann keine Rede sein. Wie hätte dieser Bahnbrecher der perspektivischen Monumentalmalerei Figuren schaffen sollen, deren Urheber, wie z. B. der linke Arm des Papstes Markus beweist, nicht die elementarsten Aufgaben einer richtigen Verkürzung zu lösen vermochte, und der für die organische Erfindung der Formen so wenig Verständnis hatte, daß er einen so hölzernen

Ornat malen konnte, wie ihn der Papst zu tragen hat. Es war ein Künstler dritten Ranges, der die beiden Bilder geschaffen hat, ein Künstler, dessen Kunst aus den Marken oder Umbrien stammen dürfte, der auch durch die Schöpfungen Melozzos beeinflußt sein dürfte, dem weiter nachzugehen aber kaum der Mühe wert wäre".

Dieser Verzicht des österreichischen Historikers, den Urheber der beiden neuerdings viel besprochenen Werke zu benennen, stimmt nicht ganz mit der Aufgabe der Monographie, die auch einen Künstler dritten Ranges wie Giuliano di Amadeo, der die Holzdecke geliefert, namhaft macht. Wenn aber die Verwandtschaft mit Melozzo soweit zugegeben wird, daß die Schöpfungen des Forlivesen den Nachtreter beeinflußt haben dürften, so entsteht am Ende der Kritik ein Widerspruch zu ihrem Anfang; denn Arbeiten eines solchen Abkömmlings können dem Stilcharakter nach unmöglich in die Zeit um 1468—70 gehören, in die beide Bilder ausdrücklich verwiesen werden. Nirgends ist ein Gemälde Melozzos nachweisbar, das vor 1470 entstanden wäre, es sei denn eben dieses Paar, das ich als erste erhaltene Leistung des Forlivesen zu Rom und keineswegs als tadellose Meisterwerke hingestellt habe. Fehler in der Verkürzung werden immer befremdlicher, je weiter man das Datum ins letzte Drittel des Quattrocento verschiebt, und sollten bei dem Zustand des Denkmals zunächst veranlassen, nach roher Übermalung zu fragen, über die der letzte Restaurator Luigi Bartolucci, der 1904 die Herstellung besorgt hat, wohl noch Auskunft zu geben vermöchte.[1])

Der Verfasser einer neuesten Dissertation über Melozzo da Forli und seine Schule, Onni Okkonen (Helsinki 1910), hebt hervor, daß der Evangelist „von dem vielen Weihrauch so schmutzig geworden", und daß bei dem Papste „die heutige Helligkeit zum

1) Der ganze flüchtig geschriebene Abschnitt beweist doch nur Dvořáks persönlichen Wunsch, meine wissenschaftliche Errungenschaft über die Klinge springen zu lassen, um jeden Preis. Deshalb muß das Werk des alten Meisters verunglimpft und dem Kardinal Titular der Kirche vorgeworfen werden, daß er einen Maler dritten Ranges mit dem Altarbild betraut habe. Was aber dabei herauskommt, bezeugt vollends die Kopflosigkeit seiner eigenen Behauptungen; denn die umbrische und märkische Malerschule, der dieser Anonymus angehören soll, sind uns auch in ihren Vertretern dritten und vierten Ranges so gut bekannt, daß es möglich sein müßte, einen von ihnen namhaft zu machen, wäre M. D. selber nicht ratlos, einen haltbaren Gegenvorschlag ausfindig zu machen. Eine kostbare Reproduktion widerlegt die Herabsetzung im Text.

Teil von den Restaurationen der Barockzeit herrührt". Im übrigen setzt sich dieser eifrige Kritiker, der mir gewiß keinen Irrtum ungerügt nachzusehen gewillt ist, stillschweigend über das ebenso unüberlegte wie absprechende Urteil DVOŘÁKS hinweg und entscheidet sich dahin, durch die Anerkennung beider Bilder als Melozzos Erstlinge in Rom mir das stärkste Vertrauensvotum auszustellen, das ich mir wünschen kann.

„Nur nach und nach können wir uns in die Stimmung der Bilder einleben, — und dann bemerken wir, daß dieselben innern Eigenschaften, die uns in den anderen Gemälden Melozzos entgegentreten, schon hier zu finden sind". Der Evangelist ist „nicht nur wegen der Perspektive bemerkenswert. Ursprünglich ist es auch ein edles Kunstwerk gewesen. Noch kann man die große Ruhe und Intimität der mächtigen Gestalt des Evangelisten bewundern, noch die Schlichtheit und Solidität der künstlerischen Arbeit auf sich wirken lassen". — „Im S. Marco Papa hat Melozzo, der die plastische Komposition liebt und Skulpturen als Modell benutzt hat, etwas statuarisch Hartes darstellen wollen, und so hat er die Haltung und das Gewand so einfach wie möglich stilisiert. Sehr starr, ein wenig hölzern, sitzt der heilige Papst da; seine rechte Hand ist ein wenig mangelhaft gezeichnet. — Mit einfachen Mitteln ist eine sehr einfache Wirkung erzielt; eine ernste, feierliche, hieratische Stimmung herrscht in dem Bilde. Trotz der großen Stilisierung der Komposition sind doch besondere Details sehr sorgfältig gemalt, so z. B. der Goldbrokat, die Falten der Gewänder, die reichen Perlen, wie es das Quattrocento liebt; — der Thron ist in den 1470er Jahren im Stil der Renaissance gemacht" . , . „Auch GIORGIO BERNARDINI hat sich (Rassegna d'Arte, Milano 1908 p. 81) durch die natürliche Verschiedenheit der Architektur und der Gesichtsformen auf Irrwege führen lassen. Er hat zwei Autoren für die Bilder angenommen, den Papst dem Antonio da Fabriano zugeschrieben. Die Kirchenfahne von Genga, die ihm als stilistischer Vergleichungspunkt dient, und S. Marco Papa gehören jedoch Künstlern ganz verschiedenen Ranges an . . . Die genaue Vergleichung zwischen dem Platinabild und den Tafeln von S. Marco beweist, daß die letzteren auch von Melozzo degli Ambrosi sind". — Ich darf mich also bei meinem eifrigsten Widersacher bedanken, daß er die schnellfertige

Ablehnung Dvořáks und die Gegenvorschläge anderer so überzeugungstreu zurückgewiesen hat und damit das grundlegende Ergebnis meiner Forschung über Melozzos Anfänge in Rom vollauf bestätigt.

Der Christuskopf in Città di Castello

Auf dem Wege von Rom nach Urbino begegnet uns im oberen Tibertal zu Città di Castello eine kleine Tafel, die lange vergessen und verkannt in der städtischen Sammlung untergebracht war, bis ich sie als eine der wichtigsten Urkunden für die innere Geschichte der Malerei Mittelitaliens erkannt und sie so zum Gegenstand allmählich wachsender Teilnahme gemacht habe.[1]) In die Galleria Communale kam sie aus dem Kloster S. Chiara delle Murate. Einst befand sie sich, gewiß hochverehrt, im alten Hospital der Stadt, vielleicht als Dank für genossene Verpflegung oder als Votivstück eines frommen Pilgers gestiftet: mit dem Kopf des „Salvator Mundi" darauf, dessen Bild auch zu Rom in der Kapelle Sancta Sanctorum am Lateran, wie es aus der Silberverkleidung Innocenz III. hervorschaut, verehrt wird.[2])

Vor einem Teppich aus karminrotem Goldbrokat, dessen Säume mit Perlen und Edelsteinen besetzt sind, erscheint ganz von vorn gesehen der Kopf des Heilandes mit goldenem sternbesätem Kreuznimbus. Das glatte in der Mitte gescheitelte Haar fällt bis an die Schultern herab und rollt sich unten zu Locken auf. Das ernste strenge Gesicht würde noch länger erscheinen, wenn es nicht etwas in Untersicht gezeichnet wäre. So ist auch der Heiligenschein wie eine dünne Scheibe, die auf dem Schädel haftet, in Verkürzung gezeigt, doch nur aus feinen Goldlinien hergestellt; zwischen der Peripherie und den drei sichtbaren Flügeln des Kreuzes sind die Felder mit einspringenden Zacken umrandet und mit goldenen Punkten (die jetzt zum größten Teil abgerieben, nur stellenweise noch hervortreten) gefüllt, so daß dies durchsichtige

1) Sie wurde 1886 in meinem Melozzo zuerst nach einer Zeichnung von Heinrich Weizsäcker veröffentlicht. Dann habe ich sie nach der Photographie Alinaris nochmals im VI. Jahrgang der Kunsthistorischen Gesellschaft für photographische Publikationen (1900) als Werk des Forlivesen hinausgehen lassen. Bei G. Amicizia, Guida di Città di Castello 1899 p. 75 steht es (II. Sala No. 18) noch als Ignoto del Secolo XV.

2) Vgl. H. Grisar, Die römische Kapelle Sancta Sanctorum und ihr Schatz. Freiburg i. Br. 1908.

Gebilde eben dadurch flächenhaft erscheint. Es ist die täuschende Arbeit eines sicheren Perspektivikers gewesen und weicht so von anderen sonst vergleichbaren Werken charakteristisch ab. Auf der so etwas niedrig erscheinenden Stirn sind die frischen Wunden der Dornenkrone, aus denen Blutstropfen perlen, zu sehen (oder waren es noch, als ich das Original in meiner Gegenwart zeichnen ließ, während die Photographie Alinaris ergibt, daß sie seitdem beseitigt oder auf dem Negativ willkürlich wegretouchiert worden sind!).[1]) Unter den scharf gezeichneten Brauen wölben sich die Oberlider stark gerundet hervor, mit absichtlicher Betonung des Höhlenrandes, und senken sich tief, so daß die blaue Iris zum Teil bedeckt wird, die Pupillen gerade abwärts gerichtet wie halb verschleierten Blickes auf den Verehrer herniederschauen. Auch die unteren Lidränder sind durch auffallendes Licht sauber abgehoben gegen das glänzende Weiß der Augäpfel. Von den stark geblähten Nasenflügeln läuft je eine Falte in die Wangen, während der Trennungssteg zwischen den geschwungenen Öffnungen sich kräftig rundet und plastisch klar über die abwärts laufende Furche der bärtigen Oberlippe hervorspringt. Der Mund ist ziemlich fleischig, aber wieder scharf durch beleuchtete Ränder umgrenzt, und die Lippen liegen geschlossen aufeinander. Das Kinn ist der Nasenspitze entsprechend vorgerundet und von oben beleuchtet, soweit nicht der weiche Flaum des Backenbartes, kurz gehalten und leise zugespitzt, die Form verhüllt. — Ein breiter Hals trägt dies Haupt und zeigt seine Muskulatur um den Kehlkopf; erst unter der Halsgrube schließt der goldgestickte Saum der Tunika mit einem perlenbesetzten Kleinod in der Mitte den Anblick des Nackten, dessen Modellierung durch Abreibung gelitten hat, ohne Zweifel aber mit derselben plastischen Härte durchgeführt war, wie die inneren Gesichtsteile darüber. Das dunkelrote Gewand wird über die linke Schulter durch den ultramarinblauen etwas in Grün fallenden Mantel verdeckt. Gegen diese Draperie lehnt eine kristallene Kugel, von der linken Hand gehalten, deren Daumen und beide Vorderfinger nur über den Rahmen hervorkommen. Die rechte Hand mit dem Nägelmal ist erhoben und scheint jetzt die Kugel als Symbol der

1) Auch A. DE CEULENEER, Juste de Gand, p. 44, bezeugt noch: „Des gouttes de sang, traces de la couronne d'épines, découlent du large front", übersetzt aber vielleicht nur meinen Text.

Welt mit dem Zeigefinger zu berühren, während die drei anderen Finger so stark gekrümmt und der Daumen auf der anderen Seite so nah damit zusammengehalten ist, daß ursprünglich wohl die lehrende Gebärde, nicht die segnende gemeint war. Die Phalanx ist verrieben und die Verkürzung des Metacarpium dadurch entstellt. Wo die Finger noch leidlich erhalten sind, fallen sie durch ihre gestreckten Proportionen, eckig vorspringende Gelenke, der Daumen durch Breite, belichtete Nägel und feine Hautrunzeln über den Gelenken auf, waren also ebenso ausführlich in emsiger Naturtreue wiedergegeben wie das Kleinod auf der Brust und die Zierkante am Halsausschnitt, wie der durchsichtige Globus und der Brokatstoff mit seinen Perlen und Edelsteinen auf der Einfassung der drei sichtbaren Seiten des herabhängenden Rechtecks als Folie dieser Imago Domini Dei, des Rex Regum als Salvator Mundi.

Als ich diesen Christuskopf von Città di Castello zuerst in die kunsthistorische Literatur einführte, hob ich den „germanischen" Eindruck hervor, den er mitten in der italienischen Kunstwelt hervorrief; ich fand mich auffallend an den Typus van Eycks erinnert, zögerte aber keinen Augenblick, diesen Anklang, der nicht allein für die Frontalansicht, sondern viel merkwürdiger noch für den Profilkopf gilt[1]), wesentlich auf die niederländische Stoffimitation und gewisse Verwandtschaft in der Formenzeichnung, der Finger z. B. zurückzuführen. Zur weiteren Vorbereitung meines Urteils über den eigentlichen Urheber verglich ich die Art der Auffassung und Beleuchtung, besonders der scharfen Ränder an den Augenlidern und Lippen mit den frühen Arbeiten des Antonello da Messina, dem das Ganze in mehr als einer Hinsicht überraschend nahe kommt. Damit war die Brücke geschlagen, die ich brauchte. Der zur selben Zeit etwa in Brügge, sicher im Umkreis des Petrus Cristus, mit der Ölmalerei bekannt gewordene Italiener, der nach seiner Rückkehr vorwaltende Beziehung zu Venedig gewinnt, gab mir in seiner so bedingten Laufbahn eine lehrreiche Umkehrung des Verhältnisses, das ich hier bezeugt sah: die sichtliche Wirkung eines niederländischen Ölmalers inmitten eines bestimmten italienischen Kunstkreises, mit dem ich seit Jahren so vertraut war, wie damals wenige meiner Fachgenossen. „Trotzdem

1) Vgl. die Kopien in Berlin, K. Friedrich Mus. No. 528 und 528 A.

kann kein Zweifel sein, schrieb ich also: die Technik, der etwas zähflüssige Auftrag, der schmale Streifen hellgrauen Grundes zu den Seiten des Teppichs (also weder Goldgrund, noch Himmelblau), wie die Leuchtkraft und Intensität der übrigen Farben, die in dem Schatten sehr pastos sind, gehören der Schulung des Piero de' Franceschi im benachbarten Borgo S. Sepolcro; aber die Mischung ist nicht ganz die seine, hat einen Stich ins Olivengelb. Auf Piero weist auch der Schnitt der Augen zurück (mit ihren schweren Lidern und der dadurch entstehenden Gedrücktheit des Blickes, der etwas Dumpfes, Apathisches und doch Bezwingendes hat), und die Bildung des Nasenansatzes, der Nüstern mitsamt dem charakteristischen Mittelstück der Oberlippe. Dagegen zeigt das schlichte Haar und der dünne Bart nicht die gesträhnte Behandlung in einzelnen Flocken, die ihm eigentümlich ist, sondern fast venezianische Feinheit und Glätte. Diese Vereinigung solcher Elemente, dieser farbenreiche und doch großartige Eindruck fast herber Strenge erklärt kein anderer Name eines italienischen Künstlers als Melozzo da Forli. Abgesehen von dem altertümlichen Gepräge, das die Wahl des Typus und die hieratische Bestimmung diesem Salvator Mundi verleiht und ihn in eine verwandte Kategorie mit jener Madonnenkopie für Alessandro Sforza stellt, erkennen wir die Eigenart Melozzos überall heraus, wie sie uns gerade in Arbeiten entgegentrat, die wir soeben besprochen haben". Wenn bei jenem Auftrag des Herrn von Pesaro, für ihn in Rom das Bild der Muttergottes zu konterfeien, das in S. Maria del Popolo dem hl. Lukas selber beigemessen ward, so mag die Ähnlichkeit des Schnittes mit dem Profilkopf, den man wenigstens indirekt in Berlin noch auf v. Eyck zurückführen möchte (während dies Exemplar im Beiwerk schon an die archaisierende Neigung des Mabuse streift), doch aus einer beiden gemeinsamen Vorlage, nämlich jenem geschnittenen Smaragd in Konstantinopel erklärt werden, von dem wir freilich wissen, daß er erst von Sultan Bajazet II. an Papst Innocenz VIII. geschenkt ward, von dem aber doch Nachzeichnungen oder gemalte Kopien schon früher ins Abendland gekommen sein dürften, wie hernach z. B. durch Kardinal Bessarion oder den Paläologen auf dem Konzil von Ferrara, zumal da das Eycksche Frontalbild nichts anderes ist als die Übersetzung dieses nämlichen Profils in die streng symmetrische Vorderansicht, nur mit unwillkürlicher

Abwandlung der Augen nach dem Schönheitsideal oder dem Gewohnheitstypus des Jan van Eyck. Ja, liegt doch dem thronenden Gottvater schon Huberts van Eyck unverkennbar dieselbe Vera ikon zugrunde. Damit sind wir bei einer unleugbaren Berührung zwischen diesem Tafelbildchen in Città di Castello und der lebendigen Tradition des berühmten Genter Altarwerks angekommen, die noch in einer Beigabe, wie die kristallene Weltkugel im Arm des Erlösers, eine Bestätigung findet, rein als flandrisches Nachahmungswunder und Attribut des Gottessohnes. Weiter vermochte ich damals (1885) nicht zu gehen.

Nun aber, da wir wissen, daß zwischen 1469 und 1472 ein leibhaftiger Träger jener Eyck-Tradition aus Gent in Rom gewesen und auf dem Wege nach Urbino gesucht werden muß, ergibt sich für uns auch zwingend die weitere Konsequenz, auf Grund jenes Christuskopfes in Città di Castello die Verbindung des Melozzo da Forli mit Joos van Wassenhove vorauszusetzen. „Die enge Verwandtschaft mit der Malweise des Piero de' Franceschi weist so entschieden, wie wir angesichts des Fresko der Vaticana (und der Altarbilder in S. Marco zu Rom) nur wünschen konnten, auf die kräftige Richtung des wissenschaftlich geschulten Realisten, der weit hinausgewachsen ist über die Oberflächlichkeit des Gozzoli wie über die mönchische Befangenheit des Fra Beato Angelico. Die Fundstätte Città di Castello rückt uns auch örtlich so nah an Borgo S. Sepolcro und die umliegenden Plätze der Wirksamkeit Pieros, der in Perugia ein Altarwerk gemalt und in La Bastia unweit Assisi seinen Wohnsitz aufgeschlagen, als die Pest seine Vaterstadt heimsuchte, und dort verweilt hatte, bis Federigo Montefeltre ihn 1468 zu längerem Aufenthalt nach Gubbio berief, von wo er weiter nach Urbino hinaufging, „per veder la tavola" della Confraternità del Corpus Domini, die 1473 ff. der Niederländer Justus van Gent gemalt hat. Andrerseits bemerkten wir auch an den Bildnissen Sixtus' IV. mit den Seinen noch 1477 einen Überrest niederländischen Geschmackes (den wir bereits um 1469—71 in den Marcusbildern vorbereitet gefunden), und so gäbe dieser Christus einen willkommenen Fingerzeig, daß wir Melozzo schon lange vor seinem Meisterstück für die Rovere auf denselben Bahnen zu suchen haben, daß er „in der Auffassung der Wirklichkeit und ihrer täuschenden Nachahmung bis ins kleinste schmückende Beiwerk

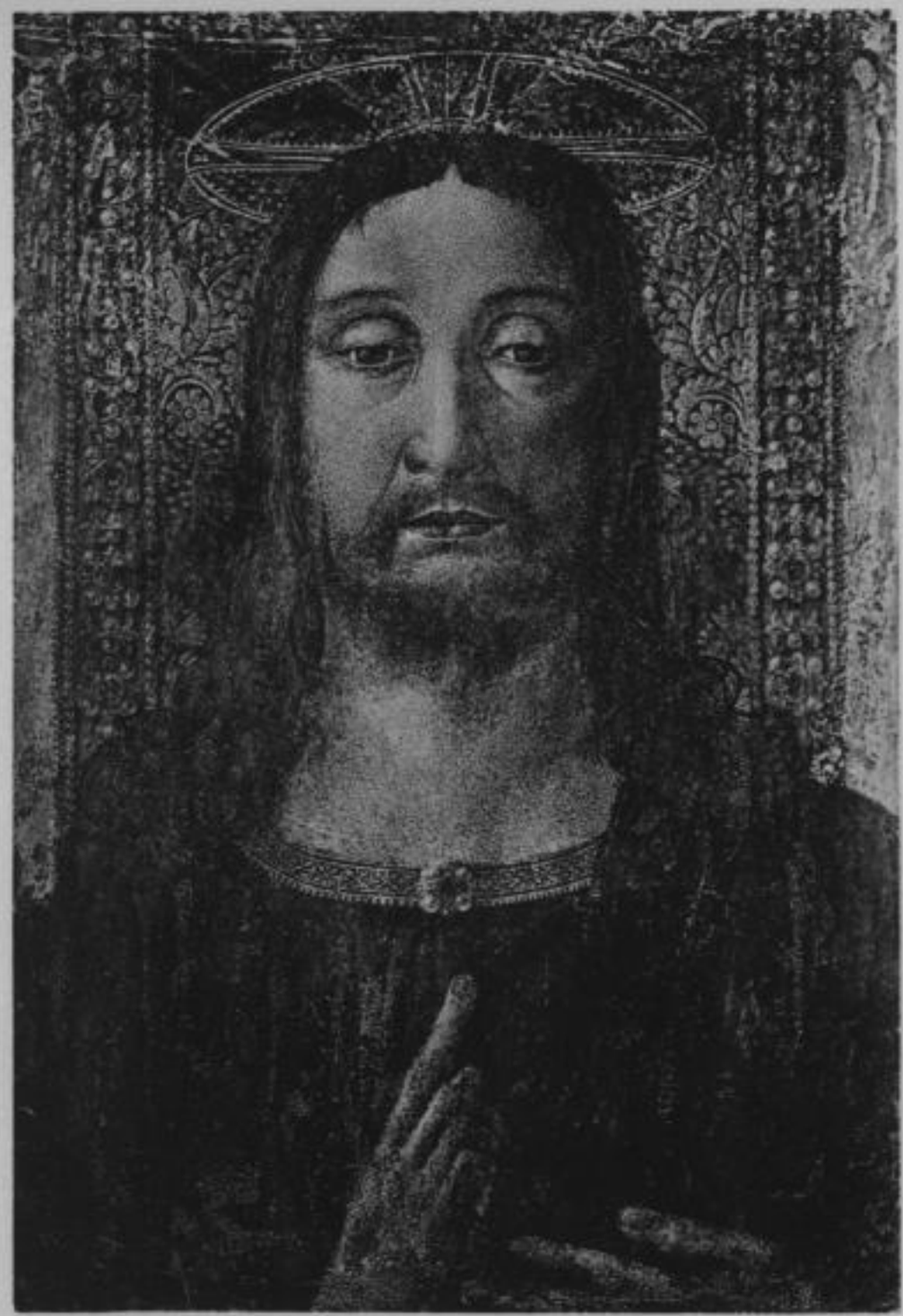
hinein schon geraume Zeit den besten Vorbildern gefolgt ist, und in der feinen Beobachtung der körperlichen Dinge dem ernsten Kenner der Optik und Perspektive nachgeeifert hat."

Meine Bestimmung des bis dahin unbeachteten Tafelbildes in Città di Castello erhielt dann, nach der einen Seite wenigstens, eine willkommene Bestätigung durch das Urteil BERNHARD BERENSONS, der es in seinem Büchlein „The Central Italian Painters of the Renaissance" als ein Werk „vielleicht von Piero dei Franceschi" bezeichnete. Dieser Erkenntnis ist Corrado Ricci neuerdings gefolgt, indem er die Tafel im Werk des Meisters von Borgo S. Sepolcro reproduziert, ohne sich näher über die Zuschreibung auszusprechen. Statt auf den Lehrer des Melozzo da Forli verfiel MAGHERINI GRAZIANI in seinem Prachtwerk „L'Arte a Città di Castello" (1897 p. 215) auf einen andern Schüler Pieros, Luca Signorelli, der wieder ebenso nachweislich mit Melozzos Werken verkehrt, und vor allen Dingen auch in Urbino die Arbeiten des Justus van Gent aus eigener Anschauung kennen gelernt hat. Aber ein ernstlicher Versuch zu solcher Beweisführung wird dort garnicht gemacht, und beide Vorschläge haben keinen andern Wert, als daß sie das Milieu der Herkunft auf italienischem Boden suchen, und genau in derselben Abgrenzung, wie ich es getan hatte. Beide Entscheidungen bleiben unsicher und erhalten eine befriedigende Lösung übrigbleibender Zweifel erst durch den Namen des Melozzo da Forli, der aus der Romagna schon gewisse Eigentümlichkeiten des venezianischen Kunstgebietes mitbringen konnte, denen ich mit der Erinnerung an Antonello da Messina Rechnung getragen.[1])

Dagegen ist ADOLFO VENTURI dazu übergegangen, das kleine Gemälde für Justus van Gent in Anspruch zu nehmen und der neueste Biograph dieses Joos van Wassenhove, ADOLF DE CEULENEER, ist ihm darin gefolgt. Wie wird diese Behauptung begründet? „La figure allongée, heißt es S. 44, est moins commune que celle de la Cène." „C'est une oeuvre réaliste; le type fait songer à Piero, mais l'impression d'ensemble est vraiment flamande, et le

1) Ein Salvator Mundi im Musée Bonnat zu Bayonne trägt mit Unrecht den Namen Piero della Francesca (die Abbildung im Katalog ist so retouchiert, daß sie den Charakter des Originals, wohl lombardisch, verschleift). Ein römisches Triptychon mit dem Salvator hinter einer Brüstung auf Goldgrund im Museo arquéologico zu Madrid habe ich als Antonazzo erkannt (L'Arte 1911).

fini des moindres détails frappe peut-être plus que dans d'autres oeuvres de Juste. Les mains seules diffèrent quelque peu de la manière dont il les traite habituellement. Ce tableau est un travail d'une grande valeur artistique; et quoiqu'il semble influencé par Piero, je le considère avec la Communion, comme le tableau de Juste le moins italianisé." Den Anklang an flandrische Kunstwerke hatte auch ich anerkannt und ausdrücklich hervorgehoben, mich aber dadurch nicht hinreißen lassen, hier ein Werk des Genters anzuerkennen, dessen Spuren ich damals zu gleicher Zeit wie denen des Melozzo und des Giovanni Santi mit allem Eifer nachgegangen war. Der Charakter „realistischer" Darstellungsweise kann zwischen diesen Malern und Piero della Francesca keinen Unterscheidungsgrund für sich allein ausmachen; denn sie huldigen allesamt dieser Richtung, wo immer die Aufgabe es gestattet. Die einzigen möglichen Kriterien außer der Zeichnung, die bei den Händen auch A. de Ceuleneer selbst abweichend erscheint, sind wohl in der Wahl des Christustypus und in der Technik der Malerei selber zu suchen. Das erste Zeugnis, das man erwarten müßte, wäre das: dies Gemälde auf Pappelholz sei in niederländischer Ölmalerei ausgeführt und zwar in der nachweisbaren Behandlungsweise der Kommunion der Apostel in Urbino. Ich habe bei genauer Bekanntschaft mit dem authentischen Werke des Genters erklären müssen, daß die Technik sich freilich im olivenfarbigen Ton der seinigen nähere, aber weder seiner hornartigen, durchsichtigen Wiedergabe der Karnation noch seiner saftigen Flüssigkeit der Gewandfarben entspreche. Der silbergraue Grund hinten, zu beiden Seiten des aufgehängten Prachtstoffes weise mit voller Bestimmtheit auf die Schulung bei Piero del Borgo S. Sepolcro zurück, den wir ja örtlich am ehesten selbst in Città di Castello erwarten dürften. Wer mich da nicht von technischer Seite eines Besseren zu belehren vermag, indem er das Stück als flandrisches Ölgemälde dartut, der darf nicht mitreden, nachdem so eindringliche Erwägung der feinsten Unterschiede beigebracht worden ist. Dem Erweis dieser Technik würde ich nachgeben, aber nur insoweit, als ich muß und darf: dann hätte der Genter bei der Ausführung des Tafelbildes seine Hand im Spiel gehabt, und wir hätten eine vollgültige Urkunde für die künstlerische Gemeinschaft, die ich für eine Reihe von Arbeiten in Urbino vor-



a) Salvator in Città di Castello (Melozzo)

b) Christus von Joos v. Gent in Urbino

aussetzen zu müssen längst schon überzeugt war. Aber ist deshalb das Ganze, wenn schon keine umfangreiche Probe seiner Malerei, auch sein Eigentum?

Dem widerspricht der Christustypus. Das Ideal des Genters kennen wir: er hat es in der Einsetzung des Sakramentes gegeben, wo er den Herrn selber die Austeilung der Hostien nach katholischem Ritus vollziehen läßt. Der Kopf des hingebenden Meisters im Kreise seiner Jünger ist unzweifelhaft das Höchste, was Joos van Wassenhove auf Grund seiner eigensten Ausbildung in Gent, also im Anschluß an das wertvollste Erbe der heimischen Tradition, von dem Altar der van Eyck bis zu den neuesten Bestrebungen seines Genossen Hugo van der Goes, und andrerseits auf Grund der letzten Anregungen in Rom durch die Malereien des Fra Angelico da Fiesole, also im verklärenden Aufschwung zum Vorbild des frommen Mönches, zu erreichen vermochte. Dieser Christus in Urbino ist auch durchaus nicht „gemeiner“ als der in Città di Castello, aber von ganz andrer Rasse. Auch hier ist die Nachwirkung des Profilbildnisses nach dem geschnittenen Stein aus Konstantinopel ebensowenig ausgeschlossen wie bei den Gebrüdern van Eyck, und das Exemplar in Berlin (528A), das diese „authentischen“ Züge des Religionsstifters von Nazareth auf altgoldenem Grunde mit Strahlennimbus am Hinterkopf sich abheben läßt, darf als Vergleichsstück dienen. Aber die ergänzende Übertragung der Profils in die andre, der Situation angemessene Dreiviertelansicht des Kopfes, mit der vorgebeugten Neigung abwärts gegen den Empfänger der Oblate, der vor ihm kniet, ist dort so völlig verschieden ausgefallen, von dieser vollen Frontalansicht des hieratisch strengeren, als Kultbild von jeder Beziehung zu andern Wesen neben ihm befreiten, nur tiefernst und trübselig fast auf den Gläubigen herabschauenden Erlösers hier. Der Salvator in Città di Castello nimmt die durchsichtige Weltkugel in seinen Arm, an seine Brust, weil er sie durch den vollbrachten Leidensweg für sich gewonnen hat und ihr Herr geworden ist, nur weil er sich geopfert für ihre Sündenlast; droben in Urbino wandelt er noch unter der getreuen Schar, nur die Bitternis, daß Einer abtrünnig wird, und die Voraussicht der Schmach, die ihm selber bevorsteht bis zum Todesgang, lagert bedrückend auf dem liebespendenden Wesen bei der Abschiedshandlung, die er vollzieht. Der Christus des Genters zeigt

uns ein längliches Oval nach flandrischer Gesichtsbildung, höchstens wie ein rothaariger oder gar blonder Israelit unter nordischer Bevölkerung vorkommt. Die Stirn ist nicht breit nach oben gewölbt, nicht eckig an der Schädelbasis. Die Backenknochen stehen nicht hervor, obgleich die Wange nicht fleischig, eher weich und nachgiebig als fest gerundet und vollgenährt herabhängt, so daß wir unter den schmalen Kinnladen auch einen mageren Hals erwarten. Die Augen runden sich nicht plastisch aus scharf umrandeten Höhlen hervor, sondern liegen ziemlich klein gebettet unter flächigen Lidern, wie bei dem Frontalbilde nach Jan van Eyck, und demgemäß endet die Bogenlinie der Brauen vor dem Abschluß dieser Form, gleitet der Augenhöhlenrand ohne entschiedenen Absatz in die Schläfenpartie hinüber. Wohl sind diese Stellen im Original etwas mitgenommen durch unverständiges Abreiben; aber die Anlage bleibt doch bestehen. (Vgl. unsre Abbildung beider nebeneinander.)

Der „Salvator Mundi“ von Città di Castello zeigt dagegen in seiner symmetrischen Frontalstellung eine breite niedrige Stirn, eine kolbenförmige Nase, breite Kinnladen und kräftige Ausladung der Mund- und Kinnpartie nach vorn. Die beiden Augen sitzen in ihren geräumigen Höhlen wie in abgezirkelten Kreisen, wie bei dem auferstehenden Christus des Piero della Francesca in Borgo S. Sepolcro oder bei dem Erzengel Michael in der National Gallery zu London, die wir am ehesten zum Vergleich heranziehen dürfen. Er hat das dumpfe, erdgeborne Wesen der Geschöpfe, die der Maler des oberen Tibertals so häufig als Heilige konterfeit, und beruht so formal wie seelisch auf den Voraussetzungen, von denen auch Melozzo da Forli bei der Bildung seiner Engel und Apostelköpfe noch in dem Meisterwerk der Himmelfahrt Christi ausgegangen ist. Selbst der großartige Sieger über den Tod (im Quirinal) trägt diese Herkunft noch deutlich an der Stirn. Im Aufstieg über der unten versammelten Jüngerschar und den begleitenden Engeln ist das Antlitz natürlich wie die ganze Gestalt und ihre Gewandmasse möglichst verbreitert, und grüßend abwärts geneigt, in voller Ausdehnung den drunten Bleibenden zugekehrt, wirkt es erst recht in solch übermächtigem Sinne, von dem ausflatternden Haar umwallt, durch die breite Scheibe des Kreuznimbus am Hinterkopf noch vergrößert, als Körper- und Raumvolumen in der sphärischen Fläche

der Chortribuna von SS. Apostoli. Aber die Grundform ist noch dieselbe, nur erweitert und befreit zu monumentaler Hoheit und heroischem Wesen im Sinne der idealen Aufgabe, die ihm in der Apsis der römischen Basilika gestellt war. — Wenn aber die Hände des Erlösers in Città di Castello dem gewissenhaften Beobachter Bedenken erwecken, ob er in dieser Arbeit seinen Joos van Wassenhove wiederfinde, so vergleiche man doch einmal die Hand des rechts hinaufblickenden Apostels im Kapitelsaal von St. Peter, der sich gegen die farbig gestreiften Schichten und das Konsolensims eines Bauwerks abhebt, wie er die erhobene Linke staunend zurückdreht vor der breiten Brust. Das ist eine einigermaßen brauchbare Stellung für solche Probe und zugleich eine authentische Hand von Melozzo da Forli aus seinen besten Jahren, denen das Bild in Città di Castello gewiß um ein Jahrzehnt vorangehen muß. Das Äußerste was ich zugestehen kann, ist also eine Bekräftigung des relativ niederländischen Gesamteindrucks, dem ich schon vor dreißig Jahren rückhaltlos Rechnung getragen habe und nun um so freudiger beistimmen kann, da wir inzwischen von der Reise des Joos van Wassenhove nach Rom erfahren haben und sozusagen gezwungen werden, die gleichzeitige Anwesenheit des Genters und des Forlivesen beim Wechsel des Pontifikates anzunehmen. Da ist das wiederentdeckte Christusbild auf dem Wege von Rom nach Urbino nur ein willkommenes Belegstück für die künstlerische Gemeinschaft zwischen beiden.[1])

---

1) Andrerseits aber darf nicht sein Wert als eigene Schöpfung des Forlivesen verkannt werden, indem es uns den Anfang seiner idealeren Gesichtsbildung gegenüber dem Meister von Borgo San Sepolcro beurkundet. Ich habe ein erstes Beispiel dieses Unterschiedes in zwei Prophetengestalten hoch oben am Fenster des Chors von S. Francesco in Arezzo, d. h. in den Fresken des Piero della Francesca bezeichnet, wo wir die Ausbildung und den Anteil des Melozzo zu suchen haben. Er tritt auch in den Vorgängen mit dem Kreuzholz darunter hervor und kann nicht durch Ausdrucksabsichten erklärt werden. Wir begegnen der idealeren Abwandlung wieder bei Moses und Salomon im folgenden Kapitel.

II.

Das Studio de' ritratti im Schloß von Urbino

„Federigo von Urbino besaß viel Verständnis für die Malerei", bezeugt sein Bücherlieferant aus Florenz Vespasiano de Bisticci, der noch kurz vor Ausbruch des ferraresischen Krieges (April 1482), der dem Herzog den Tod brachte, in Urbino gewesen war. „Und da er Künstler nach seinem Sinn, welche die Tafelmalerei in Öl verstünden, in Italien nicht fand, so schickte er bis nach Flandern, um einen gelernten Meister darin zu suchen und ließ ihn nach Urbino kommen, wo er ihm viele herrliche Gemälde mit seiner Hand auszuführen gab. Besonders in seinem eigenen Studierstübchen, wo er ihn die Philosophen und Dichter und Doktoren der Kirche, so der griechischen wie der lateinischen, malen ließ, die mit wunderbarer Kunstfertigkeit gemacht sind; dort porträtierte er auch seine Hoheit selbst nach dem Leben, so daß nichts daran fehlte als der Atemzug."[1])

Damit betreten wir wieder den Boden zeitgenössischer Überlieferung. Der aus Flandern nach Urbino gelangte Maler muß der Giusto da Guanto sein, der uns in den Akten der Compagnia del Corpus Christi begegnet und den Zahlungen zufolge 1473—74 an dem Altarbilde der Bruderschaft gemalt hat. Gleichzeitig beschäftigte ihn Federigo Montefeltre im Schloß von Urbino an seinem Studio, das im Unterschied von einem darunter gelegenen andern des Herzogs Guidobaldo den Beinamen „de' ritratti" bekam.

1) „Della pittura n'era intendentissimo; e per non trovare maestri a suo modo in Italia che sapessino colorire in tavole a olio, mandò insino in Fiandra per trovare uno maestro solenne, e fello venire a Urbino, dove fece fare molte pitture di sua mano solennissime, e massime in uno suo istudio, dove fece dipingere i filosofi e poeti e dottori della Chiesa così greca come latina, fatti con uno maraviglioso artificio; e ritrassevi la sua Signoria al naturale, che non gli mancava nulla se non lo spirito". Von diesem Studio heißt es noch einmal wenige Zeilen weiter über die kunstvollen Intarsien: „fece fare lavori si degni a tutti gli usci delle camere sua, in modo che di pennello le figure che v'erano non si sarebbono fatte più degne di quelle; ed evvi uno istudio lavorato con tanto mirabile arteficio, che sendo fatto col pennello o d'ariento, o di rilievo, non sarebbe possibile che si pareggiasse a quello."

„In diesem Studio", schreibt Bernardino Baldi in seiner Descrizione del Palazzo Ducale am Ende des sechzehnten Jahrhunderts, „sind ringsum hölzerne Sitze mit Lehnen angebracht und in der Mitte steht ein Tisch, das Ganze mit höchstem Fleiß in Schnitzwerk und eingelegter Arbeit ausgeführt. Das Holzgetäfel bedeckt wie den Fußboden so die Mauern bis zu Manneshöhe hinauf oder etwas mehr; bis zur Decke sind die Wände in einzelne viereckige Platten geteilt, in deren jeder ein berühmter antiker oder moderner Schriftsteller abgebildet ist, mit einem kurzen Lobsprüchlein darunter, in dem gedrängt das Leben eines jeden zusammengefaßt wird."[1])

Ein eifriger Sammler aus Deutschland, der damals in Italien reiste, hat diese Epitaphien sorgfältig abgeschrieben und mit andern Inschriften des Schlosses veröffentlicht: „Monumentorum Italiae quae hoc nostro saeculo et a Christianis posita sunt, libri quatuor. Editi a Laurentio Schradero Halberstadien: Saxone. Helmstadii MDXCII." Das gibt ein weiteres literarisches Hilfsmittel, wenn man darauf ausgehen will, den ursprünglichen Bestand wieder vorzustellen wie er war, bevor der Kardinal Barberini, der als päpstlicher Legat das Herzogtum nach dem Aussterben der Rovere verwaltete, um 1632 die Bilderreihe nach Rom entführt hat. KARL VOLL hat die Unterschriften, die sich auch bei N. Chytraeus 1594 und Fr. Sweertius 1608 wiederfinden, nach SCHRADER abdrucken lassen (Repertorium für Kunstwissenschaft 1901, Bd. XXIV, S. 54ff.), und daraufhin versucht WALTER BOMBE wirklich eine Rekonstruktion des ganzen Bilderschmuckes, nachdem inzwischen auch photographische Aufnahmen aller 28 Bildnisse (14 im Pal. Barberini zu Rom und 14 im Louvre zu Paris) vorlagen, die dazu einladen mußten, sie in richtiger Reihenfolge zusammenzustellen. In den „Mitteilungen des kunsthistorischen Instituts in Florenz" vom Herbst 1909 ist zu ersehen, was dabei herauskommt, wenn man von der Annahme ausgeht, daß die Aufnahme der Inschriften

1) „Una cameretta destinata allo studio nell' appartamento principale, d'intorno alla quale sono sedili di legno con gli appoggi ed una tavola nel mezzo, lavorato il tutto diligentissimamente d'opera di tarsia e d'intagli. Dall' opera di legno che cosi ricopre il pavimento come le muraglia d'intorno all altezza d'un uomo o poco più, infino alla soffitta le facciate sono distinte in alcuni quadri in ciascuno de' quali è ritratto qualche famoso scrittore antico o moderno con un breve elogietto nel quale ristrettamente si comprende la vita di ciascheduno di loro."

bei Lorenz Schrader konsequent einem bestimmten Gange des Beschauers nachgehe. Die gewissenhafte Ausmessung des unregelmäßigen Gemaches und der verfügbaren Wandflächen über der noch jetzt vorhandenen Holztäfelung ergibt unter genauester Berücksichtigung der Maße sämtlicher Bilder in ihrem heutigen, z. T. recht unbefriedigenden Erhaltungszustand, die Tatsache, daß auch hier, wie so oft, ein Kompromiß zwischen den persönlichen Wünschen des Bestellers und den Bedingungen der Örtlichkeit vorlag, so daß von einer „schönen Harmonie des Wandschmuckes" nach unserm Geschmack nicht gerade geredet werden dürfte. Die Einsicht, daß hier kein mustergültiges Beispiel damaliger Raumkunst zu finden sei, hat mich s. Z. abgehalten, weiter zu dringen, als ich das Ganze in meinem Melozzo da Forli 1886 S. 99 geschildert.[1]) Es sind Sitzbilder, Kniestücke fast über Lebensgröße, „zurechtgeschnitten, wie die Tafeln in doppelter Reihe an den Wänden ... Platz gefunden. Den vier Kirchenvätern entsprechen ebensoviel Philosophen: Platon und Aristoteles, Cicero und Seneca. Den vier großen Dichtern: Homer, Vergil, — Dante und Petrarca, die „nobili Legisti": Solon und Moses, Salomo und Bartolo Sentinati. Dann sah man drei Lehrern der Theologie, wie Thomas von Aquino, Scotus und Albertus Magnus, dem Doctor universalis, drei neuere Schriftsteller gegenüber Pius II., Bessarion und Sixtus IV., während schließlich Euklid, Ptolomaeus und Boëthius wohl mit den Ärzten Hippokrates und Pietro d'Abano und endlich Vittorino da Feltre, dem eigenen Lehrer des Herzogs zusammengestellt waren." Diese Reihenbildung versucht wenigstens den leitenden Gesichtspunkten nachzugehen, die man als bestimmend voraussetzen durfte, auch an der Hand des Gedichtes von Rafaels Vater Giovanni Santi. Die vier lateinischen Kirchenväter (nicht auch die griechischen, wie Vespasiano nach seiner Bibliothekskunde angibt), sind in der Tat der obern Reihe zugeteilt, den heidnischen Philosophen übergeordnet, denkt man. Auch weiter begegnen die Vertreter der christlichen Weltanschauung in diesem Range: Thomas von Aquino und Scotus, Pius II. und Bessarion, Albertus Magnus und Sixtus IV., wie die Dichter Dante und Petrarca. Selbst Moses und Salomo,

1) Ich hielt mich an den Grundriß bei Friedrich Arnold, der Herzogliche Palast von Urbino, Leipzig, T. O. Weigel 1857. Seither ist das Werk von Budinich, Il Palazzo Ducale d'Urbino, Trieste 1904 erschienen.

als Vertreter des jüdischen Gesetzes und als Justus judex, sind wegen der Religion so ausgezeichnet. Aber in der untern Reihe wäre nicht die erwartete Entsprechung innegehalten. Da sitzen Ptolomaeus, der Kosmograph, der gewöhnlich die Astronomie vertritt, und Boëthius, der ebenso üblicher Weise für die Musik genannt wird, nicht neben Euklid, dem Mathematiker, und gepaart mit diesem Heiden der Lehrer der fürstlichen Jugend Vittorino da Feltre, so der italienische Rechtslehrer Bartolo Sentinati neben dem alten Gesetzgeber Solon, den wir neben Moses erwarten, und der italienische Arzt Pietro d'Abano (mit der Schreibung der Dedikation PETRO APONO) neben dem Repräsentanten der alten Medizin Hippokrates, beide unter Dante und Petrarca, die wir gewiß Homer und Vergil gesellt meinten. Wollte man solche Unstimmigkeit der Reihenfolge der letzten Einpassung der fertigen Tafelbilder auf den verfügbaren Wandflächen zuschreiben, so widerspräche doch die künstlerisch wichtigere Feststellung, daß die Stücke der oberen Reihe im Durchschnitt 19 cm höher waren als die der untern (BOMBE, 5. 115). „Diese Höhendifferenz sollte offenbar die Wirkung haben, dem Beschauer die Bildnisse der oberen Reihe in der Größe der untern erscheinen zu lassen.“ Sie sind auch im Maßstab entschieden ausgeweitet worden.

Die Anordnung der Scheinarchitektur

Noch entscheidender ist aber die konsequente Durchführung der beiden Reihen als zwei verschiedene Stockwerke, die sich wie Theaterlogen gegen den wirklichen Raum des Studio öffnen. Das untere Geschoß ist flachgedeckt, das obere eingewölbt, und Ausnahmen von dieser Raumbildung bestätigen nur die Regel, indem sie hier erst am Schluß, bei der Einfügung Sixtus' IV., etwa einen nachträglichen Kompromiß erkennbar machen. (Dante und Petrarca, Albertus Magnus und Sixtus IV. haben flache Holzdecke.) Wir blicken von dem Standpunkt des lebenden Besuchers, der auf dem Fußboden des Studio steht oder auf den Bänken vor der Holzintarsiaverkleidung sitzend gedacht ist, hinauf: die Untensicht ist je nach der Höhe dieser beiden Galerien durchgeführt, an der Rückwand der Gehäuse mit ihren Fenstern, Konsolen, Vorhängen über halbhohen Holzschirmen, ebenso wie an den trennenden Kompositsäulen der Balustrade vorn. Auf der Deckplatte ihrer Kapitelle

in der obern Ordnung hockt sogar noch der Adler der Montefeltre mit dem Wappen von Urbino, und Statuetten nackter Trabanten treten mit dem Fuß über den Rand hinaus, damit man sie recht leibhaftig sehe. Nur sind grade diese wichtigsten Beweisstücke droben in der Höhe mitten entzwei geschnitten und ihr Oberkörper beim Herauslösen der Tafeln unter der Decke des Gemaches verloren gegangen.

Diese Säulenarchitektur im entwickelten Renaissancegeschmack, wenn auch in dem kleinen Maßstab, den die Dreiteilung der Wandhöhe in Holzvertäfelung (bis über Manneshöhe H: 2, 22 M) und zwei Bilderreihen übereinander nur gestattete, und die rundbogigen Fenster mit spätgotischem Maßwerk darin, die spätgotische Deckenwölbung, bald mehr kapellenartig mit Schlußstein zwischen den Kappen, bald mit flacheren Formen, die auch im Profanbau vorkommen, dahinter, gewähren schon ein merkwürdiges Schauspiel des Ausgleichs zwischen den Gewohnheiten des Flandrers und den Anforderungen des Schloßbaues von Urbino, in dem die Gotik eben damals endgültig überwunden war. Die Herrscherin bleibt auch in dieser gemalten Gesamtdisposition des Studierstübchens, mit seinem doppelten Geschoß für die berühmten Schriftsteller ringsum, die Säulenordnung vorn, d. h. die Renaissance des Luciano Lauranna, wenn man im Hintergrund stellenweise auch den Flamänder gewähren läßt. Noch bedeutsamer für das Gesamturteil über die Herkunft zeugt wohl das Wagnis perspektivischer Illusion, und die Schwierigkeit der Durchführung, die der architektonische Grundgedanke für den Maler mit sich brachte. Die Stellung des Problems und die Wahl solcher Aufgabe zur scheinbaren Erweiterung des in Wirklichkeit ziemlich engen Gemaches (von c. dreieinhalb Metern im Geviert und viereinhalb Höhe) konnte kaum anderswo stattfinden als gerade im Wirkungskreis des genialen Architekten, der dem Schloßbau von Urbino vorstand, und der Perspektiviker der mittelitalienischen Malerei vom Schlage eines Piero della Francesca und Melozzo da Forli. Die Anlage der zweigeschossigen Galerie berühmter Männer muß in dem kleinen Innenraum, der zur Verfügung stand, fast wie ein luftiges Turmgemach gewirkt haben, wie noch im Titelholzschnitt der Margarita philosophica des Gregorius Reisch der Aufstieg von dem Trivium und Quadrivium zur Philosophie durch einen solchen, hier freilich von außen

gesehenen, Turmbau versinnlicht wird, aus dessen Bogenfenstern die Vertreter der Grammatica, Rhetorica, Dialectica noch hervorsehen. Aber die Anpassung der beiden Rangordnungen an die Untensicht des Bewohners war ein Einfall, auf den der Genter gewiß nicht aus eigenem Antrieb geraten wäre, so geläufig ihm gotische Wölbungen und Maßwerkmotive in Fenstern oder als Blendwerk in Nischen auch sein mochten, für die Kupferstiche und Holzschnitte germanischer Muster schon Vorbilder genug verbreitet hatten, so daß sie auch in Italien weiterwirkten. Die Aufgabe, die hier ein Perspektiviker gestellt hat, muß also den Ausgangspunkt unserer Bewertung des Ganzen bilden; denn sie ist keine Kleinigkeit, die man unbeachtet lassen dürfte, tritt jedoch in ihrer Wichtigkeit auch erst genügend hervor, wenn man sich mit Hilfe der Photographien die vollständige Doppelreihe der Einzelbildnisse zusammenstellt.

Lassen wir eine zeitgenössische Stimme zunächst die damals herrschende Hochachtung vor solcher perspektivischen Täuschung der Malerei bezeugen. „Wer wagt es so hehrem Weistum wie die Perspektive das höchste Lob vorzuenthalten?“ — ruft Giovanni Santi, der Vater Rafaels, in seiner Reimchronik aus. „Scharfsinniger als Geometrie und weiter reichend, wandelt sie in eigener Form und mancherlei Verwandlung, ein jeglich Ding verjüngend und verkürzend. Auf Erden sonst zu keiner Zeit gesehen, steht sie heute vollendet da und vermag alles, wie das Sehvermögen es erschaut, genau in Zeichnung zu übertragen. Wer möchte sagen, welch hohem Geiste, welch edler Kraft sie entstammt? Ob auch der Mensch ihr Ende schon nicht findet, gehört sie doch als eigenes Glied zur Malerei und ist eine neue Erfindung unseres Jahrhunderts. Wer nur nach Wahrheit sucht und unterscheiden kann, wird in der Malkunst um so größere Schwierigkeit und höhere Meisterschaft erkennen. . . . Sie will in allem, was sie macht, versuchen, das Auge zu täuschen, und was da flach ist, dem Sinn erhaben zu zeigen, und was Natur in Ferne und Nähe mannigfach gestaltet, dem Menschenblick auch also darzubieten“.

Das ist die stammelnde Bewunderung eines verseschmiedenden Künstlers, aber unmittelbar aus dem Umkreis der örtlichen Tradition, in der wir angesichts der Schöpfungen im Schlosse von Urbino stehen. So dürfen wir uns diesem Führer sogar weiter vertrauen,

wenn es gilt, nach dem Maler zu suchen, der den perspektivischen Einfall im Geschmack der Schloßarchitektur verwirklicht hat.

„In dieser glänzenden erlauchten Kunst hat es in unserem Jahrhundert so viel bedeutende Leute gegeben, daß jedes andere dagegen armselig scheinen mag“, singt er in der „Disputa della pittura“ weiter. „In Brügge war unter den anderen Vielgepriesenen der große Jannes und der Schüler Rugiero, nebst so vielen mit Vorzügen Reichbegabten. Italien aber hat in unserer Gegenwart den würdigen Gentile da Fabriano gehabt, Giovanni da Fiesole, den Klosterbruder, der für alles Gute glüht, und in Medaillen wie Gemälden gleich (Vettor) Pisano. Dann ist da Fra Filippo und Francesco Peselli(no), Domenico, genannt der Venezianer, Masaccio und Andreino (Castagno), Paolo Ocelli, Antonio und Piero (Pollajuolo), diese großen Zeichner, und Pietro dal Borgo älter noch als jene. Zwei junge Männer, gleich an Alter und an Streben, Lionardo da Vinci und der Perugino Pier della Pieve, der ein göttlicher Maler ist. Und Ghirlandajo, und der junge Filippino, Sandro di Botticello und der Cortonese Luca (Signorelli) an Geist und Gaben eigner Art. Und, wenn Etruriens schönes Land wir lassen, Antonello von Sizilien, ein hochberühmter Mann, Giovanni Bellini, dessen Lob so weit verbreitet, Gentile, sein Bruder, Cosmo (Tura) mit ihm gleich, Ercole (Grandi von Ferrara) auch und viele, die ich übergehe, um nicht zu vergessen, Melozo, mir so teuer, der's in der Perspektive hat so weit gebracht“.[1])

Das ist der Niederschlag der Erinnerung aus seiner eigenen Werdezeit, in dem dann nur noch der Eindruck der Malereien Mantegnas in Mantua, die er im letzten Jahre seines Lebens 1494 kennen lernte, eine Verschiebung hervorbringt. Und erwägen wir die Ausnahmestellung gut, die er dem Forlivesen einräumt, indem er ihn zur letzten Steigerung der Reihe benutzt, so lautet dieser Schlußtrumpf wie ein persönliches Bekenntnis der Freundschaft nicht nur, die ihn dem Romagnolen verband, sondern auch der Bewunderung seiner Höchstleistung in dem schwierigsten Kapitel, wo die Malerei mit der Wissenschaft, mit der exaktesten sogar, der Geometrie zu wetteifern vermag, in der Perspektive. Das

1) Vgl. Orginaltext in m. Giovanni Santi, Berlin 1887, und Melozzo da Forli, Anhang.

steht so lebhaft vor dem Geiste Giovanni Santis, daß wir nicht anders können, als die altbekannte Selbstverständlichkeit dieser Rangstufe Melozzos in den Augen des Urbinaten voraussetzen, oder die Begründung für das ausdrückliche Lob, das ihm als Perspektiviker gezollt wird, in Werken suchen, die zum Gesichtskreis des Malerpoeten gehören, noch damals, als er seine Reimchronik zusammenschrieb, d. h. in dem Jahrzehnt nach Herzog Federigos Tode (1482) bis ans eigene Lebensende (1494).

Seit der Rückkehr des Girolamo Riario, Herrn von Forli, in seine Besitzungen in der Romagna, und seit dem Tode Papst Sixtus' IV., 1484, lebte Melozzo degli Ambrosi in seiner Heimat, war also dem Giovanni Santi längst ferngerückt, als jene Stelle zu seinem Ruhm geschrieben ward. Nachbarliche Rücksichten können dabei nicht mitgespielt haben; denn zur Nachbarschaft Urbinos darf man Forli nicht rechnen, und die Annahme einer Lehrzeit des Giovanni Santi in der Heimat des Forlivesen ist geographisch ebensowenig naheliegend wie mit der Chronologie der Lebensgeschichte beider vereinbar. Die fest datierten Werke des Giovanni Santi im eigenen Wirkungskreise beginnen im Jahre 1481, mit einem bescheidenen Wandgemälde zu Cagli. Nur Rom und Urbino oder was dazwischen liegt bleiben als Schauplatz, und die Jahre von 1481 bis etwa 1471 zurück als Zeitraum für die Berührung mit Melozzo übrig; denn 1469 ist Giovanni di Sante da Colbordolo noch in Urbino bei der Verpflegung des Piero della Francesca von Borgo S. Sepolcro bezeugt. Daß der bescheidene Anfänger am Beginn des genannten Jahrzehntes nach Rom gepilgert sei und den ebenso unbekannten Forlivesen kennen gelernt habe, statt sich an Piero della Francesca zu halten, der zu ihm ins Haus kam, ist gewiß nicht so wahrscheinlich, wie die andere Möglichkeit, daß Melozzo, Beschäftigung suchend oder von seinem Meister Pietro del Borgo empfohlen, nach Urbino gelangt sei, und daß hier die Bekanntschaft sich von selbst ergeben, die hernach zur Freundschaft ward: „a me si caro" steht da, in der Disputa della pittura, so völlig in andrer Tonart als alles Übrige! und die treffende Charakteristik dazu des Malers, „der in der Perspektive so weit fortgeschritten". „Che in prospectiva ha steso tanto il passo" läßt sich sogar für Sachkundige noch exakter erklären. Der Traktat des Petrus Pictor Burgensis „de prospectiva pingendi" geht

bis zu der Aufgabe, einen vom Fenstersturz herabhängenden Ring richtig verkürzt zu zeichnen. Melozzos eigenes Streben geht von hier aus weiter zur Bewältigung der Untensicht, bis an die Decke hinauf und in das Kuppelgewölbe zu Häupten des untenstehenden Betrachters. Damit bezeichnen wir nur die Etappen seines Lebenswerkes. Etwas Ähnliches hat nur Andrea Mantegna in dem Mittelrund der Zimmerdecke der Camera de' Sposi im Castello di Corte zu Mantua versucht, d. h. nur mit einem kreisförmigen Ausschnitt, nicht mit der ganzen wirklich vorhandenen Wölbung des Raumes. Das weiß Giovanni Santi, gerade da er schreibt, ganz genau.

Deshalb habe ich mich immer für berechtigt gehalten, die Tragweite dieses Zeugnisses von Giovanni Santi soweit auszudehnen, wie der sachliche Inhalt des handschriftlichen Textes, angesichts der Glaubwürdigkeit und Kompetenz des zeitgenössischen Malers unbedingt erfordert. Jede andere oberflächlichere Auslegung der Stelle richtet sich selbst durch den Mangel an Sachkenntnis und Information als unzulängliche Verwertung einer Quelle allerersten Ranges. Trotzdem mehren sich heute die Stimmen der Kunsthistoriker, die den Aufenthalt des Melozzo da Forli in Urbino, dessen Nachweis aus den höchsten Urkunden des Kunsthistorikers, den Werken selbst, ich als vornehmste wenn auch schwierigste Aufgabe meiner Monographie betrachtet, in Zweifel zu ziehen suchen. Karl Voll nennt die Anwesenheit des Forlivesen in Urbino um 1475 „ebenso problematisch, wie diejenige des Josse van Gent sicher steht".[1]) Der neueste Biograph des letzteren, Adolf de Ceuleneer, betont immer wieder: „faute de documents précis, rien ne nous autorise à admettre que Melozzo ait travaillé à Urbin" (p. 32) — „L'absence de documents et les indications chronologiques de la vie de Melozzo (die ich doch gewissenhaft beigebracht und so genau wie nur irgendeiner berücksichtigt habe) s'opposent à admettre qu'à cette époque l'artiste de Forli ait travaillé à Urbin".[2])

Aber sollten wir nicht endlich dazu gelangen, daß die Kunstwerke selbst als die oberste Instanz für unsere Entscheidungen anerkannt werden, vor deren Aussage sämtliche Hilfsmittel literarischer Überlieferung und archivalischer Vermerke zurücktreten müssen? Was wissen wir denn von den Künstlern, die in Urbino

1) Repertorium für Kunstwissenschaft 1901 (XXIV, p. 59). 2) a. a. O.

beschäftigt waren? Verdanken wir es nicht beinahe ausschließlich den Ausgabenbüchern der Bruderschaften und den Eintragungen der Kirchenverwaltung? Was erfahren wir von den Meistern, die nicht für diese, sondern allein für den Fürsten selber gearbeitet haben? Kein Schriftstück beglaubigt die Ausführung seiner Aufträge, weder an Justus van Gent, noch an Piero della Francesca, weder an Francesco di Giorgio, noch an sonstige Bildhauer, Intarsiatoren oder Teppichwirker. Wie wären wir also berechtigt, zu erwarten, daß dies ausnahmsweise bei Melozzo da Forli der Fall sein müsse? Der Aberglaube an schriftliche Dokumente allein hat manchen Aberwitz in der Anerkennung von Werken als authentisches Original gezeitigt, von dem uns die echte kunstgeschichtliche Forschung erst mühsam wieder befreien muß. Die Kunstwerke selber zeugen zu lassen und sie als untrüglichste Urkunden unserer Erkenntnis zu entziffern, darin bestand gerade die Hauptaufgabe bei dem Unternehmen, die fast unbekannte, in Verwechslungen und Dunkel abhanden gekommene Gestalt des Melozzo wieder herauszureißen und die Stelle in der Entwicklung zu kennzeichnen, die nur ihr gebührt. Doch davon kann bei den Bildnissen berühmter Männer im Studio des Herzogs von Urbino nur aufgrund obiger Analyse die Rede sein, weil sie nach der unverfänglichen Aussage des Vespasiano de' Bisticci ein Maler aus Flandern mit seiner Hand ausgeführt hat, in dem wir heute einmütig Joos van Wassenhove oder den „Giusto da Guanto" erkennen, der 1473—74 die Kommunion der Apostel für S^a^ Croce in Urbino gemalt.

Es ist aber bis heute nicht gelungen, meine Beobachtungen an diesen Bildnissen berühmter Männer angesichts der Originale im Pal. Barberini zu Rom und im Louvre zu Paris als unbegründet zu erweisen. Auch ADOLF DE CEULENEER versucht das Fremdartige darin, das auch er sehen muß, entweder auf die Anpassung des Genters an die ihn umgebende italienische Kunst im allgemeinen abzuschieben oder an Stelle des Forlivesen den Lehrer desselben Piero della Francesca anzurufen, dessen Votivgemälde für den Herzog und seine Familie, das in die Grabkapelle der Battista Sforza kam und jetzt in der Brera zu Mailand hängt, die Quelle dieses Einflusses gewesen sei. Ja, wissen wir denn durch schriftliche Dokumente, daß dieses Altarbild in Urbino entstand und noch 1473 in Arbeit war, daß es nicht etwa in Gubbio bestellt ist, wo

die Herzogin in sehnlicher Hoffnung auf einen männlichen Erben ihrer Niederkunft entgegensah, wo sie wirklich den Prinzen gebar und wenige Monate darnach gestorben ist? Nein, wir wissen das genau ebensowenig durch „Dokumente“, wie die Beschäftigung des Forlivesen durch den Herzog schriftlich bezeugt wird. Größerer Exaktheit dürfen sich also die Verfechter dieses Standpunktes gewiß nicht rühmen; es fragt sich nur, ob die Verwandtschaft einzelner Köpfe mit den Typen des Piero della Francesca sich ebenso überzeugend erweisen läßt, wie die mit Melozzos Kunst. Mit Freuden aber nehme ich heute „die bekannte Streitfrage“, wie Voll sich ausdrückt, über das Verhältnis des Joos van Gent in Urbino zu den italienischen Malern seiner Zeit wieder auf, die mit dem neuen Zuwachs an Hilfsmitteln, die wir inzwischen erhalten haben, auch gewiß einer neuen Bearbeitung wert erscheint. Wenn Voll erklärt, „der malerische Charakter der Idealporträts sei eben doch vorwiegend flandrisch“, so bedarf eben diese Behauptung einer näheren Erklärung, wie sie gemeint sei, und einer eingehenden Kritik in allen 28 Einzelfällen. Was heißt der „malerische Charakter“? — ist das die Malweise, die technische Ausführung, die Pinselarbeit in erster Linie, dann etwa die Farbenwahl und die Behandlung dieser im Sinne eines Gesamttones usw., oder meint „Charakter“ doch auch die zeichnerische Seite der Aufgabe, die Wahl der Typen, soweit davon bei „Idealporträts“ die Rede sein kann, und etwa gar die Zusammenwirkung der als Kniestück erscheinenden Figur des Sitzenden mit dem Raumausschnitt, in dem er dargestellt ist? Die Gemeinschaft von Körper und Raum ist für mich die spezifische Aufgabe des Malers im Unterschied vom Plastiker, den der Körper allein angeht; deshalb habe ich auch an dieser Stelle eingesetzt und den Einblick in das von unten gesehene Gemach zum Ausgangspunkt meiner Erörterungen gemacht, eben jetzt mit besonderem Nachdruck, da wir uns nun erst mit Hilfe der Photographien die Gesamtanschauung vorstellen können, die der vorbedachten Disposition der doppelten Reihe übereinander zugrunde liegt. Bei der Säulenordnung hat jedenfalls der leitende Architekt Luciano Lauranna die Entscheidung gegeben; die perspektivische Aufgabe gehört zu der Darstellung der Körper in Untensicht „sotto in su“, die damals als Spezialität des Melozzo da Forli gelten darf, solange

wir im mittelitalienischen Wirkungskreis des Piero della Francesca und seiner Mitstrebenden verbleiben.

Nun aber sind die Autorenporträts selbst Kniestücke. Und wo fänden sich in der flandrischen Kunst des XV. Jahrhunderts solche Kniestücke vor dem Eindringen der italienischen Hochrenaissance, d. h. etwa vor Quinten Metsys, sei es als Porträts oder als Heiligenfiguren wie Apostel, Kirchenväter, Propheten, die hier in Betracht kommen würden? Nirgends. Dagegen ist die Erklärung im Umkreis der italienischen Kunst Mittelitaliens ganz einfach, wenn wir die Inschriftplatten mit dem Elogium als gegebene Forderung des Bestellers annehmen und sie über den Füßen der Sitzfiguren des Papstes und des Evangelisten Marcus in Rom bis an die Knie hinauf anbringen, wie Schranken vor dem Bischof oder Abt auf seinem Hochsitz im Chore. Dann ist dort alles genau so vorbereitet, wie sie nun hier in Urbino erscheinen, d. h. es handelt sich nicht nur um das Format, um die Ausschaltung der Unterschenkel und Füße oder deren Verdeckung bis an die Knie, sondern um den Aufbau des Körpers von hier aus durch den Raumausschnitt, der ihm zugewiesen ist. Dieser aber wird hinten durch die Rücklehne begrenzt, und jenseits der Holzschranke befindet sich ein leerer Raumteil des Gemaches, dessen Wand mit Fensternische oder Maßwerkrelief samt Balkendecke oder Wölbung erst das zugehörige Gehäuse schließt. Der Aufbau des Körpers in diagonaler Entfaltung, wie Piero della Francesca sie in den Sitzfiguren seines S. Sigismund in Rimini, oder S. Hieronymus in Venedig vorgebildet hatte, dies Kompositionsgesetz zugunsten plastischer Wirkung im engsten Zusammenhang mit der Perspektive, das ist die Hauptsache, auf die es ankommt. Und diesen Grundstock der Autorenporträts aus Urbino lassen alle meine Kritiker unbeachtet, obgleich ich eben darauf den Nachweis gegründet hatte, daß ohne die Mitwirkung des Melozzo nicht auszukommen sei mit dem flandrischen Ölmaler allein. Von 1881 bis 1911! — Jenseits dieser konstitutiven Bedingungen erst kommt als ausführender Maler Joos van Gent in Betracht. Aber dem Willen des Fürsten gemäß, der Holztafeln in Ölmalerei haben wollte und deshalb den Flandrer herbeigezogen hat, blieb ihm gewiß manches überlassen, was er bei seiner bisherigen Kenntnis der Perspektive, Gewöhnung an hochgelegenen Horizont und flache Gestalten-

silhouette, wie ihn das Altarbild zeigt, nicht ohne weiteres im Sinne der Gesamtanschauung zu leisten vermochte. Das ist ein erstes Kriterium: wo die plastische Sicherheit im Vortrag der Sitzfigur dasteht, haben wir italienische Kunst, — wo sie ausläßt, die flandrischen Versuche zu erkennen.

Damit war aber das Feld noch lange nicht frei für eine eigenwillige Betätigung seiner heimischen Weise; es handelt sich um eine vorgeschriebene Reihe berühmter Namen, die der Besteller ausgewählt und mit jenem Text kurzgefaßter Elogien verbunden hatte, den wir durch Schraders Fleiß nun wörtlich kennen und gewiß als Ergebnis sorgfältiger Abwägung und epigraphischer Stilisierung eines gelehrten Beirates ansprechen dürfen, — also wieder eine gebundene Marschroute, bei der den unmittelbaren Äußerungen flandrischen Wesens nur wenig Spielraum gelassen blieb, wenn den ausgeworfenen Namen und beschriebenen Charakteren auch immer ein bestimmtes Bildnis des Mannes entsprach, das nur in die gegebenen Bedingungen der Örtlichkeit eingepaßt, in der Hauptsache jedoch, dem Kopf, nur einfach konterfeit werden sollte. Darin liegt die stärkste Beschränkung der Freiheit des Malers ausgesprochen, darin aber auch, wie sich sogleich zeigen muß, die unerwartete Möglichkeit eigener Beiträge aus der lebendigen Gegenwart. Es fragt sich eben, wie weit solche Vorlagen reichten.

Die Behandlungsweise der Autorenporträts

Mit Recht ist darauf hingewiesen worden, daß man sich bei Persönlichkeiten, deren Porträtzüge feststanden, wie bei Dante und Petrarca, vielleicht auch Vergil und Homer noch, an Vorbilder halten mußte, wie sie in Urbino zu beschaffen waren. Wenn W. Bombe (a. a. O. S. 125) auf die Miniaturen in den Codices der herzoglichen Bibliothek hinweist, und meint: „noch heute wäre es möglich, diese Vorbilder aufzuspüren, denn fast die ganze Bibliothek Federigos ist uns ja in der Vaticana zugänglich“, — so muß ich aus eingehender Kenntnis dieser prächtigen Handschriften leider dazu bemerken, daß solche Bildnisköpfe der Autoren doch nur in kleinem Maßstab, fast immer nur als Medaillons innerhalb der Randleisten vorkommen und meist so konventionelle Unbestimmtheit zeigen, daß die Namensumschrift erst die „überzeugende“ Er-

gänzung beibringt, und daß für lebendige Charakteristik und unterscheidende Merkmale der Persönlichkeit sehr wenig zu gewinnen war. „Andere Porträts mag man nach eingesandten Vorlagen ausgeführt haben“. Da wären wir auf das Zeugnis der vorliegenden Ergebnisse, d. h. soweit es geht auf Rückschlüsse angewiesen! „Es wird nicht wundernehmen, daß gerade solche aus zweiter Hand entnommenen Bildnisse weniger persönlich aufgefaßt sind als die anderen, bei denen unmittelbar aus dem Leben geschöpft wurde“. Da rühren wir an die letzte Möglichkeit, die Zulassung eigener Bildniskunst in die vorgezeichnete Reihe. Aber wieweit reichte diese, fragen wir um so dringlicher. „Die italienischen Vorbilder, welche dem Flandrer in zahlreichen Fällen für seine Porträtdarstellungen die Grundlage lieferten, machen es schwer, seine Künstlerhandschrift zu erkennen“. Nun, das ist schon ein schwerwiegendes Zugeständnis. Aber es handelt sich vielleicht nicht allein nur um die Handschrift des ausführenden Malers, d. h. eigentlich um die Malweise, die Technik, sondern um die „Maniera fiamminga“, auch in der Auffassung, die Wiedergabe der Formen, der Kleidung, des Beiwerks, am Ende gar zuweilen um den Wurf des Ganzen, Verständnis oder Mißverständnis angesichts einer plastisch aufgebauten Vorlage italienischer Herkunft, oder endlich gar um einen eigenen Griff in die Wirklichkeit umher, um ein Schaffen aus dem Schatz der selbsterworbenen Beobachtung, sei es des Heimatlandes, sei es der römischen und der urbinatischen Umgebung. Damit kommen wir erst zu der letzten Konsequenz für diese Bildnisse berühmter Männer, die Federigo di Montefeltre sich malen ließ: einige von ihnen sind Zeitgenossen, Papst Sixtus IV. wenigstens lebt noch. Und, wo man keine authentischen Vorlagen besaß oder zu besitzen glaubte, da besaß man die Unverfrorenheit jener Tage, sich nicht mit antiquarischen Skrupeln die Freude zu verderben, sondern frisch das Leben zu packen, wo es sich darbot, in der Gegenwart, im Hause selber. In solchen Fällen allein dürfen wir den Flandrer wirklich auf die Probe stellen, es gilt nur auszumachen, wie oft wir dazu noch heut in der Lage sind. Da liegt die Hauptschwierigkeit der kunsthistorischen Kritik.

Soviel muß aber nach diesen Erwägungen verschiedener Möglichkeit einleuchten: die Bezeichnung als „Idealporträts“ ist ebenso

unzutreffend im einzelnen wie irreführend im allgemeinen.[1]) Die gewohnte Vorstellung, die das Wort „Idealporträts“ erweckt, wäre jedenfalls, wenn nicht vollständig falsch, doch dem durchgehenden Hauptcharakter dieser Leistungen keineswegs entsprechend. Wie wäre es, darf man viel eher fragen, wenn eine ganz entgegengesetzte Richtung des künstlerischen Wollens hier die Vorherrschaft hätte, d. h. die überlieferten Namen mit leibhaftigen Geschöpfen zu verbinden, Individuen zu schaffen um jeden Preis, selbst unter Verzicht auf Übereinstimmung mit einem authentischen Porträt oder kanonisch gewordenen Vorbild, in dem kein Leben mehr pulsierte. „Realistische“ Verwirklichung der vergangenen Größen, Zurückführung der verblaßten Schatten in leibhaftige Gegenwart, so daß sie es mit den vollgültigen Bildnissen der wohlbekannten Zeitgenossen aufnehmen können, in der Zwiesprach mit dem lebendigen Bewohner dieses Studio, — das ist der eigentliche Zweck, für den hier alle Mittel aufgeboten werden, die dem Maler zur Verfügung stehen.

Aber diese Mittel eben setzt man nur halb in Rechnung, wenn man sich lediglich um die Köpfe bekümmert, sie auf ihre Vorlagen prüft, nach Zuverlässigkeit der Überlieferung oder Ähnlichkeit der Dargestellten fragt. Hier waltet ein viel stärkeres Hilfsverfahren, mit dem die Kunst auch Tote zu erwecken vermag und gerade damals siegreich ins Leben zurückführte, wo man auf archäologische Treue oder gar Identität aller Einzelzüge so wenig ausging. Es ist das nämliche Verfahren, nach dem man längst in Mysterienspielen und sonstigem Schaugepränge die Propheten des alten Bundes und die Stimmen des Heidentums heraufzubeschwören pflegte, die Wahrheit des Evangeliums und das Zeugnis der Apostel vom Erlösungswerk zu bekräftigen: durch das prunkhafte und abenteuerliche Kostüm nicht nur und die anerkannten Attribute der Schriftgelehrsamkeit, der Weissagung und Inspiration, sondern vor allem durch die Gebärdensprache der Arme, das Mitspiel der Hände zu charakteristischem Tun und Treiben, die das Mienenspiel oder den typischen Ausdruck, die Maske des Gesichts unterstützten. Eben dadurch werden diese berühmten Männer von Urbino so handgreiflich realisiert und überzeugend lebendig, wo alle Mittel glücklich

1) Ich selbst habe diese Bezeichnung von Vorgängern übernommen (Melozzo p. 99), die K. Voll a. a. O. weiterführt, und komme deshalb später noch darauf zurück.

zusammenwirken. Indes, auch dieser ganze mimische, man möchte selbst angesichts der Kniestücke „pantomimische“ Aufwand sagen, war nicht dem Belieben und der Erfindungsgabe des ausführenden Malers allein überlassen. Auch nach dieser Seite liegt eine vorhandene Tradition, die ihm zur Nachachtung angegeben ward: da wäre gewiß die flandrische Gewohnheit nicht immer am Hof von Urbino genehm gewesen; denn hier gab es ein erneutes Verhältnis zum griechischen und römischen Altertum, gab es belesene Literaten, ja bewanderte Fürsten, die mit den Schriftquellen verkehrten, mittelalterliche Theologen ebenso gern zu Rate zogen wie klassische Philosophen, sogar zwischen der Klarheit des Lehrsystems eines Thomas von Aquino und der Spitzfindigkeit der Distinktionen eines Scotus zu unterscheiden wußten. Und wo es sich um ausdrucksvolle Gebärdensprache, unmittelbar verständliches Fingerspiel handelt, da sind die Italiener ja stets dem Nordländer weit überlegen. Sie hätten dem Genter sofort Verstöße gegen den Komment, oder gar gegen feststehende Formeln aufgemutzt, die man von alters her mit den Aussprüchen berühmter Lehrer, mit der Kennzeichnung verschiedener Weltanschauungen verband. Was ich meine, steht ja noch in Rafaels Schule von Athen für jeden Kundigen offensichtlich vor Augen. Ein französischer Kenner der italienischen Kunstüberlieferung wie der Abbé Du Bos weiß das noch im 18. Jahrhundert in voller Bedeutsamkeit zu würdigen. „Raphael s'est bien servi de cette érudition dans son tableau de l'école d'Athènes“[1]); aber bei niederländischen und deutschen Kunstforschern, die sich oft einseitig nur mit germanischer Malerei beschäftigen, kann man diese Kenntnis heute nicht mehr erwarten. In den wertvollen Réflexions critiques sur la Poésie et sur la Peinture steht am Ende der Sektion XXX De la vraisemblance et des égards que les Peintres doivent aux Traditions reçues der Hinweis: „Nous voyons, par les Epîtres de Sidonius Apollinaris (Lib. IX, I) que les Philosophes illustres de l'Antiquité avoient aussi chacun son air de tête, sa figure et son geste qui lui étoient propres en peinture.“ „Per Gymnasia pinguntur Zeusippus cervice curva, Aratus panda, Zenon fronte contracta, Epicurus cute distenta, Diogenes barba comante, Socrates coma cadente, Aristoteles brachio exerto,

1) Vgl. HERMAN GRIMM, das Leben Raphaels von Urbino, Text von Vasari, Übersetzung und Kommentar I (Berlin 1872), p. 215 ff.

Xenocrates crure collecto, Heraclitus fletu oculis clausis, Democritus risu labris apertis, Chrysippus digitis propter numerorum indicia constrictis, Euclides propter mensurarum spatia laxatis, Cleanthes propter utrumque corrosis."[1]) — Der Kunstgriff des späten Schriftstellers besteht in der Häufung gesuchter Gegensätze; aber die Paarigkeit dieser Kontrastmotive fand er vor, und sie ist für die Komposition mittelalterlicher Apostelreihen oder für die Zusammenstellung der Kirchenväter und Evangelisten lange maßgebend geblieben, wie uns etwa die Chorschranken des Domes von Bamberg ebenso lehren, wie noch die Bronzetüren Donatellos in der Sakristei von S. Lorenzo zu Florenz. Mit dem Text des Sidonius Apollinaris wollen wir natürlich keine Quelle der Erudition des Malers nachweisen, zumal da wir Plato bei jenem vermissen, und außer Aristoteles nicht einmal Euklid mehr als genau übereinstimmend heranziehen könnten; — aber es ist ein dankenswerter Fingerzeig für den Beitrag italienischer Vorlagen zu dem Ganzen, das im Studio de' ritratti von Urbino, gewiß nicht ohne humanistische Vorbereitung zustande kam. So hat noch der junge Rafael als Schüler Peruginos sich zwölf Zeichnungen nach solchen Vorlagen angefertigt[2]), gewiß nur um die Motive bei ähnlicher Gelegenheit zu verwerten, wo berühmte Männer gleichwie im Cambio zu Perugia begehrt wurden.[3]) Die Paarigkeit der Gegensätze geht doch auch hier durch, schon nachdem die architektonische Disposition der beiden Geschoße getroffen war, wo jede Säule solch ein Paar auseinander hält, das in der nämlichen Loge des Theaters beisammensitzt. Plato streckt die eine Hand geöffnet abwärts, während Aristoteles die andre mit ausgestreckter Fingerreihe (vgl. brachio exerto) vor sich hin erhebt. Ptolomaeus betrachtet bewundernd seine Sphäre und begleitet das kunstreiche Instrument mit der erhobenen Rechten, Boëthius vertritt wohl die Musik gegenüber der Astronomie und zählt mit Zeigefinger und Daumen an den Fingern der andern

1) Der erste Druck des Sidonius Apollinaris erschien 1497.

2) Ein Paar sitzt auch da noch auf einem Blatt einander zugekehrt: Ptolemaeus und Boëthius; aber der erstere hat noch keine Krone auf seinem Kopfband, wie im ausgeführten Gemälde, nicht so durchgehenden Besatz mit Edelsteinen auf dem Rock, der den König kennzeichnen soll, für den man den Kosmographen damals hielt, und wie auch Rafael selbst in der Schule von Athen ihn darstellt neben Zoroaster.

3) Vgl. im Anhang das Nähere über das Verhältnis der Zeichnungen zu den Gemälden.

Hand das Zeitmaß vor, in sichtlich vorgeschriebener Haltung dieser sprechenden Glieder, die so zusammenwirken, wie der lauschend vor sich Hinschauende vor dem eigenen Gehör zu vernehmen glaubt. Cicero und Seneca blicken einander an, beide mit geöffneten Büchern vor sich, als tauschten sie auf Grund ihrer Schriften Gedanken aus. Von den antiken Autoren geht das Motiv korrespondierender Bewegung aber ebenso ausgeprägt in die Reihe der christlichen Theologen über: Thomas von Aquino und Duns Scotus sind ein ausgemachtes Paar mönchischer Disputanten, der Dominikaner und der Franziskaner demonstrieren ihre Argumentation an den Fingern her. „Libro nunc aperto nunc clauso“ wiederholt sich zwischen den neuesten Schriftstellern, Pius II. (Enea Silvio Piccolomini) und Bessarion, die schon als Papst und Kardinal wieder den Kirchenvätern Gregor und Hieronymus entsprechen. Natürlicherweise hat das Bedürfnis nach Abwechslung bei der immer wiederkehrenden Belastung mit dem schweren Buch die Aufnahme gesteigerter Motive veranlaßt; aber auch dies hatte seine Grenze, sonst wäre das Theatrum Auctorum zur „Judenschule“ geworden. Bei den Doctores Ecclesiae kehren wir in den gewohnten Bilderkreis christlicher Kunst zurück, wie noch Masaccio, Fra Angelico, Antonazzo sie gleich den vier Evangelisten an der Decke römischer Kapellen gemalt hatten. Da wird auch beim Flandrer die heimische Gewohnheit in voller Kraft berechtigt sein, wohl gar ihr Eigenstes zu bieten haben: gesammelte Tiefe der Kontemplation und innere Gemütsbewegung, die nach außen mehr als ein Versunkensein in Gedanken und Gefühle denn als demonstrative Gestikulation hervortritt.

Damit sind die beiden Quellen bezeichnet, die nach der Aufgabe solcher Schriftstellerversammlung im Heiligtum des Geistes hier zusammenströmen mußten: die humanistische Gelehrsamkeit und überlieferte Gebärdensprache bei dem Italiener, der realistische Wahrheitssinn bis in emsige Stoffimitation des Beiwerks und angeborene Vorliebe für Innerlichkeit des Wesens auch in anspruchsloser Bürgerlichkeit des Äußern bei dem Flandrer. Beide sind notwendig in dem Ansatz, den wir auch bei der Analyse der Einzelbilder festzuhalten haben. Hat also der geschulte Beobachter so Unrecht, wenn ihm „gegen Vespasianos Zeugnis von der Einheit des Urhebers mancherlei Bedenken aufsteigen?“ Auch herausgerissen aus dem ursprünglichen Zusammenhang an Ort und Stelle,

zeigen ihm diese Porträts im Louvre und im Palazzo Barberini „ein Gemisch von flandrischer Auffassung und italienischem Stil, verschiedene Elemente, die auch in der malerischen Ausführung an einzelnen mehr gesondert, an andern enger verquickt hervortreten. Und das letztere muß zunächst entscheidend sein: die Technik ist nicht gleichmäßig eine und dieselbe, sondern entspricht hier derjenigen des Justus von Gent mit seiner hellbräunlichen leichten durchsichtigen Ölfarbe, an andern den italienischen Gewohnheiten der Schule des Piero de' Franceschi, mit ihrem pastoseren Auftrag nach Temperabedarf, (bei dem ja Domenico Veneziano schon Leinöl verwendet hat, das er sogar bei seinen Wandgemälden brauchte); ja, es bleibt noch eine dritte Reihe übrig, wo grünliche Fleischtöne und stumpfe Gewandfarben noch ältere Traditionen verraten. Die Qualität der Arbeit ist so verschieden, daß man annehmen muß, einige höher sitzende Tafeln seien geringern Händen überlassen worden.“ So stehen meine Beobachtungen an den Bildern in meinem Buch über Melozzo zusammengefaßt. Muß ich sie berichtigen, seitdem wir nun alle näher prüfen können? Ich denke: nein, höchstens ergänzen durch den Hinweis auf den traurigen Erhaltungszustand und sichtliche Verwahrlosung einiger Stücke. Die Vergleichung mit dem gereinigten Altarwerk kommt uns dabei nur zu statten. Walter Bombe hebt noch einen Umstand hervor, der wohl zu berücksichtigen wäre. „Keiner der nordischen Künstler, die je längere Zeit in Italien tätig waren — und Justus von Gent ist nur der erste einer langen Reihe — hat sich ganz dem Einfluß der italienischen Kunst zu entziehen vermocht. So hat auch unser Meister der italienischen Kunst seinen Tribut entrichtet.“ Ich habe mich gegen solche historische Regel im voraus solange wie möglich gesperrt, eben weil dieser Genter der erste ist, an dem die Tatsache zunächst zu erweisen wäre. Und nach dem Verhalten des Rogier van der Weyden meinte ich bei dem Meister des XV. Jahrhunderts nicht ohne weiteres die Anpassungsgabe oder die Schwäche der Eigenart voraussetzen zu sollen, wie bei der langen Reihe der Römlinge und Italien-Fahrer hernach. Angesichts der Kommunion der Apostel in Urbino schien es mir nur bei den Bildnissen des Herzogs und seiner Begleitung geboten, den großartigen Stil italienischer Auffassung, d. h. die Nähe eines Piero della Francesca und Melozzo da Forli wirksam zu spüren. Aber

von dem Altarbilde, das der Genter 1474 vollendet, zu den Bildnissen im Studio Federigos lag für mich kein weiter Schritt. Ein Teil von ihnen kann sogar gleichzeitig entstanden sein, zumal wenn der Flandrer auf Betrieb des Fürsten kam und nicht um der Tafel für die Bruderschaft wegen, die er Anfang 1473 übernahm. Beim Begräbnis der Battista Sforza, deren Leiche von Gubbio nach Urbino hinaufgebracht ward, trafen so viel Abgesandte und Fremde zusammen, daß damals auch Künstler von Rom ihren Weg dahin finden mochten, oder doch Kunde von ihnen zu Federigo gelangt sein dürfte, so daß er nach ihnen schickte, sowie die Lust zu seinen Unternehmungen im Schlosse wieder erwacht war.

Die Vertreter des Altertums

Nehmen wir die Köpfe der Apostel zum Ausgangspunkte der Vergleiche mit den Bildnissen des Studio, so fällt Euklid als der Nächstverwandte ins Auge. Er ist ein Handwerker mit ungepflegtem Bart und Lockenhaar wie diese, hat nur ein Tuch um den Kopf geschlungen. Die klumpige Nase, die kleine Oberlippe, hinter der untern zurücktretend, die schweren Augen mit den fast geschlossenen Lidern, aus deren Spalt er eifrig auf seine Arbeit schaut, entsprechen dem hausbackenen Wesen, das durch berühmte Namen zunächst gar nicht zu höherm Aufschwung gebracht wird. Er hält mit der linken Hand eine kleine Tafel, deren rechteckiger Holzrahmen recht ungeschickt „in Perspektiv gesetzt“ ist, gegen den Leib und mißt mit dem Zirkel in seiner Rechten darauf den Abstand zweier Punkte, berührt aber dies Instrument gar nicht recht vertraut, sondern nur wie zum Schein mit Daumen und Zeigefinger, als käme es dem Maler vielmehr darauf an die Hand von der Innenseite gesehen mit den drei unbeschäftigten gekrümmt nebeneinander stehenden Fingern richtig herauszubringen. Dieses Schaustück ist derb gebildet mit rundlichen Gliedern, platten kurzgeschnittenen Nägeln, wie die schwieligen Hände der Sendboten bei der Einsetzung der Eucharistie. Die Beleuchtung fällt von rechts oben ein; ein dunkler Mantel über hellem Rock schräg umgehängt, auf der Schulter mit hellem Aufschlag neben dem dunklen Rockkragen[1]); das erhobene Knie des aufgestützten rechten Beines

1) Die genauen Angaben über die Farbenzusammenstellung findet man in einem eigenen Kapitel des Anhangs. Abbildung Tafel II.

als Untersatz für die vorsichtig arbeitende Rechte, gliedern die Bildfläche, die zwischen Eckpfosten links und Säule rechts nur Einblick in engen Raum gewährt, diagonal; aber die Gestalt benimmt sich noch ungeschickt.

Der Vertreter der Geometrie gehörte gewiß zu den wichtigsten Autoren des Altertums für den fürstlichen Besteller wie für Baumeister und Zeichner, Maler und Intarsiatoren, die er beschäftigte; denn Optik und Perspektive lag ihnen allen am Herzen. War dies aber die erste Probe, mit der Joos van Wassenhove den Forderungen des Programms zu entsprechen dachte, dann war sie Veranlassung genug, ihm für die Beschäftigung der Hände und perspektivische Einordnung der Körper bei den übrigen eine Hilfe zu bestellen, damit das Ergebnis den italienischen Ansprüchen an solche Darstellung gefeierter Geistesheroen besser gerecht werde. Bei diesem Stück der untern Reihe mochte auch Federigo enttäuscht von dem Flandrer denken: non fece el dovere.

Was sagen uns die Bildnisse klassischer Autoren sonst, die zum herkömmlichen Bestand antiker Wissenschaft gehören?[1]) Da sitzen Platon und Aristoteles in ihrem niedrigen Stübchen mit flacher Holzdecke, Butzenscheiben im Rundbogenfenster zur Seite und nachlässig gemaltem Fischblasenmaßwerk in den zugemauerten Fensternischen gleicher Form in der getünchten Schlußwand hinten. Kein Verehrer der italienischen Renaissance wird hier ein „Idealporträt“ finden, das den erlesensten Geistern der Griechenwelt nach seinem Begriff entspräche. Der hausbackene Realismus enttäuscht die Erwartung, die solche Namen erwecken, darf uns aber nicht beirren. Der begeisterte Verkünder des Ideenreiches ist hier ein Schulmeister vom Lande mit dickem Kopf, breitem wulstigem Lockenhaar und Vollbart, kurznackig zwischen den Schultern sitzend, daß wir an bäurische Herkunft eher glauben, obgleich ein Stirnband mit großem Edelstein in goldener Fassung über dem Scheitel hervorsieht. Plump gebaut sind auch die Hände, mehr an zugreifende Arbeit gewöhnt als an die Fingersprache, die sie vollführen sollen. Der geöffnete Codex ist ein Kommentar mit dem Urtext in zwei Kolumnen und den Auslegungen ringsum. Auf den Wortlaut eines Satzes weist der Zeigefinger der das Schriftblatt belagernden

1) Diese Reihe ist bei Bombe a. a. O. in Abbildungen zusammengestellt, so daß ich darauf verzichten kann und dafür die obere Reihe bevorzuge.

Euklides, Rom, Barberini

Albertus Magnus, Rom, Barberini

Rechten und die Linke schiebt sich über den Rand der andern Seite des Buches vor, um abwärts gerichtet die innere Handfläche zu zeigen, als ob sie sagen wollte: das ist doch klar, dagegen muß der Einwand verstummen. Und dabei schaut der gutmütige Denker dem Herantretenden gemütsruhig ins Gesicht und lehnt das Haupt etwas schräg geneigt zurück, als begleite noch leises Achselzucken die Abweisung; selbst die Lippen des vollen Mundes öffnen sich und lassen die Zähne so weit hervorgucken, daß wir meinen, es entfliehe dem Gehege noch ein letztes Wort, das freilich kaum griechisch lauten würde, oder höchstens verraten kann, daß dieser Athenienser eigentlich aus Böotien stammt. Soweit gehört er ganz nah zu den Handwerkeraposteln auf dem Altarbilde des Genters; aber er zeigt uns dies haarumwallte Antlitz in einer Untensicht, die uns über den breiten Mund mit den Glanzlichtern auf der Lippe gegen die Nasenlöcher und die klumpige Rundung der Spitze führt, daß wir nicht umhin können, dies Organ als Hindernis zu empfinden, das die Wirkung der nicht eben großen oder glanzvollen Augen beeinträchtigt. Dadurch entsteht eine Ähnlichkeit mit den bekannten Apostelköpfen des Melozzo da Forli für die Himmelfahrt Christi in Rom, die fast zehn Jahre später noch eine solche Derbheit des Geschmacks auch bei dem Romagnolen bezeugen, dem es in seinen kühnen Verkürzungen zuweilen mehr auf überraschende Wirkung und überzeugende Kraft realistischen Ausdrucks ankommt, neben dem Adel der Formen und Geistigkeit der Gesichtszüge sonst. Darin berührt er sich mit dem Flandrer, und sie verstehen sich unmittelbar, indem sie sich zur ausschließlich idealen Richtung Fra Angelicos in Gegensatz wissen, zumal wenn es gilt, wie in ihren religiösen Bildern, etwa lebendige Zuschauer und handelnde Teilnehmer des Ereignisses selbst von göttlichen Personen und Bewohnern des Himmelreiches zu unterscheiden oder sie gar in einer und derselben Darstellung als Kontraste der Komposition zu verwerten. Die Tragweite dieser Übereinstimmung kann nur einleuchten, wenn man etwa den aufblickenden Apostel vor der Mauerecke, dessen erhobene Hand bereits beim Christuskopf in Città di Castello herangezogen ward, wirklich vergleicht[1]) und daneben

1) Vgl. dazu die Zeichnung der Sammlung Malcolm im Brit. Mus. N. 154 zu dem Kopf des ganz vom Kinn gesehenen Apostels, publ. von LOESER, im Arch. Storico dell' Arte. 1897 p. 347.

etwa den bärtigen Alten (Andreas?) nebst dem Jugendlichen (Johannes), die alle drei nach rechts schauen und den in stärkster Verkürzung vom Kinn aus gesehenen, der sich etwas nach links neigt, heranzieht (in meinem Melozzo Taf. XV, XIII, XIV u. XVI). Die Identität der Einzelbildung, in Nase, Mund und Augen, läßt nur die Alternative zu, daß Melozzo unter dem Einfluß des Genters gestanden habe, als er um 1480 das Fresko in Rom malte. Aber die Spezialität des Forlivesen, die gewagtesten Verkürzungen an der Mehrzahl dieser Köpfe, zwingt wohl zu der Annahme, daß das Verhältnis doch umgekehrt mindestens ebenso stark vorhanden sei, oder daß vielmehr schon hier in Urbino die Arbeitsgemeinschaft ausgebildet worden, die schon seit 1469/70 im Rom begonnen haben kann, und schon 1478 in Loreto ähnliche Früchte zeitigt.

Aristoteles der Stagirit hat etwas von einem polnischen Juden; ein griechischer Handelsmann, den man etwa im damaligen Venedig oder in Ancona erwartet, könnte dazu gesessen haben. Er ist nach links gewendet, dem zugehörigen Nachbar entgegen, in einem langen Rock, der mit je mit einem edelsteinbesetzten Goldknopf neben einem kleineren geschlossen wird, und mit einem reich mit Perlen und Kleinoden geschmückten Gürtel. Die weiche hohe Kappe trägt ähnliche Goldschmiedsarbeit vorn auf dem dunklen Sammetrande und oben auf der Höhe. Zwei glänzende Knopfreihen begleiten den engen Ärmel am Handgelenk, der aus dem weitern des Kaftans hervorguckt, so daß die Vorliebe für Geschmeide noch auffälliger wird, als bei dem philologischen Fachgenossen mit seinem Leibrock in schräg gestreiftem zweifarbigem Seidenstoff unter dem Mantel mit Quasten und Kragen. Der Kopf mit langem welligem Haar und geteiltem Spitzbart wendet sich nach rechts hinaus, so daß die Gebärde der vorgestreckten Rechten fast den Sinn der Abwehr gegen Platon erhält. Diese Hand, von der wir nur die Innenfläche sehen, hat den kurzen dicken Daumen im rechten Winkel von den übrigen abstehend, wie wir ihn von dem thronenden Papst in S. Marco kennen.

Beide zusammen aber zeigen den breitschultrigen kantigen Aufbau der Körper in ihrem Gemach, mit der Rechnung auf Eckpfosten und Säule auf dem Parapet und den leeren Raum hinter der Rückenlehne nach Melozzos Prinzip.

Gesuchte Gelegenheit zu Nachahmungswundern im Beiwerk vermag dagegen wohl allein den Besatz an Ärmeln und Kragen des Cl. Ptolomäus Alex. zu erklären, dessen große Knöpfe auf der Brust nur den Sinn von Solitären haben, aber ganz äußerlich aufgeheftet sind, ohne den blauen Überwurf zu schließen, der mit einem Shawl umgürtet ist und enge Unterärmel mit Goldrand weit hervor sehen läßt. Ein anderes Bravourstück ist die „Sfera armillare“ in seiner Hand, und die goldene Zinkenkrone selbst auf dem turbanähnlichen Kopftuch tritt gegen solche Wiedergabe des kunstvollen Instrumentes zurück. Wie ganz anders erscheint diesem nordischen Märchenkönig gegenüber der italienische Bürger oder Magistratsherr mit seiner breit gerandeten Kapuze und dem langen Rock von dunkler Farbe, der als Fl. Boetius dasitzt und demgemäß seine beiden Hände zum Herzählen an den Fingern braucht. Das ist ein ruhevolles Bildnis in behaglicher Breite und doch mit dem Ausdruck sicherer Überlegenheit, so dass wir den dargestellten gewiß nicht in ferner Vergangenheit, sondern am Hofe von Urbino suchen. Dennoch folgen beide dem gleichen tektonischen Gesetz des Körpergefüges. Ebenso ist Cicero ein schöner Prälatenkopf, dem man einen schmalen Lorbeerkranz um seine Netzhaube gelegt hat. Er sitzt im Profil nach rechts wie im Chorgestühl und hält in beiden Händen die schweren Deckel des Pergamentbandes, der geöffnet auf seinem Schoße liegt. Selbst der weiße Pelzkragen um die Schultern ist ihm gelassen, den Domherrn für Wintermonate trugen, und auf diese Jahreszeit deutet auch der braungraue Pelz am Unterärmel. Das große Auge blickt mit freundlicher Milde über den bartlosen festgeschlossenen Lippen hinaus; die kräftige wohlgebildete Nase und das energisch gerundete Kinn tragen wie die breite Modellierung zur plastischen Geschlossenheit bei, sodaß dies Porträt schon zu den allerbesten der Zeit gehört und an Freiheit des Wurfes auch das berühmte Paar von Piero della Francesca mit Federigo Montefeltre und Battista Sforza weit hinter sich läßt. Wie kommt es aber, daß gerade an diesem so rein italienisch anmutenden Stück die engen Fenster aufgegeben sind und selbst die Nische hinten rechtwinklige Form hat, den Breitenproportionen zuliebe so hingesetzt? Und ebenso kehrt es bei dem Nachbar wieder, der — unter dem Namen Seneca — die damastgefütterte Kapuze über den Kopf gezogen hat, sodaß nur das Ant-

litz hervorsieht. Wie schwermütig sinnend blicken die Augen aus dem breitgebauten Kopf mit den geräumigen glatten Wangen, die gegen den Hals herabhängend von Furchen des Alters durchzogen werden wie die Haut der Stirn besonders um den Nasenansatz. Eine gewisse lässige Gutmütigkeit würden wir im Wesen dieses Beobachters erwarten, der mit schmalen langen Fingern die passive Aufnahme des Gedankens begleitet, der ihm vom andern herüber kommt. Der schräggestellte Codex, von der Linken gestützt, ist offen, wird aber nicht eingesehen in diesem Augenblick. Der Oberkörper des breit Sitzenden scheint vielmehr leise zusammen zu sinken bei dieser Empfängnis. An dem weißen Ärmel der Tunika, der rechts aus der Kutte weit hervorkommt, verrät sich ähnliche Faltengebung wie an dem Christus mit seinen Aposteln bei der Kommunion; aber diese kommt auch bei Melozzo vor, und die Zeichnung der Hände würde dem Forlivesen entsprechen wie die Breite des Kopfes überhaupt. Für Entwürfe seiner Hand zeugen die schräg in die Tiefe gehenden Parallelebenen des Brustkastens, der Buchstellung auf dem Schoß und das Raumintervall hinter der Schranke.

Wenn bei Cicero und Seneca so wenig antiquarische Gewissenhaftigkeit wegen möglichster Übereinstimmung mit diesen klassischen Namen waltete, so werden die Erwartungen bei Homer und Vergil auch nicht besonders auf Ähnlichkeit zugespitzt werden. Lebenswahrheit ist das Ziel, das ohne viel Federlesens erstrebt wird. Und mit der Kostümierung wird es kaum ernster genommen als bei den besten Holländern des XVII. Jh. z. B. noch bei der Muse im Atelier des Vermeer van Delft. Homer ist in einen Überwurf aus Brokatstoff gesteckt, aus dem die weißen Ärmel der Tunika von den Schultern ab frei hervorkommen. Ein Lorbeerkranz auf dem in die Stirn gekämmten und hier kurz gehaltenen, über den Ohren aber in abgestuften Locken bis zum Nacken herabfallenden Haar ist das einzige Abzeichen des Poeten, außer dem Buch, das vor ihm geschlossen auf der Brüstung liegt und etwas über deren Rand vorspringt. Aber Homer war ein blinder Sänger, und dies Motiv der Charakteristik wird willkommen geheißen; denn es bringt Abwechslung in die Reihen und wird durch getreue Beobachtung eines solchen Modells, das auch für den ganzen Kopf gedient haben kann, überzeugend durchgeführt. Das rechte

Bein ist etwas höher heraufgezogen, als trete der Fuß auf eine Stufe; darauf ruht die Hand des Armes mit übergreifenden Fingern. So nimmt sich die Aufmerksamkeit zusammen und richtet sich nach der andern Seite hinüber, wo das Buch wie eine Tischplatte zum Abklopfen des Rhythmus benutzt wird. Diese linke Hand aber ist in der Schwebe gehalten, während der Elnbogen auf dem Schenkel lagern könnte, und die Finger stehen in Bereitschaft auf die Unterlage nieder zu tupfen. Zu diesem vorsichtigen Spiel der selbsterfundenen Kontrolle des Rhapsoden gehört notwendig das Paar geschlossener Augen, unter deren Lidern man die unbrauchbaren Sehorgane zweckwidrig aufwärts gerichtet sieht, weil sie mit den Vorstellungen in die Weite wandern. Packender hat auch Pieter Breughel seine Blinden nicht gefaßt, wenn auch roher in ihrer Hilflosigkeit und Verwahrlosung als Bettler auf den Straßen geschildert. Hier ist Rücksicht auf den gern gehörten Improvisator und die Wertschätzung seiner Geistesgaben auch an bevorzugter Stelle gewahrt; aber aus dem Volksdichter doch ein Stubenpoet geworden, dem Gesamtzuschnitt im Studio des Fürsten gemäß. — Vergil ist mit seinem Lorbeerkranz über dem buschig abstehenden Haar offensichtlich als Gegenstück zu Homer komponiert und teilt mit dem Blinden dasselbe Gemach, in dem rechts zwei hellbeleuchtete Rundbogenfester die dunkle Schmalwand durchbrechen. Er ist der aufmerksame Hörer des Homer; so wird die Abhängigkeit von dem Vorbild wieder das Motiv der Darstellung. Die Finger der Rechten berühren den Rand des geschlossenen Buches in seinem linken Arm an der oberen Ecke, während die andre Hand stützend den Rücken des Einbandes umspannt. Aber nur Daumen und Zeigefinger seiner freien Hand sind in bewußter Tätigkeit, während die andern nur mechanisch folgend in der Luft stehen; wir sehen die innere Fläche des Metacarpium und das rechtwinklig anstoßende Gelenk; der Elnbogen biegt sich seitwärts heraus, als erfolge hier ein unwillkürliches Nachzählen der Versfüße. In dem forschenden Blick aus markigen Zügen verrät sich konzentrierte Hingabe. Das glattrasierte Antlitz mit breiter Schläfe erscheint durch die große, hier einmal freigelegte Ohrmuschel noch mächtiger geformt. Diesem monumentalen Zuschnitt entspricht aber das Ganze. Der dunkle Rock hat nur wenig Zierrat: doppelte oder gedreifachte Perlenknöpfe und

helle nach außen gekehrte Innenseite der Oberärmel. Im übrigen wirkt allein die Größe des Stils, die weder im Abendmahl des Joos van Gent noch in dem Altarwerk des Piero della Francesca zulängliche Erklärung findet, also nur auf einen hier mitwirkenden Dritten zurückgeführt werden kann. Ein Beleg für die Wirkung dieser Stücke in der Entwicklungsgeschichte der italienischen Malerei dieser Gegend ist dafür von Wichtigkeit: die Dichterbildnisse Signorellis in der Cappella S. Brizio des Domes von Orvieto, die jedenfalls, mitten in den Grottesken der Wanddekoration zwischen Medaillons in Clairobscurmalerei wie Durchbrechungen in Fensterform eingefügt, erst entstanden sind, als er 1494 in Urbino gewesen war und die Standarte für Sto. Spirito gemalt hatte.

Danach fehlen von Vertretern des Altertums noch Solon und Hippokrates. Das Bild des ersteren[1]) gehört zu den besterhaltenen im Louvre zu Paris. Der Grundton ist bräunlich, der Holztäfelung der Decke und der Schutzwand in seinem Rücken entsprechend; von warmem Rot gehen die Farben zu prächtigem Blau und silbergrauem Glanze fort. Der Gesetzgeber erscheint in breitkrämpigem Reisehut und Mantel. Seine Hände, die ein Buch auf dem Schoße halten, in dem er gerade blättert, sind lang und weich, nur dünn gepolstert, von wunderbarster Durchführung der Haut und Fingernägel, — auf dem sorgsam imitierten Einband mit blanken Eckbeschlägen ein Stilleben für sich allein. Aber so sehr wir die Wiedergabe der Reflexlichter von unten her und der einfallenden Beleuchtung von oben bewundern, so erstaunt bleiben wir, diesen ausgemachten Buchgelehrten, der mit Eifer an dem Wortlaut des Textes hängt, den er aufzufinden trachtet, mit dem Namen Solon belegt zu finden. Er sieht aus wie ein Grieche, aber aus der Umgebung des letzten Paläologen, vielleicht gar des Hebräischen eher kundig und zum Feilschen um die Kasuistik des Talmud mehr veranlagt als zu der kurzen und bündigen Sprache hellenischer Stadtgesetze. Sorgfältig gezeichnetes Lockenhaar wallt auf den Kragen nieder, ein dünner Vollbart läßt Wangen und Kinn unter dem Gekräusel hervorsehen, mit zarten Goldlichtern erst recht belebt. Und da schiebt sich ein Paar fleischiger Lippen vor, unter der langen, etwas gebogenen Nase, und schwere Aug-

1) Die schöne große Photographie von Braun & Co., Nr. 1635, École d'Italie fin du XVe. siècle, erleichtert das Urteil schon lange. Vgl. Tafel X.

äpfel mit heller Iris unter großen Lidern scheinen traumverloren zu dämmern, als stünde der Gedankeninhalt drinnen geschrieben und würde das Suchen auf dem gotischen Pergamentblatt zum mechanischen Spiel. Kein Zweifel, hier ist der Maler der Kommunion für die Bruderschaft del Corpus Domini durch ein völlig verwandtes Bildnis bestätigt, und nimmt doch das Säulenkapitell des Luciano Lauranna ebenso getreu in sein Konterfei des Vorbildes auf, wie den schweren Band der Bibliothek, den farbig mit Seide gefütterten Hut und die beredte Judenphysiognomie, die er dort für Judas Ischarioth verwerten mochte.

Ganz verwandt, aber wie unfertig stehen geblieben und nur summarisch zum Abschluß gebracht erscheint daneben Hippokrates (im Pal. Barberini zu Rom), solange wir nur die Malerei ins Auge fassen. An dem schimmernden weichen Sammet des Rockes spielen die seitlichen Lichter und Reflexe in höchster Vollendung der Maniera fiamminga. Vier Finger der Linken greifen über den geschlossenen dünnen Band, der schräg auf den Knieen steht, umgeben vom Atlasglanz des Ärmelfutters. Die Rechte hebt sich lehrend über dem Buch empor und leuchtet auf der Folie hinter ihr. Aber der Mantel schon ist nachlässiger gefärbt, der helle Überfall des Kragens mit Perlknopf in der Mitte nicht mehr fein durchgeführt, der graue Bart und das gewellte Haar des Greises nur als Massen hingesetzt, die Großvaterkappe mit dem hell emporstehenden, in der Mitte ausgeschnittenen Rande nur flüchtig hingestrichen. Aber auch in diesem Stadium der Ausführung mit entschiedener Zufuhr des Lichtes von rechts oben her, erkennt man die vollendete Sicherheit der raum-körperlichen Anordnung des Ganzen. Es ist ein Beherrscher der Perspektive, der das Buch nicht als lästiges Attribut behandelt, sondern zum Schöpfer der Raumwerte macht, wo es gilt, die untere Hälfte der Bildfläche zu beleben und das Spiel der Hände in dieser Region als Vorbereitung für den Charakterkopf darüber zu verwerten. Und halten wir ruhigen Mutes Umschau in den Werken italienischer Kunst, wo solche Motive monumentalen Zuschnittes bei der Darstellung heiliger Männer, herbei gerufener Zeugen des Erlösungswerks vorkommen, — das ist doch der gemeinsame Stoffkreis, auf den wir angewiesen sind, — so finde ich nichts außer den Propheten in Loreto mit ihren Schrifttafeln in der Cappella di Melozzo oder

Sagrestia del Tesoro und die bescheidenen Vorbereitungen in Rom, die wir in San Marco nachzuweisen versuchten. Der Niederländer, der 1473 bei Gelegenheit der Apostelkommunion seinen engsten Zusammenhang mit der Anbetung des Lammes am Genter Altarwerk erwiesen hat, besitzt doch diesen monumentalen Wurf plastischer Gestaltung und die packenden Hilfsmittel der perspektivischen Raumkunst nicht, wenn er auch noch so lebhafte Erinnerung an die beiden Propheten und Sibyllen über der Verkündigung der großen Maler van Eyck bewahrt. Er muß sie irgendwoher erhalten haben, und zwar fertig zugeschoben im Entwurf, in der Vorzeichnung, in der Anlage bis zur letzten Pinselarbeit, die darüber ging; denn solche Besitztümer italienischer Schulung und italienischen Kunstgeistes lassen sich nicht aneignen über Nacht, auch nicht übers Jahr; es bleibt eine kunsthistorische Albernheit auf den Einfluß der Umgebung so ins Blaue hinein zu weisen, als ob solcher, auf wissenschaftlicher Unterlage entwickelter, Stil einem anfliegen könnte, man weiß nicht wie.

Judentum und Christentum

Zwei Vertreter des Volkes Israel vermitteln zwischen dem heidnischen Altertum und der christlichen Welt: Moses und Salomo, der Gesetzgeber des alten Bundes und der weise Richter.[1]) Der emsige Fleiß, dem wir die Zusammenstellung der ursprünglichen Reihenfolge der Bildnisse nach Schraders Inschriftenfolge verdanken, hat uns in der Beurteilung der Einzelstücke einen seltsamen Mißgriff aufgetischt: Walter Bombe will in dem Moses den Gesandten des Schahs Usun Hassan wiedererkennen, der am Tisch des Abendmahls neben Federigo von Urbino steht. „Die gleiche realistische Auffassung, die gleiche Haar- und Gewandbehandlung und die bis ins kleinste übereinstimmende Wiedergabe der Hände verbindet die beiden Bildnisse.“ Beim Vergleich des Moses mit dem Porträt im auffallendsten Kostüm am Tisch des Herrn bleibt jedoch nichts übrig als eine allgemeine Ähnlichkeit mit Caterino Zeno, und diese gründet sich auch mehr auf die verwandte Form der Kopfbedeckung und des Vollbartes, als auf die inneren Gesichtsteile und deren Ausdruck. Der Venezianer trägt sein reiches Kostüm,

1) Vgl. unsere Tafeln III u. IV.

Moses, Rom, Barberini

Salomo, Rom, Barberini

das an jener Stelle des Altarbildes am stärksten befremdet; der jüdische Gesetzgeber mit seinen beiden Steintafeln im Arm (Rom, Barberini) trägt ein Phantasiekostüm, wie man für die Propheten des alten Bundes damals zurechtzumachen pflegte. Statt der Pelzkappe mit aufgekrempten Rändern, in deren Einschnitt vorn ein Kleinod mit Perlen glitzert, bei Zeno, finden wir bei Moses eine ähnliche Kappe mit aufgeklappten, vorn in der Mitte rund ausgeschnittenen Rändern, stärker ausladend als wir sie bei Hippokrates sehen, nur mit dem weißen Türkenbund hinter den hornartig zugespitzten Rändern, nicht ohne Anklang an den Priesterschmuck, dem man bei Aaron, Zacharias oder Kaiphas begegnet. Ein rechteckiger Ausschnitt des Leibrocks über Brust und Schultern ist durch einen Einsatz aus Brokatstoff ersetzt, der glockenförmige Oberärmel mit langem Schlitz darin wird durch eine weiße Binde umschlossen, als würde der weite, bis ans Handgelenk herabfallende Schinkenärmel nur durch dieses Band darin festgehalten. Über der rechten Schulter liegt der Mantel mit einem Klappkragen, der die andersfarbene Innenseite des Stoffes hervorkehrt, und auf dieser Folie steht die Tafel mit hebräischer Schrift, im Arm lehnend und von Daumen und Zeigefinger der Hand berührt, während die erhobene Linke mit ihrem Zeigefinger auf den Anfang der zweiten Zeile hinweist. Über seinen linken Arm blickt auch der Gottesmann hinaus; denn er ist als Gegenstück zu Salomo komponiert, daraus erklärt sich die Umschiebung beider Seiten des Körpers gegen die Gewohnheit unsres Tuns: er ist linkshändig, wie seine Schrift in entgegengesetzter Richtung zur unsrigen gelesen werden muß. An sich wäre es garnicht verwunderlich, den Gesandten aus dem Orient, der in Urbino eintraf, als Joos van Gent an seiner Kommunion der Apostel malte, bei der Maskerade berühmter Männer im Schloß mit verwertet zu sehen. Die seltsame Tracht des bärtigen Venezianers mußte schon dazu einladen; aber sie hätte kaum noch der abweichenden Verkleidung bedurft, wo Cicero im Ornat der Kanoniker dasitzt. Legt man jedoch die beiden Köpfe wirklich nebeneinander, so wäre wenn irgendwo gerade hier am ehesten von „Idealisierung“ zu reden. Caterino Zeno ist bei dem Abendmahl nach katholischem Ritus mit einem merkwürdigen Seitenblick gezeigt, bei dem die Augäpfel unter gesenkten Lidern nur halb verhüllt hervorsehen, wie bescheiden oder scheu nur hinüber

blinzelnd; aber sie sind schwarz und könnten stechend blicken. Moses schaut aus offenen Augen frei heraus; die helle Iris gewinnt eher einen Anflug von Freundlichkeit und Milde, die mit der Strenge seiner Gebote garnicht zusammenstimmt. Solche Idealisierung auf gegebener Grundlage könnte nur erfolgt sein, wenn ein Italiener damit den erleuchteten Gottesmann charakterisieren wollte. Läge also dasselbe Modell zugrunde, würde für mich der unvermeidliche Schluß gegeben sein: hier wirkte Melozzo da Forli, der in Loreto seine Propheten mit ihren Steintafeln hantieren läßt und dort als Amos einen ganz verwandten Kopf im Profil, als Baruch einen langbärtigen dunkeln mit Turban von vorn, als Abdias einen kahlköpfigen Greis mit gesenktem Antlitz ganz ähnlichen Schnittes gezeigt hat. Hinter dem Rücken des Moses aus dem Studio de' ritratti ist ein schlichter hellblauer Vorhang über eine Schranke gelegt, bis an die Deckplatte des Säulenkapitells hinauf der Hintergrund zugedeckt, offenbar um Ruhe zu schaffen und die Sitzfigur, besonders aber den Kopf, desto wirksamer, von Nebensachen ungestört, als plastisch aufgebauten Körper hervortreten zu lassen. Das ist ganz italienisch im Aufbau der Parallelflächen und liegt dem Genter von hause aus fern, während es die Kunst des Forlivesen überall auszeichnet. So habe ich mich im April 1886 schon mit aller Entschiedenheit erklärt, als ich im Pal. Barberini nochmals die Bilder studierte: der Kopf des Moses müsse auf einer Vorlage von Melozzo beruhen. Von einer „bis ins kleinste übereinstimmenden Wiedergabe der Hände", mit denen des Caterino Zeno im Altarweck, auf die W. Bombe hinweist, vermag ich garnichts zu entdecken; sie sind ganz anders gestellt, d. h. die eine hier und die andere dort sprechende Hand, und wenn sie bei Zeno „realistisch" behandelt war, so ist sie hier verallgemeinert, geläutert, idealisiert, soweit dies überhaupt einem Freskomaler wie Melozzo beikommt, an den der helle Gesamtton des Bildes ebenso gemahnt.

Beim König Salomo dagegen hat man Verwandtschaft mit dem rundköpfigen Jünglingstypus des Piero della Francesca zu finden geglaubt. Dann hätte der Erzengel Michael in London mit seinem Lockenschmuck wohl am ehesten Anrecht hier genannt zu werden, aber auch der statuarische Prophet mit Schriftband neben dem Fenster in S. Francesco zu Arezzo und andre Verwertungen

Piero della Francesca, London, National Gallery
(oberer Teil der Standfigur)

Piero della Francesca, Mailand, Casa Poldi-Pezzoli

(oberer Teil der Standfigur)

eines Lieblingsmodells, das hier jedoch veredelt, wenn auch noch nicht zum Idealtypus verklärt wird, wie es bei Melozzo später geschieht.[1]) Der befangene Seitenblick des thronenden Herrschers mit der Cherub-geschmückten Zinkenkrone auf dem Scheitel kann doch kaum den Sinn eines ängstlichen Hinblicks auf das Gebot des Moses haben, der neben ihm vor demselben Vorhang sitzt. Die Gemeinschaft desselben künstlerischen Prinzips, d. h. die statuarische Haltung des Körperbaues und die perspektivische Ausnutzung des stehend auf dem Knie gehaltenen Buches als Parallele zu dem Säulenstamm, also der Aneinanderreihung vorgeschobener Körperwerte zu der Führung auf die Hauptfront der Büste hin, diese mit der Raumkunst Melozzos übereinstimmenden Merkmale sind wichtiger als die Interpretation des oft recht zufällig aufgegriffenen und unbedenklich beibehaltenen Ausdrucks. Dabei habe ich immer ausdrücklich hervorgehoben, daß die Malerei des Genters an diesem Stück mit am deutlichsten in ihrer Eigenart erkennbar sei. Perlen und Edelsteine sind hier überall ausgestreut und aufgenäht, wo sie nur Platz haben, während Krone und Szepter an sich schon willkommenste Gelegenheit boten, die illusionären Wirkungen der flandrischen Ölmalerei zur Schau zu stellen.

Die Verse Giovanni Santis, in denen er unwillkürlich seiner Bewunderung und seinem Neide angesichts solcher Imitationen Ausdruck gibt:

„Chi serà quel che possi el chiar colore
Lucido e trasparente de un Rubino
Contrafar mai o el suo vago splendore!“

sie könnten auch als Motto unter dem Pontifikalschmuck Papst Gregors des Großen stehen, mit dem wir in die christliche Welt eintreten, die mit der Reihe der lateinischen Kirchenväter beginnt.[2]) Aber diesem heiligen Lehrer „Gregorio in caelum relato“ gilt nur die inschriftliche Dedikation, nicht das Bild selber. Der Kenner der Zeitgeschichte fühlt sich unmittelbar in die Gegenwart versetzt und erinnert sich beim Anblick so ausgesuchter Pracht an die Schilderung Pauls II. in der Lebensbeschreibung des Bartolommeo Platina, die eben damals entstand. „Fu in questo

1) Vgl. den Salvator in Città di Castello! Taf. I u. V.
2) Vgl. unsere Tafeln VI u. VII.

huomo, quanto è pertinente al corpo, una maestà degna di Pontefice", — das muß ihm auch sein Feind lassen, — „era corpo molto grande, in tanto che andando alle cose divine, solo era il più alto . . . Alcuni dicevano, che si sbelletava la faccia quando andava in publico; del apparato ponteficale non è dubbio, che superì i suoi maggiori specialmente nel regno, overo mitra, nella quale havea messo molte richezze comprate da ogni luogo et per grandi precij: diamanti, saffiri, smaragdi, chrisoliti, iaspidi, perle et tutte quelle gemme, che sono in precio, con le quali ornato come uno altro Aaron andava in publico con forma più divina che humana. Voleva allora esser visto da tutti e laudato; per questa cosa alcune volte riteneva li forestieri in Roma intermessa la consuetudine di mostrar il sudario, acciò in uno medesimo tempo da più fosse visto". Diese Erzählung erklärt uns besser als irgend etwas den Zeitgeschmack und die Verbreitung der Manie für Edelsteine von Rom aus in alle Länder, besonders bei der Geistlichkeit und den Fürsten jener Tage. Solchen Pomp des venezianischen Papstes hatten in Rom aber Melozzo da Forli wie Joos van Gent erlebt, da sie um 1469 bis 1472 gerade zusammen in der ewigen Stadt gewesen waren. Hier ist der monumentale Niederschlag solcher Eindrücke, und Federigo von Urbino, der die Schwäche Pauls II. kannte, aber in mancher Beziehung sie auch selber geteilt hat, mag seine Freude an diesem Kirchenvater nicht ohne Humor befriedigt haben. Künstlerisch ist diese Vergegenwärtigung des Papstes, wie wir ihn auch nennen mögen, eine imposante Leistung, durch den breiten Aufbau des prachtvollen Pluviale, dessen prunkender Saum über das Knie heraufgenommen ist, und so dem aufgestützten Buch zur Unterlage dient, gefestigt, durch die Schließung des rundbogigen Fensters unter dem gotischen Kappengewölbe, mit dem angeblendeten Fischblasenmaßwerk in der so entstandenen Wandnische beruhigt, in einheitlicher Beleuchtung von links oben durchgeführt. In flandrischer Ölmalerei wäre außer dem Apostel des Hugo van der Goes in Florenz vor Gheraert David kaum etwas Ähnliches zu finden. Doch selbst bei diesem wird solche Wucht der Erscheinung noch kaum erreicht; denn auch in diesem Kniestück steckt italienische Statuenkunst und römisches Erbe.

Großartig und breit im Zuschnitt ist auch der zeitgenössische

S. Gregorius, Rom, Barberini

S. Hieronymus, Paris, Louvre

Kardinal, der hier als Hieronymus gegeben wird.[1]) Das erklärt uns der perlenbesetzte Gürtel, der sich um den Säulenstamm schlingt, und dessen Inschrift „pense“ ihn als Hosenbandorden ausweist, den Federigo von Urbino im Februar 1475 zu Grottaferrata erhielt; das Paar von Bildnissen kann also erst darnach entstanden sein. Hier herrscht im Gegensatz zu dem Nachbar schlichte Einfachheit. Der weiße Pelzkragen über dem Purpur und der breite rote Hut über der Kappe wirken in klaren Gegensätzen wie die weißen Ärmel und Handschuhe über dem offenen Buch auf den Knien. Der schattenden Form des Hutes wegen ist hier das Fenster mit seinem spätgotischen Maßwerk verglast gezeigt und durch diese Lichtzufuhr von hinten wieder ein Kontrast gegen die tuchbehängte Bank und die sitzende Gestalt hervorgebracht. Eine Übermalung am Hutrande und Kapuzenflügel an der linken Seite, nach innen gegen die Säule zu, entstellt wohl die richtige Form dieser Kleidungsstücke.

Ganz von vorn gesehen erscheint der Bischof Ambrosius mit der weißen von Perlen und Edelsteinen beschwerten Mitra auf dem Kopf, deren Infeln auf beiden Seiten über die Brust hängen und das große Pektorale begleiten, das den kostbaren Mantel zusammenfaßt und unter weit vorspringendem gotischen Baldachin das Bild der hl. Veronika mit dem Schweißtuch hervorschimmern läßt.[2]) Die erhobene Rechte begleitet das Wort, das er dem geöffneten Buch entnommen und sinnend auslegt, während die Linke den auf seinem Schoße stehenden Codex am Einbanddeckel aufrecht hält. Das Gemach hinter dem Rückenschirm hat ein rundbogiges Fenster in der linken Seitenwand; durch dessen Butzenscheiben strömt das Licht ein und erhellt das auf Wandkonsölchen aufsetzende Gewölbe aus flachen breiten Kappen, das weiterhin überall wiederkehrt. Der stärkste Wiederschein sammelt sich dem Fenster gegenüber an der Schmalwand rechts und hebt so den Kopf des Nachbars Augustin, der mit einer ganz ähnlichen weißen Damastmitra geschmückt ist.[3]) Er schaut in Dreiviertelsicht nach links begeistert zur Höhe und erhebt die Rechte zur Bezeugung

1) An Giuliano della Rovere, den Melozzo kurz darauf in Rom konterfeit hat, darf nicht gedacht werden; die Annahme des Louvrekatalogs ist unbegründet.

2) Die Vera ikon gibt ein zweites Beispiel vom Christustypus des Joos van Gent.

3) Vgl. unsere Tafeln VIII u. IX.

seines innersten Anteils, fast in die Nähe des Säulenkapitells empor. Die Linke liegt mit etwas gespreizten Fingern auf dem Text der Schrift, die ihn zu solchem Aufschwung des Geistes bringt. Es ist das stärkste Ausdrucksbild, das hier gegeben wird. Und gerade hier fällt es auf, daß die Züge fast völlig dieselben sind wie bei Ambrosius, nur ein wenig magerer in den Wangen und durch die Annäherung ans Profil in die Länge gezogen. Das Nämliche wäre von den behandschuhten Händen zu sagen. Bei solchen „Idealbildern“ der Kirchenväter versteht man unmittelbar, wie natürlich sie aus den Aposteltypen des Abendmals hervorgewachsen sind; besonders der bartlose Johannes und der nächste Nachbar neben dem Träger der Kerze bieten sich als überzeugende Vergleichsstücke dar. Auch hier ist ein auffallender großgemusterter Prachtstoff für die Dalmatika gewählt und eine schwerfällige Spange mit eigroßem Edelstein zur Verbindung der Brokatränder des Mantels auf die Brust gesetzt; aber die gesteigerte Gestikulation und der Gesichtsausdruck, der ihr völlig entspricht, wirken so überwiegend, daß die hellgetönten Farben und die Unruhe des Beiwerks nicht zu stören vermögen.

Dem gleichen Unterschied zwischen Körperfülle und Magerkeit, wie er zwischen Gregor und Augustin waltet, begegnen wir auch in der Reihe der Mönche, die hier vertreten sind: Thomas Aquinas, Scotus und Albertus Magnus. Zunächst links in der oberen Reihe der Ostwand hätte der große Lehrer gesessen, dessen systematischer Klarheit Federigo selbst aufrichtige Bewunderung zollte. Aber der Vertreter des unfehlbaren Dominikaners, den wir in dem schwarzen Überwurf über weißer Kutte seiner Ordenstracht und großer schwarzer Kappe auf dem Kopf gewahren, ist ein feister Klosterbruder mit herabhängendem Unterkinn und fleischigen glatten Wangen, dessen gutmütige Augen unter der runden furchenlosen Stirn viel mehr menschliches Wohlwollen als unbeugsame Strenge verraten. Und das Paar der großen Hände darunter vollzieht recht äußerlich, demonstrativ, aber ohne lebendigen Anteil der Person die herkömmliche Herzählung der Argumente, mit dem Zeigefinger der einen Hand am Daumen der anderen beginnend. Absichtsvoll und breit aber sind sie in ihrem berechneten Zuschnitt dahingesetzt, wo das geschlossene dunkle Buch auf dem weißen Wollenstoff lagernd durch seinen Körper den Zwischenraum zwischen

S. Ambrosius, Rom, Barberini

S. Augustinus, Paris, Louvre

der Säule und dem Leib des Sitzenden betont und vorbereitend füllt, als Unterlage für die Signale darüber. Hinter der Schirmwand im Rücken läßt das rechtwinklige Fenster links durch seine Butzenscheiben gleichmäßiges Licht ein, so daß Konsolen, Zwickel und Stichkappen des Spiegelgewölbes deutlich hervortreten; aber stärkere Helligkeit ergießt sich über das Antlitz von oben her und über den Schoß mit dem Spiel der Hände dazwischen. Es ist wieder ein schlagendes Beispiel italienischen Aufbaues der Massen, und die Form der Hände bestätigt, daß die Vorbereitung nicht von Joos van Gent herrührt. Unwillkürlich denkt man bei dieser Verkleidung an den Dominikaner Fra Bartolommeo di Giovanni della Corradina, der damals in Urbino als Fra Carnevale bekannt war, weil er es mit den Pflichten des Geistlichen nicht so ernst nahm, um sich den fröhlichen Lebensgenuß in Stadt und Land verkümmern zu lassen. Aber dieser Einfall ist für uns nicht so wichtig, daß wir darüber der künstlerischen Wirkung vergäßen, die hier durch den Gegensatz des wuchtigen Leibes gegenüber dem hageren Asketen erreicht ist, der mit ihm die Zelle teilt. Der alte Gegensatz zwischen den beiden Bettelorden wird lebendig, wenn wir den Franziskaner John Duns Scotus daneben sehen. Es ist, als wäre Augustin nur durch Kutte und Käppchen in den Minoriten verwandelt, so gleichen sich ihre Köpfe. Die Stellung der beiden Hände, die vor dem braunen Mönchsgewande ausschließlich ins Auge fällt, ist genau nach der vorgeschriebenen Fingersprache der Dialektiker dazu bestimmt, den „Doctor subtilis“ zu charakterisieren. Hier bei den zwei gegnerischen Disputanten, die als Häupter und Chorführer der Thomisten und Scotisten gekennzeichnet werden mußten, kommen die jedem Italiener damals verständlichen Formen vor, die wir in ihren Abwandlungen einerseits bei Boethius, andererseits sogar bei einem der Zeitgenossen als Zeugen der Austeilung des Sakraments gefunden haben. Die leider schadhafte Malfläche bestätigt durchaus die Hand des Genters.

Der dürftigste dieser Mönche unter den berühmten Autoren ist aber Albertus Magnus, der wieder wie eine Vorstufe zu Augustin erscheint und seinerseits noch näher mit dem Apostel Johannes zusammenhängt, der bei der Kommunion der Jüngerschaar fast wie der Diakon des Herrn fungiert oder gar als Ministrant den Wein in den Kelch zu gießen bereitsteht. Dem ent-

spricht auch die Malweise, die den dünnen Farbenauftrag und die hornartige Haut des Genters noch genau so zeigt wie in dem Altarwerk die eigentlich biblische Gesellschaft. Sogar die Hand des großen Mystikers, die sich lehrend über dem geöffneten Buch auf seinem Schoß erhebt, ist fast eine Wiederholung der staunend aufgerichteten kleinen Hand des Evangelisten. So wird dieses Stück, das innerhalb der fertigen Reihe stets wegen seiner abweichenden Beschaffenheit und Schwäche der Auffassung, die an Heilige aus Giovanni Santis späterem Bilderkreis erinnert, befremdete, gerade zum Mittelglied zwischen dem Studio de' ritratti und dem Kirchengemälde des Joos van Wassenhove in Urbino (vgl. oben unsere Tafel II).

Fragen wir im Anschluß daran ernstlich nach Unterscheidungsmerkmalen früherer und späterer Entstehungszeit unter den Bildnissen, so mag nicht unerwähnt bleiben, daß die Unterschrift des Augustin, die bei Schrader etwas verstümmelt gedruckt steht [post(eritati) edoct(as)?], mit den beiden großen Buchstaben F. C. schließt. W. Bombe hat sie in: „fieri curavit" aufzulösen versucht. Sie bedeuten aber im Schlosse von Urbino überall, wo sie an Decken, Türen usw. vorkommen: F(edericus) C(omes), so daß dieses Gemälde, gleich jenen anderen Kunstwerken mit denselben Anfangsbuchstaben, schon entstanden sein müßte, solange Federigo Montefeltre noch Graf und nicht Herzog war, das ist vor der Standeserhöhung durch Sixtus IV., am 21. August 1474. Andere Inschriften nennen ihn nur Federicus, eine Princeps (Boethius), eine andere Dux (Cicero). Und zwischen Gregor und Hieronymus hängt der Hosenbandorden, also ein Zeichen für 1475; da ist auch der Fortschritt zur höchsten Vollkommenheit erreicht.

Das dürftige Aussehen dagegen teilt mit dem Dominikaner Albertus Magnus, dem Doctor universalis, auch der göttliche Poet, dessen Namen in der Dedikation DANTI ANTIGERIO lautet. Er drückt sich recht bescheiden, wie ein zaghaftes Schulmeisterlein, in die Ecke gegenüber dem korpulenten Petrarca. Die nachlässige Durchführung bei beiden kommt wohl auf Rechnung des Umstandes, daß hier überlieferte Bildniszüge zu genauer Nachachtung vorlagen. Indessen ist die erhobene Hand des PETRARCHA nach ihrer Fingerstellung mit zusammengebogenem Zeigefinger, dessen Spitze den Daumen berührt, gewiß wieder ein italienisches Mittel zur Charakteristik seiner sorgfältigen Reimkunst und Akribie, während die

Solon, Paris, Louvre

Bartolo da Sentino, Rom, Barberini

Linke, auf dem Buche ruhend, mit ihren gebrochenen Gliedern zu den schwächsten Leistungen gehört, aber doch schon in der Hand des Augustin vorbereitet ist, also nicht als Zeugnis letzten eiligen Fertigschmierens angesehen werden darf. Beide waren im Aufbau wohlberechnet und ursprünglich für die untere Reihe bestimmt; denn sie sitzen unter flacher Holzdecke, wie ihre zugehörigen Genossen aus dem Altertum, Homer und Vergil.

Reihen wir diesem Dichterpaar noch die beiden ebenso Versprengten, einen berühmten Rechtslehrer und einen Arzt an, die ursprünglich gewiß den beiden Vertretern des Altertums Solon und Hippokrates gesellt waren, — BARTOLO SENTINATI und PETRO APONO beginnen die Epitaphien, — so erkennen wir sofort ein Paar Zeitgenossen aus dem Quattrocento, die sich diese Namen gefallen lassen müssen und so der Ehre teilhaftig wurden, dem lesenden Landesfürsten in seinem Studio Gesellschaft leisten zu dürfen. Fast meint man, der eine könne nur sein Rechtskonsulent, der andere nur sein Leibarzt gewesen sein. Aber Bartolo ist der vornehmere, der wie ein Florentiner aus dem Freundeskreis der Medici dreinschaut, eine abgerundete selbstsichere Persönlichkeit von strenggeschlossenem Wesen. Die Kunst hat jedoch nicht minder ihren Anteil an dieser ebenso gewinnenden wie imponierenden Erscheinung, die wir fast in der Nachbarschaft Federigos selber bei der Eucharistie zu suchen geneigt wären, um eben dadurch recht auf die neue Leistung aufmerksam zu werden, die hier im Studio erreicht ist. Das immer wiederkehrende Buch ist abermals zu einem wesentlichen Bestandteil des Aufbaues erhoben, indem es in schräger Lage zwischen beiden Händen uns sogleich vorn entgegentritt. Wo unser Blick mit seinem Ende an dem dunklen pelzgefütterten Talar anlangt, da nimmt der herabhangende Zipfel des Tuchstreifens den Emporstieg auf und leitet über den weißen Hermelinkragen, der die Büste abgrenzt, zu dem gerollten Rande des Capuccio hin, von dem es niederfällt. Die Modellierung dieses runden Kopfes und aller inneren Gesichtsteile bezeugt eine sichere Meisterschaft plastischer Formauffassung und klaren Vortrags, daß wir nur einen italienischen Maler, der aus dem Streben des Piero della Francesca hervorgewachsen ist und an Breite über das dort Erreichte hinausgelangt, als Urheber ansprechen können. Ganz ähnliche Vollendung liegt der Komposition der Hände mit dem Buch zugrunde, deren

raumschaffenden Zweck im Dienst des Ganzen wir schon hervorgehoben, also gewiß auch nicht bei dem Genter erwarten könnten ohne Mitwirkung eines monumental denkenden Künstlers wie Melozzo da Forli, der eben damals allein diese Stufe betritt. Darüber indes ergeht sich die Malerei in Farben und gibt der Karnation den täuschenden Schein des Lebens, daß unser Auge die warme Oberfläche des Fleisches selber zu berühren glaubt. Das kann nur mit den intimsten und vornehmsten Händen des Hugo van der Goes verglichen werden; aber hier ist auch gar nichts von dem erstaunlichen Beiwerk des kirchlichen oder weltlichen Schmuckes, in dem der Vlame sich sonst zur Augenweide seines Bestellers ergangen.[1])

Das Gegenstück des Hippokrates, das Pietro di Abano darstellt, hat wie dieser sehr gelitten und erscheint in dem heutigen Zustand etwas derb, fast brutal. Aber es muß von einer überraschenden Kraft der Beleuchtung und Farbe gewesen sein, und offenbart in der Anordnung wieder den tektonischen Aufbau des italienischen Meisters. Die ganze Art ist der des Vergil verwandt, etwas eckig und hart, aber voll Charakter und Energie, wie die Persönlichkeit des Dargestellten es gefordert haben muß. Hier merkt man wieder, was Luca Signorelli beim Besuch des Schlosses von Urbino 1494 gelernt haben muß, wenn er nicht bei der Entstehung der Bildnisse im Studio schon einmal mit der leitenden Künstlergemeinschaft in Berührung gekommen war. Die Porträtköpfe des Cortonesen selber und seines Auftraggebers oder Beraters bei den letzten Dingen in der Cappella S. Brizio des Domes von Orvieto, bezeugen den maßgebenden Einfluß. Und fragt man sich, ob irgendein Kenner der altniederländischen Malerei solch ein Werk — der breite Körper schräg vor die Ecke des Gemaches gesetzt, mit dem Codex als Parallelebene vor sich hingestellt — in die Reihe flandrischer Leistungen um 1475 einzuordnen vermöchte, so würde doch wohl die Auskunft versagen.

Der italienische Einschlag der Bildniskunst in den Tafeln von Urbino darf also bei geschichtlicher Würdigung gar nicht außer Acht bleiben, soweit er bei dem ausdrücklichen Zeugnis des Vespasiano de' Bisticci bestehen kann.

---

1) Vgl. unsere Tafel XI als Gegenstück zu Solon.

Die Zeitgenossen

Wir haben vier unmittelbare Zeitgenossen des Federigo Montefeltre bis zuletzt aufgespart, um so in die Entstehungsjahre des Zyklus zurückzulenken und daran die letzten Fragen anzuknüpfen, die sich noch ergeben. Der Eine von ihnen ist der einstige Lehrer des Federigo: Vittorino da Feltre, dessen Bildnis der Herzog aus persönlicher Dankbarkeit für seinen Unterricht, zweifellos auch in den Elementen Euklids, mit diesem „Alten" zusammenstellen ließ. Die dunkle würdige Gewandung war nicht leblos behandelt, das Gesicht und die Hände mit pergamentartiger Haut, die glanzlose Farbe nicht ohne Zartheit gegeben; aber der ganze Zuschnitt ist vollends monumental: ein italienisches Bildnis muß nicht allein dem scharfen Profilkopf zugrunde liegen, für den die bekannte Medaille von Pisanello gedient hat, sondern auch dem breiten Wurf des Talars, der sprechenden Haltung der Linken, die auf dem hellbeleuchteten Buchdeckel ruht und leise den Zeigefinger vorschiebt, wie im Austausch mit dem Mathematiker, dessen Knie sogar hinter der Säule sichtbar wird, fast zur Berührung nahe. Der abgeriebene verwaschene Zustand der Oberfläche gibt wohl die Ursache für die Stumpfheit des früheren Eindrucks an; er ist durch Herstellung inzwischen verbessert, und die photographische Aufnahme (Braun 11628) verhilft dem italienischen Charakter des Aufbaues wieder zu seinem Recht, dem im Original noch die Farbe zu Hilfe kommt.

Zwei andre von ihnen gehörten als Paar zusammen, wenn wir der Inschriftenfolge bei SCHRADER vertrauen dürfen. Sie weisen sich durch ihren gemeinsamen Hintergrund als Gegenstücke der oberen Reihe aus: Papst Pius II. und Kardinal Bessarion, die beide als moderne Schriftsteller der christlichen Welt hier sitzen, und der persönlichen Verehrung Federigos den Platz verdanken. Wer jedoch ein getreues Bildnis des Enea Silvio Piccolomini hier zu finden erwartet, wird sich einigermaßen enttäuscht sehen ob der jugendlich vollen Züge, dem regelmäßigen Schnitt des Profils, ohne die charakteristische Eigentümlichkeit des Mundes und durch die aufrechte Haltung des Kopfes, der auf allen authentischen Darstellungen immer etwas schräg zurücksinkt in den Rand des Pluviale. Aber die Tafel sieht außerdem verstümmelt aus, als sei unmittelbar hinter dem Kopf mit der reichgeschmückten Tiara alles Übrige

senkrecht abgeschnitten worden, so daß unten nur die rechte Hand kaum bis ans Ende des Handschuhes erhalten blieb, die das geöffnete Buch auf dem Knie aufgestützt hält, während die helfende Linke den anderen Deckel etwas mehr vorneigt, aber auch nur die vier Fingerspitzen hinter der Säule vorgucken läßt. Es ist ein schmales eingeklemmtes Eckstück, das wegen Platzmangels so beschränkt wurde, und ist außerdem, was die Malfläche selbst betrifft, in traurigem Zustand. Nur die geknickten Finger zeugen noch für die Formensprache, die schon bei Augustin hervorgehoben ward, also für Joos van Gent.

Viel intimer spricht die individuelle Wiedergabe der Züge und des Blickes zum Beschauer bei dem bärtigen Bessarion. Freilich ist auch er in die gegenüberliegende Ecke gedrängt wie der Papst; selbst der rote Kardinalshut, nicht in voller Breite entfaltet, stößt mit seinem Rand schon an den Rahmen, der Schulter und Oberarm bis an den Elnbogen wegnahm. Die Hand liegt ruhig auf dem breiten Einband, dessen Mitte wieder das Kardinalswappen trägt, kaum mehr als zwei Finger der Rechten gucken drüben darunter hervor. Der weite graue Mantel umschließt in konventionellem Faltengehänge den ganzen Körper, so daß eigentlich nur die von rechts oben einfallende Beleuchtung Gesicht und Handrücken lebhaft heraushebt. Im übrigen ist die Farbe ganz duff und dunkel geworden. Zweifellos hat hier eine gute Vorlage gedient.[1]) Nach der Rückkehr von der fehlgeschlagenen Legatenreise zum König Ludwig XI. von Frankreich war der lange leidende Patriarch erst am 18. November 1472 zu Ravenna gestorben, am 3. Dezember in seiner Kapelle an SS. Apostoli zu Rom, wo er bis zum 20. April noch gewohnt, bestattet worden.

Nach dem Tode Bessarions erst fällt das Erbe kirchlicher Würden an die Nepoten Sixtus' IV., und Pietro Riario zieht in das Haus bei Sti. Apostoli ein. Als dann aber der glänzende Aufstieg dieses ersten Günstlings am 5. Januar 1474 ein jähes Ende gefunden, kam Giuliano della Rovere an die Reihe, dessen jüngerer

1) In s. Kapelle an Sti. Apostoli hatte ihn noch Antonazzo Romano gemalt. Auf s. Grabmal die Bildnisfigur. Ein Rundmedaillon von späterer Hand gibt den Kopf in Profil, über der Inschrift in der Kirche eingelassen. Ein schönes Bild in dem Verzeichnis seiner Venedig geschenkten Bibliothek, von 1470; vgl. auch das Gemälde in Grottaferrata.

Bruder Giovanni, zum Herrn von Senigallia, später zum Stadtpräfekten von Rom gemacht, der Schwiegersohn des Herzogs von Urbino werden sollte. Die Auszeichnungen und Einkünfte, die dieser Papst dem Federigo zugewendet, sind wohl die Ursache, daß auch der ehemalige Franziskaner in die Reihe der berühmten Schriftsteller aller Zeiten aufgenommen ward. In engem Rahmen neben Albertus Magnus hat Sixtus Platz gefunden und wendet sich dem Beschauer entgegen in voller Machtgebärde mit erhobener Rechten aus dem Bilde heraus. Darnach wird es wahrscheinlich, daß eben dies Bildnis des regierenden Papstes das letzte war, das hinzukam. Die Tafel zeigt auch gleich der des stark beschnittenen Dominikaners, der mit ihm dasselbe Gehäuse teilt, eine auffallende Verschiedenheit von den andern der obern Reihe: die flache Balkendecke, die sonst nur noch bei dem anstoßenden Paar der Dichter, Dante und Petrarca, vorkommt, während im übrigen durchgehends Gewölbe den festen Abschluß des zweiten Stockwerks anzeigen. Das darf wohl als übriggebliebene Spur einer nachträglichen Verschiebung gedeutet werden. Auch hier ist der Aufbau vom vorderen Rand der Balustrade, mit dem übereck gelegten Buch auf dem Knie emporsteigend durchgeführt; der Chormantel mit seinen breiten Rändern, ein Meisterstück der Ricamatoren, durch Einzelfiguren der Apostel gefüllt, von einem gewaltigen Pektorale, mit fünf Edelsteinen und vier Perlen im Achteck, zusammengehalten; — die erhobene Hand, von der Innenseite sichtbar, plastisch wirksam neben dem Säulenstamm hervorgedrängt; in dem Gegensatz der Prachtstoffe zu dem durchsichtigen Gewebe über der Alba die malerische Kunst des Flandrers ebenso aufgeboten, wie zur täuschenden Imitation der Tiara mit der fabelhaften Pracht ihrer Goldschmiedsarbeit. Aber die Hauptsache bleibt hier doch das Antlitz selber, des heiligen Vaters, der in dieser vollwangigen Ansicht vielmehr den gutherzigen Oheim seiner Neffen, vielleicht gar den weichmütigen Stubengelehrten des Klosters hervorkehrt, als in dem scharfen Profil, das Melozzo da Forli im Winter 1476—77 auf dem Fresko der Vaticana gemalt hat. Notwendig wäre als Vorlage für das Bildnis im Studio des Schlosses von Urbino nur der Kopf, der in Rom aufgenommen sein muß. Aber gewiß ist er nicht für diesen Zweck erst entstanden, wenn schon auch das nicht ausgeschlossen wäre, falls wir an die Anwesenheit Federigos selbst und

seine Ernennung zum Herzog wie die Überreichung des Hosenbandordens in Grottaferrata denken dürfen. Jedenfalls aber war der frühere Schluß (Melozzo da Forli S. 100) berechtigt, man habe sich nicht mit allgemeinen Zügen begnügt, sondern bei Sixtus IV. auch volle Ähnlichkeit gefordert, d. h. ein Bild von der Hand des römischen Künstlers, nicht des Fremden verlangt. Jetzt, nachdem wir inzwischen erfahren haben, daß Joos van Wassenhove um 1469 schon und noch 1472 selbst in Rom gewesen sein kann, liegt die Sache freilich anders. Aber auch so spricht die größere Wahrscheinlichkeit für die Zulassung der heimischen Maler, wie Melozzo und Antonazzo, so lange wir nicht irgend ein Zeugnis besitzen, daß der Genter auch an der Kurie beschäftigt worden und der Gunst gewürdigt sei, den Papst nach dem Leben porträtieren zu dürfen. Nur eine Wiederholung schiene jedoch die tektonische Komposition des Ganzen, wenn sie nach dem Augustin für den Zyklus entworfen ward, und nur diese steht im Zusammenhang mit der Kunst des Forlivesen.

Erwägt man alle diese Beobachtungen, die wir bis dahin angestellt, noch einmal zusammen, und fragt sich, wie demnach die Entstehung der Bilderreihen im Studio de' ritratti zu denken sei, so bleibt wohl nichts anderes übrig als Vespasianos kurze Notiz durch eine genauere, wenn auch nicht so einfache Angabe zu ersetzen (a. a. O. 101). Wenn also mein Kritiker A. de Ceuleneer erklärt: „cette interprétation du texte de Vespasiano me paraît abusive et je ne saurais l'admettre", — so erscheint mir dieser Vorwurf ungerechtfertigt und eine wörtliche Auslegung der Angabe unseres Gewährsmannes unkritisch, sowie sich so schwere innere Bedenken erheben, wie hier. Völlige Selbständigkeit und Originalität der Erfindung war bei solcher Bildnisreihe berühmter Männer ja von vornherein ausgeschlossen. Der Genter konnte ebenso wenig im voraus wissen, wie viel Gelegenheit zu freiem Schaffen noch dabei herauskommen werde, als jeder andre, der dazu berufen ward, die Autorenporträts herzustellen. A. de Ceuleneer aber muß, um die ganze Arbeit seinem Flandrer zuzuschreiben, die Behauptung wagen, das Altargemälde für Corpus Domini könne uns nur einen unvollständigen Begriff mehr von der Kunst des Justus von Gent vermitteln, weil es schlechter erhalten sei als die Porträts. Dies ist durchaus nicht zutreffend; denn alle zeichnerischen Be-

standteile des Abendmahls sind überzeugend wohlerhalten, und wo die Farbe gelitten hat, liegen diese konstitutiven Bestandteile des Stiles erst recht zutage. Fügt man aber hinzu: „du reste presque tous les artistes ont eu diverses manières“, so muß ich antworten: nur nicht innerhalb der nämlichen Jahre, in einem Spielraum, den wir mit 1472—76 bemessen mögen, soweit es sich um das Kirchenbild und das Studio handelt. Justus von Gent soll bis 1480 gar drei Manieren aufweisen: „celle de la Communion, celle des portraits et celle des allégories“ — d. h. für jede Klasse von Werken einen besondern Stil! Vor solchem Proteus dürfte allerdings die wissenschaftliche Methode versagen, aber den Trost haben: ein derartiger Verwandlungskünstler ist auch kein Meister, von dem das Wort gilt: „Recht hat jeder eigene Charakter, der übereinstimmt mit sich selbst.“ Geht der Eifer der Zuschreibungen an den Flandrer so blindlings vor, vergißt man, welche Beleidigung man ihm und seiner Nation damit zufügt. Befragt man aber den Wortlaut der literarischen Quelle, Vespasiano, so betont sie das „colorire in tavole a olio“ ausdrücklich als den Zweck der Berufung. Und hier bei der Anwendung der Öltechnik stoßen wir auf die letzte Schwierigkeit, die tatsächlich übrig bleibt: „die Technik ist nicht gleichmäßig ein und dieselbe“, selbst wenn wir alle Veränderungen des Zustandes durch Vernachlässigung und Unbill, die den Bildern widerfahren, in Rücksicht ziehen. Da der Genter allein im Besitz der Öltechnik war, als er nach Urbino kam, mußte man annehmen, daß er italienische Hilfskräfte nur soweit heranziehen konnte, als sie ihm ohne die Kenntnis seines Verfahrens zu helfen vermochten. Seine Weigerung, sie einzuweihen, kann allein die Ursache der Mißstimmung sein, die im Verschweigen seines Namens bei Giovanni Santi ausgesprochen liegt. Zu Eifersucht auf die Aufträge selbst hatte dieser Anfänger gewiß noch keinen Anlaß. Wie weit war er überhaupt in jenen Jahren schon für Malerei geschult? Dieser Zweifel regt sich bei mir auch gegen BOMBES Versicherung: „der einzige urbinatische Lokalkünstler, dessen Mitwirkung hier in Frage kommen kann, ist Giovanni Santi, der Vater Rafaels.“[1]) Wie stark der Einfluß des Niederländers auf ihn gewesen, habe auch

1) In Gall. Barberini werden die 14 Porträts jetzt zwischen Justus v. Gent und Giovanni Santi verteilt. Der Name Melozzos ist gestrichen! In Paris heißen alle nach wie vor École italienne XV siècle.

ich in meiner kleinen Monographie über den Dichter und Maler vollauf anerkannt.[1]) Aber das Bedenken bestimmte mich, auch die Mitwirkung des Bartolommeo della Corradina, genannt Fra Carnevale, offen zu halten, obgleich ich wußte, daß er mit eigener Produktion damals nicht mehr recht vorwärts kam. Daß er als Pfarrer von Cavallino fungierte, wäre kein Hindernis; denn er nahm es mit der Residenz in seiner Gemeinde nicht so genau und trieb sich gern in der Stadt umher, einem genüßlichen Lebenswandel ergeben, wie der Spitzname sagt; Cavallino liegt auch nicht so weit draußen, daß er nicht Tafeln zur Vorbereitung für die letzte Hand des Genters hätte mitnehmen können.[2]) Aber die Stellung solcher italienischer Ersatzleute bleibt überhaupt so lange unbestimmt, als nicht die künstlerische Vorbereitung der Bildnisse selbst, die Komposition für ihren Platz im Ganzen und der Grundgedanke der Gesamtanordnung so weit als italienisch anerkannt werden, daß ein hierfür qualifizierter Fortsetzer der Bestrebungen des Piero della Francesca allein in Frage kommen kann: das ist Melozzo da Forli und niemand anders, nach allem was ich über die Geschichte des Malerei in Mittelitalien und gleichzeitig in den Niederlanden zu urteilen berechtigt bin. So kam ich zu der einzig alle Schwierigkeiten lösenden Annahme: „die beiden Meister schlossen eben ein enges Bündnis, wie es in der Natur der Verhältnisse lag, und beide strebten darnach, sich gegenseitig zu fördern; denn was der eine mit seinem Ölfirnis gab, konnte der andre durch seine perspektivische Zeichnung und noble Auffassung bei allem Realismus (der beiden gemeinsam ist) zehnfach vergelten. — Der Forlivese hat gewiß nicht minder getrachtet, dem fremden Gaste seine Künste abzulernen, und die gemeinsame Ausführung der Bildnisse des Studio haben wir als Gelegenheit und Übungsfeld dafür anzusehen.“ Wenn wir seitdem noch erfahren haben, daß beide Jahre lang vorher in Rom gelebt hatten, bevor sie nach Urbino kamen, so erweitert sich damit nur der Spielraum für die

1) Berlin, Haack 1887, ursprüngl. in Geigers Ztschr. f. vergleich. Literaturgeschichte d. Renaissance.

2) Vgl. m. Melozzo, Anhang p. 361 f. u. m. Aufsatz Scoperta di affreschi a Cavallino im Raffaello XII. Calzini, Urbino e i suoi Monumenti p. 151 hat ihn deshalb mit Unrecht völlig ausgeschlossen, wie auch Ceuleneer wiederholt; denn er malte doch für S. Maria la Bella in Urbino die Tafeln, die Ad. Venturi in Pal. Barberini wiedererkannt hat. Darüber vgl. Anhang.

allmählich vollzogene Annäherung und das gegenseitige Vertrauen, das nicht selbstverständlich auf beliebige Urbinaten oder den Altmeister von Borgo S. Sepolcro ausgedehnt werden darf.

Um aber allen Zweifeln an der Datierung auf spätere Jahre, die man versucht, ein Ende zu machen, haben wir nicht allein die bei SCHRADER überlieferte Inschrift, die der Reihe der berühmten Männer unmittelbar vorangeht, unter der gemeinsamen Gesamtüberschrift „In Musei Ornatione". Sie lautet: Fridericus Monfeltrius Urbini Dux, Montis Feretri ac Durantis Comes, Serenissimi Regis Siciliae Capitaneus Generalis, Sanctaeque R(omanae) E(cclesiae) Gonfalonerius M.CCCC.LXX.VI. — Und diese Inschrift steht in der Tat (wie auch BOMBE nicht weiß) oben am Fries unter der erhaltenen farbigen Holzschnitzdecke des Studio als Ornament mit zahlreichen Ineinanderschiebungen der Buchstaben und mit der auffallenden Verstümmelung „Monfeltrius" statt „Montefeltrius" beim Namen des Fürsten, noch heute an Ort und Stelle zu lesen!

Aus solcher mehrjährigen Gemeinschaft, und nicht anders, erklären sich noch zwei andre Arbeiten, die bisher nur Meinungsverschiedenheiten der Forscher zutage gefördert haben: die Bildnisse des Herzogs Federigo selbst mit seinem Söhnchen Guidobaldo.

Bildnisse des Herzogs von Urbino

Vespasiano de' Bisticci beschreibt, wie wir gesehen haben, das Studio de' ritratti als vornehmste Leistung des vlämischen Malers, den sich der Herzog kommen ließ, um die Tafeln in Ölfarbe zu malen: „fatti con uno maraviglioso artificio" — ein Ausdruck, der wohl auf einen besonders überraschenden Kunstgriff, die illusionäre Veranstaltung: der doppelten Galerie mit der erlauchten Gesellschaft hinter den Säulenreihen, abzielt, d. h. auf das realistische Wunderwerk im Geschmack des Quattrocento. Dann fährt er fort: „e ritrassevi la sua Signoria al naturale, che gli mancava nulla se non lo spirito", d. h. zu deutsch: „und bildete daselbst seine Herrlichkeit (den Herzog selber) naturgetreu ab, daß nichts daran fehlte als der Atemzug," oder „der Geist", wie man will. Einfach weiterlesend denkt man bei der angehängten Ortsangabe „vi" an das Studio, den nämlichen Raum. Wäre statt dessen allgemeiner das Schloß oder Urbino gemeint, so würde die Unbestimmtheit befremden, zumal bei einem Besucher, der den Fürsten wenige

Monate vor seinem Tode gesehen und an Ort und Stelle mit ihm verhandelt hatte: über fortschreitende Vervollständigung seiner Bücherei. Welches Bildnis des Herzogs mag da gemeint sein? Es gibt deren zwei: ein Breitbild in Windsor Castle, das Federigo mit seinem Sohn beim Anhören einer Vorlesung zeigt, mit drei Angehörigen seines Hofes, die hinter ihm sitzen, und ein Hochbild, das ihn allein beim Lesen zeigt, nur mit dem Prinzlein neben sich, in Palazzo Barberini zu Rom. Das Bild in Windsor rief bei mir so stark den Eindruck der Säulengalerie des Studio ins Gedächtnis, weil es selbst den Einblick über eine Balustrade mit solchen Säulen hindurch in ein anstoßendes Gemach eröffnet, daß ich mich deshalb für das Erstgenannte entschied, und meinte, es könne wohl an einer Wand des Studio, als stärkste Scheinerweiterung des engen Gemaches, eingelassen gewesen sein. Die künstlerische Zugehörigkeit zu der Gesamtdisposition schien solche Einordnung zwingend zu fordern. An eine Nachprüfung der Maße aller Bilder war bei ihrer Zerstreuung und der schweren Zugänglichkeit der einen Hälfte nicht zu denken. Die genauen Angaben, die wir jetzt besitzen (bei Bombe a. a. O.), schließen die Möglichkeit aus. Es bleibt nur das andre übrig. Aber gerade von diesem, mit den Kniestücken der berühmten Männer aus dem Studio um 1632 nach Rom in den Besitz des Kardinals Antonio Barberini gelangten Hochbilde in ganzer Figur, das 1,35 zu 0,79 Meter mißt, meint Bombe, es könne die Reihen nur gestört haben. „Wir nehmen daher an, daß es nicht in diesen Raum gehört.“ Dazu wäre nun aber noch notwendig, die Interpunktion im Text Vespasianos zu ändern, die Lostrennung des Satzes vom vorigen zu vollziehen, und dazu haben wir kein Recht; damit veruntreuen wir vielleicht gerade die nahe örtliche Beziehung, die im Zusammenhang der Stelle mit dem vorigen ausgesprochen liegt.

Die empfindliche Störung der beiden Geschosse mit Säulen, — deren obere das vollständige Wappen des Herzogs mit dem Abzeichen des Schirmherrn der Kirche darin tragen, von nackten Herolden gehalten, — würde nur eintreten, wenn wir diese ganze Figur in die doppelte Reihe der Kniestücke einschneidend vorstellen. Das verbietet schon der kleinere Maßstab! Aber es bliebe noch eine andre Möglichkeit: daß es unten in der Höhe der Holzintarsien, in einer der Nischen, oder am Ende gar an jener Tür unter dem

Fenster angebracht war, d. h. gerade an so unerwarteter Stelle, um den eintretenden Besucher zu täuschen. Aber heute fällt es schwer zu entscheiden, ob diese Annahme oder die andre in der Kapelle den Vorzug verdient. Jedenfalls muß das Gemälde ganz in der Nähe des Studio gesessen haben, wenn nicht in ihm selber. Das bezeugt Vespasianos Text und die Tatsache, daß es gleichzeitig mit den Autorenporträts von Ant. Barberini nach Rom geschafft worden ist. Eins bleibt jedoch sicher: auch das ist ein „maravi-glioso artificio“ oder una invenzione astuta, un inganno degli occhi, d. h. im Sinne des Melozzo da Forli, ja fast eine Verwertung seiner beiden Marcusbilder in Rom für Ein Werk seiner Porträtkunst, durch die er zuerst berühmt geworden. Am untersten Rande der Tafel ist nämlich eine Marmorschwelle gemalt, wie eine ziemlich breite Stufe polierten rötlichen Gesteins, darauf steht der Helm, wie man ihn auf den Fußboden setzt; in der Ecke daneben lehnen andre Stücke der vollen Rüstung, die beiseite gestellt wurden, als der Fürst im Stahlkleide, mit dem kostbaren Mantel und Kragen von Hermelin, auf dem die Kette mit dem herabhängenden Tierchen dieses neapolitanischen Ordens prangt, sich zum Lesen in einem schweren Buch auf den Stuhl niederließ. Das lange Schwert hat er an der Seite behalten, den Hosenbandorden am linken Bein vom Mantel freigemacht. Und das Prinzlein steht im Sonntagsſtaat auch möglichst fürstlich ausſtaffiert mit einem Perlendiadem um das Köpfchen, einer Kette davon um den Hals und dickem Gürtel aus Perlengeflecht um den Leibrock, der fast auf die Füße reicht; es legt den Arm auf die Knie des Vaters und darf das Szepter so lange halten, wie die Lesung dauert; im übrigen gelangweilt, aber brav; denn er ist dem Vater teuer wie sein Augapfel und muß überall dabei sein, wenn es nicht gilt, mit dem Waffenhandwerk Ernst zu machen. Das große Buch, das seine Herrlichkeit mit beiden Händen faßt, lehnt an einem offenen, ziemlich hoch an der Wand vorspringenden Schrein, der am konsolenartigen Untersatz wie im Rahmenwerk aus Holz mit spätgotischem Stab- und Maßwerk gefüllt ist: ein ins Quadrat der Seitenwand gespannter Kreis enthält drei umlaufende Fischblasen. Er dient zum Ablegen eines offenen Buches auf das drinnen befindliche Pultchen.[1]) Heute aber steht

1) Dies gotische Ausstattungsstück erweckte in mir die Vorstellung, es passe nur in die Kapelle des Schlosses, wie sich der feierliche Pomp des Ganzen auch nur

oben auf der Deckplatte noch ein besonderes Attribut: die Herzogskrone, in Form einer Mitra, die sich neben der des Dogen von Venedig sehen lassen dürfte, das Geschenk des Papstes Sixtus IV an den Schirmvogt der Kirche, den er am 21. August 1474 zum Duca erhoben hatte (oder gar des Schahs von Persien, wie Bode nach der Arbeit gemeint hat). Die Würde muß noch recht neu sein, wie der Hosenbandorden, den der König von England geschickt hatte, so daß sich das seltsame Ganze daraus erklärt, wie es hier zum Stilleben in dem kleinen Rezeß des Studio vereinigt wird. Tatsächlich so, in einheitlicher Beleuchtung durch das Fenster, das links oben angenommen werden muß, ist alles leibhaftig geschildert durch die Kunst des Malers, „daß nur der Lebensodem selber fehlt, sonst nichts". Dazu gehört auch eine entsprechende Lokalisation. Und da die Höhe der Tafel 1,35 m. beträgt, die Wandvertäfelung mit den sonstigen Illusionsarbeiten des Intarsiators Juhani Castelano auf 2,22 m. bis zum Gesims angegeben wird, so wäre noch Platz, einen Untersatz unter dem Bilde anzubringen, wie beim Fresko im Vatikan, so daß man über dies Podium in den erhöhten Ausbau, die Sitzecke des Hausherrn am Fenster gelangen zu können wähnte. Solche Lösung gibt das übriggebliebene Getäfel, mit seinen perspektivischen Scherzen, mit den vorgetäuschten Bänken ringsum, und den Gestalten der Tugenden in Nischen, ganz natürlich anheim. Und darnach würde auch dies letzte Stück, das wohl erst 1476 vollendet ward, in die architektonisch-perspektivische Gesamtdisposition aufzunehmen sein oder für deren Vorbereitung den nämlichen Anteil des italienischen Künstlers beanspruchen, den wir für den Zyklus berühmter Autoren erwiesen haben. Der Augenpunkt dieser Darstellung des Herzogs mit dem Prinzen liegt links

aus einem festlichen Anlaß, beim Gottesdienst, zu erklären schien. Bei unzureichendem Licht hatte ich auch den Herzog in kniender Haltung zu sehen geglaubt oder vielmehr, wie ich bestimmt erinnere, sogar erst bei der letzten Korrektur nachträglich diese vermeintliche Verbesserung in meinen Text gebracht. (Auch dies wird mir von A. de Ceuleneer aufgemutzt.) Beim ersten Besuch im Pal. Barberini war mein Augenmerk auf die Autorenbilder gerichtet, ich hatte nicht erwartet, auch dies Porträt des Herzogs zu finden. Dann kam die Zuschreibung an Melozzo im Cicerone, ganz im Gegensatz zu dem Urteil bei Cavalcaselle. Im April 1886 sah ich es genauer nochmals auf eigene Entscheidung an, und gebe nun ruhig wieder, was ich so vor dem Original mit mir ausgemacht habe. (S. 105 und 392 b meines Buches.) Eine genaue Farbenbeschreibung teilt die ital. Ausgabe Cavalcaselles mit; sie ist aber für heraldische Zwecke gemacht. Phot. Anderson. Kl. Abbildung bei Bombe a. a. O.

außerhalb der Bildfläche, ungefähr in der Höhe seiner Hände, die aufragende Stuhllehne, mit der Metallkugel auf dem Pfosten, verschwindet zur Hälfte hinter dem Eingangsrahmen rechts. „Der Kopf des kleinen Prinzen Guidobaldo, der nicht älter als 4—5 Jahre, vollkommen germanisch aufgefaßt ist, spricht wie die Genauigkeit in dem gotischen Schnitzwerk für die Ausführung durch Justus van Gent, ist aber sicher um 1476 entstanden, solange Melozzo noch in Urbino war.“ Der goldgestickte Purpurmantel, der gelbe perlbesetzte Rock des Knaben, sind durch die Klarheit und Leuchtkraft der stumpf gewordenen Farbe als Ölmalerei vielmehr durch den hellen Gesamtton eine Ausnahme. Meisterhaft in der Charakteristik, wenn auch noch etwas eckig in den Formen, in dem Konturschnitt und Faltenzuge, kann es nur im Entwurf von Melozzo, in der malerischen Ausführung von Justus sein, die beide damals in engster Gemeinschaft gestanden sein müssen.

Das Breitbild in Windsor Castle ist nur noch eine Ruine. Man blickt über eine Brüstung durch zwei Säulen in einen durch Oberlicht erhellten, ziemlich nackten Raum. Vor der rechten Säule sitzt der Herzog Federigo mit dem Mantel des S. Georgsordens von England über den Schultern und einer Kappe auf dem Haupt. Dicht vor ihm steht der kleine Prinz Guidobaldo. Rechts hinter der Säule werden drei andre Zuhörer sichtbar, vielleicht Ottaviano Ubaldini in der Mitte zweier jüngerer Angehörigen. Sie lauschen alle einem bärtigen Manne, der mit der Kappe auf dem Haupte ganz links auf dem Katheder sitzt und vorliest. Im Hintergrunde erscheinen in der rechtwinklig umrahmten Tür (neben der Säule links) zwei oder drei andre Personen, die draußen stehen bleiben, aber auch zu horchen scheinen. Unterhalb der flachen, in der Mitte von einer vieleckigen Öffnung durchbrochenen Decke zieht sich ein Fries herum, an dem wieder die Inschrift FEDERICVS DVX VRBINI MONTISF.... zu lesen war.

CROWE und CAVALCASELLE haben sich für Melozzo ausgesprochen. Die Disposition des Raumes verrät allerdings viel von seinem Verfahren: es ist der Anlauf genommen, die Perspektive im Anschluß an den Standort des Bildes zu entwickeln. Deshalb ist der Herzog mit den nächstsitzenden Personen an den vorderen Rand des Bildes gerückt, und in Kniehöhe abgeschnitten. Aber diese Verteilung der Körper wirkt ungünstig für das Raumbild,

dessen leere Flächen das Übergewicht bekommen, um so mehr, als die halbrund sichtbare Öffnung der Decke mit ihrem beleuchteten Rande die Aufmerksamkeit abzieht. Zwischen dem ganz in die Ecke gedrängten Vorleser, den Eintretenden hinten und den Hauptpersonen vorn erscheint der Abstand leer. Die Ansicht ist vielleicht sehr wahr, aber nicht künstlerisch gewählt, die Komposition nicht konstitutiv beruhigt, und deshalb nicht im monumentalen Sinne der italienischen Kunst. Ich halte die Tafel, die sich in der Erfindung an den Grundgedanken der Galerieen des Studio anlehnt, darum für eine ganz charakteristische Arbeit des Justus von Gent. Die arg entstellten Reste der Malerei haben seinen tiefbräunlichen Ton. Wer das Aussehen des Abendmahles in Urbino genau in Erinnerung trägt, wird die engste Verwandtschaft nicht leugnen. Und die Person des Vorlesers mag zur Erklärung beitragen, daß sich der Genter allmählich auch zu solcher Raumdarstellung verstieg. Wenn nicht Lazzaro Racanelli da Gubbio der Mann auf dem Katheder ist (er wurde 1478 Bischof von Urbino), sondern der bärtige Kopf für „Mastro Pagolo Tedesco“ spricht, wie er in Urbino hieß[1]), d. h. eigentlich Paul von Middelburg (der 1494 zum Bischof von Fossombrone befördert wurde), dann haben wir einen Mathematiker vor uns, bei dem sich der Herzog selbst geometrische Dinge erklären ließ, und da wird wohl die Kenntnis der Bestrebungen eines Luca Pacioli und des ihm befreundeten Malers Piero della Francesca auch in den Umkreis der Gespräche gezogen sein, die der Seeländer mit dem Genter Landsmann in ihrer Muttersprache pflegen mochte.

Dem Alter des Herzogs und des Prinzen kann auch wohl nur eine etwas spätere Entstehung des Gemäldes entsprechen, das wir uns am ehesten in dem eigentlichen Bibliotheksale zu denken haben. (Es mißt 1,80 m in der Breite und 0,90 in der Höhe.) Der 1472 geborene Guidobaldo hat allerdings in seinen Knabenjahren immer ein etwas ältliches unfrisches Ansehen[2]); aber er ist hier doch kaum

1) Ich habe ihn deshalb „Meister Paul, einen Deutschen“ genannt, wofür er in Italien galt. Damals machte man keinen Unterschied nach heutigen politischen Begriffen. A. de Ceuleneer braucht deshalb nicht an dieser Übersetzung von Tedesco Anstoß zu nehmen. Vgl. Paulus van Middelburg en de Kalenderhervorming, Antwerpen 1911.

2) Vgl. das Bildnis des Prinzen von Giovanni Santi im Pal. Colonna zu Rom, wohin es gewiß durch seine mit Fabrizio Colonna verheiratete Schwester gekommen ist. Dazu m. Monographie, Berlin 1887.

mehr als sieben Jahre alt. Außerdem liegt es in der Eigentümlichkeit des Quattrocento die festen Züge zu betonen, das Charakteristische schärfer zu zeichnen, als es in der Beweglichkeit der lebendigen Physiognomie erscheint. So täuschen sich Bestimmungen aufs Jahr sehr leicht, indem sie zu hoch greifen. Um 1478—80 dürfte die richtige Zeit der Entstehung liegen. Und damit sind wir jenseits des Termines angekommen, auf den sich die Anwesenheit des Melozzo da Forlì in Urbino überhaupt erstrecken könnte. Im Spätherbst 1476 kehrte der Papst nach langem Umherziehen aus dem Kirchenstaat nach Rom zurück, aus dem ihn Pestgefahr und ansteckende Krankheiten aller Art während des Sommers verscheucht hatten. Um die Jahreswende 1476 auf 1477 muß aber das Gemälde Melozzos für die Vaticana entstanden sein, das Sixtus IV. mit seinen geistlichen und weltlichen Nepoten darstellt, wie er Platina zum Bibliothekar ernennt. „Melozzos Aufenthalt in Urbino dauert, soweit wir kontrollieren können, zunächst nicht länger als bis zum Spätherbst 1476, wo auch der Herzog einem Gelübde gemäß seine Wallfahrt nach Loreto unternahm“ (a. a. O. 105). Mit diesem Wortlaut sind alle Versuche, meine richtige Datierung der Malereien für das Studio de' ritratti und die Libreria des Schlosses von Urbino zu verschieben, widerlegt.[1]) Ungenau und willkürlich verwertet ist dagegen die urkundlich gesicherte Chronologie Melozzos bei A. DE CEULENEER, wenn er S. 32 angibt: „A cette date un séjour de Melozzo à Urbin est impossible. En 1476 il décora de peintures la salle grecque de la Bibliothèque vaticane; et en 1477 il exécuta dans la salle latine la principale de ses œuvres, représentant Sixte IV ...“ Sein Gewährsmann wagt doch nur zu unterstellen „man darf annehmen, daß er im Frühling 1476, wo die Gebrüder Ghirlandajo die Dekoration des ersten Saales beendigten, den Auftrag, das andere Gemach zu verschönen, angenommen hat.“ Aber die beiden Räume nötigen gar nicht dazu, eine zeitliche Verbindung herzustellen. Nochmals S. 33: „les in-

1) KARL VOLL, Die niederländische Malerei von Jan v. Eyck bis Memling, Leipzig 1906 gibt S. 171 irrtümlich an, ich habe vermutungsweise 1474 oder 1475 angesetzt. Ebenso BOMBE a. a. O. p. 134, ich nehme „als Jahr der Entstehung 1474 an.“ Das kann nur auf sehr flüchtiger Lektüre beruhen, da ich das Datum der Investitur mit dem Hosenbandorden zu Grottaferrata Febr. 1475 genau angebe und ebenso daselbst 1476 als Endtermin nenne, schon S. 94 die Chronologie zusammenstelle. Vgl. dazu die Inschrift im folgenden Kapitel.

dications chronologiques s'opposent", S. 39: „pour autant que la chronologie du maître romagnol nous est connue, ... je constate qu'à l'époque ... celui-ci était occupé à Rome." Solche eigenwillige Zurechtschiebung eines entgegenstehenden Sachverhalts, wie O. Okonnen sich vermutungsweise nur erlaubt, verträgt sich nicht mit der Forderung eines geschriebenen Dokumentes für die Anwesenheit Melozzos, das wir eben nicht besitzen und nicht herbeischaffen können, wenn es nicht irgendwo erhalten blieb.

Was wir jedoch vermögen und durchführen müssen, ist die künstlerische Analyse des bisher noch nicht besprochenen Zyklus der um dieselbe Zeit im Saal des Erdgeschosses an der Bibliothek des Schlosses von Urbino entstand, und als Überleitung hierzu mag noch einmal nachdrücklich auf die plastisch-tektonische Komposition des Hochbildes im Pal. Barberini hingewiesen werden, das dort jetzt dem Justus v. Gent zugeschrieben wird. Das Prinzip des diagonalen Aufbaues der Hauptgestalt in dem engen Raumausschnitt ist dem Grundstock des Evangelistenbildes in S. Marco bei allem Fortschritt im Vortrag noch so verwandt, daß wir schon deshalb immer zuerst die Identität des Meisters, d. h. des Forlivesen, voraussetzen müßten. Was er in Rom bei dem Papstbilde der selben Kirche an Würde und Wucht erreicht hat, das ist hier zu dem schlichteren Porträt des sitzenden Lesers verwertet, bei dem der Verlust des einen Auges eben wieder dazu nötigte, die entstellte Gesichtshälfte dem Blick des Betrachters zu entziehen, d. h. ihn nur von der Linken zu zeigen erlaubte. So wurde diese Leistung in Urbino eine Vorstufe für den Papst mit den Seinen in Rom: ein Werk, das sich ganz fest und notwendig einordnet in den künstlerischen Entwicklungsgang des Melozzo da Forli und ohne sein wegweisendes Schaffen ganz undenkbar wäre, noch dazu bei einem Maler aus Flandern, der völlig anders erzogen war.

III.

Die sieben freien Künste in der Libreria

Wenn die Inschrift, die Lorenz Schrader unter der Angabe „In Musei Ornatione“ unmittelbar vor den Einzelnamen der berühmten Autoren bringt, nicht mit diesen in engerem Zusammenhang stünde, so daß sie den Gesamttitel des Studio dei ritratti bezeichnet, so müßten wir das Museum vielmehr im Anschluß an die Bibliothek suchen, deren Versen dieser Titel folgt. Nun besitzen wir aber auf den Überresten des Gemäldezyklus der sieben freien Künste, von denen noch zwei in Berlin und zwei in London erhalten sind, die nämliche auf einem Fries darin angebrachte Inschrift, nur nicht das Jahr MCCCCLXXVI dazu. Nach den Titeln und Ämtern Federigos, die darin angegeben sind, hatte ich bei der Rekonstruktion des Wortlautes aus den vier Fragmenten, das Datum 1474 als frühestes dazugesetzt „MCCCCLXXIV(?)“ als Terminus a quo, „condidit“ oder „fundavit“, und nahm im Verfolg der weiteren chronologischen Erwägungen in bezug auf die dargestellten Personen 1476 als letzten Termin an, bis zu dem der Zyklus vollendet gewesen sein könnte. Stammte also die Kopie bei Schrader aus dem Nachbarsaal der Libreria, auf den die Bezeichnung „Museum“ vorzüglich paßte, so hatte ich mit meiner Zeitbestimmnng vollkommen das Richtige getroffen, an dem herumzudeuteln nun keine Veranlassung mehr vorliegt. Karl Voll wirft beides, das Studio dei ritratti und den Zyklus der sieben freien Künste wieder zusammen und verwirrt damit die Errungenschaft des literarischen Fundes, wie er andererseits unbeachtet läßt, daß die erste Inschrift der Bibliothek bei Schrader Federicus als „avus“ bezeichnet, also erst späteren Ursprunges sein kann und nicht in den ursprünglichen Zustand hineingehört.

Als ich in meiner Monographie über Melozzo da Forli die vier erhaltenen Stücke des siebenteiligen Zyklus in das Lebenswerk des Meisters chronologisch einzuordnen unternahm, da war die Anerkennung der je zwei Gemälde in den Galerien von Berlin

und London eine vollzogene Tatsache. Man hätte mir vorgeworfen, Eulen nach Athen zu tragen, wenn ich eigens noch einen Beweis für die Autorschaft des Forlivesen zu führen getrachtet hätte, so mannigfaltig die Nachweise der Beziehung zu anderen Werken desselben Künstlers sich überall andrängen mußten. Es galt vielmehr diese Leistungen im Auftrag des Federigo Montefeltre in den Entwicklungsgang der Quattrocentomalerei einzuordnen, und dies mußte um so mehr als Hauptaufgabe festgehalten werden, wo es darauf ankam, den persönlichen Anteil des bisher so wenig beachteten „Melozzo“ an dem Aufstieg zur Höhe herauszuarbeiten, wie ich es in meinem Buch als Erster erreicht zu haben glaube.

Freilich gab es eine Warnung in Cavalcaselles Rafael. „Zwei von diesen Tafeln im Museum in Berlin und zwei andere in der Nationalgallerie zu London zeigen eine so große Verwandtschaft mit dem Stil des Melozzo da Forli, daß sie ihm zugeschrieben worden sind. Doch gerade hier finden sich noch Reminiscenzen vlämischer Kunst, und es ist fraglich, ob nicht Justus sich selbst hier die Manier der Schüler des Piero della Francesca angeeignet und nicht mit einer großen Anstrengung Werke geschaffen hat, welche man von dem Urheber der „Kommunion der Apostel“ sonst nicht erwarten würde.“ (Bd. I, deutsche Ausgabe von Aldenhoven 1883 p. 9.) — Aber das klang so vorsichtig, ja unsicher, daß die umgekehrte Erklärung viel wahrscheinlicher blieb, als die äußerste Anstrengung des Flandrers sich der Manier der Schule von Borgo S. Sepolcro anzuschließen und den Stil des Melozzo da Forli so täuschend nachzuahmen. „Reminiscenzen vlämischer Kunst“ nichts weiter, auch in den Augen eines Kenners der Technik wie Cavalcaselle.

Später hat jedoch Cavalcaselle in der italienischen Ausgabe seiner Storia della Pittura genau berichtet, wie die Bilder überhaupt zu dem Namen Melozzo gekommen sind. Als der Principe de' Conti in Florenz sie 1864 an Spence verkaufte, gab er ihre Herkunft aus dem Schloß von Urbino an und den in seiner Familie überlieferten Namen des Forlivesen als ihres Urhebers. Diese unverdächtige Tradition, die bei der Unbekanntheit des Namens Melozzo besonders Vertrauen erwecken muß, wurde von der Londoner Nationalgalerie auch sofort als authentisch anerkannt, als sie ihre zwei Stücke erwarb, das Berliner Museum, das die beiden

andern kaufte, erhielt von Spence offenbar nicht die selbe sachgemäße Auskunft, sondern schrieb sie dem Bramantino zu, bekehrte sich dann aber sehr bald zu der amtlichen Bezeichnung des Londoner Katalogs. Der ganze Zyklus muß mit dem sonstigen Erbe an Kunstschätzen durch die Prinzessin Claudia della Rovere, als der letzten ihres Stammes, bei der Verheiratung mit dem Medici nach Florenz gelangt und später in den Besitz ihrer Höflinge gekommen sein.

Seitdem hat ADOLFO VENTURI, zuerst beim Anblick der Londoner Bilder, in einem Bericht über die National Gallery, dann für alle vier Stücke in einem Aufsatz über „Le Aule dei Borgia" in der Nuova Antologia, Rom 1897" (IV.ª Serie, vol. LXVIII), p. 402 die Autorschaft Melozzos bestritten und die vier Gemälde in Berlin und London, so wie sie sind, dem Justus van Gent beigemessen. Seine Besprechung geht gerade auf die neue Form der Darstellung, die Verbindung der allegorischen Frauengestalten mit ihren Verehrern, obgleich diese Idee doch zunächst gewiß einem Wunsch des Herzogs oder einem Einfall der tonangebenden Geister seines Hofes verdankt wurde. Nella libreria dei duchi di Montefeltre ad Urbino, heißt es, „la tradizione fù ridotta da Justus van Ghent, non da Melozzo da Forli, come si è creduto sin qui, in nobilissimo e cavalleresco modo, a giudicare dalle tavole di Berlino e di Londra." Und in L'Arte VII, 1904 p. 310 nennt er sie im Gegensatz zu den nach seiner Meinung echten Werken des Forlivesen „opere evidenti di Giusto di Gand", ja sogar „indiscutibili lavori del maestro fiammingo, come i ritratti divisi tra il Museo del Louvre e la raccolta del Principe Barberini in Roma".

Leider gibt der römische Kollege diesem Ausdruck seiner festen Überzeugung keine Gründe bei — „senza esporne le ragioni che all' illustre amico non possono mancare", bemerkt schon EGIDIO CALZINI, Urbino e i suoi monumenti. Firenze 1899 p. 157, indem er auf CAVALCASELLE zurückweist. Andere Freunde, wie PAOLO D'ANCONA (L'Arte, V. 1902 p. 370) haben diese Behauptung wiederholt, ohne sich der Mühe einer Beweisführung zu unterziehen, — und dies ist auch bei K. VOLL (p. 172) FIERENS GEVAERT (I, 108) und ADOLF DE CEULENEER (a. a. O. p. 36ff.) der Fall.

Bei dieser Sachlage wird es dringend erforderlich, die Frage zu stellen, wie weit das Eigentumsrecht des Genters an diesen

Gemälden eigentlich gehen soll. Bei Venturi ist es ganz klar, daß er das vollständige Eigentumsrecht für den Vlamen beansprucht, während auch bei ihm der Ausgangspunkt der Bestimmung doch wohl die Technik der Malerei gewesen ist, die ihm angesichts der Originale in London als die des Flandrers aufging. Er verglich sie gewiß mehr mit den Bildnissen in der Galleria Barberini als mit dem Altarwerk in Urbino. Über die Technik dieser Ölmalerei hätten wir von dem Maler Cavalcaselle am ehesten positive Auskunft erwartet, aber gerade diesen zunächst entscheidenden Punkt übergeht sein vorsichtiges Urteil mit Stillschweigen, auch in der italienischen Ausgabe, wo die Fassung oft die persönliche Ansicht des gewiegten Kenners schärfer wiedergibt, als die journalistische Redaktion seines englischen Mitarbeiters Crowe vorher getan hatte. (Abbildungen gibt es jetzt überall.)

Nach der einzigen zeitgenössischen Quelle, die uns in der Literatur vorliegt, in der Biographie des Herzogs Federigo von Vespasiano di Bisticci, könnte man sehr leicht, von dem besonders hervorgehobenen Studio ausgehend, das Zeugnis für den Meister aus Flandern erweitern und die Aussage „fello venire a Urbino, dove fece fare molte pitture di sua mano solennissime“ gerade auf diese Darstellungen der sieben freien Künste im Museum ausdehnen, auf die der Ausdruck vorzüglich paßt, außer der Kommunion der Apostel, die der florentinische Handschriftenlieferant auch gesehen und gemeint haben kann. Aber auch hier wäre mit philologischer Strenge darauf hinzuweisen, daß Vespasiano ausdrücklich vom „colorire in tavole a olio“ spricht und darauf das „fece fare pitture di sua mano“ zurückbezieht. Auf dieser Grundlage ließe sich über die Ausführung in Ölmalerei verhandeln, sowie sich z. B. eine chemische Zusammensetzung des Farbkörpers ergäbe, die als ausschließliches Besitztum der Flandrer erwiesen werden könnte. Da wäre ich vollkommen bereit, mich eines Bessern belehren zu lassen und meinen Erklärungsversuch soweit zu modifizieren, wie es möglich ist. Solche Möglichkeit geht aber doch nur bis zu einer gewissen Grenze, wo eben das Kolorieren aufhört und das Modellieren mit Farben, die Rundung der Formen und die unabtrennbaren Äußerungen des Formgefühls, der Körperkenntnis, der Anschauungsgewohnheit und der zeichnerischen Wiedergabe auf der Fläche sich mit der Pinselarbeit verquicken. Da es

sich doch nicht um ein Antuschen fertiger Bilderbogen handelt, sondern um die Herstellung des Raum- und Körperscheines durch helle und dunkle Ölfarben selber, so dringen wir notwendig in das Innere des Entstehungsprozesses vor, und stoßen bald auf ein Ineinandergreifen der entscheidenden Faktoren.

Vom entgegengesetzten Standpunkt geht ADOLFO VENTURI aus, wenn er den Umschwung gegenüber der traditionellen Darstellungsweise der Artes Liberales hervorhebt, der sich hier, im Zyklus von Urbino vollzogen hat. Wie weit dabei der Wille tonangebender Geister den Künstler selbst bestimmt haben mag, ist bereits angedeutet worden; wir lassen es uns deshalb auch nicht beikommen, die ikonographische Wendung der Angelegenheit beim Worte zu nehmen. Der neue Wurf des Ganzen aber ist der Ausgangspunkt auf diesem Wege, und um die Schöpfung der Gemeinschaft zwischen der Muse und ihrem Jünger handelt es sich, um die künstlerische Tat als solche. Dann aber müßten auch die Folgerungen gezogen werden, die sich mit dem Wechsel des Autornamens ergeben. Hat Joos van Gent und er allein diesen Zyklus von Gemälden geschaffen, so gehört das Werk in die Geschichte der flandrischen Malerei des XV. Jahrhunderts, so gut wie der Portinari-Altar des Hugo van der Goes in Florenz. Wir müßten als Historiker diese Reihe von Leistungen aus der Entwicklung des Quattrocento herausheben, solange es gilt, das Wachstum der italienischen Kunst für sich allein zu betrachten, und kämen dann erst zu der Feststellung eines fremden Einschlags in das Gewebe, oder gar auf die Anerkennung eines germanischen Pfropfreises auf den bodenständigen Baum, mitten im Gezweig, gerade da, wo die höchste Blüte bevorsteht, wenn man will ebenda, wo die besten Früchte der Hochrenaissance gedeihen sollen. Darnach begreift es sich, wenn ein Schiedsrichter bei dem Wettbewerb der flandrischen und der italienischen Kunst sich vor allen Dingen die Tragweite seines Urteils zum Bewußtsein bringt. Vielleicht ist die Verantwortlichkeit nicht ganz so gewissenhaft erwogen worden, wie es geschehen sollte, als man neuerdings die Parole ausgab, der Fall sei undiskutierbar und mit der Umtaufe der vier Gemälde aus Urbino auf den Namen Justus van Gent, die sich an den Illustrationen im „l'Arte" 1902 zu dem Artikel von PAOLO D'ANCONA „Le rappresentazioni allegoriche delle arti liberali nel Medioevo e nel Rinascimento" vollzogen

findet, sei die Sache erledigt. Indes, solche Vollstreckung des Urteils „von Redaktionswegen“ beruht doch nur auf einem Machtbefehl, der die Mittel, die ihm zu Gebote stehen, dazu benutzt, seine Ansicht nach Möglichkeit zu verbreiten. Sonst liegt weiter nichts vor als ein Dekret, das den Anspruch auf Allgemeingültigkeit erhebt, uns aber leer ausgehen läßt, wenn wir nach der Begründung dieses Anspruchs fragen, — einen haltbaren Beweis verlangen, — „quod erat demonstrandum“. Begnügt man sich in Italien damit: „le ragioni — non possono mancare“, so wird das anderswo, am Forum der Wissenschaft, doch kaum zu erwarten sein.

Ein solches Verfahren ist auch nur solange möglich, als die Ausbildung der kunsthistorischen Methode nicht so weit gediehen ist, um sofort Rechenschaft zu verlangen und nähere Auskunft für die Sachverständigen zur Motivierung des Votums zu erheischen. Wäre die italienische Kunstwissenschaft nicht immer noch so ausschließlich Künstlergeschichte, mit vollständigem Inventar aller Werke, Verteilung des Materials auf Namen mehr oder weniger bekannter oder unbekannter Individuen, Feststellung der chronologischen Reihenfolge und des sonstigen biographischen Apparates dazu, — so wäre eine Verständigung in unserer Angelegenheit leichter erreichbar, als dies gegenwärtig erhofft werden darf. Erst wenn die Kunstgeschichte die höhere Aufgabe, eine Geschichte der künstlerischen Probleme zu geben, erfaßt hat und nicht bloß einen „Catalogue raisonné des oeuvres, — des maîtres“; wenn sie gelernt hat, Kunstwerke auf ihren Stil eingehend zu analysieren und sie als Lösungen durchgehender Aufgaben des künstlerischen Wollens zu begreifen: erst dann ist Aussicht auf gemeinsame Arbeit, mit Hilfe einer internationalen Literatur, die hüben und drüben sofort verstanden wird. Wenn ein Deutscher es heute unternimmt, irgendeinen italienischen Meister, wie etwa Federigo Barocci, als einen Begründer des Barockstils in der Malerei zu erweisen, so erschallt ihm als Antwort aus Italien wohl nur „troppo di analisi“, zuviel Stilkritik bei jedem Werke, das besprochen wird, und seine Betrachtungsweise heißt „bizarr“, weil man gar keine Ahnung hat, was er eigentlich will, nicht einmal merkt, daß er keine vollständige Biographie, keine erschöpfende Monographie geben will, sondern erst einmal eine These schreibt, um die historische Stellung des Einzelnen im Zuge der Gesamtentwicklung zu bestimmen, und

darnach den Maßstab einzurichten, den man anzulegen berechtigt wäre, d. h.: nicht mehr Renaissance, nicht mehr Manierismus, sondern schon Barock, — das Werden eines Neuen gegenüber jenem Alten ist die eigentliche Triebkraft dieses Schaffens.

So auch mit der Frage, ob Justus van Gent oder Melozzo da Forli. Wenn es nun auf diese Alternative zunächst gar nicht ankäme, nicht auf ein bloßes Kenner-Verdikt hinauslaufen könnte, sondern auf etwas ganz anderes? Wenn es sich vorerst vielmehr darum handelte, das künstlerische Problem zu erfassen, zu erforschen, wohin es seinem Wesen nach gehöre, wo es erwachsen und entwickelt worden sei. An ihren Früchten sollt ihr sie erkennen! Wachsen denn Trauben auf den Dornen, oder Rosen auf den Disteln?. Um aber jede Herabsetzung des Nordens gegen den Süden auszuschließen, die man meiner Verwendung der biblischen Gleichnisse unterschieben könnte, will ich lieber fragen: Reifen Orangen auf den Apfelbäumen Flanderns? — „Il me paraît que poser la question, c'est la résoudre", schreibt AD. DE CEULENEER. Ich bin aber nicht so leichtgläubig, als werde sich in diesem Falle so schnelles Verständnis finden, sondern bin vielmehr auf ein neues Mißverständnis gefaßt, wo allzu bereitwilliges Entgegenkommen sich vorschnell entschiede. Gerade DE CEULENEERS Abhandlung hat mir gezeigt, daß vollständige Verwirrung der Begriffe vorhanden ist und auch im Kreise sonst besonnener Fachgenossen durchdringen konnte, sowie einmal versucht ward, die Zuschreibungen an Joos van Gent zum äußersten Extrem zu treiben.

Ich muß also notgedrungen um Erlaubnis bitten, etwas weiter auszuholen. Allzuweit braucht es nicht zu sein; denn zunächst sind wir ja auf Mittelitalien angewiesen und müßten erst, wenn hier die Denkmäler, die allein als Urkunden mitsprechen dürfen, gerade da versagen, wo wir ihrer bedürfen, darüber hinausblicken und dann natürlich auch in den Niederlanden Umschau halten.

Das künstlerische Problem der Darstellung

Was die Darstellung der freien Künste für das Schloß von Urbino von anderen unterscheidet, ist, wie erwähnt, die Gemeinschaft zwischen der allegorischen Gestalt auf ihrem Thronsitz, und einem Verehrer zu ihren Füßen. Nur bleibt es für uns außer Betracht, ob hierin eine ritterliche Auffassung des Themas zu

suchen sei oder eine Versetzung in die vornehmste Gesellschaft des Fürstenhauses. Lassen wir kulturgeschichtliche Momente, wie ethische Ansprüche ganz aus dem Spiel. Es kommt hier nur auf die künstlerische Auseinandersetzung zwischen zwei Körpern im selben Raum an und auf die Art, wie diese Körper zugleich Raumwerte schaffen, sodann wie weit diese einfachen Bestandteile eine Bildkomposition ergeben, die wir als in sich gefestigte und beruhigte Gruppe innerhalb des Ausschnittes anerkennen, mit dem sie zusammengesehen wird. Das wäre nach meinen historischen Kenntnissen ein echtes Renaissanceproblem, aber nicht der italienischen allein, sondern auch der nordischen, der deutschen wie der niederländischen, d. h. diesseits und jenseits der Alpen. Deshalb ist es vorzüglich geeignet, in diesem Kapitel vergleichender Kunstgeschichte als Maßstab des Erreichten zu dienen.

Bis zum Jahre 1468 stand im Gesichtskreis des Grafen Federigo von Urbino der Ruhestörer der Romagna Sigismondo Malatesta als gefürchteter Nachbar; erst die Niederlage des Gegners 1463 hatte ihn aufatmen lassen, erst sein Tod befreite die Lust an eigenen Unternehmungen. Dort drunten im Tempio Malatestiano zu Rimini finden wir das erste Werk, von dem wir ausgehen mögen. Es ist ein Wandgemälde von Piero della Francesca aus dem Jahre 1451, in der Reliquienkapelle am Langhaus rechts, und stellt Sigismondo Malatesta vor seinem Schutzpatron, dem hl. Sigismund dar.[1]) Links in der Ecke sitzt der alte König von Burgund mit dem Szepter in der Rechten, das sich gegen die Schulter lehnt, und dem Reichsapfel unter der linken Hand, die so gestützt auf dem Knie zur Ruhe kommt, obgleich dies Bein, leichter aufgesetzt, den Fuß bis an den Rand des Podiums vorschiebt, während das andere herangezogen die straffe Haltung bewahrt und sein Knie rechtwinklig heraustreten läßt. Der Kopf mit grauem, in der Mitte gespaltenen Vollbart ist dreiviertel nach rechts gewendet, und die dunkeln Augen blicken unter dem aufgeklappten Stück des breiten Hutrandes forschend, fast vorwurfsvoll streng auf den Beter vor ihm hin. Eine goldene Scheibe liegt als Heiligenschein auf der platten Kappe dieser seltsamen Kopfbedeckung, und trägt gleich der Peripherie des abwärts geneigten Randes dazu bei, die Rundung der

1) Phot. Alinari 10994.

Körperform zu betonen und von dem kannellierten Marmorpilaster abzuheben, an den der Sessel des Thronenden, übereck gestellt, mit samt dem teppichbelegten Untersatz herangeschoben ist. Auf der Stufe kniet der Verehrer in scharfem Profil so weit rechts, daß die ganze Figur sich frei gegen die blaue Luft und den Meeresspiegel abhebt, auf die wir durch die breite Öffnung bis zum nächsten Pfeiler hinausblicken. Von dem geraden Gebälk hängt nur der Wappenschild des Fürsten herunter bis auf den Mittelring einer schweren Guirlande, die von Kapitell zu Kapitell im Bogen ausgespannt ist und ebenso auch die folgenden Intervalle rechts und links abschließt, von denen kaum ein Drittel noch sichtbar wird. Wenn der Kniende aufstünde, würde er genau in der Senkrechten unter seinem Wappen dastehen, d. h. die Mittelachse des Ganzen erfüllen. Jetzt aber wirkt die Profilansicht nur wie eine ausgeschnittene Silhouette, als habe der Maler nach einer Medaille, statt nach dem lebenden Original arbeiten müssen, und so sehen wir nur die eine Handfläche, nur das eine Bein, weil das Paar dieser Gliedmaßen nur ganz parallel gestellt sein kann, wenn wir überhaupt an die Existenz der rechten Körperhälfte glauben sollen. Diese Einseitigkeit der Hauptperson fällt um so mehr auf, als die beiden Windhunde, die den Herrn auch hier begleiten, der hellere vorn mit dem Kopf zu ihm hin, der dunkle dahinter in umgekehrter Richtung nach rechts hinausblickend, durchaus körperhaft und überzeugend am Boden gelagert sind. Selbst der Revers der Medaille mit dem Kastell darauf ist in kreisrundem Steinrahmen abgebildet, als fülle dies Einschiebsel den Zwischenraum bis zu einem folgenden Pfeiler der Halle, deren farbiger Marmorboden nur eine schmale Raumschicht vor der klassischen Ordnung der Architektur andeutet. —

Prüfen wir das Wandgemälde darnach auf seine Komposition, so bemerken wir, daß es freilich seinen Schwerpunkt in dem klar entfalteten Körper des Heiligen links hat, auf den sich der Beter in ehrfurchtsvollem Abstand richtet. Aber der Rest des Schauplatzes im Rücken der Porträtfigur ist so leer, daß jeder Beschauer zugeben muß: das Ganze fordert eigentlich keinen festen Standpunkt in der Mitte vor dem Bilde, die uns doch durch das Wappen gewiesen wird; es befriedigt nicht, wenn wir es von da aus nach beiden Seiten zu umspannen trachten, als Einheit, sondern es muß

von dem einen Ende zum andern abgelesen werden, in sukzessiver Aufnahme seiner drei Teile, die doch selbständig nebeneinander stehen, ohne irgendwo zwingend ineinander zu greifen. Wer von rechts herkommt, als folge sein Blick dem vorausgegangenen Herrn mit seinen Begleitern, also über die Hunde hin, empfängt den richtigsten Eindruck, — bis vor die Schwelle der Estrade, und vor das Angesicht des Schutzpatrons. Umgekehrt, von links her gesehen, fällt es empfindlich ab, und die Ansicht des Bauwerks vermag doch nicht aufzukommen gegen diesen Mangel: es fehlt ein Widerhalt als Abschluß. Unzweifelhaft ist das Gemälde mit starkem Raumgefühl entworfen, fast möchte man sagen, im Anschluß an die wirkliche Räumlichkeit, die uns nicht weiter gezeigt wird. Aber niemand wird an die Dreidimensionalität der Porträtfigur glauben, deren Rock und Beinwerk fast knabenhaft aussieht. Es fehlt ihr die Hauptsache: die überzeugende Ausladung nach der Tiefe wie nach dem Ankommenden zu; die Elnbogenbreite versagt, wie das Hintereinander der Knie und der Füße; die Auseinandersetzung mit dem Boden ist nicht gelungen. Da liegt die entscheidende Schwäche des Bildes, eben darin die unerreichte Lösung des Problems, das wir nun weiter verfolgen.

Fast die nämliche Eigentümlichkeit zeigt das Stifterbildnis auf einem andern Werke desselben Meisters, einer kleinen Tafel, deren rechteckiges Hochformat schon das Anhängsel im letzten Drittel des Wandgemäldes ausschließt, jetzt in der Akademie von Venedig. In scharfem Profil kniet auch hier der Beter in seinem faltenreichen Rock, der die Beine vollständig verhüllt, vor seinem Schutzpatron, dem hl. Hieronymus, aber auf gleichem Boden mit ihm und in unmittelbarer Nähe, so daß er ihn von Angesicht zu Angesicht sehen kann, oder umgekehrt, von ihm mit den Blicken gemessen, mit den bohrenden Augen durchdrungen werden kann. Als gälte es Herz und Nieren zu prüfen, so blickt der griesgrämige Alte auf den Ankömmling, der ihn im Freien an der Stätte seiner Andacht aufgesucht hat. Da sitzt der Büßer auf einer niedrigen Steinbank, nackt bis auf einen hemdartigen Kittel, den ein Strick umschließt. Auf dem Knie des aufgestützten rechten Beines liegt das geöffnete Buch, dessen vordern Deckel die linke Hand umspannt, indes die Finger der andern, auf dem Pergament aufruhenden ein Blatt weiterschieben, als sei der Leser unerwartet in seiner Be-

schäftigung gestört worden und gar nicht aufgelegt, sich länger ablenken zu lassen. Das linke Bein hat den Fuß hinter den rechten geschoben und berührt mit Zehen und Ferse seitlich den Boden. Der Oberkörper gewährt in der Vorderansicht durch den offenen Schlitz des Kittels den Anblick des festgebauten Brustkastens, auf den der feingekräuselte Vollbart in nachlässiger Verwilderung niederwallt. Der Schädel ist kahl, nur an der Schläfe deckt noch gesträhntes Gelock. Die stechenden Augen, die kolbenähnliche Nase, die vorgeschobenen Lippen des Mundes und das breite Kinn kennzeichnen einen Lieblingstypus des Malers von Borgo San Sepolcro, so daß man sein Werk schon an diesem einen Kopf allein erkennt, wie andrerseits an der Form der Gliedmaßen, mit kleinen Händen und Füßen, an der Sitzhaltung und an der schimmernden Wirkung des Körpers, der wie von Licht umflossen in der Luft steht, ganz ähnlich wie bei Domenico Veneziano, der sein Lehrer war. Links von dem Büßer ist als Abschluß vorn ein Baumstamm hingesetzt, auf dessen abgesägter Schnittfläche ein langes Kruzifix aufragt, dessen Front sich schräg gegen Hieronymus kehrt, also in die Diagonale des Bildes, und so mit der Profilansicht des Gekreuzigten und der perspektivischen Verkürzung der Kreuzarme das Auge des Beschauers sofort nach links hinein in die Tiefe zieht. Mit gleicher Berechnung folgt rechts, hinter dem Rücken des knieenden Beters, der Stamm einer Steineiche mit dem dunklen Laub seiner weit ausladenden Zweige, und weiter hinten ein weißes Gebäude mit hohem viereckigen Turm, dessen Zinnenkranz in hellem Seitenlicht wieder die beiden Seiten eines Würfels hervorhebt, wie das Mauerwerk unten. Von hier aus läuft die Grenze des vorderen Schauplatzes durch den Bildraum und läßt uns jenseits dunklen Buschwerks die leuchtenden Mauern einer Stadt sehen, aus deren Häusern und Kirchen viele Türme aufragen, während die Ferne durch ansteigende Hügellandschaft geschlossen wird, so daß nur der Zwischenraum zwischen der Krone des Eichbaums und dem Bildrand dicht am Kruzifix, d. h. etwa die halbe Breite noch für den hellblauen Himmel übrig bleibt. Die Wellenlinie des Höhenzuges begrenzt die dunklere Folie, die sich wie Teppichgrund hinter den Köpfen der beiden Personen hinbreitet. Eben die Profilhaltung des Stifters, unter dem der Name HIER. AMADI. AVG. F. mit dem Pinsel eingetragen ward, erinnert so stark an Jan van

Eyck, daß man meint, Piero della Francesca müsse ein solches Bildnis vom „großen Janes von Brügge“ gesehen haben. Aber dieser starke Anklang bezeugt nur erst recht, auf welcher Stufe der italienische Maler noch um die Mitte des Jahrhunderts damit stehen bleibt, während er doch die übereck gesehene Gestalt des Einsiedlers so geschickt zu vollrunder Körperwirkung gebracht hat. Freilich besitzt der Verehrer auch hier viel mehr überzeugende Rundung und Festigkeit, behauptet sich viel sicherer an seiner Stelle im Raum als die ausgeschnittene Silhouette des Sigismondo Malatesta. Aber ein neues Mittel zur Lösung der Aufgabe wird auch hier noch nicht gefunden. (Phot. Anderson.)

Das dritte Beispiel, das darnach in Betracht kommt, leitet uns zurück nach Urbino: es ist das Votivgemälde, das Piero della Francesca für Federigo und seine Gattin Battista Sforza ausgeführt hat, als sie nach einer Reihe von sechs Töchtern die Geburt eines männlichen Erben erwarteten. Es schmückte den Hochaltar des Kirchleins S. Bernardino de' Zoccolanti, wo die Fürstin 1472, als sie kurz nach der Erfüllung des Wunsches gestorben war, ihre letzte Ruhestätte fand, und ist erst durch die Franzosen entführt, bei der Rückgabe der Kunstschätze nach Mailand in die Galerie der Brera gelangt. Wir haben darin immer eins der vollendetsten Werke des Piero della Francesca gesehen und es als reife Zusammenfassung seines Könnens gewürdigt, die nach dem Bildnis des Federigo Montefeltre allein im Vordergrund nur mit der Geburt des Prinzen Guidobaldo in Verbindung gebracht und darnach datiert werden kann (Taf. XII). Wir blicken hinein in die Vierung einer gleicharmigen Kreuzanlage, deren Hauptflügel mit kassettiertem Tonnengewölbe bedeckt, durch eine wenig einspringende Apsis mit Halbkuppel geschlossen wird. In die Wölbung dieser Nische ist eine Muschel hineingelegt, von deren vorragender Spitze eine feine Kette mit einem Straußenei daran herunterhängt. Vor diesem Chorschluß thront auf einem teppichbelegten Podium die Madonna mit betend erhobenen Händen und blickt auf den nackten Knaben, der auf ihrem Schoße schlummert. Vier junge Mädchen in prächtigstem Zeitkostüm stehen als Engel hinter ihr; links und rechts an den Ecken, wo die Marmorpilaster und Gesimse der Kreuzflügel zusammenstoßen, sind je drei Heilige zu Gruppen vereinigt: S. Hieronymus und S. Joh. Baptista mit S. Bernardin hinter sich; — S. Franciscus

Piero della Francesca, Altarbild aus Urbino S. Bernardino

(Mailand, Brera)

mit Petrus Martyr und einem weißbärtigen Träger des Evangeliums (S. Ubaldo?), der unmittelbar als Schutzpatron den betenden Fürsten begleitet. Auf dem schmalen Streifen des Fußbodens, der vor dem Podium sichtbar wird, sind die Stahlhandschuhe des Kriegshelden und sein Stab dazwischen hingelegt, sein Helm dicht neben ihm selber aufgestellt. Ganz vorn in der Ecke kniet der ergebene Stifter: wieder scharf in Profil gesehen, die Beine ganz parallel geordnet, so daß nur ein Knie in seiner schimmernden Rüstung unter dem karminroten Schwertgehänge und dem Kettenpanzer hervortritt. Glänzend rundet sich die Schulter voll heraus, wie leibhaftig die aneinandergelegten Hände zusammenwirken, obgleich kaum mehr als die Oberfläche der einen erschaut werden kann. Wie in tastbarer Nähe hebt sich der charaktervolle Kopf mit dem zerstoßenen Nasenbein und dem schwer hängenden Augapfel unter dem gesenkten Lide von der Folie der grauen Mönchskutte und der farbigen Gewandung des Glaubensboten ab. Und dennoch ist diese täuschende Gestalt nur die reifste Vollendung der nämlichen Stifterfigur, der wir bereits in zwei früheren Redaktionen an solcher Stelle begegnet sind. Die Beibehaltung der strengen Profilansicht ordnet sie der Parallelebene völlig ein, bleibt bei der ruhigen Reliefanschauung, als wolle der Maler mit ihr nur die letzte tektonische Schranke des gesamten Aufbaues hersetzen an der vordern Grenze seines Heiligtums, kein Hervordrängen über den Rahmen, den einspringende Ecken der Simse, links und rechts unter den seitlichen Bogenöffnungen der anstoßenden Kreuzarme, schon im Bilde selber vorbereiten. Strengste perspektivische Rechnung in der Wiedergabe der umschließenden Architektur, überzeugender Einfall des Lichtes von links oben in die marmorgetäfelte schimmernd widerspiegelnde Halle hinein, und doch: auch hinten, hinter den jugendlichen Trabanten kein Abstand der Körper von der Tribuna, keine Luft in der Tiefe, die uns das Tonnengewölbe droben, mit seiner Kassettierung, ebenso wie die Pilasterordnung mit den dunklen Porphyrplatten in den weißen Rahmen hüben und drüben in perspektivischer Flucht so deutlich zumessen. Feste, fast unbewegliche Aufstellung der Körper ist dieses Malers Stärke; aber überall werden ausladende Gliedmaßen in eine gemeinsam durchgehende Fläche gedrängt und dadurch einer der stärksten Faktoren der Raum- und Körperillusion, der lebendige Kampf

gleichsam ihrer Auseinandersetzung auf Druck und Stoß, geflissentlich ausgeschlossen. Uns mag es wie ein freiwilliger Verzicht erscheinen; bei dem systematisch fortschreitenden Perspektiviker war es jedoch wahrscheinlich nichts anderes als die Grenze des Erreichten, die zu überschreiten eben seine bisherigen Errungenschaften noch nicht erlaubten. An diesem Punkt versagt die Eroberung der Körperwelt im Raum bei Piero della Francesca.

Und eben an dieser Stelle hat zur gleichen Zeit, fast um 1469—72 Melozzo da Forlì, sein größter Schüler, der auf den Wandgemälden in S. Francesco zu Arezzo fußt, in Rom eingesetzt, nachweislich jedenfalls in den Markusbildern der Basilika am Palazzo di Venezia. Der Evangelist ist als eifriger Schreiber in seinem Studierstübchen ganz übereck gesehen und so eindringend auf den Beschauer durchgeführt; der thronende Papst frontal, wie hier die Madonna von Urbino, aber zugleich so viel in Untensicht wie zur Steigerung des imposanten Eindrucks erfordert ward. Wie bewußt diese Probleme von den Malern verfolgt und von den Kennern befürwortet werden, steht bei dem Mathematiker Luca Pacioli zu lesen, der mit Piero del Borgo damals besonders vertraut war, als er sein Buch Summa de Aritmetica Geometria Proportioni et Proportionalità schrieb (fol. 68b) „se ala statura de una figura humana non si da la sua debita grossezza, negli occhi di chi la guarda mai ben responde ... E così nelli piani dove hanno a posare tal figura: molto li convene haver cura de farla stare con debita proportione de distantia.“ (Venetiis 1494.)

Sowie man aber die erhaltenen Gemälde des Piero della Francesca selber nachprüft, wie weit sie bis 1473 etwa in der Darstellung knieender Porträtfiguren im Vordergrund gelangt sind, so stellt sich, wie soeben dargetan wurde, heraus, daß man mit diesem Meister allein nicht auszukommen vermag, wenn es sich nun darum handelt, den Zyklus der sieben freien Künste in Urbino zu erklären. Man vergleiche nur die Halbfiguren des Erzengels und des Mönches, die wir nach gemalten Standbildern des Meisters aus späterer Zeit zusammengestellt (auf Taf. V). Wer die Anwesenheit des Melozzo da Forlì während der Ausführung des Studio de' ritratti und des Musaeum im Schlosse des Herzogs Federigo bezweifelt oder rundweg ableugnet, als stünden ihr chronologische Anhaltspunkte für seine gleichzeitige Beschäftigung in Rom ent-

gegen, der klammert sich, da italienische Einflüsse stärkster Art auf den Genter nicht aus der Welt zu schaffen sind, an den Meister von Borgo S. Sepolcro, als habe dieser dem flandrischen Fremdling dauernd zur Seite gestanden, oder doch am Altarbilde für S. Bernardino neben ihm gemalt. Die Unzulänglichkeit dieses Notbehelfs muß einleuchten, wo Fortschritte in damaligen Kompositionsgesetzen der Malerkunst überhaupt verstanden werden. Im Studio de' ritratti sehen wir an den italienisch anmutenden Kniestücken eben die Prinzipien fortgesetzt, die bei Melozzos Frühwerken in S. Marco zu Rom hervortraten. Überall wird für den tektonischen Aufbau der Figur im gegebenen Raumausschnitt Sorge getragen, auf dem vorgeschobenen Knie das schwere Buch dem Blick des Beschauers entgegen gerückt, hier und da absichtlich übereck gestellt, wie zuweilen das emporgezogene Bein selber, so auch ein Arm, die Schulter herausgedrängt in scheinbar zufälliger Bewegung, in Wahrheit aber mit absichtsvoller Berechnung, auf daß sich der ganze Körper diagonal erstrecke und so, zwischen der Mittelsäule vorn und der Ecke hinten, seinen Platz behaupte. Bei andern kommt das Spiel der Hände vor der Brust hinzu, dem Betrachter auch hier in der Zwischenregion zwischen Balustradenrand oder Knie und Kopf die hellen Formen ins Auge springen zu lassen. Wie mächtig wirkt der großgeschnittene Vergil, als vorgeneigter Lauscher des blinden Rhapsoden an seiner Seite; wie vornehm breitet sich Cicero, in dem wir am ehesten Lazzaro Racanelli von Gubbio, den angehenden Bischof von Urbino erkennen möchten, auf seinem Chorgestühl aus und hält so dem Seneca mit seiner geräumigen Kapuze das Gegengewicht. Schon bei Ptolomaeus ist Hand und Sphäre zwischen Kopf und Säule so hoch gehoben, um von dem Architekturglied auf der Brüstung schräg hinein in die Tiefe und zugleich nach links hinauf zu leiten, wo der weiße Turban unter der Krone leuchtet. Die pantomimische Zwiesprache mit dem Bild des Kosmos in seiner Hand hält aber gerade die Mitte zwischen den tiefer gelagerten Händen des Boethius mit ihrem bezeichnenden Fingerspiel und dem zugehörigen Kopf in runder Kappe, dem durch einen hellen Wandausschnitt rechts noch ein Rückhalt für diese durchgreifende Auseinandersetzung der Körper im gemeinsamen Raum gegeben ward. Dekoratives Geschick haben wir auch bei Joos van Gent, dessen Spende

der Eucharistie sich wie ein Kranz von Figuren um die Gestalt des Meisters ausbreitet und vorn in Wasserbecken und Kanne wirksamen Abschluß gewinnt. Aber solche Architektonik der Körperformen im Zusammenhang mit dem Raumbilde selber und mit Hilfe kühner Verkürzungen, die jener ängstlich vermeiden muß, finden wir damals doch nur bei Melozzo da Forlì.

Auf diesem Bildungsgesetz beruhen aber die Darstellungen der freien Künste durchhin, und die Zusammenfassung zweier Körper, einer thronenden und einer knieenden Gestalt in wiederkehrender Subordination, zu einer Gruppe, die durch einheitlichen Vollzug des Sehens auf einer bevorzugten Leitungsbahn durch den Raumausschnitt entlang erfaßt wird, ist geradezu die neue Aufgabe, die hier gestellt und hier zuerst in so und so viel Lösungen erfüllt wird. Sie bezeichnen eine ganz feste Etappe im Entwicklungsgang der Malerei, und zwar Italiens zunächst. Es sind notwendige Früchte nach dem bisherigen Wachstum des Forlivesen in Arezzo, Città di Castello und Rom, und unentbehrliche Vorstufen für seinen ferneren Aufstieg in allbekannten Meisterwerken.

Vier Tafelbilder sind uns erhalten, die unbedingt einer Reihenfolge von Darstellungen angehören, wie sie in einem fürstlichen Museum neben dem eigentlichen Bibliotheksaal wohlangebracht waren. Alle zeigen uns thronende Frauengestalten und zu ihren Füßen die Porträtfigur eines knieenden Verehrers. Zwei dieser göttlichen Wesen sind durch Attribute unverkennbar bezeichnet. Die Orgel neben der einen läßt über die Vertreterin der Musik, die Himmelssphäre in der Hand der andern über die Astronomie keinen Zweifel, d. h. daß dieser Kreis weiblicher Vertreterinnen geistigen Lebens aus den sieben freien Künsten bestand, das Trivium und Quadrivium vergegenwärtigen sollte: — Grammatik, Rhetorik und Dialektik, Geometrie und Arithmetik, Musik und Astronomie heißen nach ererbtem Brauch diese Geschwister der Musen.

Dazu kommt eine auf dreien der Bilder noch lesbare Inschrift, deren zugehöriges Stück auf dem vierten gerade mit weggeschnitten worden, deren Wortlaut aber die Zusammengehörigkeit bestätigt und weitere Schlüsse über die Verteilung gestattet.

Auf einer der Tafeln in London liest man:

(D)VX VRBINI MONTIS FERITRI AC

auf einem der Berliner Stücke die Fortsetzung

DVRANTIS COMES S^ER^.

Nehmen wir mit Hilfe der Abschrift LORENZ SCHRADERS dazu den notwendigen Anfang:

FRIDERICVS MONTEFELTRIVS,

der auf dem verlorenen Bilde der Grammatik gestanden haben muß, so sind damit auch die beiden folgenden als Rhetorik und Dialektik bestimmt. Dann aber fehlen die beiden nächsten des Quadriviums: Geometrie und Arithmetik. Die letzten Buchstaben am Fries der Dialectica, eine Abkürzung für SERENISSIMI, wie SCHRADER aufgelöst überliefert, leiten weiter zu:

REGIS SICILIAE CAPIT(ANEVS) GENER(ALIS)

für den Streifen über der Geometrie, und zu

SANCTAEQVE ROMANAE

oberhalb der Arithmetik. Auf dem zweiten Bilde der National Gallery, mit der Musik darauf, finden wir den Anschluß:

IECLESIE GONFALONERIVS

und für das letzte Stück der Reihe, die Astronomie in Berlin, bliebe nur die Jahreszahl übrig, die SCHRADER als

M.CCCC.LXX.VI.

angibt und im Studio sorgfältig abgeschrieben hat. Angesichts dieses glaubwürdig überlieferten Vollendungsdatums entfällt selbstverständlich mein Ergänzungsversuch „Fundavit MCCCCLXXIV?“ als allein möglicher mit dem Titel Dux vereinbarer Anfangstermin. Die Entstehung des ganzen Zyklus hatte ich vollkommen zutreffend auf die nächsten Jahre bis Spätherbst 1476 ausgedehnt. Eine Verlängerung der Ausführungszeit kann nur dann in Frage kommen, wenn man unter Fertigstellung ausschließlich das „colorire in tavole a olio“ verstehen will, um damit die Angabe des Vespasiano de Bisticci über die Beschäftigung des flandrischen Malers in Urbino auch auf diese „pitture solennissime“ auszudehnen.

Die beiden Berliner Gemälde

Die Dialektik wurde vom Fürsten selbst zu seiner Patronin erwählt; beginnen wir deshalb mit diesem in Berlin erhaltenen Stücke. „Wir blicken in ein Gemach, das sich in einfach strengen Formen der Architektur des Schlosses von Urbino anschließt. Schräg, in der Diagonale des Raumes, sind die beiden Figuren hineingeordnet. Links auf dem nischenartig vertieften, reich verzierten Thron erhöht, sitzt die göttliche Frau und reicht ihrem Verehrer huldvoll ein geschlossenes Buch herab, das er barhaupt, auf der untersten Stufe knieend, in Empfang nimmt. Es ist ein älterer Mann, mit spärlichem, nur am Hinterkopf noch vollen Haarwuchs, mit etwas aufgeschwemmten Wangen und Unterkinn, aber so energischem Profil, so viel Geist und Wohlwollen in den Zügen, daß sich dies sprechende Charakterbild jedem Beschauer lebhaft einprägen muß“. — Etliche Jahre früher hatte Piero de' Franceschi den Dargestellten mit derselben Fürstenmütze porträtiert, die hier neben ihm auf den Thronstufen liegt, nur noch energischer, im einzelnen gewissenhafter bis auf die Warzen, die hier und da aus der Haut hervortreten, und die ausgestoßene Nasenwurzel, die er zugleich mit dem rechten Auge einst auf einem Turnier verloren hatte (Tafelbildchen in den Uffizien zu Florenz). Ein zweites Mal haben wir sein Bildnis, aber in ganzer Figur gemalt, von Piero del Borgo auf jenem Altarbilde für S. Bernardino, wo Federigo in voller Rüstung vor der Madonna kniet, und so in scharfem Profil vielleicht in Abwesenheit des Fürsten wenigstens angelegt, dann aber in wirklichkeitstreuer Nachahmung vor dem Original vollendet ward. Der Vergleich mit diesen Gemälden und gleichzeitigen Denkmünzen läßt keinen Zweifel über die Person des Berliner Bildes übrig. „Es ist der Herzog Federigo selbst in weitem rotem Talar, aus dessen Schlitz der Arm mit dem dunkleren Rot des Leibrocks hervorlangt, auf dem Nacken ein schwarzes Capuchon mit goldenem Troddel. Der rote Fürstenhut auf dem grünen Plüschteppich und der schwarze Adler, der gerade über dem Haupte des Knieenden, auf einem bronzenen Leuchterarm sitzend, das vierteilige Wappen des Montefeltre von Urbino und Castel Durante mit den Insignien des Schirmherrn der Kirche dazwischen hält, vollenden die Bestimmung“.

„Seine persönliche Begabung für scharfe Verstandestätigkeit, seine Neigung für sinnreiche Disputation mit gelehrten Männern und klugen Frauen spricht aus der Wahl der Schutzpatronin wie aus der Huld der Göttin Dialectica. Diese sitzt ihm nicht fremd in stolzer Hoheit gegenüber, sondern beugt sich freundlich herab, indem sie das verschlossene Buch ihm anvertraut. Sie trägt ein Gewand von rotgemustertem Goldbrokat, das am Gürtel, am Oberarm und Handgelenk mit perlbesetzten Bandstreifen verziert ist. Am Unterarm und am Halsausschnitt blickt das feine Musselinhemd darunter hervor. Eine Haube und ein doppeltes Schleiertuch umhüllen durchsichtig und zart den jugendlichen Kopf, dessen kugelige Schädelform, dessen ovales Antlitz mit hochgeschwungenen Brauen über den runden Augen, gerader Nase, scharfgezeichneten Lippen und kräftig vortretendem Kinn uns ganz individuell anmutet und doch als Schönheitstypus später noch beschäftigen muß. Charakteristisch für den urbinatischen Geschmack des Dalmatiners Luciano de la Vrana ist die mannigfaltige Auszierung des Thrones mit vergoldeten Balustern unter den Armlehnen, Voluten und Kugeln, ja grünem Marmor an den Simsen, wie sie nachher wohl nur bei den Ferraresen oder sonst am Adriameer beliebt sind. So aber hebt sich die farbige Gruppe wirksam von dem lichten Grau der Wandung ab, wo uns rechts durch eine Fensteröffnung der Ausblick in einen anstoßenden Gang und dessen offenstehende Tür gezeigt wird".[1])

Damit rühren wir an die auffallendste Eigentümlichkeit der Gesamtdisposition des Bildes, das uns in starker Untensicht den Vorgang zwischen beiden eng verbundenen Personen vorführt, aber zugleich in einer solchen Schrägstellung, daß nur die rechte Seitenwand des Gemaches und die anstoßenden zwei Drittel der Schlußmauer hinter dem Thronbau gezeigt, dieser jedoch schon von der vorspringenden Armlehne, ja vom Teppichrand der letzten Stufe bis hinauf zum Sims der Nischenwölbung und dem letzten Viertel des umschließenden Halbkreisbogens abgeschnitten wird. Hier haben

1) „Nach der Tiefe wird die Färbung einheitlicher: die Frau in goldgelbem, rotgemustertem Gewand auf gelbbraunem Thron mit grünem Fries. Die bräunlichgrauen Wände werden von goldgelbem Gesims abgeschlossen." Die Gemäldegalerie des Kaiser Friedrich-Museums. Die romanischen Länder. Berlin (vollständiger beschreibender Katalog . . ., bearbeitet von HANS POSSE) 1909. S. 73. No. 54. — H.: 1,50. Br. 1,10.

wir also eine unmittelbare Fortsetzung der nämlichen perspektivischen Probleme vor uns, die wir in den beiden Markusbildern zu Rom, dem Evangelisten und dem Papste kennen gelernt haben, und zugleich eine Weiterbildung der knieenden Stifterfigur vor der Madonna von Piero della Francesca, in noch näherer Verbindung mit der Thronenden, wie es der Sinn des Themas nahelegte, wie es jedoch nur auf Grund der selbständigen Fortschritte über den Meister von Borgo S. Sepolcro hinaus, eben bei dem Erfinder des schreibenden Markus in seinem Gehäus und des majestätisch, ja fast allzu starr ausgefallenen Pontifex Maximus auf seinem Hochsitze möglich war. Das ist und bleibt Melozzo da Forli. Keinem anderen Italiener kann damals in diesem Umkreis der entscheidende Wurf beigemessen werden, der hier vorliegt; denn es ist gerade die glückliche Lösung des Problems, das selbst von Piero della Francesca in dem herrlichen Einblick auf die marmorgetäfelte Chornische von S. Bernardino nicht weiter gefördert war. Es heißt den pragmatischen Zusammenhang der Entwicklungsgeschichte italienischer Monumentalkunst völlig verkennen, wenn man die nämliche Leistung einem beliebigen anderen Italiener oder gar einem vor wenig Jahren zugewanderten Fremdling zutraut, der uns in seiner Kommunion der Apostel noch 1473—74 seine Abhängigkeit von vlämischer Malerei in Gent so deutlich beurkundet hat. Wem solche Analyse von Kunstwerken, wie sie hier — nicht zum ersten Male — gegeben wird, die Augen geöffnet hat, oder wem die langsam forschreitende Gesetzmäßigkeit künstlerischer Errungenschaften im Lauf der Jahrhunderte jemals aufgegangen ist, der sollte nicht, irgendeinem Namen zuliebe, diesen pragmatischen Zusammenhang mit einer Wundertat durchbrochen glauben.

In der Wahl der auffallenden Schrägansicht und der Wiedergabe des Gemaches „sotto in su“, die für Melozzo zeugen, ist zugleich die Bedingtheit des Einzelstückes als Glied in einem größeren Zyklus anerkannt und ebenso die Abhängigkeit dieser ganzen Reihe von ihrer Stelle im Raum, von einer gewissen Höhe an den Wänden des „Musaeum“ im Schloß von Urbino ausgesprochen. Und dies Verfahren bezeugt die Gewöhnung an monumentalen Zuschnitt, an intimes Einvernehmen mit der Raumgestalterin Architektur, wie sie niemand besaß, der nicht zwischen dem Erbe der

Wandmalerei, im damaligen Zuge der italienischen Kunsttradition aufgewachsen war.

„Durch völlige Übereinstimmung mit dieser Anordnung, nur im umgekehrten Sinne, erweist sich das zweite Bild der Berliner Galerie als Gegenstück des soeben besprochenen.[1]) Auch hier ein Fenster in der Seitenwand, aber links und mit dem Ausblick ins Dunkel, also nur der tektonischen Form der Öffnung mit ihren entschiedenen Vertikalen und ihrem Kontrast von Hell und Dunkel zuliebe. Neben dem Grau dieser Wand ist auch die andere dunkler nach Braun gefärbt, so daß sich der schräggestellte Thron aus hellgrauem ins Rötliche schimmernden Stein, mit gelbbraunen Simsen und goldenen Kugeln, desto kräftiger abhebt. Statt der jugendlichen Muse drüben erblicken wir eine ernste, bis auf das Antlitz verschleierte Matrone mit alternden Zügen. Sie trägt unter dem grauen Kopftuch, das bis über den Rücken hinabfällt, ein weißes Atlasgewand, aus dem die engen Ärmel eines hellvioletten, rotgemusterten Brokatkleides vom Elnbogen ab hervorsehen. Diesem lichtgrauen, feierlich vornehmen Kostüm der Alten, die mit der Linken ein Buch auf dem Schoß hält, in der Rechten eine astronomische Sphäre darreicht, stellt sich bedeutsam die dunkle Erscheinung ihres Verehrers entgegen. Es ist ein bärtiger Mann mittleren Alters, wenigstens noch im vollen Schmuck des dunkelblonden (oder gar rötlichbraunen) gelockten Haupthaars. Er trägt einen dunkelblauen Überrock mit langen pelzgefütterten Ärmeln, und der karminrote Capuccio hängt über die Schulter herab, wie er die Hände erhebt, um das Geschenk der hohen Frau Astronomia entgegenzunehmen. Auf den teppichbedeckten Stufen ruht neben ihm die Krone aus spätgotischem Blattwerk, offenbar als Gegenstück der Fürstenmütze drüben; aber sie gehört zur Rolle, die der Dargestellte spielt, und verschiebt so die Bedingungen unseres Urteils: statt der Wahrheit drüben, hier ein Repräsentant, und zwar für Ptolomäus, den man damals für den Diadochen oder einen Nachfolger im ägyptischen Königshause hielt, wie er uns im Studio de' ritratti ebenfalls und noch auf Rafaels Schule von Athen mit der Zinkenkrone auf dem Haupt gezeigt wird. Fragt man die litera-

1) No. 54 A. Unten und oben ist je ein Stück von 13 cm Breite, an der linken Seite eins von 11 cm Br. neuerdings angesetzt, da die Tafel so beschnitten, d. h. Wandgesims mit Inschrift verloren war

rischen Quellen über die nächsten Personen um den Herzog Federigo, so gebührt dem vertrauten Freund und Stellvertreter Ottaviano Ubaldini della Carda der Vorzug, für den ich mich deshalb (Melozzo da Forli p. 87 und nochmals im Jahrbuch der K. preuß. Kunstsammlungen 1887 S. 67—70) auch früher entschieden habe. Jetzt hat W. Bombe (a. a. O. S. 134) ein rundes Marmorrelief aus der Kirche von Mercatello mitgeteilt, das die Umschrift OTAVIANI·VBALDINI·COMITIS MERCATELLI trägt, und uns ein bartloses Profil nach rechts darbietet. Da nun der Angehörige des Hofes von Urbino, der auf dem Bilde der Astronomie den Ptolomäus vorstellt, nicht bartlos erscheint und auch wohl unter starker Ergänzung des modernen Restaurators als vollbärtig anzunehmen ist, so wäre der Genannte „Fratello del Duca“ ausgeschlossen. Es sei denn, daß man mit der wechselnden Mode rechnet, unter der ebendamals der Bart in Italien vor dem Rasiermesser zurückwich, bis wir an Julius II. noch als Papst das Umgekehrte erleben, daß er bartlos in den Krieg zieht und mit Vollbart nach Rom zurückkehrt, ihn sogar zum Ärger des Zeremonienmeisters beibehält. Die Marmormedaille in Mercatello zeigt den Grafen Ottaviano offenbar in späteren Jahren, etwa zur Zeit seiner Regentschaft für den unmündigen Guidobaldo, also nach 1482. Die Ansicht in verlorenem Profil auf dem Berliner Bilde gestattet keinen genauen Vergleich der entscheidenden Gesichtsteile. Dagegen gibt es einen von Bombe nicht erwähnten Grund für die Annahme, daß der Graf Ubaldini della Carda damals schon wie Federigo selber bartlos einherging: nämlich wenn man auf dem Abendmahl des Justus von Gent den nächsten Begleiter hinter dem Fürsten, der Argumente an den Fingern herzählt und genau dieselbe rote Grafenmütze trägt, als Ottaviano anspricht, und das Bildnis scheint mir hinreichende Übereinstimmung aufzuweisen.

Nach diesem edlen Herrn käme gewiß Mastro Pagolo Tedesco, der als Lehrer und Interpret geometrischer, optischer und gewiß auch astronomischer oder gar astrologischer Dinge, also wie Seni bei Wallenstein, am Hof von Urbino lebte, zunächst in Betracht. Nur fragt es sich, ob überhaupt im Kreise der Fürsten, Fürstensöhne und Papstnepoten, die hier auftreten dürfen, Magister Paulus von Middelburg zugelassen werden darf. — Indes die Profildrehung, die uns überhaupt die feste Konstruktion der Gesichtsbildung entzieht, ist an sich als Richtungsachse der ganzen Gestalt viel wichtiger

als der Name des Auserwählten, dem man die Königskrone des Ptolomäus zugeschoben hat.[1]) Es ist ebenso unwichtig für unsere Angelegenheit, daß die dargestellte hohe Frau, Pantesilea Baglioni von Perugia, die Erzieherin, oder wenn man will, Oberhofmeisterin der Prinzessinnen Töchter war, die wir sechs an der Zahl in den übrigen freien Künsten vermuten dürfen. Ihre strenge Verbindung aber vom Thron herab zu dem Verehrer auf den Stufen schließt wieder die Gruppe der beiden Personen, die hier mit der nämlichen Energie durch plastische Modellierung und wirksame Beleuchtung als Körper im Raum konstituiert sind, so daß sie unverrückbar ihre Stelle behaupten und das Auge jedes Beschauers diagonal durch die Bildfläche leiten, wie der Erfinder der Darstellung es gewollt hat.

Das zusammengehörige Paar der Gegenstücke, deren farbige Behandlung nur deshalb so stark voneinander abweicht, weil die Plätze für sie sich an entgegengesetzten Wänden und an sehr verschieden stark beleuchteten Stellen im Raum befanden, sieht fast aus wie ein absichtlich durchgeführtes Schulexempel. Wer aber den Traktat „De prospectiva pingendi“ von Piero del Borgo mit seiner strengen Reihenfolge der Aufgaben nach dem Muster des Euklid eingesehen hat, der wird begreifen, daß auch dieses Paar eine bewußte Eroberung des weiteren Fortschritts bedeutet. Und nun erst galt es, in der Reihe noch fünf gleicher Zusammenstellungen das Maß von Abwechslung zu finden, das neben dem Gesetz das Gefühl der Freiheit gewährt, — so meinen wir. Ebendarin aber denkt die damalige Generation anders, die wir hinzunehmen haben, wie sie ist: sie freut sich der gefundenen Regel und wiederholt sie, zu unserem Erstaunen, aber unverholen zu eigener Genugtuung, soweit die erhaltenen Beispiele reichen, recht ähnlich. Legen wir jedoch die beiden in London erhaltenen Bilder neben die in Berlin, so erscheinen die letzteren vielmehr als die überraschenden Steigerungen, indem hier allein durch die Beigabe der schräg gesehenen Seitenwand die starke perspektivische Verschiebung von der Mittelachse weg zur Diagonalrichtung eintritt. Fühlbar vereinfacht wirkt schon der Wegfall dieser Raumgrenze bei der Musica, und nur wenig von der Frontalansicht nach rechts verschoben erscheint der Thron der Rhetorica, die uns so den

1) Daß man in ihm den Ptolomäus des Studio wiedererkenne, wie BOMBE meint, vermag ich nicht zuzugeben.

Normalfall annähernd rein darbietet. Von hier aus begreifen wir die ruhige Monumentalwirkung der vollständigen Reihe, die wir uns darnach vorstellen dürfen, auch wenn drei von den sieben Stücken fehlen, aus denen sie sich zusammensetzte.

Die beiden Londoner Gemälde

Das Throngestühl, auf dem die Göttin der Musik Platz genommen hat, gleicht in der Form mehr demjenigen der Astronomie; beide sind einfacher gehalten gegenüber dem Reichtum des aufgesetzten Schmuckes bei dem anderen Paar. Beide haben auch keine halbzylindrische mit halber Kalotte eingewölbte, sondern eine flach geschlossene Nische, deren Bogen dadurch wie ein breiter Gurt, fast wie ein Stück Tonnengewölbe aussieht. Während also die Rhetorik und die Dialektik als früheste hier nachweisbare Beispiele des Zyklus durch die tribunenähnliche Ausrundung mit starkem Sims unter der Halbkuppel noch die größte Ähnlichkeit mit dem Thronsitz des Papstes in S. Marco zu Rom besitzen und dadurch schon ihre Herkunft von Melozzo da Forli bezeugen, ist für die letzten Bilder der Reihe jedenfalls eine Abwandlung auch in diesem Teil der Gesamtanlage vorgesehen worden. Der gelblich weiße Marmor ist mit goldenen Rändern und Kugeln, am Bogen der Nische mit einer Inschrift in imitierten kufischen Zeichen geschmückt, — vielleicht ein Aufschluß über Absicht und Herkunft solcher fast orientalischen Pracht. An den Volutenbändern zur Seite sind dagegen nur schlichte Furchen eingetieft und an dem Ablauf der Armlehnen begegnen wir wieder dem aufgelegten Akanthusblatt wie am Papstthron des hl. Markus. Die Muse sitzt ihrem Verehrer zugekehrt, doch den Oberkörper mehr nach vorn wendend, den Kopf ein wenig zur Seite geneigt, und erhebt in ihrer Rechten ein geschlossenes Buch, das flach auf ihrer Hand liegt, vom übergreifenden Daumen, den wir bei der Untensicht nicht erblicken, gehalten, während ihre Linke sich abwärts streckt, um mit dem Zeigefinger erklärend auf die Orgel zu deuten, zu der sie mit gesenkten Lidern herabschaut. Sie trägt ein hellrotes Gewand mit Schinkenärmeln, unter denen das enganliegende Unterkleid aus scharlachrotem Goldbrokat hervorsieht. Gürtel und Säume sind mit Reihen von Perlen benäht, und mit solchen ist auch der schwere Goldreif über dem wallenden Haar umzogen, auf dem

große Edelsteine in kreisförmigen Knöpfen hervorragen. Das Antlitz hat in seinen Grundformen Ähnlichkeit mit dem der Dialektik, durch das Stumpfnäschen aber weist es zugleich zur Rhetorik hinüber.

Zu ihren Füßen kniet Costanzo Sforza, der junge Herr von Pesaro, wo er 1473 seinem Vater Alessandro gefolgt war, also der Schwager des Herzogs von Urbino, der auch schon 1483 seinen Tod gefunden hat. Zur Linken des Bildes hat er sich auf ein Knie niedergelassen und den Fuß des anderen Beines auf dieselbe unterste Stufe gesetzt. Beide Hände erhebt er vor die Brust, indem er mit den Fingern der Linken am Daumen der Rechten etwas herzuzählen beginnt, und neigt, dieser Demonstration folgend, nur leise das Haupt, das sonst fast im vollen Profil sichtbar wird, indem es der Richtungsachse der Gesamthaltung entspricht. So war es möglich, die Identität seiner Person mit Hilfe eines Medaillenreliefs von 1475 durchaus sicher zu gewinnen.[1]) Das schlichte Haar bedeckt die Stirn bis an die Brauen und fällt hinten bis auf den Nacken herab. Er trägt einen kurzen Rock aus silbergrauem Brokatstoff mit reichem schwarzem Muster, bauschigen, am Elnbogen geschlitzten Ärmeln, aus denen das rote Unterkleid hervorquillt, und Pelzbesatz, enganschließende scharlachrote Beinkleider und weiche gelbbraune Lederschuhe. Vor ihm steht der Gegenstand seiner Belehrung, die kleine Orgel, auf der selben Stufe mehr nach rechts, aber schräg gestellt, so daß sie mit der Schmalseite vorspringt und einen Schlagschatten auf den herabfallenden grünen Teppich wirft. So ist auf beiden Seiten, wo das Auge des Beschauers seinen Eingang nehmen mag, für überraschend entgegenspringenden Widerstand gesorgt. Es muß sich mit den Körpern in der vordersten Raumschicht abfinden, bevor es weiter aufsteigt, und wird sofort in die räumliche Auseinandersetzung aller Bestandteile des pyramidalen Aufbaues der Gruppe hineingezogen, deren letzte Einrahmung der wuchtige Thron übernimmt. Der entschiedene Lichteinfall von rechts oben trägt wesentlich zum Vollzug dieser Klärung aller Abstände zwischen den Dingen bei, und lockt uns schließlich noch zum Genuß eines Stillebens in der linken Ecke, wo die Schlagschatten die schimmernden Marmorplatten des Wandgetäfels treffen: da hängt vom Sims ein grünes

1) Vgl. JULIUS FRIEDLÄNDER im Jahrb. der K. preuß. Kunstsammlungen. Berlin 1881. II p. 175.

Lorbeerreis herab, wie eine Verheißung über dem Haupte Costanzos. Aber dies Symbol seines Ruhmes gilt wohl mehr seiner kriegerischen Laufbahn als den Künsten des Friedens, die hier gepflegt werden.[1])

Noch weniger von der Mittelachse nach rechts verschoben ist der Thron der Rhetorik vor der Wandvertäfelung aus farbigen Marmorplatten.[2]) Er selbst überbietet den sonstigen Schmuck durch einen schmalen Fries aus Verde antico, Metallkugeln in glänzender Vergoldung, ja durch Goldschmiedsarbeit an den Pilastern und an der Stirn des Bogens, wo Riesenedelsteine aufgeboten werden, das abschließende Akroterion herzustellen. Die Prinzessin trägt auf dem lockigen Haar einen grünen Lorbeerkranz aus Metall mit bronzenen Früchten. Überreiche Perlenschnüre und Halsbänder zieren das blauschwarze Seidenkleid, mit Schlitzen über den Ärmeln und goldgestickter Bordüre, unter dem rote Schnabelschuhe hervorgucken, die wohl von der Balkanhalbinsel herüberkamen oder von Caterino Zeno, dem Sendling des Khans von Persien, geschenkt wurden. Angesichts solcher Ausstaffierung des festlichen Kostüms muß doch an die Angabe erinnert werden, die wir über den Geschmack der Mutter, Battista Sforza, besitzen. Sabadino degli Arienti erzählt: „appresso li suoi altri ornamenti fu in li suoi habiti et vestimenti de magnifica pompa, et similmente per suo iocunde dilecto volea che le sue figliuole fussero ornate de varii habiti, de illustri vestimente et di geme, ne le quale molto si dilectava“.[3]) Da ist also wieder ein verwandter Zug zu der Leidenschaft Papst Pauls II., Pietro Barbò von Venedig. — Die junge Vertreterin der Redekunst hält mit der linken Hand ein offenes Buch, das auf ihrem Schoße ruht, und weist erklärend auf eine Stelle des Textes, während sie ruhig hinein-, kaum zu dem Hörer herniederblickt. Ihr Kopf mit dem wallenden Goldhaar, den schmalen Brauen über den Rehaugen, dem Klümpchen an der kurzen Nase, deren Flügel sich blähen, während um den kleinen Mund ein Zug von Wehmut lagert, gibt einen viel vorteilhafteren Begriff von

1) Der erste Buchstabe der Inschrift. ein I, mit dem merkwürdigerweise das Wort beginnt, das weiter ECLESIE lautet (also ein C und das A vor E erspart), steht gerade am Rande der Tafel, die somit hier beschnitten sein muß. Rechts ist noch etwas Spielraum übrig.

2) Das Fehlen des D von DVX und die Verletzung des C am Ende verraten auch hier Verlust an Breite der Tafel.

3) Bei Egidio Calzini, Urbino e i suoi Monumenti p. 144.

den Töchtern der herben Battista Sforza, als je die Engel des Piero della Francesca hinter dem Thron seiner Madonna del Duca zu erwecken vermöchten, die man doch immer versucht ist als Bildnisse, wenn auch beliebiger anderer Modelle des Malers, anzusehen. Gegen dies poetische Mädchen, das unmittelbar aus dem abgeschlossenen Dasein der Prinzessinnen, aus den streng verwahrten Gemächern im Flügelbau des Schlosses gegen den Dom zu hierher auf den Hochsitz genötigt scheint, verschwindet völlig der bescheidene Dichter, der von ihr Belehrung aus Büchern empfangen soll. Er kniet auf dem grünen Teppich links zu ihren Füßen vollständig nieder, berührt das Buch mit den Fingern beider Arme vertraulich genug, horcht aber so eifrig, daß von seinem ihr zugewandten Antlitz nur Wange, Nasenspitze und Kinn, kaum noch die Ecke des Auges unter dem lang über die Stirn fallenden Haar gesehen wird. Er bleibt an dem jugendlich runden Hinterkopf unerkennbar, ganz ohne Zweifel zu solcher Bescheidenheit verdammt, damit die liebliche Maid dort oben freimütiger über ihn hinwegschauen dürfe, als der Anstand jener Tage das sonst den Damen erlaubte. In dem weiten schwarzblauen Talar mit dem roten Capoccio über der Schulter, steckt ein kräftiger Bursch in karminrotem Wams; aber es ist ganz müßig, den Namen zu nennen, den man vorschlagen könnte; denn es springt doch keine Persönlichkeit hervor. Desto sicherer und geschlossener wirkt der Körper an seinem Platz, die dunkle Masse der Rückansicht, über die wir erst hineinsteigen müßten, um mit ihm die Inspiration der Muse zu erlauschen. Weit eifriger als bei den anderen fragt man wohl hier nach dem Namen der Rhetorica selber. Johanna, Elisabetta, Agnesina, Costanza, Violante und Chiara hießen die Töchter Federigos und seiner unermüdlichen Gattin Battista. Johanna war mit dem Nepoten Sixtus IV., Giovanni della Rovere, dem Präfekten von Rom, Herrn von Senigallia, Elisabetta mit Roberto Malatesta von Rimini, der bereits 1482 in Rom starb, Agnesina mit Fabrizio Colonna, Herrn von Marino, allesamt 1474 verlobt. Costanza heiratete 1480 Antonello Sanseverino, Fürst von Salerno, Violante noch später den Galeotto Malatesta, und die jüngste Chiara trat als Nonne in das Kloster gleichen Namens in Urbino. Eine von ihnen, wohl eben die jüngste, könnten wir als Grammatica denken, wie sie den kleinen Bruder Guidobaldo als Abc-Schützen

vor sich hat. Da uns aber zwei von den älteren, die „Geometrie“ und „Arithmetik“ zu spielen hatten, außerdem verloren sind, so fällt es schwer, eine nähere Bestimmung der uns erhaltenen zu versuchen. Die beim Vater Federigo dargestellte Dialectica und die beim Oheim Costanzo tätige Musica werden wir kaum unter den drei verlobten Schwestern auswählen wollen; es blieben also Costanza und Violante mit dem nächsten Anspruch übrig.

Doch das sind völlig nebensächliche Betrachtungen, die nur durch den individuellen Charakter der dargestellten Züge herausgefordert werden. Für unsre Frage nach dem Anteil eines italienischen Malers an diesem bedeutsamen Zyklus im Schloß von Urbino bleibt es viel wichtiger, die durchgehende Formensprache im einzelnen zu untersuchen, und uns nicht durch Porträtähnlichkeiten und Kultursymptome, die uns in andre Bahnen der Geschichtsforschung entlocken, von der kunstwissenschaftlichen Analyse der Werke selbst abbringen zu lassen. Wie kommt es nun, daß diese Formensprache sich so genau, wie der Unterschied zwischen Ölmalerei und Fresco das irgend erlaubt, in den bekannten Arbeiten des Forlivesen wiederfindet, so genau, daß nur Personalunion solche Übereinstimmung aller Merkmale der Zeichnung und Modellierung zu erklären vermag. Wie kommt es, daß in denselben wenig Jahre später ausgeführten Malereien des Melozzo die weiblichen Köpfe, die wir als Musen hier und zugleich als die Töchter Federigos von Urbino begrüßen, als Idealtypen verwertet werden und als Engel des Herrn daherschweben? Wie kommt es endlich, daß sich mit ihnen an derselben Stelle die Motive der Beschäftigung und Hantierung, wie bei den berühmten Autoren des Studio de' ritratti und die Charakterköpfe der Propheten vereinigen, die nur hier in der Gemeinschaft mit Joos van Gent ihren Ursprung nahmen?

La Cappella di Melozzo in Sta Maria zu Loreto

Das Werk Melozzos, das hier näher zur Vergleichung herangezogen werden muß, befindet sich in einem der Sakristeigemächer unter dem Kuppelbau der Madonnenkirche zu Loreto. Noch Sebastiano Serlio weist in seinen Regole generali di architettura (Lib. IV. Cap. XI.) auf diese Deckenmalerei als klassisches Beispiel für die Behandlung der Kuppelräume hin: „Wenn es dem Maler beliebt oben in Gewölben Figuren nach dem Leben darzustellen,

so muß er viel Einsicht besitzen und viel Übung in der Perspektive: Einsicht gehört zur Wahl der Gegenstände, die dem Raum angemessen und für solchen Vorwurf geeignet seien, wie z. B. die Bewohner des Himmels und Vögel in der Luft mehr sein werden als was auf Erden wandelt und am Boden haftet; Übung ist nötig, um die Figuren derart verkürzen zu können, daß sie, obgleich noch so kurz und wunderlich auf der Fläche wo sie sich befinden, doch bei gehöriger Entfernung in richtiger Lage und der Wirklichkeit entsprechender Proportion erscheinen. Dies hat, wie man sieht, in vergangener Zeit der treffliche Maler Melozzo da Forlì an verschiedenen Orten Italiens, unter anderm in der Sakristei von Sta Maria di Loreto wohl beobachtet, und zwar an einigen Engeln in der Kuppel dieser Sakristei."

Aber das Werk ward nicht ganz vollendet wie es beabsichtigt und auch an allen Wänden des Oktogons vorbereitet war. Auf dem einzigen Wandgemälde las ich unter zahlreichen Kritzeleien sogar das Datum „17 Marzo 1506" — als Zeugnis, wie früh schon dieser Raum verwahrlost worden. Und doch kommt in Urkunden der Jahre 1515—1517 mehrmals die damals geläufige Bezeichnung als „Cappella di Melozzo" vor, die später dem Namen „Cappella del Tesoro" wich. Ursprünglich diente sie zur Aufbewahrung des Sakramentes in der Charwoche und zur Verabreichung der Eucharistie; vollendet hätte sie gewiß den üblichen Titel „della Passione" erhalten, da diese ringsum an den Wänden geschildert werden sollte.

Sie liegt an der Südseite der Vierung. Das achteckige Gemach hat der niedrigen Tür gegenüber nur ein Fenster in dem dicken Mauerwerk. Ein stark vorspringendes Gesims aus Haustein schließt die Wände ab, über denen das schwere achtseitige Klostergewölbe unvermittelt aufsteigt. Am Schlußstein ist im Kranz das Wappen der Basso della Rovere mit dem Kardinalshut ausgehauen, den Girolamo, der Nepot Sixtus' IV., im Dezember 1477 erhielt.

Der Maler stellt sich die Aufgabe, die erdrückende Enge des wirklichen Raumes, der durch die Zwecke der Substruktion für die Vierungskuppel bedingt war, mit seiner Kunst zu verwandeln, und was der Baumeister sich versagen mußte mit idealer Scheinarchitektur hervorzubringen. Wir sollen in eine luftige Halle mit

hochsteigender Kuppel zu treten glauben, die durch Öffnungen ringsum den Ausblick ins Freie gewähren könnte. Wuchtige Pfeiler, die nach innen dem Achteck zugeschnitten sind, tragen auf korinthischen Kapitellen das dreiteilige Gebälk; die demgemäß im Mittellot gebrochenen Pilaster sind mit grauen Marmorkandelabern auf goldenem Grunde gefüllt und schließen die breiten Arkaden ein, deren Laibung Kassetten mit grauen Rosetten und goldenen Buckeln auf blauem Grunde in täuschender Korrektheit enthält. Über dem Fries mit Marmorornament in Relief auf blauem Grunde und dem vergoldeten Steingesims des wirklichen Baues erhebt sich, einem kurzen Tambour vergleichbar, ein doppelter Aufsatz, dessen zwei weit vortretende Stufen durch farbige Ornamentstreifen getrennt sind. Darauf erst setzt die gemalte Kuppel an, die in acht Kappen gebrochen, sich in zwei Ordnungen, größeren trapezförmigen Rahmen unten und kleineren Kassetten darüber aufbaut. Diese unteren kräftigen, mit architektonischen Ziergliedern skulpierten Rahmen schließen wieder kleinere ebenso reich ornamentierte Fensteröffnungen ein, durch die das Blau des Himmels hereinzublicken scheint; die oberen Kassetten sind mit Marmorgebilden, wie Cherubköpfen, Delphinpaaren u. dgl., abwechselnd auf blauem oder goldenem Grunde gefüllt. Die aufsteigenden Rippen tragen in der Mitte oben im Eichenkranz das Wappen des Stifters, das bei der Ausmalung der Kuppel hier eingefügt ward.

Betrachten wir dann von oben absteigend die ertäuschten Körper im Raum: wo die unteren Ränder der Kasettenreihe mit den oberen der Fensterrahmen zusammenstoßen, flattert ein Reigen geflügelter Cherubköpfchen; vor den Öffnungen darunter schweben mit ausgespannten Fittichen acht Engel in langen Gewändern mit den Marterwerkzeugen Christi in der Hand. Auf dem obersten Rande der Attika sitzen ebensoviel Propheten mit Schrifttafeln neben sich, deren Worte den Leidensweg des Erlösers voraussagen; sie schauen zu den Engeln empor oder hinab auf die Arkaden unten, durch die man — draußen zu ebener Erde geschehend — die Hauptmomente der Passion erblicken sollte, von denen nur einer, der Einzug in Jerusalem, noch ausgeführt ward.

Der Gedanke, nicht nur ein niedriges Klostergewölbe in eine luftige, an allen acht Seiten durchbrochene Kuppel umzuschaffen, sondern diesen erdichteten Raum auch mit Gestalten zu füllen,

die der Beschauer ganz von unten sieht, — das war ein kühnes Wagnis für den Maler. In der täuschenden Wiedergabe der Architektur, auch in der Untensicht einer solchen Kassettendecke hatte er schon in dem Wandgemälde für die Bibliothek mit Sixtus IV. im Vatikan Erstaunliches geleistet. Nur im Anschluß daran ist die Marmorimitation aller Glieder in so strenger Reinheit alter Skulpturenarbeit zu Loreto denkbar. Schon dieser Stil des ganzen Scheinbaues schließt jede stärkere Beteiligung einer andern Schülerhand aus; denn keiner besaß damals die perspektivische Sicherheit der Formenzeichnung und Modellierung, die hier aufgewendet ist, um das Auge zu täuschen, als Melozzo selbst.[1]) Die schwebenden Engel so leibhaftig in der Luft über unsern Häuptern zu zeigen, daß wir ihnen unter die Fußsohlen sehen, bleibt eine auffällige Idee, die allerdings sich folgerecht aus der Wahrheitsliebe ergab, der er huldigt, doch aber verrät, daß wir es eben mit einer Erstlingsarbeit so konsequenter Art zu tun haben. Die Verwirklichung bewährt einen Meister, der nicht nur die gewöhnlichen Malerkenntnisse seiner Zeit beherrscht, sondern das ganz persönliche Streben des Piero della Francesca fortsetzt, auf dem Felde der Architektur ganz zuhause ist und im Sinne des Leon Battista Alberti, ja noch genauer im Geschmack des Luciano de la Vrana weiter schafft, und wenn auch nur gemalt, die stereometrische Anschauung der Formenwelt handhabt wie der Schöpfer eines Marmorkapitells, einer Simsgliederung, einer Fensterproportion im Schloß von Urbino oder im Kirchlein mit der Gruft der Battista Sforza droben bei S. Donato.

Wir dürfen uns klar machen, daß die Enge des Raumes doch immer, zumal da die weißgetünchten Flächen unter den Arkaden das Auge stets wieder aus der Illusion herausreißen, die gewollte Wirkung beeinträchtigt. Die Engel mit ihren runden Gliedern

---

1) Müßte ein untergeordneter Gehilfe genannt werden, so käme für die Jahre bis 1480 nur Giovanni Santi in Betracht. Marco Palmezzano tritt erst nach der Rückkehr des Meisters in seine Heimat Forli allmählich erkennbar hinzu, aber bis zum Tode Melozzos nicht selbständig hervor. Frühere Werke auf eigne Hand gibt es nicht; seine authentischen Tafelbilder wie seine Vollendung der Wandmalerei in Capp. Feo an S. Girolamo e Biagio zu Forli zeigen in ihren Architekturteilen nicht annähernd das Verständnis für den römischen Stil und nähern sich immer mehr dem Geschmack der Venezianer und Ferraresen. Die Nennung seines Namens in Loreto ist also nichts als ein Anachronismus!

scheinen in die Kuppel aufgestiegen, wie luftgefüllte Glasfiguren im Wasser, als stießen sie nun mit ihren ausgebreiteten Flügeln oder gar mit ihren Köpfen an die Schlußplatte des Gefäßes. Sie sind in weiser Absicht klein und schlank von Gestalt gebildet, aber um so mehr fällt die Schwere der Gewandung auf, deren flatternde Massen uns von den Körpern abziehen sollen, wo diese sonst am kräftigsten sich ausrunden müßten. Sie sind durch die Öffnungen der Kuppel hereingeschwebt, richten ihren Flug im Kreise doch der Hauptstelle zu, wo der Kreuzestod geschieht und der Altar für das Meßopfer bereitet ist. Der Luftzug weht von dieser, der wirklichen Fensterseite herein und bewegt die Gewänder in die entgegengesetzte Richtung nach links und rechts herum. In dem Kleid und Mantel des über dem Eingang — dem Fenster gerade gegenüber — schwebenden Engels streiten sich die verschiedenen Strömungen: von vorn drängt der Wind das Kleid fest an die Beine und kräuselt querliegende Falten von unten hinauf; hinten hebt er es leise empor, während der von den Schultern herabwallende Mantel nach rechts getrieben wird. Ebenso ist der Schlagschatten der einzelnen Körper im Raum richtig gegeben, ohne jede Spielerei mit Augenblickseffekten, die vom wechselnden Licht des Tages Lügen gestraft würden, sondern mit wissenschaftlicher Strenge, damit das Gesetz erfüllt werde.

Der natürliche Schönheitssinn, der sich hernach in der Himmelfahrt für S^ti^ Apostoli in Rom so triumphierend äußern sollte, prägt auch hier schon unter viel bescheideneren Bedingungen in allen Trägern der Passionssymbole den unverkennbaren Adel ihrer Herkunft aus.[1]) Die regelmäßigen Gesichter in ihrem wallenden Lockenschmuck werden bei einzelnen Engeln so individuell, daß die Mädchenschar im Schloß von Urbino sich unzweifelhaft als die Reihe von Urbildern ausweist. Erinnerung hat sie festgehalten, aber unwillkürlich verallgemeinert, und so erst eignen sie sich für die Stelle der Luftregion. Sie sollen hier nicht auf irdischen Hochsitzen thronen, wie herabgestiegene Musen, sondern entschweben können zurück in die Höhe, aus der sie gekommen sind. Trotzdem bleibt das Lebensgefühl kräftig; es sind gesunde harmonische Naturen, und keckere Züge, Bubenköpfe von der Adria mischen

1) Vgl. unsere Tafeln XIII—XV. Photogr. von Anderson u. Alinari.

Melozzo da Forli, Loreto

Melozzo da Forli, Loreto

Melozzo da Forli, Loreto

sich ein, wie bei dem Träger des Judasgeldes, die schon an die munteren Musikanten Bellinis oder an derbe Burschen des Antonello da Messina gemahnen.

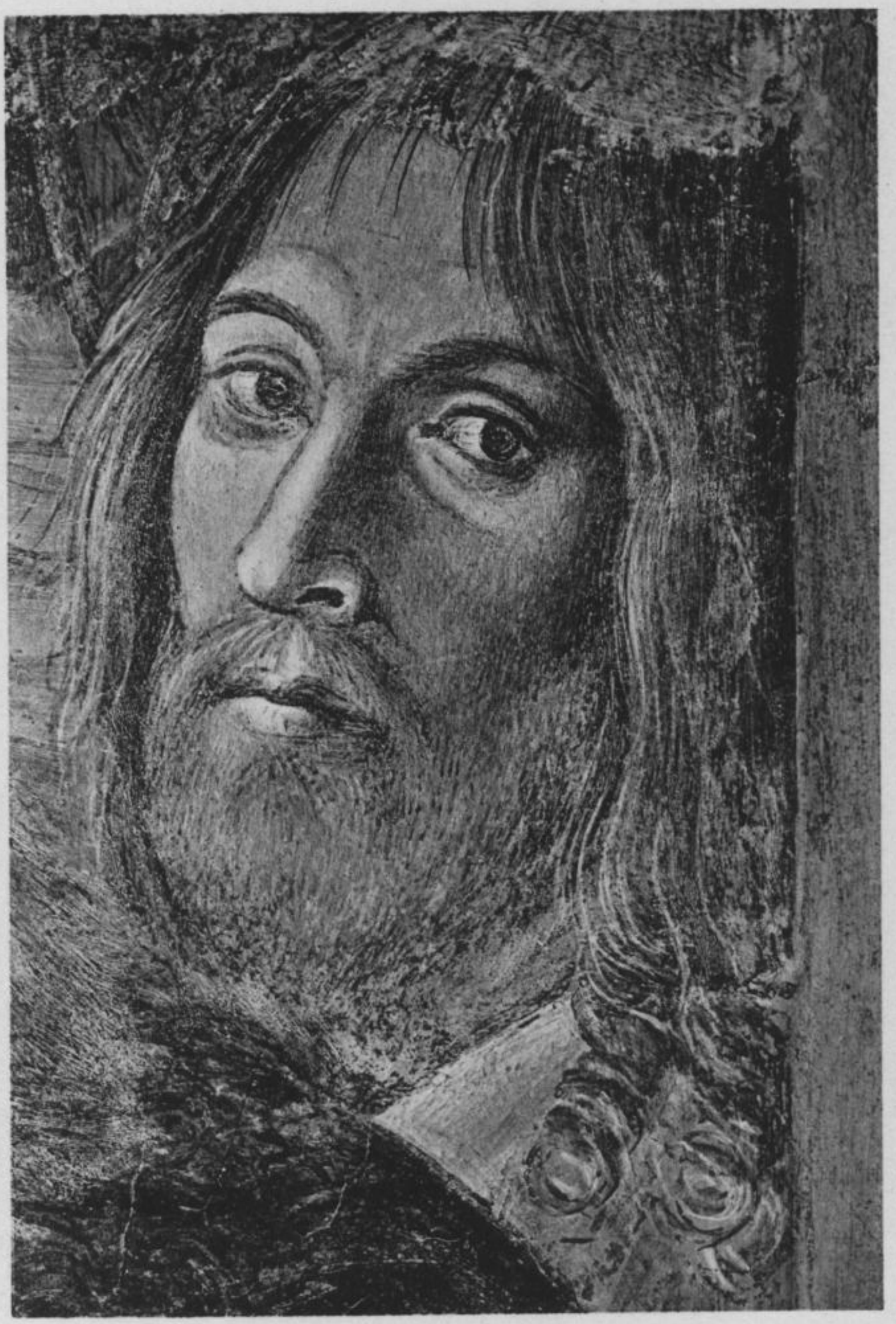
Kein Wunder, daß auch die Propheten in Loreto so stark orientalische Tracht bevorzugen. Ancona ist ein kleines Venedig und mit der bunten Welt Dalmatiens, Griechenlands, Kleinasiens in ständigem Verkehr wie die Lagunenstadt selber. Aber mehr als einmal finden wir uns unter ihnen zurückversetzt in das Studio de' ritratti des Herzogs Federigo oder zu den Verehrern der freien Künste: Hieremias gleicht auffallend dem Vertreter der Astronomie, Baruch ist im Grunde eine Reminiszenz an Caterino Zeno, den Sendboten des Persers Usun Hassan Khan, nur mit längerm Bart und dunkleren Brauen. Amos erscheint wie ein blonder Lockenkopf aus der Lombardei, bei dem man germanische Abkunft erkennt, auch Ezechiel deutsch oder vlämisch mit roten Haaren und wasserblauen Augen. Er bezeugt die Bekanntschaft mit den Aposteln des Joos van Gent, und die schlagenden Analogien mit den Charakterköpfen antiker und moderner Autoren verraten überzeugend, wie diese Typen von Loreto aus dem Verkehr am Hofe des Montefeltre hervorgewachsen sind. Man vergleiche nur David mit Platon, Baruch und Hieremias mit Aristoteles, oder Ptolomaeus mit Zacharias. Der bärtige Bessarion eignete sich ohne Veränderung zu solchem Patriarchen des alten Bundes, während andre durch den Vollbart, durch Turban oder Kahlkopf erst in den Kreis der Seher und Volksführer übertragen werden mußten. Woher das alles, wenn Melozzo gar nicht in Urbino gewesen und die Entstehung jener Werke mit erlebt, ja mit gefördert hätte?

Nur zwei rufen ein noch früheres Werk Melozzos ins Gedächtnis zurück: die beiden S. Marcus in Rom. Hier erscheint er im Alter, vorgeschritten in der Ausführung aller Teile und vollendeter Charakteristik, aber doch derselbe mächtige Schädel, die energische Adlernase, die Spuren ernster Gedankenarbeit in den Zügen, — als Abdias; während Esaias an den Papst erinnert, übertrifft der greise Verkündiger des Opferlammes die andern alle an Hoheit der Auffassung und tiefinnerlichem Leben: der helle Tagesschein glänzt auf der kahlen Stirn und das Antlitz neigt sich über dem langen weißen Bart, als ob das Wort seines Kummers ihm auf den Lippen erstürbe.

Kein Zweifel, die tiefe Ergriffenheit der ernsten Apostel des Genters bei der Austeilung der Hostien hat auf Melozzo so dauernden Einfluß geübt, daß wir die Nachwirkung auch in dem großen Wandgemälde der Auffahrt Christi noch in Rom verspüren. Frischer jedenfalls wirkt die Erinnerung hier in Loreto, besonders in dem Einzug des Herrn in Jerusalem, der einen so einzigartig überraschenden Anblick darbietet, daß wir meinen würden, die Komposition eines Venezianers wie Marco Basaiti zu sehen, wenn die Verbindung mit dem offenen Bogen und der Balustrade darin nicht so kühn den Grundgedanken des Perspektivikers enthüllte.[1]) Eine weite Landschaft öffnet sich draußen: ganz nahe stehen einige Apostel, die nur in Halbfigur sichtbar werden. Erst im Mittelgrund erscheint der Meister selbst, auf seinem Esel reitend, völlig eingeordnet in die Zufälligkeiten der Straße zur Stadt hinauf. Diese Felspartie zur linken als Hintergrund für eine höher gestiegene Jüngergruppe, die plastische Schärfe und Rundung der Bäume, die schlängelnden Pfade zwischen den Rasenflächen und die Gebäudereihe droben am Hügelrand bezeugen noch die Herkunft von der Landschaft des Piero della Francesca z. B. in dem Hieronymus als Büßer mit dem Beter zur Seite in Venedig (vgl. oben S. 121). Aber solche ungewöhnliche Disposition, diese Wahl eines ganz hohen Standpunktes im gegebenen Innenraum, um den Schauplatz draußen zu einem Überblick in die Weite aufzubauen, das Streben, die wirkliche Verschiebung der Gegenstände festzuhalten, das ist wieder die Konsequenz des Gesamtplanes, den nur Melozzo hier zu verwirklichen unternehmen konnte. Wenn aber die Jünger in ganzer Figur, den Propheten und Engeln droben nahe verwandt, wie kleinere Vorbereitungen für die Zeugen der Himmelfahrt in Rom erscheinen, so wetteifern die vorderen Halbfiguren schon mit den gewaltigen Charakteren dort selbst und sehen doch aus wie die geläuterten Brüder der Apostel des Joos van Gent. In der Reihe dieser — vereinzelt, zu viert im Gedankenaustausch und wieder vereinzelt hereinschauenden — ehrwürdigen Männer mit wallendem, in der Mitte gescheiteltem Haar und weichen Bärten um die eingefallenen Wangen, oder etwa droben im Kreise der Propheten, die begeistert wahrsagen, möchten wir am ehesten einen herrlich ge-

1) Vgl. Tafel XVI.

Melozzo da Forli, Loreto



a) Melozzo da Forli, Apostelkopf aus dem Wandbild in Loreto

b) Melozzo da Forli, Apostelkopf, Zeichnung, Florenz, Uffizien

zeichneten Kopf suchen, der sich in den Uffizien zu Florenz unter dem Namen Luca di Leida verirrt hatte, nicht ohne guten Sinn natürlich, und doch nur so lange, bis es mir vergönnt war, ihn als Melozzos Eigentum zu erkennen.[1])

Die Formensprache des Forlivesen und des Genters

Nach solchem Hinweis auf die Wechselwirkung zwischen dem Genter und dem Forlivesen, deren Gemeinschaft sich in Rom und Urbino herausgestellt hat, muß nun noch eine entscheidende Feststellung über die Formgebung der Musen im Zyklus der freien Künste wie der Engel und Propheten in Loreto folgen. Da die Vertreter der Rhetorik und Dialektik, der Musik und Astronomie zu den Füßen ihrer Göttin samt und sonders Porträts sind, so können hier individuelle Bildungen der Hände vorliegen, so weit man auch diese nach dem lebenden Modell gemalt hat. Bei der bedeutsamen Stellung der Finger für den Adepten der Musica überwiegt jedoch bei Costanzo Sforza das feste Schema, das konstruiert sein will, und so gehören sie zu den typischen Händen des in solcher Zeichensprache geübten Italieners, bis auf die äußere Oberfläche der Haut und der Fingernägel, die vom ausführenden Ölmaler ihre letzten Akzente der Wirklichkeitstreue hinzubekamen. Ganz ähnlich steht es mit den sprechenden Fingern des Astronomen. Von den Händen Federigos und des unbekannten Jüngers der Rhetorik wird bei den Überschneidungen durch Ärmel usw. überhaupt so wenig sichtbar, daß nur die derbe runde Form der Fingerspitzen und andrer Bruchstücke hervorgehoben werden kann, die schon der Deutlichkeit wegen in schematisch scharfer Plastik gegeben ward. Darnach dürfen wir uns nicht wundern, auch bei den weiblichen Wesen einer gewissen Größe und Straffheit, besonders in der gestreckten Haltung der Finger zu begegnen, die sich von weiblicher Zartheit und jugendlicher Weichheit der Glieder mehr entfernt, als sich beim Lebensalter und Bildungsgrade der Prinzessinnen Töchter erwarten läßt. Die Klarheit der plastischen Darstellung und perspektivischen Durcharbeitung der Motive hat

1) Phot. Alinari 344. Ich habe ihn im VI. Jahrgang der Kunsthistorischen Gesellschaft für photographische Publikationen, Leipzig 1900 Tafel XXa) zuerst als Melozzo veröffentlicht, und stelle ihn hier mit einem als Selbstporträt geltenden Kopf aus dem Einzug von Loreto zusammen. Taf. XVII.

auch hier eine Verallgemeinerung und Verstärkung der Formen erheischt, so daß wir es eigentlich durchgehends mit typischen Beispielen zu tun haben. Aber sie haben doch ein gemeinsames Merkmal, das auf einer Eigentümlichkeit der Familie beruhen könnte, sei es nun des vornehmen Modells, dessen Porträtzüge das Gesicht aufweist, oder des gewöhnlichen Modells, dessen sich der Zeichner für seine Studien nach der Natur zu bedienen pflegte. Genug, sie haben eine durchgehende Rundlichkeit und wohlgepolsterte Fülle des Metacarpium und kräftige Muskellage unterhalb des Daumens wie am andern Rande unter dem kleinen Finger. Hier überwiegt ein gedrungener Bau, mit ziemlich kurzen, spitz zulaufenden Fingern, wo immer die gespannte Haltung sie nicht herausdrängt.

Dies ist die durchgehende Bildung aller Hände und Finger, sowohl bei den jugendlichen Engeln wie bei den bejahrten Propheten in der Kuppelmalerei von Loreto; sie kehrt auch in mancherlei Abstufung des Maßstabes je nach der Nähe oder Entfernung der Figuren auf dem Zug nach Jerusalem wieder, bei allen Aposteln, die wir zu sehen bekommen, wie bei Christus selber. Und da die Himmelsboten alle etwas halten, oder gar mit beiden Händen Passionssymbole tragen (wie Beutel und Strick), mit der freien Hand aber hinunterweisen oder hinausdeuten auf weitern Zusammenhang, so bietet sich hier eine ansehnliche Auswahl geläufiger Motive dar. Die Propheten aber greifen fast alle über den Rand ihrer Inschrifttafel, so daß wir die Fingerspitzen in Verkürzung zu sehen bekommen, wie so oft beim Hantieren mit den großen Büchern im Studio de' ritratti. Die andre freie Hand wird immer zu demonstrativer Gebärde verwertet, abwärts auf die Passionsszenen gerichtet, die drunten gemalt werden sollten, oder zu sprechender Begleitung des Wortlauts ihrer Texte: z. B. bei Hieremias hinter dem erhobenen Knie hervorguckend und von der Innenseite gesehen mit den starkgegliederten Fingern und dem kräftigen Daumen nebeneinander. Nur David legt beide kleinen Hände auf die Saiten des dreieckigen Psalters, der zwischen seinen Knien steht, so daß wir nur die Oberfläche sehen. Jesaias aber stützt das sorgenschwere Haupt in die erhobene Linke, und die hinunterzeigende Rechte wird völlig eingerahmt von dem weiten Ärmelloch, dessen dunkle Innenseite ihr als Folie dient. Wo immer die Hand in klar übersehbarer Lage auf dem farbigen Grund des Gewandes hängt oder

lagert, so daß sich der Zeigefinger vom übrigen Ganzen abhebt, da fällt jedem Betrachter die kleine rundliche Form, die gepolsterte Fülle, die spitz verlaufende Zeichnung der abstehenden Glieder und die kugelige Endigung des Daumens auf. Das bestätigt durchweg das Wandgemälde mit der Apostelschar, und gerade hier wird sich der Vergleich mit der Formensprache und Zeichenweise des vlämischen Meisters in Urbino aufdrängen, der in seiner eigenartigsten und unzweifelhaft authentischen, von italienischen Einflüssen noch ziemlich freigebliebenen Arbeit, der Austeilung der Eucharistie, gerade vollständig andre Auffassung und Gewohnheit offenbart. Für Melozzo können auch die Hände im Fresko der Vaticana, das der Kuppel in Loreto vorangeht, vom Winter 1476/77 herangezogen werden. Besonders die konventionelleren des jugendlichen Nepoten Raffaello Riario, des Kardinals Giuliano della Rovere sprechen für die Durchschnittsform, die großen Pranken des Papstes mit dem Fischerring am Finger, auf den Kugelknöpfen der Stuhllehne ausgespannt, und die hervorguckende Fingerspitze Platinas, die aus dem langen Ärmel nach der von ihm selbst gedichteten Inschrift am Podium zeigt, sind an sich auffälliger und schon deshalb mehr im einzelnen durchgearbeitet, so daß sie den Porträts im Musaeum und im Studio des Herzogs Federigo verglichen werden müssen. Nach jeder Richtung ergibt sich derselbe Zusammenhang mit dem Forlivesen und die Abweichung von der Grundlage der Formensprache wie der Zeichnung des Flandrers, die dieser aus der Heimat mitgebracht und noch im Altarbild für Corpus Domini 1473/74 recht charaktervoll bewahrt hatte. Erst allmählich können sich Ausgleichungen vollzogen haben und sind nicht so vollständig alle Unterschiede verwischend gewesen, daß sie sichere Erkenntnis italienischer Beiträge in seinen Ölgemälden unmöglich machten. Die Nachweise, die hier geboten worden, erfordern freilich, um überzeugend auszusagen, die ausführliche Vergleichung der Einzelheiten und bleiben, nur gelesen und im Geist erwogen, gewiß immer zu ohnmächtig, um ihre Wirkung zu tun. Das ist aber allgemein so bei kunstwissenschaftlicher Beweisführung, für die dagegen literarische Zeugnisse und Schreibervermerke aus Zivilregistern oder Rechnungsbüchern doch immer nur sehr prekären Wert haben. Die Anwesenheit und Mitwirkung des Forlivesen in Urbino während der Jahre 1473—76 ist eine durch Kunstwerke selber be-

glaubigte Tatsache, die sich durch oberflächliche Skepsis nicht aus der Welt schaffen läßt; sie ist nicht so problematisch, wie scheinbar gewissenhafte Kritiker sie hinstellen möchten, sondern durch eine Reihe ineinandergreifender Glieder in der Kette der fortlaufenden Entwicklungsgeschichte mittelitalienischer Malerei so gefestigt, daß ein gewaltsamer Bruch, eine gewissenlose Veruntreuung notwendiger Bindeglieder zurückbleibt, wo Hände, die für solchen pragmatischen Zusammenhang keinen Sinn haben, die gewonnene Wiedererkennung des vorhandenen Kausalnexus preisgeben und die lebendige Leitung der schöpferischen Kräfte, die nur bei ungestörtem Anschluß hindurchströmt, zerreißen möchten.

Der Bilderzyklus als Ganzes

Ein letzter für jeden Sachverständigen durchschlagender Beweisgrund liegt in der ursprünglichen Disposition der Bilderreihe an Ort und Stelle, in der Zusammengehörigkeit des siebenteiligen Zyklus als Bestandteil der monumentalen Organisation eines Raumes im Schloß von Urbino. Von den Bedingungen der gegebenen Örtlichkeit aus erdichtet der Maler den Schauplatz für seine Gruppen und gibt ihnen, mitsamt den schweren Thronen, eine Vertiefung der Wandfläche oder gar den Einblick in anstoßende Raumausschnitte, die er täuschend in Untensicht aufzubauen weiß. Aus perspektivischen Gründen fordern diese Bilder in Berlin und London eine Aufstellung in beträchtlicher Höhe, — „ungefähr zwei Meter über dem Fußboden“, hat auch Bombe ausgerechnet. Die nämliche Konsequenz waltet in der Wahl der Beleuchtung. Der Einfall des Lichtes bestimmt sich genau nach dem Standort jedes Bildes in dem einfenstrigen Saale, und diese Lokaleffekte sind so genau durchgeführt, daß wir noch heute imstande sind, den Platz der vier erhaltenen Stücke an ihrer ursprünglichen Stelle zu bezeichnen und darnach die Innendekoration des ganzen Musaeum zu rekonstruieren. Die Wahl besonders heller Tracht für die Astronomie, wie die Einführung eines Ausblicks in anstoßende Gemächer mit eigener Beleuchtung neben dem knieenden Federigo, deuten auf das Bedürfnis selbstleuchtender Helligkeit bei der bevorzugten oder der ungünstigeren Stelle des Bildes.[1])

1) In dem Bilde der Astronomie war durch den Berliner Restaurator ein helles Fenster mit Aussicht in die Landschaft hinzugefälscht worden, wie es die Aufnahmen

Die Reihenfolge der sieben Tafeln ist durch die Inschrift, ihre Einfügung in den Raum, durch dessen Längen- und Breitendimensionen (13,65 × 6,25 m) und durch die Beleuchtungsverhältnisse der Bilder bestimmt. Die Rhetorik und Dialektik sind von links, die Musik und Astronomie von rechts her beleuchtet, und diese letzteren sind ja doch nur am Ende der siebenteiligen Reihe zu suchen, während die ersteren beiden nur die Grammatik, mit dem Anfang der Inschrift, vor sich hatten. Sie können nur von der Mittelachse des Saales aus, mit dem Blick des Eingetretenen zum Fenster hin, von der einen Seite beginnend, von links nach rechts weiterschreitend verteilt gewesen sein, wie man die durch alle fortlaufende Inschrift ablesen sollte. Eine Pilasterordnung rahmte die Stücke selbstverständlich ein und die Zwischenräume werden am ehesten mit einfarbiger Seidentapete bespannt gewesen sein, kaum noch beunruhigt durch lebhaftere Kontraste der Ornamentik.

Die Farbenpracht der Gemälde selbst sollte mitsamt ihren lebhaften Beleuchtungseffekten als Hauptsache zur Geltung kommen. Da wären wir bei der Ausführung in Ölmalerei und stünden vor dem „Rätsel", wie es schon REISET, Une visite à la Galerie Nationale de Londres" (2e éd. Paris 1887) bezeichnet hat, — „l'enimma che avvolge l'autore dei dipinti medesimi" wiederholt auch GUSTAVO FRIZZONI (L'arte italiana nella Galleria Nazionale di Londra) in seinen Saggi critici, Milano 1891 p. 293[1]) — „fa dubitare che l'esecuzione per lo meno non vi sia tutta di Melozzo". Das klingt viel vorsichtiger als die Behauptung VENTURIS, sie seien ganz und gar von Joos van Gent, nicht allein gemalt, sondern auch erdacht, komponiert, gezeichnet, und wie man sonst noch die Arbeit einteilen mag. Auf die technische Ausführung kann sich doch „il fatto della nessuna analogia di questi dipinti con quello della presentazione del Platina a Sisto IV nella Pinacoteca Vaticana" nicht wohl beziehen; denn dies ist ein Wandgemälde al fresco. Sonst aber sind die Analogien so stark wie nur irgendmöglich

---

der phot. Gesellschaft zeigen. Jetzt ist es beseitigt und ein dunkler Ausgang zu sehen, vgl. auch die kleine Photographie im amtlichen Katalog von 1909 p. 73. Die frühere Anstückung unten ist ebenso verschwunden. War die Wandfärbung hinten auch von Hauser?

1) Arte italiana del Rinascimento, saggi critici, Fratelli Dumolard editori

bei der Verschiedenheit der Aufgaben, die durch den Gegenstand hier und dort gestellt waren.

Cavalcaselle sah diese Gemälde zuerst in Florenz, als sie noch im Besitz des Principe dei Conti waren, der sie 1866 an William Spence verkaufte, von dem dann zwei nach London, die beiden Berliner an Solly gelangt sind. Der Londoner Katalog überlieferte den traditionellen Namen Melozzo zugleich mit der Angabe, daß sie aus dem Palast von Urbino stammten, d. h. alles, was der frühere Eigentümer noch wußte, oder noch erinnern mochte. Damals erinnerte den Kenner das Aussehen an die Technik der Brüder Pollajuolo: per il colorito, per una certa vischiosità di tinte, per una tinta brunastra nelle carni sovraccarica di colore nelle ombre, pei colori forti ed uniformi delle vesti e finalmente per il modo con cui sono trattati gli accessori. Aber sie waren damals sehr verstaubt, fleckig und eingesunken, und dann spielte wohl die Analogie mit den thronenden Tugenden der Pollajuolo-Botticelli für die Mercatanzia in Florenz mit, d. h. örtliche Assoziationen. Als er sie dann in der Nationalgallery zu London wiedersah, schienen sie vollständig anders geworden: die Farben schön und frisch, als ob die Gemälde soeben erst aus der Werkstatt des Malers hervorgegangen wären. (Ediz. ital. 1898, VIII p. 300).

Cavalcaselle hat auch das Bild in Windsor Castle genau untersucht und kam darüber zu folgendem Ergebnis. S. 297 „Das Geschick, womit die Perspektive des Innenraums gezeichnet ist, die Anwendung derselben auch auf die Figuren, die Manier, in der die Formen und die Zeichnung behandelt sind, — alles bringt uns zu dem Glauben, daß Melozzo der Urheber dieses Gemäldes sei. Trotz der Beschädigungen, die es erlitten hat, läßt sich erkennen, daß die Ausführung kühner, Bewegung und Ausdruck natürlicher, die Gewandung breiter geworden ist, als auf den vorgenannten Arbeiten in Rom“. „Das Aussehen der Fleischpartien setzt flotte Pinselführung und reichliche Anwendung kräftiger Farbe von voller öliger Substanz voraus; die Untermalung ist licht und mit viel Geschick durch Lasuren modelliert und zurechtgemacht. Keine Frage, daß Melozzo in seinen späteren Jahren ganz der Mann war, ein solches Gemälde zu liefern“. (Deutsche Ausg. III, 335). Der letzte Passus ist in der ital. Ausgabe von 1898 weggelassen und statt dessen erscheint in der Anmerkung folgen-

des außerordentlich wichtiges Protokoll einer abermaligen Nachprüfung:

„La figura indicata per quella di Vittorino da Feltre [Pagholo Tedesco] è la più danneggiata, ma offese sono anche le tre figure del fondo presso la porta. Delle tre figure sedute dietro al Duca, la meno rovinata è quella che si presenta per prima sul davanti; tuttavia ebbero restauri le figure del Duca e del suo figluolo, e lo stesso può dirsi del colore del fondo".

„Tutto dimostra che il dipinto venne probabilmente preparato a guisa di chiaroscuro con sostanza di colore e con un metodo di tempera mista ad olio; la pittura fu poi condotta a termine, specialmente nelle carni, con tinte trasparenti, mentre i colori delle vesti sono decisi e vigorosi di tinta", — [cioè a olio?]

Wenn es irgend jemand möglich war in die Entstehungsgeschichte des gegenwärtigen Zustandes hineinzublicken und ihn genetisch zu erklären, so war es CAVALCASELLE. Wenn es also eine Lösung des Rätsels gibt, das bei der Analyse der vier Tafeln in London und Berlin noch übrig geblieben ist, so bietet sie diese Untersuchung des Stückes in Windsor Castle, angesichts dessen ich mich zuletzt für Justus van Gent ausgesprochen hatte (Melozzo p. 103). Ganz ähnlich muß es mit den freien Künsten hergegangen sein. Nur ist hier an eine vollständige Zuschreibung weder des Zyklus noch einer einzelnen Komposition an den Flandrer allein nicht zu denken. Aber, — wenn sie nun als Chiaroscuromalerei in Tempera mit Ölzusatz angelegt und durchmodelliert waren, und dann, mit Lasuren in voller Ölmalerei nach dem Verfahren des Genters fertig gemacht wären, besonders in den Fleischpartien, den Stoffen und den Nebendingen aller Art die wunderbare Frische der niederländischen Meisterwerke bekommen hätten? Das ist das Äußerste, was ich nach alledem zugestehen kann. Nun gilt es, das Ganze wieder zusammenzusehen!

Die Handhabung des Pinsels ist überall flott; die Karnation hat eine gewisse hornige Durchsichtigkeit, einen leicht ins Gelbbraune fallenden Ton, aber die Modellierung der Formen darunter ist meisterhaft vollendet. Hat sich das Auge nur etwas an diesen olivengelben Schein gewöhnt, der offenbar durch die Öltechnik, d. h. durch nachträgliches Vergilben des Bindemittels bedingt ist,

so entdeckt man überall neue malerische Gedanken, eine Rechnung mit Farben- und Lichteffekten, die als kühnste Fortsetzung der Anfänge solcher Kunst bei Piero de' Franceschi und Domenico Veneziano gewürdigt werden muß und sogleich mit einem Schlage den inneren Zusammenhang herstellt, in dem diese Absichten hier mit dem Streben des Meisters von Borgo S. Sepolcro und dem Wunsch des Herzogs von Urbino stehen „colorir in tavola a olio".

Welche Kenntnis der Mittel und welche Sicherheit in der Ausführung aller Einzelheiten setzt z. B. schon im Bilde der Rhetorik das dunkle stahlblau schimmernde Gewand der Prinzessin neben dem bronzierten Thron, das goldblonde Gelock ihres Haares mit dem dunkeln Kranz, die Perlenreihen und die durchsichtigen Puffen des weißen Unterkleides voraus. Das ist nicht naive Freude am Nachahmen verschiedenartigster Dinge, sondern fein berechnete Zusammenstellung; es ist System in diesem Reichtum. Der karminrote Ärmel des Dichters ist absichtlich ins Blauviolette getönt; in Übergängen wie in Kontrasten überall das malerisch Wirksame gewählt. Das Licht kommt ziemlich von vorn, aber scharf genug von links her, und während das Antlitz der Göttin weich und voll hervortritt, ist bei dem Knieenden nur das dunkle Haar, der Nacken mit dem weißen Hals dazwischen beleuchtet, das Gesicht völlig beschattet, seine Formen also nur mit Reflexen herausmodelliert. Mit welcher Vollendung hebt sich die dunkle Gestalt aus dem Lichtstrom, der sie von der Thronenden trennt.

Gerade von der entgegengesetzten Seite kommt das Licht im Bilde der Musik, das ganz hell und heiter gestimmt ist. Der Tagesschein fällt den beiden Wesen gerade ins Gesicht, aber nicht direktes Sonnenlicht, scheint es, sondern ein Reflex von unten herauf, also von dem beleuchteten Fußboden des Zimmers. Jugendfrisch und elastisch kniet Costanzo, in seinen roten Trikots und gelben Lederschuhen, auf dem grünen Teppich. Sein silbergrauer reichgemusterter Rock ist ein Meisterstück von beneidenswerter Realität. Mit welcher Kunst der Licht- und Schattenführung ist das hellrote Kleid der Muse in dem hellgelben Marmorthron herausgebracht. Und der Lorbeerzweig, der, mit seinen grünen glänzenden Blättern, so verloren vom Wandgesims herabhängt, — ein Einfall, den wir erst bei den Koloristen des 16. Jahrhunderts in Venedig, oder etwa bei Lorenzo Lotto in Bergamo und Dosso Dossi in Ferrara erwarten.

Die reine Helligkeit des italienischen Tages mit den prächtigen Kontrasten von Licht und Schatten, die alle Körper so bestimmt hervortreten, alle Flächen sich so scharf begrenzen, alle Rundung sich so plastisch entfalten läßt, überrascht uns in den beiden Gegenstücken zu Berlin. Hier fällt das Licht noch schärfer von der Seite, mehr aus der Tiefe des Raumes in den Ausschnitt des Gemaches, das sich vor dem Beschauer auftut, und wird von der ganzen hellgrauen Wandfläche aufgefangen. Im Bilde der Astronomie steht gegen das kühle Hellgrau das warme hellrötliche Gestein des Thrones und die Göttin, deren weißes Kostüm wieder ins Violette schillert: vor dieser Helle rings aber die dunkle Gestalt des Astrologen, dessen rotbraunes Haar und karminrote Kappe auf dem schwarzblauen Mantel energisch heraustreten mußten. — Reich und majestätisch ist dagegen der Dreiklang von Rot, Gold und Grün, wo der Herzog selbst vor seiner Patronin kniet. Der ganze Steinbau des Thrones, die vasenförmigen Baluster und schwellenden Voluten glänzen metallisch, selbst die polierte Oberfläche des grünen Marmors am Fries, alles schimmert in Gold, so daß die graue Wand und etwas Schwarz zur Rechten beruhigend als Folie dient. (Melozzo p. 90f.)

Dies Loblied auf die Farbenkunst des Malers, die nur durch die Bernsteintöne seiner Öllasuren gedämpft wird, darf ungeschmälert zum Genter hinüberwandern, wie es auf Hugo van der Goes und seinen Portinarialtar gehen könnte, wäre dies Prachtstück altniederländischer Malerei nicht in Italien so barbarisch auf neu geputzt worden. Alles was dagegen Plastik und Architektonik im Bilde heißt, das stünde zu Unrecht auf seinem Ruhmesblatt; denn es gebührt dem Forlivesen Melozzo und nun und nimmermehr dem Joos van Wassenhove. Muß das wirklich noch eingehend bewiesen werden?

Die altniederländische Malerei und das Problem der Gegeneinanderführung zweier Körper im Bilde

Für alle einsichtigen Kenner der altniederländischen Malerei sollte die bisherige Darlegung der Aufgaben, um die es sich handelte, schon genügt haben, den Unterschied von den Bestrebungen der Nachfolger eines Hubert und Jan v. Eyck, des Flémallers, oder Rogiers van der Weyden hervorzuheben. Aber wie viele solcher Kenner gibt es unter den Fachgenossen, die den Justus van

Gent auch für diesen Zyklus der freien Künste vorgeschlagen, alle erhaltenen vier Gemälde in Berlin und London als undiskutierbares Eigentum des Flandrers in Urbino hingestellt haben? „Schmarsows Aufstellungen über J. v. Gent sind in hohem Maße der Kontrolle bedürftig", schreibt auch Karl Voll[1]), obgleich seine eigenen Angaben selbst mit zwei chronologischen Ungenauigkeiten über den Aufenthalt in Urbino beginnen (1474/75 statt 1473/74 und Auftrag schon im Jahre 1468?, der ganz ausgeschlossen ist, da er 1469 noch Piero della Francesca angetragen wurde) und den Eindruck machen, als kenne er das Altarwerk überhaupt nicht aus eigener Anschauung, sondern nur nach der Photographie und aus der Literatur, behaupte jedoch trotzdem mit der ihm eigenen Selbstgewißheit, der Zustand des Gemäldes lasse „die künstlerische Handschrift des Malers nicht mehr erkennen!" Kein Hindernis für ihn, zu entscheiden, daß „die Beziehungen zu Jan van Eyck, besonders in der Behandlung des Stillebens auf dem Tische und in der Wandnische, überwiegen". Man müsse die Komposition „nur mit der Mittelgruppe der Anbetung des Lammes auf dem Genter Altar vergleichen, um die reine niederländische Tradition hier wieder zu erkennen". Das sei deswegen so wichtig, „weil man bei Josse auch sonst [aber wo denn? fragen wir erstaunt!] die Neigungen ausgeglichener Ebenmäßigkeit findet, die man für italienisch hielt". Und dabei verweist er auf L'Arte VII, 310 ohne jedes eigene Urteil.

Wenn Joos van Gent nicht weiter gelangt wäre, als die Mittelgruppe der Anbetung des Lammes auf dem Altar der Brüder van Eyck ihm daheim vor Augen gestellt hatte, dann wäre seine Anwartschaft an der Schöpfung des Zyklus der freien Künste im Schloß von Urbino von vornherein und endgültig negativ entschieden. Er wäre viel zu rückständig für solche Probleme gewesen. Wer den Mann mit der Nelke in Berlin aus den authentischen Werken Jan van Eycks ausscheidet, sollte den Unterschied auch verstehen, den ich hier hervorhebe. Wer die Bildnisse be-

1) Die altniederländische Malerei von Jan v. Eyck bis Memling, Leipzig 1906. S. 166f. Da wird auch aus dem persischen Gesandten ein türkischer! Die ganze Anmerkung will jedoch eigentlich besagen, daß K. V. selbst die Pflicht gehabt hätte, das gesamte für Joos v. Gent in betracht kommende Bildermaterial durchzukontrollieren. Er hat es aber unterlassen und bietet in dem Abschnitt seines Buches gar keine eigene Forschung. Das Verfahren gegen den Vorarbeiter charakterisiert sich darnach selbst. Vgl. hierzu Anhang, über Rafaels Skizzenbuch in Venedig.

rühmter Autoren aus Urbino für Joos van Gent beansprucht, d. h. samt und sonders als Leistungen seiner Kunst schon im Entwurfe hinnimmt, der könnte schon darauf verfallen ihm, nach der Photographie wenigstens, ebenso den Mann mit der Nelke beizumessen; denn sie haben ja das Agieren mit den Händen vor der Brust gemeinsam. Aber KARL VOLL unterfängt sich „den niederländischen Charakter der Malerei", auch an dem Bildnis Federigos im Pal. Barberini „festzustellen, und zwar, am sichersten hier, weil es Vespasianos ausdrückliches Zeugnis für sich hat". Wie macht er das? Hören wir gewissenhaft zu; denn er spricht, als stünde er vor dem Original, das sich bis 1907 noch „im Privatzimmer der Sammlung Barberini in Rom schlecht untergebracht" befand. „Der Herzog ist lebensgroß(?) in seinem Studierzimmer sitzend dargestellt. Er trägt die schimmernde Rüstung, bei ihm ist sein Kind und im weiten(?) Gemach ist eine Fülle von Beiwerk an Büchern, Waffen und Geräten angehäuft(?).[1]) Alles Stoffliche weist mit Sicherheit auf einen niederländischen Künstler hin und in seiner noch sehr strengen altertümlichen Behandlung sogar auf einen Künstler, der der alten eyckischen Zeit näherstand, als man nach dem Datum der Ausführung schließen möchte. Hierfür ist besonders die Rüstung charakteristisch, die gerade wie bei Eyck und entgegen der späteren Sitte die Umgebung sehr unvollkommen reflektiert. Das Kind des Herzogs erinnert übrigens lebhaft an die Kinderbildnisse vom Portinarialtar des Hugo van der Goes".

„Die Auffassung des Porträts ist etwas spießbürgerlich, die Formen sind ganz gut, sogar korrekt herausgearbeitet; aber ein hoher künstlerischer Geist offenbart sich hier nicht. Um so lehrreicher wirkt dann die Tatsache, daß die italienische Malerei, — abgesehen von Mantegnas Fresken im Mantuaner Schloß — auf dem Gebiet des Porträts diesem Bildnis damals nichts Gleichwertiges entgegenstellen kann, soweit die Treue in Frage kommt. Selbst das berühmte Bildnis des Herzogs, das Piero della Francesca gemalt hat, hält in dieser Hinsicht den Vergleich nicht aus. Es ist größer im Stil(?), aber hat nicht die gleiche Ausführlichkeit der Formenbehandlung und nicht jene staunenswerte Sicherheit im Stofflichen, die eben einen Hauptvorzug des Niederländers aus-

1) Sind das nicht lauter Mißverständnisse der Beschreibung bei CROWE und CAVALCASELLE, ohne Autopsie des damals schwer zugänglichen Originals?

macht. Auffallend ist nun aber auch gerade gegenüber Piero della Francesca, der doch ein gelehrter Kenner der Perspektive war, die schlagende Drastik der Modellierung und der Raumbehandlung". — Nun ja, da liegt ja gerade das Rätsel! Hier galt es, das Eigentumsrecht der niederländischen Malerei an dem Ganzen zu erweisen, eben nicht nur „soweit die Treue in Frage kommt" oder die „Sicherheit im Stofflichen", sondern in der Größe des Stils, in der Plastik des Körperbaues und in der Verbindung der ausgreifend hingesetzten Gestalt mit dem gewiß nicht „weiten", sondern ganz engen Gemach, das sie beherbergt! Sonst gleiten wir um die Hauptschwierigkeit in der Bestimmung des Urhebers herum, als führe uns jemand an der Nase und halte uns zum Narren. Keine Silbe mehr von „Drastik, Modellierung und Raumbehandlung" bei Voll, sondern abermals: „Die Art, wie Josse van Gent um den Herzog eine Menge(!) wahllosen(!) Beiwerkes anhäufte, gibt dem Bild etwas echt niederländisch Genremäßiges; aber sie hilft auch zu einer frappanten Anschaulichkeit der Situation und des Raumes". Nun, das Genremäßige wäre ja wohl das Gegenteil des Monumentalen, die Anhäufung einer Menge wahllosen Beiwerks gewiß nicht im Sinne positiver Sachlichkeit und heroischer Wucht. „Die Fülle von Beiwerk an Büchern, Waffen und Geräten", wahllose Zutaten sind denn auch tatsächlich gar nicht vorhanden! Die abgelegten Stücke seiner Rüstung finden sich aber bei Piero della Francesca ebenso, freilich am Boden hingebreitet, statt in der Ecke aufgestellt, — und da beginnt der Unterschied der Komposition, von deren Eigentümlichkeit wir uns nach Voll einen ganz verkehrten Begriff machen würden. „Frappante Anschaulichkeit der Situation", aber ohne ins Stilleben zu verfallen, ist gerade das Charakteristische der Leistung, und sie ist durch die Mittel eines sicheren Perspektivikers zustande gekommen, für den wir Joos van Gent nach der Raumbehandlung seines Abendmahls, mit der nach hinten ansteigenden Chorpartie und der Aufsicht auf den Tisch, nicht ansehen könnten. Bei Piero della Francesca finden wir Klarheit über die Wirkung im Vordergrund kreuz und quer gelagerter Körper im Verhältnis zu einem dahinter aufsteigenden Gegenstand, zu dem wir kaum gelangen können, ohne das Hindernis erst in den Kauf zu nehmen: so baut er seine Auferstehung Christi in Borgo San Sepolcro auf mit den schlafenden Wächtern vor dem Sarkophag.

Daraus ließ sich das Exempel entwickeln, das wir in dem Porträt des Herzogs in Rom oder anders gewendet in den freien Künsten mit ihren knieenden Verehrern vor uns haben. Aber das ist italienische Tradition, keine niederländische im Quattrocento, das ist monumentale Kunst, und kein Stilleben, keine genremäßige Häufung von Beiwerk zur Stoffimitation. Eben dies letztere Hängen am Kleinkram nennt noch Vasari kurzweg „Maniera fiamminga", das Vielerlei statt der Einheit. Bei solcher Durcheinanderwürfelung heterogener Gesichtspunkte verliert die Charakteristik VOLLS alle Beweiskraft, gerade da, wo sie sich anschickt, die Ingenia der Nationen voneinander zu unterscheiden.[1])

Es bleibt also nichts übrig, wir müssen die altniederländische Malerei seit Hubert und Jan v. Eyck durchmustern, ob sie das Problem überhaupt kennt, in Angriff genommen und wie weit etwa gelöst hat, das eben hier in der Darstellung der freien Künste für das Schloß von Urbino die immer wiederkehrende Aufgabe bildet, so daß die erhaltenen Stücke geradezu als Errungenschaften von paradigmatischer Bedeutung dastehen. An Vorstufen fehlt es auch ihnen in Italien nicht: es genügt an die Madonna della Misericordia von Piero della Francesca zu erinnern, wo die Schutzflehenden in radialer Anordnung unter dem weiten Mantel knien, — schon ein frühes Meisterstück für das Spital seiner Vaterstadt, — und an den Kreis andächtiger Verehrer um Petrus in Cathedra auf dem letzten Wandgemälde Masaccios in Cappella Brancacci, also von 1427! Dann aber wird man auf die betende Königin von Saba und ihren Empfang bei König Salomo auf Pieros Fresken in Arezzo hinzuweisen nicht versäumen, die wir erst in die erste Hälfte der sechziger Jahre datiert haben.

Bei den Zeitgenossen in den Niederlanden liegt die Sache nun ganz eigentümlich. Am großen Altarwerk von Gent verbinden sich zwei völlig verschiedene Richtungen des Strebens; sie stehen fast unvermittelt nebeneinander.[2]) Die obere Reihe bietet uns bei geöffneten Flügeln fast lauter gemalte Plastik: große statuarische Ein-

---

1) Von VOLL verleitet sieht auch BOMBE eine „fast philiströse" Auffassung und teilt daraufhin das Ganze dem Genter zu! (a. a. O. S. 125, 1.)

2) Vgl. SCHMARSOW, Die oberrheinische Malerei und ihre Nachbarn, in diesen Abhandlungen, 1903.

zelfiguren auf ihren Sitzen vor der Schmuckwand, oder Gruppen in Reliefanschauung wie die Engel, — am äußersten Ende hüben und drüben sogar stehende nackte Gestalten, Adam und Eva, wie sie als Skulpturen an Kirchenportalen vorkommen, wie gemeißelt oder geschnitzt, aber nicht grau in grau, wie wir sie nach den Rahmen und Tympanonreliefs ihrer Pforte voraussetzen, sondern in Naturfarben bemalt, ja mit Jans unermüdlicher Imitationskunst in Wahrheit und Leibhaftigkeit lebendiger Menschen übertragen. An der Außenseite die selbe Wiedergabe eines Schreins mit den beiden Verkündigungsfiguren darin, und drunten der volle Kontrast der naturfarbenen Stifter und der steinfarbenen Heiligenstatuen. Das ist die nämliche Richtung, die wir nach den wirklichkeitsgetreuen Tendenzen der Polychromie am Skulpturenwerk der Karthause von Dijon, zumal am Mosesbrunnen mit dem Kalvarienberg erwarten können. Auf der Fläche mit Ölfarben das abzukonterfeien wetteifert die Malerei des Hubert van Eyck; das überbietet mit seiner Farbenillusion in Stofflichkeit der Dinge und Stilleben der Hände, der Gesichter der jüngere Jan. Eigentlich aber kommt er viel mehr von der andern Seite, vom landschaftlichen Fernbild der Miniaturen, von der kleinfigurigen Komposition der Szenen im Innenraum oder im Freien. Nennen wir für dieses echt malerische Streben, das Raum und Körper zusammensieht und in ihrer Gemeinschaft zugleich erfassen möchte, kurzweg den unteren Teil des Genter Altars, mit der Anbetung des Lammes als frühestem Kern der breitausgreifenden Gesamtanlage, die auch die Flügel mit umspannt.

Der Mittelweg zwischen beiden ist es gerade, der Jan beim eigenen Schaffen die größten Schwierigkeiten bereitet. Schauen wir nur einmal die kleine Madonna des Kanzlers Rolin und die große des Kanonikus de Pala darauf an. Auf dem früheren Gemälde, jetzt im Louvre, erscheinen eigentlich zwei Körper getrennt durch die Mitte, auf jeder Hälfte einer, hier der knieende Stifter am Betpult, dort die sitzende Mutter mit ihrem Kinde. Der Durchblick hält sie auseinander, trotz der Nähe im engen Gemach, trotz der zusammenfassenden Arkade mit der Aussicht auf das Stadtbild drunten vor der Terrasse. Zwei Körper, jeder für sich in seinem Ausschnitt, eigentlich in einem Schrein, wie jene Verkündigung des Genter Altars, in keinem richtigen Verhältnis zu der köstlichen Architektur eines halbmaurischen Heiligtums aus Portugal oder

Spanien. Auf dem Altargemälde in Brügge dagegen ist der Verehrer ganz in die Nähe der thronenden Madonna gebracht, aber zugleich beiseite geschoben, zurückgedrängt hinter seinen Schutzpatron S. Georg, der in schimmernder Rüstung mit der Kreuzfahne im Arm seinen Stahlhut lüftet und, statuarisch genug, dem prachtvollen Kirchenfürsten S. Bavo gegenübertritt. Die Aufgabe liegt also gerade umgekehrt als in den Freien Künsten von Urbino. Wir werden ohne weiteres in die halbrunde Säulenarkade hineingezogen, die mäßige Tiefe vom Teppichrand vorn bis zum Baldachinvorhang hinter dem Thronsitz zu durchmessen. Der knieende Stifter in seinem hellen Chorhemd fungiert nur wie eine Schirmwand vor dem Dunkel.

Ein in seiner Art lehrreiches Vergleichsstück bietet der Flügel des Werlaltares im Prado zu Madrid vom Flémaller. Hier tritt der geleitende Schutzpatron, Johannes der Täufer, hinter dem knieenden Stifter zurück, fast wie ein Gefolgsmann hinter seinem Lehnsherrn. Aber der Minorit aus Westfalen, der sich 1438 an der Schwelle einer Stubentür konterfeien ließ, durch die er zweifellos der Verkündigung Marias ansichtig wurde, nicht unmittelbar die Jungfer Barbara belauscht, wird in dieser Lage zum Anhängsel des verschollenen Hauptstückes in der Mitte und stellt sich auf dem beweglichen Flügel eher einwärts gerichtet auf dieses Zentrum dar. Dann würden wir, der beabsichtigten Bewegung zum Ziele folgend, beim stehenden Täufer einsetzen und mit dem niedrigeren Körper vor ihm am Boden abfallen, also auch so den umgekehrten Vollzug erleben, als den wir suchen.

Viel plastischer baut Rogier van der Weyden seine Kompositionen auf, so lange die Schulung in der Bildhauerwerkstatt der Bauhütte von Tournay noch so lebendig nachwirkt, wie in der Kreuzabnahme für Löwen (jetzt Escorial). Aber er baut mit seinen geschnitzten Figuren wie mit tektonischen Werkstücken im Anschluß an die Architekturrahmen seiner Lettnertore noch im Johannesaltar (zu Berlin). Zwischen den Figuren jedes Flügels bleibt der Durchblick frei, wie auf Jan v. Eycks Rolin-Madonna, und nur das Mittelstück bekommt in der Hauptfigur des Gottessohnes die körperliche Dominante, zwischen dem Täufer und dem Engel eingestellt. Am Altarwerk von Beaune, das gewiß auf Bestellung sich dem Genter anschließt, erscheinen die Stifter wie bemalte Statuen kniend, jeder in seiner Nische eingeschlossen, und wieder Skulp-

turenimitation dazwischen, die grau in grau gemalten Heiligenfiguren, — dürfen wir sagen: vor ihrer Nase? Überall Tektonik im Bilde, keine Gruppenbildung im plastischen Zusammenhang der Körper, nirgends Gegenführung in radialer Richtung von außen nach innen, mit dem Anstieg über Vorgeschobenes zum Höhepunkt dahinter hinauf. Selbst im Kathedralbilde (zu Antwerpen) überwiegt die perspektivische Flucht des Einblicks in das Mittelschiff den tektonischen Aufbau der Kreuzgruppe darin, mit seinen zerstreut ausgebreiteten Figuren, sichtlich polychromierte Skulptur, aus lauter isolierten Bestandteilen. In der Anbetung der Könige für S. Columba in Köln (jetzt München) ist der plastische Aufbau der Komposition vollends ins Flächenhafte verschleift, und der Middelburger Altar (in Berlin), den wir als letzten Aufschwung des Ateliers bei Lebzeiten des Meisters betrachten, gelangt nur mit Mühe zu einer pyramidalen Anordnung der drei Hauptgestalten: Maria, Joseph und Stifter. Der knieende Bladelin selbst ist schräg heraus nach vorn gerichtet, als bete er mehr nach der Krypta des verfallenen Kirchleins hinunter als nach dem Kindlein, das neben der stehengebliebenen Säule vor der Mutter liegt. Das Triptychon mit dem Stifterpaar unter dem Kreuz (in Wien) gehört sicher bereits dem Nachfolger Rogiers in der Leitung der Werkstatt, mit ihrer schwunghaften Wiederholung ererbter Motive, gleichwie S. Lucas vor der Madonna, mit dem man den Maler zu verherrlichen glaubte, indem man bei Jan v. Eyck eine Anleihe macht, die der Brüsseler Stadtmaler selbst gewiß nicht nötig hatte.

Das Schulwerk vollends, das (in Brüssel) durch ein seltsames Qui pro quo zu dem italienischen Autornamen Zanetto Bugatti gekommen ist, wäre gerade geeignet, den Unterschied der Rogierschule von italienischen Bestrebungen um 1465 darzutun. Da steigt das Prinzlein, das man als Giangaleazzo Sforza angesprochen, in Profilbewegung einher, statt am Boden zu knien, und der Kriegsheld, mit dem hinzugemalten Antlitz in größerem Maßstab, wendet sich eher wie Bladelin aus dem Bilde heraus und leistet dem Blick des Beschauers kaum den Widerstand, den wir von einem Stifterporträt erwarten. Kein Wunder, daß es bei Hans Memling auf dem Altarwerk des Sir John Donne (beim Duke of Devonshire) nicht anders ist, dessen Stifter doch 1469 bereits gestorben war, so daß wir auf den Termin der Abreise des Joos van Gent nach Rom gelangen.

Viel wichtiger erscheint die Halbfigurentafel mit S. Eligius, die Petrus Christus 1449 für die Goldschmiedezunft nach Antwerpen geliefert hat, ein plastisch klareres Gemälde, unter dessen Eindruck Joos van Wassenhove selber einst in Antwerpen geraten sein muß, als er dort zünftig war. Überhaupt hat seine ganze Behandlungsweise mehr von diesem Nachfolger Jans van Eyck in Brügge als von dem großen Meister der Bildniskunst selber.[1]) Die Komposition aber zeigt das entgegengesetzte Prinzip: vorn die Tischplatte mit Kleinkram und dem konvexen Spiegel in der Ecke, hinten die Körper der drei Personen gegen die Wand gedrängt. — Auch die Beleuchtungseffekte, mit denen er sonst gelegentlich einen Einzelkopf plastisch auffallender zu machen weiß, wie den frommen Stifter mit dem gemalten Brief an der Wand (in London), wären für die Beziehungen des Joos zu ihm beachtenswert. Indessen mit seinen ganzen Figuren in beträchtlicherer Größe war es so schwach bestellt, daß er für die Erklärung der Körper im Raum auf den Gemälden für Urbino nicht ernstlich herbeigezogen werden kann.

Völlig anders bleibt auch die Sinnesart des Dirk Bouts von Haarlem, soweit wir ihn aus seiner Wirksamkeit in Löwen kennen gelernt. Der Holländer Aalbert van Ouwater hat in der Auferweckung des Lazarus (Berlin) viel mehr von zentraler Aufstellung seiner Figuren und diagonaler Durchschneidung, mit Körperreihen wie mit Intervallen. Solche Motive wirken noch bei Bouts in der Mannalese und der Begegnung Abrahams mit Melchisedek nach (München); aber, wie schlagend offenbart gerade diese das passive Temperament in der Unsicherheit des kriegerisch gerüsteten Helden vor dem Priesterkönig! Da kann ihm auch die gedeckte Tafel im Abendmahl (Löwen) nicht helfen, seine Körper im Raum zu konstituieren, und schon die Breite des leeren Vordergrundes bezeugt die einsaugende Funktion seiner Raumtiefe, die doch leise ansteigt und die Höhenachse so stark an die Stelle der dritten Dimension setzt, daß wir noch jenseits des Tisches ein Stück Fußboden gewahren. Das ist die nämliche Schwäche, die uns Joos van Gent im Abendmahl von Urbino verrät. Von seinen großen Gerechtigkeitsbildern (in Brüssel) gleiten Dirk Bouts die ausgelängten Figuren fast wie auf einer schiefen Ebene nach vorn herunter. Von einer

1) Zu einheitlichem Gesamtumriß verbunden erscheinen S. Antonius Abbas und der knieende Stifter nach rechts vor ihm im Gemälde zu Kopenhagen.

Gegeneinanderführung der Körper zu plastischer Gruppenbildung im Kontraste kann hier nirgends die Rede sein.

Da kommen wir zu dem letzten, dessen Namen wir neben Joos van Wassenhoven schon 1466 in Gent gefunden, als dieser beim Eintritt in die Malergilde die Bürgschaft übernahm, und wieder bei einem Gegendienst antrafen, als Joos nach Rom abreisen wollte 1468: Hugo van der Goes. Von seiner Beweinung Christi (Wien) könnten wir fast noch dasselbe sagen wie von verwandten Stücken des Dirk Bouts oder seiner Werkstatt. Erst der Portinari-Altar (in Florenz) zeigt den großgewordenen Meister, der etwas Neues will und kann, wenn auch aufgrund eifrigster Studien an Hubert und Jan van Eyck. Wie breit ist seine Raumentfaltung in der Geburtsfeier vor dem Stall; aber wie untergeordnet erscheinen die Engel vorn gegenüber den wuchtigen Gestalten des Joseph, der Maria und der Hirten drüben, die — allesamt in einer durchgehenden Diagonale — das Mittelbild in eine vordere und hintere Hälfte gliedern. Auf den Flügeln indes verbindet sich die Anordnung Memlings mit den herabgestiegenen Statuen des Hubert van Eyck: die Stifter knien vor ihren Schutzpatronen in Dreiviertelprofil, wie Sir John Donne und seine Gemahlin, völlig untergeordnet erst recht bei der Größe und Wucht dieses Apostels Thomas und Einsiedlers Antonius, dieser königlichen Magdalena und drachenzertretenden Margarete. So wenig jedoch das italienische Kompositionsprinzip radialer Gegenführung knieender Körper gegen stehende oder thronende dahinter hier im Spiel ist, — es würde auch damit noch keine Vorbereitung für die freien Künste von Urbino gewonnen sein; denn das herrliche Werk entstand gerade erst während der Abwesenheit des Joos van Wassenhove in Italien, und selbst meine frühere Annahme, es dürfte 1472 in Florenz aufgestellt gewesen sein, hat sich als zu früher Termin erwiesen.[1]) Die Schöpfungen sind genau gleichzeitig, das Triptychon in der Heimat des Genters, der siebenteilige Zyklus im Schloß von Urbino, mitten in Italien hervorgebracht.

Und nun sollte diese Reihe paradigmatischer Lösungen eines ebenso perspektivisch wie plastisch durchdachten Problems der Monumentalkunst dem Flandrer Joos van Wassenhove gehören und

1) A. Warburg, Sitzungsbericht der Ksthist. Gesellschaft in Berlin 1901 S. 43.

dem Forlivesen Melozzo aberkannt werden, dessen Namen die Tradition allein bewahrt hat, die noch der frühere Besitzer dieser Stücke ebenso kannte wie die Angabe, daß sie um 1480 für Federigo Montefeltre ausgeführt worden seien? Der Name des Fiammingo oder Tedesco, wie man Giusto da Guanto gleich Paul von Middelburg bezeichnet haben wird, mochte vergessen werden, wie ihn schon Vespasiano de' Bisticci nicht mehr zu nennen weiß und Giovanni Santi absichtlich verschweigt; aber der andre, gewiß nicht mehr geläufige, doch italienische des Melozzo da Forlì ist überliefert. Der Kunsthistoriker von heute braucht sie beide; denn ohne die Mitwirkung des niederländischen Ölmalers sind die erhaltenen Reihen von Tafelbildern aus Urbino nicht zu erklären.

Damit stehen wir abermals vor der schwierigen Tatsache der persönlichen Gemeinschaft zwischen dem Forlivesen und dem Genter. Wie ist die Ausführung durch die Hand des Ölmalers denkbar auf Grund einer voll ausgebildeten, im Sinne monumentaler Raum- und Körperbildung durchmodellierten Komposition des Freskomalers, der nur die Temperatechnik mit Einbeziehung von Leinöl des Piero della Francesca und Domenico Veneziano ausgeübt zu haben scheint, nach allem was wir sonst von ihm kennen. Nur das letzte Werk der Tafelmalerei, das noch aus seiner Werkstatt in Forlì hervorgegangen sein muß, die Verkündigung unter der Säulenhalle, die einst seinen Namen trug, zeigt ein voll entwickeltes Ölverfahren, gleich der Bellinischule längs der adriatischen Küste.

Nun, mehr als CAVALCASELLE an dem technischen Befund der Tafel zu Windsor Castle in ihrem abgeriebenen Zustand heraus zu erkennen vermocht hat, ist auch mir nicht zu sehen geglückt, angesichts der im Reinigungszustand befindlichen Tafel mit der Astronomie, bevor sie neben der andern aufgestellt wurde, im Berliner Museum. In diesem einen Punkt will ich gern zugeben: „Adhuc sub judice lis est", nicht aber in dem viel wichtigeren, den ich immer vollkommen klar hingestellt habe: dieser Zyklus der freien Künste aus Urbino gehört in die Entwicklungsgeschichte der italienischen Kunst und nicht in die der altniederländischen Malerei, in der die Kompositionen keine Vorstufen haben und in der sie keine Wirkung ausüben konnten, so wahr Joos van Wassenhove nicht wieder heimgekehrt und, nach seinem Aufschwung zu höchsten Leistungen in Urbino, nicht wieder in den Niederlanden gemalt hat.

Schlußbetrachtung

Fassen wir darnach noch einmal zusammen, was sich für dieses Kapitel internationaler Kunstgeschichte zwischen Joos van Gent und Melozzo da Forli, oder neben ihnen als Ertrag zugunsten der gemeinsamen Entwicklungsgeschichte der Malerei ergibt, — besonders in Italien, denn für die Niederlande bleibt der Ertrag vorerst unvermittelt; wir wissen nicht, ob der Genter in Urbino gestorben, oder lebensfrisch und schaffensfähig in die Heimat zurückgekehrt ist.

Das Verhältnis zwischen dem Vertreter der mittelitalienischen und dem der vlämischen Malerei, die sich in Rom und Urbino zusammengefunden, kann wohl nicht anders charakterisiert werden, als ich es bereits in meinem Buch über Melozzo bezeichnet habe. Nur vertraute Gemeinschaft bei selbstverständlicher Wahrung der Eigenart und der besondersten Grundlage des persönlichen Schaffens auf beiden Seiten vermag das Zustandekommen der Bilderzyklen für Federigo Montefeltre zu erklären, soweit diese fertige Tatsachenreihe dem heutigen Forscher überhaupt noch den Einblick in das genetische Geschehen und das lebendige Zusammenwirken der Mitspieler gewährt. Fast überall in solchen Fällen sieht er sich auf Rückschlüsse beschränkt.

Jeder der beiden Maler bringt etwas hic et nunc ausschließlich ihm Gehöriges in die Arbeitsgemeinschaft mit. Das ist bei Joos van Gent zunächst seine Technik der heimischen Ölmalerei, derentwegen er vom Auftraggeber bevorzugt ward. Jemehr nun die damals für Urbino beschäftigten Künstler, wie Piero della Francesca und Fra Bartolommeo Corradini, genannt Carnevale, durch ihre Herkunft von Domenico Veneziano schon das Streben nach technischer Vervollkommnung der Malerei mittels Leinöls geteilt haben, desto mehr mußten sie wünschen und versuchen, sich auch das Geheimnis des flandrischen Ölverfahrens anzueignen, soviel ihnen nur irgend davon bekannt werden mochte. Federigo

da Montefeltre selbst war gewiß geneigt, ihnen Gelegenheit zu verschaffen, und sie selber anzutreiben, sich auf jede Weise in Besitz dieses Vorzugs zu setzen, den er an Werken Jans van Eyck zu bewundern gelernt. Der gefürchtete Meister aller Kriegslist und scharfblickende Kenner aller Kunstfertigkeit war gewiß im Bunde mit seinen Landsleuten, wenn es galt eine so gediegene Vollkommenheit der Tafelbilder zu erobern. Aber niemand wird es dem Genter verdenken, wenn er gerade dies Geheimnis seiner Öltechnik preiszugeben nicht zu bewegen war. Darauf beruhte ja sein Verdienst und sein Gedeihen am Hofe von Urbino; sowie die Italiener selbst die Vorliebe des Fürsten für „tavole dipinte a olio" befriedigen konnten, waren sie ihm überlegen und machten ihn bald überflüssig. Die Hoffnung ihm abzusehen, soviel wie möglich war, wird auch Melozzo bestimmt haben, sich etwa in Rom schon mit ihm einzulassen: Kopien nach gebräunten byzantinischen Madonnenbildern, mit denen er selbst anfangen mußte, legen das nahe, und das Aussehen der Tafelbilder seines römischen Arbeitsgenossen Antonazzo bestätigt das eifrige Bemühen nach Farbenschmelz und Saftigkeit über die bisherige Tempera hinaus. Aber Joos van Gent hielt gewiß zurück mit den letzten entscheidenden Kunstgriffen seiner Mischung und seines Auftrags, und das hat man ihm nicht verziehen: das gewiß und kaum etwas andres ist die Ursache, weshalb Giovanni Santi in dem Lobgedicht auf die Malerei und die künstlerischen Unternehmungen seines Herzogs den Namen des Niederländers verschweigt und auch für seine Landsleute, die Teppichwirker, oder gar für Mastro Pagholo, den Gelehrten aus Middelburg, keine Zeile übrig hat. Aus irgend einem ähnlichen Grunde der Eifersucht ohne Zweifel ist in der Handschrift seiner Reimchronik durch Überklebung und Umarbeitung des ursprünglichen Wortlauts auch der Name des großen sienesischen Künstlers Francesco di Giorgio, noch von einem Zeitgenossen scheint es, ausgetilgt worden.[1]) Bis 1480 können wir den Aufenthalt des Joos van Gent in Urbino verfolgen, vielleicht dauerte er bis zum Tode Federigos; dann aber setzen 1481 auch die ersten Wandmalereien und bald darauf die ersten bezeichneten Tafelbilder des Giovanni Santi von Colbordolo ein.

---

1) Vgl. m. Melozzo da Forli im Anhang, wo die Urschrift mitgeteilt wird.

Sein Lehrer Melozzo da Forli brachte dagegen seinerseits in das Bündnis mit dem Niederländer die genaue Kenntnis der Perspektive, die er gerade da weiterführte, wo Piero della Francesca sie gelassen, und zum Kern aller seiner Bildkunst machte. Bei keinem früheren Maler der mittelitalienischen Gegenden, die hier in Betracht kommen, ist die Lösung schwieriger Probleme und die Wirkung durch überraschende Ansicht, besonders von unten her, so zur Leidenschaft geworden, wie bei dem Forlivesen, der beim Meister von Borgo San Sepolcro seine sonstige Durchbildung geholt hatte und dann nach Rom kam, als der vatikanische Palast Nikolaus' V. gerade mit den Wandgemälden des Andrea del Castagno und Piero della Francesca erfüllt war. So begreifen wir, wie in diesem Punkt Melozzo geradezu als Fortsetzer der perspektivischen Bravour des Castagno und Uccello werden konnte. Von Andrea besitzen wir nur Heldengestalten aus Villa Pandolfini zu Legnaja und die große Pietà in S. Apollonia zu Florenz, um uns vorzustellen, wie weit er darin gegangen, von Paolo Uccello wenigstens die Sintflut und die Noahgeschichten im Chiostro verde von S. M. Novella; aber auch in Urbino waren für die Compagnia Sa. Croce solche hochstehende Heldengestalten an der Fassadenwand gemalt, die man damals in frischer Vollendung sah. Es ist keineswegs die perspektivische Wiedergabe der Räumlichkeit überhaupt, die Melozzo als unterscheidendes Merkmal auszeichnet; denn diese wird von nun ab immer allgemeiner von italienischen Malern gepflegt, und sie gehört, wenn auch in ganz anderem Sinne, ebenso wohl zum Programm der niederländischen Maler: sie ist eben ein Teil der allgemeinen Eroberung der Wirklichkeit und der überzeugenden Darstellungsweise der Dinge dieser Welt, auf die man ausgeht. Es ist vielmehr der Verfolg bestimmter Aufgaben im engsten Zusammenhang mit der wirklichen Räumlichkeit seiner Fresken und Tafelbilder, im vollen Einverständnis mit der Architektur seiner Zeit und ihrem Streben nach Größe über den bisherigen Zuschnitt der Frührenaissance mitsamt ihrem anhängenden Erbteil der Gotik hinaus. Es ist die Verquickung der malerischen Erfindung mit den Gedanken der Raumkunst und die Absicht auf täuschende, wenn auch zunächst etwas derbe und vierschrötige Illusion, wie wir sie bei einem Zeitgenossen des Piero della Francesca und des Andrea Mantegna (man vergleiche nur dessen im

Louvre neuaufgestellten heiligen Sebastian an der antiken Säulenruine!) aber auch des Luca Signorelli und des Domenico Ghirlandajo nicht anders erwarten können. Melozzo wird sich auch gewiß nicht herbeigelassen haben, den Genter Malgenossen in seiner Wissenschaft der Perspektive zu unterweisen, derentwegen er bald immer eifriger gesucht ward. Aber Joos van Wassenhoven hatte in Urbino seinen Landsmann Paul von Middelburg, den Mathematiker und Astronomen, der ihm die Konstruktionen vormachen konnte, wie Piero del Borgo und seine Schüler sie betrieben. Nur bleibt es etwas andres, sich mühsam die Fortschritte der Linearperspektive aneignen, — etwas andres auf Grund dieses geläufigen Besitzes weiter erfinden und zu immer neuen Überraschungen des Beschauers emporstreben, wie wir es bei Melozzo von Werk zu Werk verfolgen, mag dies nun in geräumigen Verhältnissen zu großartiger Freiheit gedeihen wie in SS. Apostoli zu Rom, oder sich in der Enge bescheiden und nach der Decke strecken müssen, wie in Loreto oder in Forli.

Die Aneignungsfähigkeit des Joos van Wassenhove für den plastischen Stil der italienischen Gestaltenbildung ist sicher nicht so groß gewesen, wie die einseitigen Verfechter seines Anteils oder gar seiner ausschließlichen Autorschaft an den beiden Bilderzyklen in Urbino voraussetzen müssen, um ihm selbst die sichtliche Wandlung beizumessen, die sie dann in den Kauf zu nehmen genötigt sind. Ich habe immer anerkennender und achtungsvoller von der Eigenart und dem Charakter des Justus von Gent gedacht, und kann diese Überzeugung auch heute nicht aufgeben; meine Auffassung macht dem Manne als solchem mehr Ehre als die Zuschreibung des Ganzen, das ihm nicht gehören kann, er sei denn selbst zuvor zum vollen Italiener geworden. Solche Wandelbarkeit ist meines Erachtens auch ein Anachronismus innerhalb dieser Jahrzehnte des Quattrocento. Die Brücke zum Ausgleich zwischen den Nationen wird erst im Zeitalter der Hochrenaissance geschlagen: der Idealismus des großen Stiles ist das gemeinsame Ziel, das höhere Absehen, das erst eine solche Abstreifung des Lokalcharakters ermöglicht. Vorher ist die Selbstentäußerung des vlämischen Meisters, die man sich um 1475 vollzogen denkt, ein Unding, ebenso wie kein italienischer Maler zum Flandrer werden konnte. Man denke nur an Antonello da Messina, der sich, am ehesten bei Petrus

Christus in Brügge, die Kenntnis der Ölmalerei geholt hat. Für mich liegt in dieser Unmöglichkeit der Verwandlung auch die Irrtümlichkeit der Konstruktion jenes Zanetto Bugatti zutage, den man in Bildern sucht, die der Gemeinschaft Rogiers van der Weyden mit Hans Memling entsprechen, aber niemals einen italienischen Quattrocentisten vollgültig vertreten können, und sei er der gelehrigste Malerknabe der Lombardei gewesen!

Auf der andern Seite stehe ich keinen Augenblick an, die tiefgehende Wirkung der Ausdrucksköpfe des Genters auf den Forlivesen hervorzuheben, wie ich sie gerechterweise immer anerkannt habe. Aber das liegt begreiflicherweise an dem Vorhandensein einer ursprünglichen Anlage bei ihm selber, die ihn hernach gar bald zur Verklärung seiner Engel und seiner Gottesmänner, zu der Darstellung der Ideale führt, die wir bei aller starksinnlichen Unterlage in der Himmelfahrt von SS. Apostoli vollzogen sehen. Wenn schon der Evangelist Marcus in Rom die Intensität der geistigen Arbeit, die Konzentration des erleuchteten Schriftstellers wiedergab, so war vielleicht eine Anregung durch die frommen Geschöpfe des Fra Angelico mit im Spiel, wie der offene Blick für die Vorzüge byzantinischer Köpfe, oder bereits die Nähe des Joos van Wassenhove, der als Pilger zu dem Grabe der Apostelfürsten kam. Aber die Hauptsache bleibt immer der Abstand aller Charakterbilder und Ausdrucksträger bei Melozzo von denen, die er bei Piero della Francesca zu sehen gewohnt war, — selbst wo es galt, die freundlichen Begleiter am Hochsitz der Madonna oder die dienstfertigen Gehilfen bei der Taufe Christi zu zeigen. Man vergleiche nur den hl. Erzengel Michael von Piero (in London) mit den jauchzenden und musizierenden Himmelsboten des Melozzo (in Rom). Die Mittelglieder dieses Läuterungsprozesses liegen in Loreto vor unsern Augen und schließen, mit den Propheten zu ihren Füßen und dem Einzug in Jerusalem daselbst, ganz eng an die beiden Bilderzyklen in Urbino an, die in Gemeinschaft mit Joos van Gent entstanden.

Einen ähnlichen Einfluß z. B. des Christus und der Jünger im Abendmahl des Genters auf Giovanni Santi, den Vater Rafaels, habe ich, besonders in dessen früheren Arbeiten, immer gebührend anerkannt und geflissentlich betont. Da vermögen die neuesten Bearbeiter, wenngleich sie mein Büchlein über den alten Urbinaten

vielleicht gar nicht beachtet, gewiß nichts Neues zu sagen. Aber wenn man mit besonderem Eifer die Mitarbeit dieses Eingeborenen an den Autorenporträts im Studio des Herzogs, die ich selber in Vorschlag gebracht, hervorkehrt und ihm eine bestimmte Reihe von Stücken im Palazzo Barberini zuschreibt, so geht man zweifellos zu weit, schon weil wir aus so frühen Jahren gar keine beglaubigte Zeugnisse eigenen Könnens von Giovanni Santi besitzen. Viel wichtiger für die unmittelbare Weiterwirkung der Tätigkeit des Niederländers und seiner Maltechnik an so bevorzugter Stelle im Herzen Italiens scheint mir die Beobachtung seines Einflusses auf Luca Signorelli, bei dem sich eine Zeitlang mit der Formensprache des Melozzo, die sogar diejenige des Meisters Piero del Borgo verdrängt, auch die Farbenprobleme und die Saftigkeit durchsichtiger Töne, ja die olivgraue und bräunliche Karnation des Genters verbinden, aber eben genau in der Verquickung, wie die beiden Bilderzyklen von Urbino sie zeigen, und durch die sie so einzig in ihrer Art dastehen in der Geschichte der Malerei des gesamten Mittelitaliens. Das heißt, diese technischen Bestrebungen des Cortonesen, so unglücklich sie zum Teil ausschlagen durch seinen eigenen Mangel an Farbensinn und seine zeitweilige Vorliebe für gekochte Fleichtöne oder unharmonische Schattenlagen, sind nicht völlig zu trennen von anderen Merkmalen, die aus derselben Quelle stammen, wie der resolute Realismus und die männliche Kraft seiner Charakteristik, solange er ganz individuell bleibt und noch nicht die Verherrlichung der nackten Gestalt und damit die typische Wiedergabe des Menschenkörpers über alles setzt.

Damit rühren wir an etwas andres, das ausdrücklich zum Bewußtsein gebracht werden sollte: so sehr wir uns kritisch bemühen, den Anteil beider Hauptmaler, Joos und Melozzo, herauszuerkennen und voneinander zu unterscheiden, um zu erweisen, daß das Ganze nicht eines Mannes Schöpfung allein gewesen sein kann, so standen doch nach der Vollendung beide Zyklen, die Porträts im Studio und die Huldigung der Freien Künste im Museum des Schlosses von Urbino, als Einheiten da, jeder Zyklus ein Ganzes an seiner Stelle, das so in seinem Gesamtcharakter weiterwirken mußte, ob man nun die Namen der beiden Urheber bewahrte und an beiden Stellen miteinander verband, ober ob man wie Vespasiano de Bisticci die Autorenporträts nur dem Niederländer beimaß, der

auch ihm schon anonym geworden, und wie die Lokaltradition den Saal der Freien Künste dem Melozzo allein gab, nachdem der Name des Genters totgeschwiegen, oder wie alle fremden Personennamen in Italien als unbequem vermieden, entstellt, notwendig vergessen worden. Als monumentale Schöpfungen in dem berühmten Schlosse standen sie da für die Folgezeit, und die Mitführung der einen Bilderreihe durch die rechtmäßige Erbin nach Florenz wie die Entführung der anderen durch den unrechtmäßigen Eingriff eines Kardinalnepoten nach Rom, — sie beweisen beide, wie hoch man noch im siebzehnten Jahrhundert diese Werke aus den Tagen Federigos von Montefeltre zu schätzen gewohnt war. Deshalb müssen wir bei dem Ganzen hier wie dort noch etwas verweilen, wenn auch nicht, um ihrer gesamten Gefolgschaft in Italien nachzugehen, sei es auch nur bis in die Stanzen Rafaels oder das Museum des Jovius in Como.

Das Studio dei ritratti werden wir als Ganzes kaum mehr so hoch einschätzen wie die Zeitgenossen und die Bildungsgenossen der Renaissanceperiode. Aber sein Wert als abgeschlossener Bilderzyklus würde auch uns sofort einleuchten, wenn nicht eine Hauptsache der Einheit unwiederbringlich verloren gegangen wäre, als man die Einzelstücke so barbarisch herausschnitt, wie es der Begehrlichkeit des Barberini beliebte: der Anschluß der oberen Reihe an die Decke des Gemachs, wo grau in grau gemalte Wappenträger, die nur in ihrer unteren Hälfte erhalten sind, den letzten Zusammenhang vermittelten und die gleichmäßige Verbindung ringsum in einer rhythmisch gegliederten Zone rein dekorativer Art übernahmen. Diese neutrale Region gehörte notwendig zum Abschluß nach oben, wie die beiden Stockwerke über dem Holzgetäfel unten zur Herstellung der ursprünglichen Raumillusion zusammenwirkten. Das ist gerade der Bestandteil des Ganzen, den nur ein ausgemachter Perspektiviker, und zwar ein Meister des sotto in sù, erdenken und entwerfen konnte wie Melozzo da Forli. Nachdem die beiden Reihen endgültig aufgelöst und die Einzelstücke durch das Los durcheinander gewürfelt, zur einen Hälfte nur in Rom verblieben, zur anderen nach Paris gekommen sind, bleibt nur noch eine Zusammenfassung in Gedanken übrig, der stets das Beste fehlen wird: die sinnliche Anschauung an Ort und Stelle des Ganzen, für das alle Teile bestimmt waren. Freilich gab es in diesem

doppelten Bilderkreis des kleinen unregelmäßig angelegten Studio mehr als einen Kompromiß: die nachträgliche Einschiebung des Papstes Sixtus IV. hatte sichtlich eine Umstellung im ursprünglichen Programm veranlaßt; aber auch dies beruhte schon auf der persönlichen Auswahl des Fürsten, der seine Freunde bevorzugt sehen wollte, ohne sich an die wohlüberlegte Verteilung seines humanistischen Ratgebers nach einer klaren Disposition der Geistesgebiete und nach dem Grundsatz der Symmetrie oder Korresponsion gebunden zu halten. Es fängt sehr übersichtlich mit den vier Kirchenvätern und vier Heidenphilosophen an, reiht aber schließlich zerrissene Hälften vierteiliger Gruppen beliebig ein, wo sie Platz finden, und stößt sich nicht daran, daß zwei Gesetzgeber hier oben, zwei zugehörige dort unten sitzen, oder daß die Dichter des Altertums Homer und Vergil ebenso von denen der Neuzeit, Dante und Petrarca, getrennt erscheinen. Künstlerisch aber bleibt ja die Hauptsache der gleichmäßig durchgehende Eindruck der Aneinanderreihung in Paaren, die durch diagonale Richtung der Körper und der Gebärde, ja des Ausdrucks im Kontrast eine Einheit bilden, nicht nur räumlich korrespondierende Hälften eines gemeinsamen Abschnitts füllen, den die eingestellte Säule symmetrisch trennt, sondern auch geistig zueinander in Beziehung gesetzt sind, durch die Mittel des Widerspruches und der Abwechslung belebt werden. Damit rühren wir schon an den wichtigsten Punkt, die Behandlung der sitzenden, bis ans Knie sichtbaren Personen als Vertreter des geistigen Lebens, das sie alle nur in auserwählten Einzelexemplaren zur Darstellung bringen sollen, als sprächen sie unter sich oder zum Betrachter, der in ihre Mitte getreten.

Versuchen wir uns Rechenschaft zu geben über ihr gemeinsames Wesen, so stoßen wir auf die Bezeichnung „Idealporträts“, die sich in der kunsthistorischen Literatur eingebürgert hat und fortgeführt wird, wie ich selbst sie vor dreißig Jahren vorfand und beibehielt. Nach der genauen Prüfung aller einzelnen muß sie jetzt als ungenau, ja bis zu gewissem Grade als völlig irreführend beanstandet werden. Unter „Idealporträts“ verstehen wir doch zunächst solche, die das Ideal der Vorstellung von einer Persönlichkeit verkörpern wollen, oder wo statt eines solchen Individuums, das die Vorstellung der Menschen irgendwie umgebildet, gewöhnlich verallgemeinert, vereinfacht, gereinigt und damit idealisiert hat, nur noch der Name

vorhanden ist, mit dem sich eine mehr oder minder mythische Vorstellung verbindet. Dieser Begriff paßt jedoch nicht auf die ganze hier vorliegende Reihe, denn Sixtus IV. ist sicher nach dem Leben konterfeit, also ein vollgültig individuelles Porträt, und zwar durchaus realistisch aufgefaßt. Bessarion und Vittorino da Feltre gehen auf nachweisbare Vorlagen zurück, die als solche Individualporträts angesichts der Wirklichkeit entstanden. Unter „Idealporträts“ könnten wir alsdann immer noch solche verstehen, die das gegebene Individuum zum Ideal verklären, d. h. ein Ideal der sinnlichen Anschauung liefern, dessen Begriff wir als glückliche Vereinigung zwischen Typus und Individuum zu definieren pflegen[1]), um nicht in die unbestimmte Phrase zu verfallen „das Individuum soll zum Typus erhöht oder gar verklärt werden“, die unter Typus oft etwas ganz anderes, nämlich „Charakterbild“ von mustergültiger Schärfe der Prägung versteht, — sondern das ganz konkrete Zwischenglied zu bezeichnen, das die Kunst tatsächlich als höhere Einheit zwischen Typus und Individuum zu geben vermag. Aber auch diese Auslegung würde auf die vorliegende Reihe kaum Anwendung finden dürfen; denn die Mehrzahl erweckt entschieden den Eindruck, daß hier nicht sowohl ein verschönernder, läuternder, oder gar verallgemeinernder Idealismus als durchgehendes Prinzip walte, sondern vielmehr ein resoluter Realismus, ein ganz gesunder Wirklichkeitssinn, der auch vor Unvollkommenheiten der Einzelbildung und vor Häßlichkeit nicht zurückschrecken würde, wo immer sie charakteristisch aufträten. Diesen Eindruck rücksichtsloser Beobachtung bekommen wir auch da, wo sicher keine authentischen oder konventionell überlieferten Bildnisse der historischen Individuen vorlagen, wie z. B. bei den Kirchenvätern. Ja, bei den Philosophen und Dichtern des Altertums, wo man zweifeln könnte, wie weit die Anlehnung an traditionelle Porträts gehe, ist die individuelle Besonderheit z. T. so stark, daß man, z. B. im Katalog des Louvre, ganz richtig gemeint hat, den alten Namen seien in Urbino damals lebende Zeitgenossen substituiert worden; nur hielt man sich bei der Auswahl neuer Namen wieder nur an berühmte Humanisten oder bekannte Vertreter desselben Geistesgebietes, wie Gemistos Plethon für Platon, Theodor Gaza für Aristoteles, Lorenzo Valla

1) Vgl. m. Grundbegriffe der Kunstwissenschaft am Übergang des Altertums zum Mittelalter usw. Leipzig, Teubner, 1905.

für Ptolomäus usw., während gewiß auch diese Identität sehr bald in die Brüche ginge, wenn man sie im einzelnen wirklich nachzuweisen versuchte, und ruhig der radikale Schritt weiter getan werden darf: es sind fast überall — nach einigen zahmeren Versuchen vielleicht, wie bei Scotus und Albertus Magnus — in handgreiflicher Treue Individuen wiedergegeben, die entweder der Besteller dafür ausersehen oder die der Maler sich dafür ausgesucht hat.[1]) Nur ganz vereinzelt sind die Bildnisse Phantasieprodukt, wie auch wir weder Dante noch Petrarca ansprechen möchten, die auf authentischen Vorlagen beruhen, und gerade deshalb wird es, bis auf vereinzelte Ausnahmen, wie etwa Albertus Magnus und Euklid, so schwer den Künstler nach seinem gewohnten Typus zu erkennen, d. h. den fremden Joos van Gent aus der Übereinstimmung mit seinen Apostelköpfen auf dem Kommunionsaltar als Erfinder dieses oder jenes Autorenporträts zu bestimmen. Nach alledem kann die herkömmliche Bezeichnung der Urbinatischen Bildnisse als Idealporträts nur besagen wollen, daß wir keine authentische Porträtähnlichkeit mit den historischen Individuen erwarten sollen, deren Namen sie tragen; aber auch dann wäre die Warnung zum Teil unzutreffend. Es ist also eine gemeinsame Benennung unter diesem Gesichtspunkt überhaupt unmöglich; das Verfahren ist variabel geblieben und nur von Fall zu Fall zu entscheiden, wie weit die Treue gegen Überliefertes, wie weit die Freiheit ohne solchen Anhalt gegangen ist. Das Gemeinsame haben wir eben anderswo zu suchen: immer bleibt die Möglichkeit der Anpassung an den vorgeschriebenen Namen und die damit verbundene Charakteristik, die im kurzen Elogium, freilich in lateinischer Sprache niedergelegt war, aber durch den humanistischen Verfasser dieser Inschriften und beauftragten Berater beim Entwurfe dem Verständnis des Künstlers vermittelt werden mochte. Offenbar ist dies versucht worden, während der Maler selbst natürlich am ehesten auf seine geläufigen Mittel verfiel, wie er Propheten und Helden der alten Welt von Zeitgenossen zu unterscheiden pflegte, d. h. äußerlich durch die Tracht und mehr von innen heraus durch die Gebärde. Damit erst sind wir an dem entscheidenden Punkt, durch den sich

1) Das ist im Quattrocento seit den Tagen Masaccios und Donatellos etwas ganz Geläufiges: noch Vasari weiß die Zeitgenossen anzugeben, die der Maler als Paulus im Carmine, oder der Bildhauer als Propheten am Campanile hingestellt hatte.

diese Autorenporträts in Urbino von allen Bildnissen unmittelbarer Zeitgenossen, die sich sonst nur der Ähnlichkeit wegen konterfeien lassen, absondern und in eine andere Klasse des Kunstschaffens erheben, die man nur deshalb höher zu nennen pflegt, weil sie dem Ideenreich, d. h. der Vorstellungswelt als geistigem Besitz näher stehen mag als der Alltagswirklichkeit. Hier also rühren wir zugleich an den Kern der Bezeichnung als Idealporträts. Es sind mimisch sprechende Darstellungen schöpferischer Vertreter des Geisteslebens, also inszenierte, bis zum gewissen Grade der Zwiesprach sogar — dramatisierte Porträts. Die Wiedergabe einer besonderen Tätigkeit oder Hantierung verbindet sich hier mit dem Gesichtsausdruck und steigert sich in solcher Gebärdensprache bis zur Mitteilung an den Betrachter oder gar den Fachgenossen, den Mitarbeiter auf demselben Gebiet. Als Mittel zu diesem Zweck dient die Durchführung kontrastierender Zusammengehörigkeit von Paaren im Austausch verschiedener Eigentümlichkeiten, zuweilen gegensätzlicher Bestrebungen. In dieser Inszenierung der zyklischen Reihe liegt die eigentliche Hauptaufgabe des Erfinders, und sie mußte notwendig im Anschluß an die räumliche Gesamtdisposition geschehen; denn auch sie beruht im Grunde schon auf der Körperbeschaffenheit und Körperhaltung der dargestellten Männer, soweit sie in diesen Kniestücken sichtbar sich mit dem umgebenden Ausschnitt der beiden umlaufenden Galerien auseinandersetzen. Die Zurückhaltung oder die Ausladung der Gebärde macht schon einen wesentlichen Bestandteil der Charakteristik aus, und hier schon befinden wir uns auf dem Boden der nationalen Unterschiede zwischen der italienischen und der vlämischen, der romanischen oder germanischen Kunst. Hier schon kommt zum Austrag, was unser kritisches Bemühen, den Anteil der beiden Ingenia, Joos van Gent und Melozzo da Forli, zu sondern, bestimmen mußte. Zu einem großen Teil sind sie beide nur die Vertreter der nationalen Kunsttradition, der sie angehören und auf Grund deren sie ihre persönliche Besonderheit erst entwickeln konnten; zum geringeren Teil hat der Genius des Individuums Gelegenheit hier mitzusprechen. Und eben deshalb hat das „Studio dei ritratti“ für die Kunstgeschichte nur einen relativen Wert, so lehrreich auch die Verquickung der beiden Kunstcharaktere im einzelnen ausfallen mag. Fragen wir uns aber, was für die Porträtkunst Italiens eben da-

mals an dieser Stelle geleistet worden sei, so brauchen wir nur den Anteil hervorzukehren, den wir Melozzo beigemessen, um zu begreifen, daß durch ihn die Wende vom Quattrocento zur Hochrenaissance erreicht wird. Man prüfe nur das Paar von Idealbildnissen aus dem alten Testament: Moses und Salomo, nach der Struktur der raumkörperlichen Erscheinung. Vorn liegt die Parallelebene für den Beschauer mit der horizontal verlaufenden Inschrift an der Schranke; darauf steigen als vertikale Vertreter dieser Grenze die Eckpfosten an beiden Seiten und die Säule in der Mitte auf. Jenseits dieser Stirnfläche erstrecken sich die Körper in diagonaler Richtung gegeneinander aufgebaut durch die Raumschicht, die durch die Rücklehne des Gestühls abermals begrenzt, aber noch nicht abgeschlossen wird. Es folgt vielmehr die leere vom Lichteinfall belebte Raumschicht des Gemaches mit klar aber ruhig gegliederter Schlußwand und Decke. Dieses Intervall im Grunde ist das Gegenstück des vorderen Abstands für den Leser der Inschrift am Balkon, der nun zu ihnen aufschaut. Und im Zwischenraum zwischen beiden die konstitutive Hauptsache der Körperentfaltung vom vorgeschobenen Knie oder Buch aus bis zur Höhe und bis hinein zur abgemessenen Tiefe. Das ist klar und fest beruhigte Raumerfüllung durch die Körperform. Dazu die monumentale Größe des Zuschnitts, die Wucht und Breite der Gestalt, die plastische Vortragsweise der Gesichtsteile. Wie tragen bei Moses die Gesetztafeln und Hände in ihrer mittleren Region, fast wie in einer zweiten Ebene dazu bei, das Auftreten des Kopfes als letzte Instanz vorzubereiten! Gerade Moses und Salomo haben die Allgemeingültigkeit, die das Cinquecento bevorzugt, und ähnlich Cicero oder Bartolo Sentinato.

Ganz anders steht es mit dem Zyklus der Freien Künste, der einst alle sieben umfaßte, uns heute nur noch in vier vereinzelten, aber doch zu je zweien beisammen gebliebenen Stücken erhalten ist. Mit Recht haben Adolfo Venturi und Paolo d'Ancona Gewicht gelegt auf die Originalität der Erfindung. Wenn sie das Verdienst daran jedoch dem ausführenden Ölmaler Joos van Gent beimessen, so vermag ich schon deshalb nicht zu folgen, weil ich glaube, die neue Idee, Bildnisfiguren kniender Verehrer mit den thronenden Frauengestalten zu verbinden, wird gewiß im Geiste des Bestellers Federigo von Urbino selbst oder seines nächsten Ratgebers Otta-

viano Ubaldini della Carda entsprungen sein. Nach ihnen käme gewiß ein Humanist oder die gelehrte Pantasilea Baglioni, die Erzieherin der Prinzessinnen in Betracht. Sowie wir aber von dem glücklichen Einfall, der zunächst nur wieder aus dem Wunsch nach Bildnissen aller Angehörigen des Fürsten erwachsen sein mag, zu der künstlerischen Aufgabe selbst übergehen, so stehen wir zuerst vor einem ebenso neuen Problem, das nur im Geiste des Malers zu suchen ist, der den monumentalen Bilderzyklus für seine Wirkung im gegebenen Raume, d. h. im „Museum" neben dem eigentlichen Bibliothekssaal, erdacht hat. Und weil dies Problem so unauflöslich, wie wir dargetan, mit der künstlerischen Eigenart und persönlichen Laufbahn, von der Lehrzeit bis zur Höhe der eigenen Meisterschaft, des Melozzo da Forli zusammenhängt, einem andern damals überhaupt nicht beikommen konnte, so halten wir daran fest, daß ihm allein dies künstlerische Eigentumsrecht gebühre. Aus dem Akt der Erfindung ergibt sich dann mit Notwendigkeit auch sein Anteil an der Durchführung in sieben dasselbe Thema nach vorgeschriebener Reihenfolge behandelnden Kompositionen für die festliche Ausschmückung des einfenstrigen Saales im Anschluß an die vorhandene Architektur und Wandverkleidung.

Hierzu aber bildet das Porträt des Herzogs mit seinem kleinen Sohn in Palazzo Barberini, den notwendigen Übergang an Ort und Stelle. Auch dies Werk bedeutet eine Errungenschaft der monumentalen Porträtkunst, das die Hochrenaissance vorbereitet. Nicht der Wirklichkeitsſchimmer der Rüstung und Ordenstracht ist die Hauptsache, sondern die Verbindung des Körperaufbaues mit der Raumperspektive in ihrer diagonalen Entfaltung. Die konstitutiven Eigenschaften des Formenvortrags und die Sicherheit der Erstreckung im engen Gemach sind das Neue, und dies vermag nur Melozzo damals aufgrund seines bisherigen Schaffens, nachdem das Theatrum auctorum mit dem stereometrischen System der Körper im Raume vorausgegangen war.

Haben wir in der Einzelanalyse der vier erhaltenen Stücke vor allem die knienden Bildnisfiguren in ihrer diagonalen Richtung ins Auge gefaßt, und die Gegeneinanderführung eines solchen schräg entfalteten Körpers gegen den frontal gesehenen auf dem Thron als die neue Lösung betont, die hier von dem Fortsetzer des Piero della Francesca gefunden wird, wie es diesem selber nicht gelungen

war, so möchten wir jetzt, den Gesamteindruck des Ganzen recht zum Bewußtsein zu bringen, an einen anderen verwandten Zyklus erinnern, der doch so völlig dahinter zurück bleibt, weil er nur die eine Gestalt der thronenden Göttin allein gibt, ohne lebendigen Verkehr mit einem ehrfurchtsvollen Anwalt ihres Wesens. Ich meine die sieben Tugenden der Gebrüder Pollajuolo, deren letzte, die Fortitudo, noch Sandro Botticelli hinzugeliefert hat, für den Saal der Mercatanzia zu Florenz, jetzt in den Uffizien. Der Zuwachs der Komposition durch den ganz der weiblichen Erscheinung droben zugewendeten Vermittler zwischen uns und ihr ist darnach eine geniale Eroberung, ein bedeutsamer Schritt zur Freiheit, aus dem abermals in Urbino, wie aus seinem Schlosse selbst als Bauwerk, die Hochrenaissance entspringen sollte. Man bedenke nur: wir finden dieselben thronenden Tugenden der beiden Pollajuoli noch an ihrem Grabmal Sixtus' IV. wieder (vollendet 1493), — freilich nur in der Umrahmung auf der horizontalen Platte des Bronzekatafalks, auf der die Porträtfigur des Papstes selber in voller Leibhaftigkeit ruht. In dem schrägen Ablauf des Untersatzes sind die Wissenschaften und Künste, die unter ihm geblüht haben, ebenso allein dargestellt, aber mit ihren Werkzeugen und Wahrzeichen am Boden gelagert, wie die Sibyllen und Propheten in den Lünetten des Seitenschiffs von S. Marco neben Palazzo di Venezia, die man als solche für reine Barockkompositionen anspricht, während sie mit ihren Schrifttafeln neben sich den Propheten Melozzos in der Sakristeikuppel zu Loreto noch so verwandt bleiben, daß nur ein bewußter Anschluß an ihn sie als Malerei des 17. Jahrhunderts zu erklären vermöchte.

Aus der Gemeinschaft der Musen mit ihrem hingebenden Verehrer in Urbino erwuchs aber Rafaels Disputa, Schule von Athen und Parnaß. Wie unmittelbar und persönlich sich dies beim Urbinaten vollzogen, lehrt ein Blick auf Peruginos Wandgemälde im Cambio zu Perugia (1500), wo die Vertreter unten nebeneinander stehen und die Göttinnen droben auf Wolkenstreifen sitzen, oder auf Pinturicchios schon äußerlich wenigstens zusammengezogenen Versammlungen um die thronende Herrin im Appartamento Borgia. Dies aber sind kleinliche Nachahmungen in dem puppenhaften Spiel, das in den Tagen Alexanders VI. im Schwange war, wie der Geschmack an Grotteskendekoration. Unmittelbar aus dem großen

Stil, dem vollen lebensfrischen Charakter dieser mit Unrecht sogenannten „Allegorien“ im Schlosse von Urbino, aus Gestalten wie Costanzo Sforza vor der Musica mit der Orgel, aus der Überreichung der Sphäre an den Ptolomäus, der seine Krone zu Füßen des Thrones der Frau Astronomie hingelegt hat, entwickelten sich die entscheidenden Motive der Schule von Athen, deren Vordergrund ja auch den sieben freien Künsten gewidmet ist, bevor wir zu dem höheren Plan der Summa Philosophia hinaufsteigen, wo Platon und Aristoteles einander gegenübertreten.

Da liegt auch die höhere Vereinigung beider urbinatischen Bilderzyklen in dem freier gewordenen Geist des Cinquecento vor Augen. Aber nicht allein um die Motive der Darstellung handelt es sich: um die Schriftstellerpaare im Studio und die Gemeinschaft zwischen der Muse und ihrem Adepten im Saal der Bibliothek; nicht nur sie gehen in den großen Versammlungen der Camera della Segnatura zu einem reichorganisierten Kollektivum vereinigt hervor, während die Vertreterinnen der einigenden Idee — Religion, Philosophie, Poesie — sich in die höhere Region erheben.

Es besteht auch ein Unterschied und ein beachtenswerter Übergang in den Ganzen, die hier und dort geschaffen werden. Das Theatrum auctorum im engen Studio gehört genau zur selben Entwicklnngsſtufe des Quattrocento wie die Cappella di Melozzo in Loreto. Oder die doppelte Logenreihe, mit Säulen- und Pfeilerstellungen auf den Schranken, unter flacher Kassettendecke, ist nur die notwendige Vorstufe zu dem engen Kuppelraum, der durch Arkadenöffnungen unten und luftige Durchbrechung des Gewölbes oben, aber mit der selben perspektivischen Konsequenz erweitert wird. Strenger, man möchte sagen handgreiflicher Realismus ist noch die Vorausſetzung; darin liegt die Befangenheit des Quattrocentisten, der mit seinem Streben nach Illusion doch die harte Körperlichkeit und exakte Konstruktion bewahrt: denn seine Malerkunst wetteifert mit der Wahrheit der Wissenschaft. Diesen Gesamteindruck einer starren Gebundenheit würden wir auch erhalten, wenn seine Auffahrt Christi in Rom als Ganzes noch vor Augen stünde. Die Zerstückelung erhebt wenigstens die Engel zu einer Ähnlichkeit mit den allegorischen Frauen Rafaels in der Camera della Segnatura, die sich doch durch Umgehung der konsequenteren Untensicht Melozzos von ihnen unterscheiden. Von hier

aus begreifen wir auch, was aus dem Zyklus der Freien Künste im Schloß von Urbino werden mußte, wenn der fortgeschrittene Idealismus des jungen Cinquecentisten, eben der Sohn des Giovanni Santi sie in seinen Geist, d. h. in den Anschauungskreis der Hochrenaissance übertrug. Auch hier aber fehlt nicht die historische Vermittlung: das leichtfertige Grotteskenspiel des Pinturicchio mußte in Rom unter Alexander Borgia vorangehen, um erst einmal von dem Bann der unerbittlichen Folgerichtigkeit des Forlivesen zu befreien.

Damit erst erhalten wir die gesetzmäßig ineinandergreifende Reihe der Entwicklungsphasen, die noch heute an der Decke der Camera della Segnatura geschrieben steht, überzeugend für jeden, der dies Palimpsest zu lesen versteht. Gegenüber solcher Urkundenreihe müssen alle Zweifel verstummen und alle verwirrenden Anachronismen zuschanden werden. Urbino und Rom gehören für diesen Übergang so notwendig zusammen, wie der Stil des Luciano Lauranna im Schloßbau des Montefeltre mit dem Stil des Bramante im Vatikan Julius des Zweiten della Rovere.

Anhang

Melozzos Madonnen in Rom

I.

In S. Giovanni in Laterano befindet sich im zweiten Seitenschiff rechts vom Haupteingang in der ersten Nische neben der Jubiläumstür, über dem Grabmal des Paullus Mellinus von 1527, ein Fresko, das wahrscheinlich bei derselben Gelegenheit wie dieses Monument unter Innocenz X. 1666 hierher versetzt worden ist, obgleich beide nicht zueinander gehören.

Schon oft hatte ich früher vor diesem beschmutzten und bestaubten, sonst aber ziemlich wohlerhaltenen Wandgemälde gestanden, das mir so viele Züge der eigentümlichen Kunst Umbriens mit denen der Marken am Adriameer zu verbinden schien, daß ich kaum einen andern Namen als den Melozzos dafür wußte. Doch erst der intime Verkehr mit der Formensprache des Meisters, in den ich mich bei der letzten Redaktion meines Buches wieder eingelebt, setzte mich in den Stand, im April 1886 dem Forlivesen mit aller Bestimmtheit auch dies Fresko zuzuschreiben.

Auf einem breiten, rundbogig abgeschlossenen Throne, dessen bräunlich graue Steinfarbe sich fast der des Holzes nähert, während die Profile und Rosetten, die Kandelaber auf den Armlehnen und alle Zierglieder sonst sich in plastischer Schärfe von dem braunroten Hintergrunde abheben, sitzt in malerischer Breite die Madonna mit dem Kind allein. Sie trägt einen blauen, grüngefütterten Mantel, der auch ihr Hinterhaupt verhüllt und über den Schoß zusammengeschlagen ist; das violette, mehr zwischen Rot und Blau schillernde Kleid kommt nur am Oberkörper und Ärmel zum Vorschein. Auf ihrem Knie rechts steht der nackte Jesusknabe; er wägt in der einen Hand eine bläuliche Weltkugel mit rotgelbem Kreuze, während die Rechte segnend erhoben ist. Die Mutter legt den linken Arm schützend um den Kleinen, so daß ihre Hand mit den Vorderfingern das zarte Lendentuch andrückt, während die übrigen Finger gerade ausgestreckt und fest aneinander über dem Knie aufliegen; mit der Rechten faßt sie, wieder mit Daumen und Zeigefinger, das durchsichtige Gewebe, dessen Zipfel herabhängt, und hält es in anmutiger Bewegung vor dem Schoße des Knäbleins ausgespannt. Diese Hand ist in ihrer kräftigen Bildung mit dem starken Gelenk, der breiten Innenfläche und den drei letzten gleichmäßig gebogenen Fingern höchst charakteristisch für die Zeichnung Melozzos. Ebenso die innern Gesichtsteile der beiden Köpfe. Das Haupt der Matrone ist groß, aber herbe, etwas ältlich und ernst im Ausdruck, besonders durch die schwer herabhängenden Augenlider, die den Blick völlig verdecken, und die energische Mundpartie, mit den geschlossenen Lippen und dem weiten Abstande von der geraden, stumpf abgerundeten Nase. Das Christkind (mit rotbraunem Haar?) ist körperlich wohlgebildet, stramm dastehend, aber das Gesicht hat viel Ähnlichkeit mit dem der Mutter, ist etwas breitmäulig und unzart.

Das Ganze würde somit zu den früheren Arbeiten des Meisters gehören können, wo er noch nicht zu der idealen Schönheit durchgedrungen ist, sondern deutliche Reminiszenzen an die Strenge seines Landsmannes Ansuino oder an die bürgerlichen

Thronende Madonna, Rom, S. Giovanni in Laterano

Madonnen seines Lehrers Piero della Francesca bewahrt (vgl. z. B. Mad. del Parto in Monterchi, Mad. della Misericordia im Spital zu Borgo S. Sepolcro und S. M. delle Grazie zu Senigallia).

Vor einigen Jahren, als ich in Rom einen Photographen beschäftigte, habe ich auch eine Aufnahme dieses Freskos in S. Giovanni in Laterano versuchen lassen, das man heute für völlig verloren ansieht. Mehr vermag ich nicht zu tun. Es muß den Conservatori dei Monumenti überlassen bleiben für die Forschung zu retten, was durch sorgfältige Reinigung etwa noch wieder zu gewinnen ist, und dann eine bessere Aufnahme vom geübtesten Photographen der Hauptstadt herstellen zu lassen.

II.

Madonna degli Angeli „S. M. Praegnantium", Grotte Vaticane.

Das abgenommene Wandbild schmückte ein Heiligtum der Familie Orsini, das im Querhaus der alten Basilika, rechts vom Hochaltar an der Südwand neben dem Durchgang nach Sª Petronilla errichtet war.[1]) Unmittelbar zur Rechten der ehernen Türe hatte Giovanni Gaetano Orsini, ein Neffe Bonifaz' VIII. den Altar gestiftet; ein Jahrhundert später, 1434 wurde er von dem berühmten Kardinal Giordano Orsini, der seine kostbare Handschriftensammlung der Peterskirche vermachte, mit reichen Einkünften ausgestattet und hergestellt. Die Malerei kann jedoch nicht in seinem Auftrag entstanden sein, wie die früheren Berichterstatter gemeint haben; denn der Kardinal Giordano starb schon 1438, und das Fresko ist, wie jedem Kundigen einleuchten muß, zum mindesten 30 Jahre jünger. Es gehört einer Künstlergeneration an, die, den Vorbildern Fra Angelicos oder Benozzos völlig entwachsen, einen umbrischen, ja römischen Charakter ausgebildet hat. Die nächstliegende Möglichkeit wäre, daß der folgende Kardinal aus derselben Familie es gewesen, der reichbegüterte Latino Orsini, der von Nikolaus V. den Purpur und die Würde des Erzpriesters von S. Giovanni in Laterano, von Sixtus IV. die des Camerlengo und die Oberaufsicht über die Verwaltung des Kirchenstaats erhielt ... Er ist im August 1477 gestorben. Damit wäre ein Termin für die Entstehungszeit gegeben, dem der Charakter des erhaltenen Bruchstücks sehr wohl entspricht. 1480 blieb Virginio Orsini als alleiniger Erbe zurück.

Das erhaltene Fragment hat zweimal seinen Standort gewechselt und beim zweiten Transport wohl erst den Chor von Engeln verloren, nach dem es benannt ward. Der Rest ist nur vier römische Palmi hoch und ebenso breit, links oben ein Stück vom Kreuze dunkler Cherubflügel erhalten. Die Abbildung bei Dionigi Tab. XXIII, 1 sehr ungenügend, dann erste Phot. im Bollettino d'Arte, Anno II, 5. Maggio 1908.

Die Halbfigur der Madonna ragt aus Wolken hervor, auf denen vor ihr das Christkind steht. Sie hat den Mantel über das majestätische Haupt gelegt und hebt mit der rechten Hand das zarte Schleiertuch empor, das um den Leib des Söhnchens geschlagen ist. Die Linke ruht haltend unter der Brust des Jesusknaben, der lebhaft vortretend beide Arme ausbreitet und mit der Rechten den Segen erteilt. Er ist kräftig und voll gebildet, das runde Antlitz von blondem Haar eingerahmt, ganz nach vorn gekehrt, von dem großen Heiligenschein mit rotem Kreuz darin umgeben. Der Typus der Madonna, dem wir zunächst keinen an die Seite zu stellen haben, trägt

---

1) Mignanti Istoria della ... Basilica Vaticana. Roma 1867 Ip. 133. Plan No. 18. — Turrigio, Le Sacre Grotte Vaticane, Roma 1639 p. 160. Dionysius, Sacrarum Vaticanae Basilicae Cryptarum Monumenta ... Roma 1773 p. 49.

doch so viel Zeichen der Verwandtschaft mit den Idealköpfen Melozzos an der Stirn, die wir als seine herrlichsten römischen Leistungen verehren, und erinnert in der Ausprägung der Formen wie im ganzen Arrangement an die Matrone Astronomie von Urbino (jetzt in Berlin). Das Kind vollends entspricht den zahlreichen Cherubim, die uns erhalten sind, und die Eigenheiten der Zeichnung in Gesichtsteilen und Gliedmaßen, das unverkennbare Auge mit der großen, gerade gerichteten Pupille und dem tief einschneidenden Innenwinkel, die Art des Faltenwurfs und die helle aber kräftige Färbung, alles wird zum Beleg für die Richtigkeit dieser Benennung, wenn man einmal ernstlich nach dem Autor gefragt hat. Was aber diese Darstellung von Mutter und Kind eigentümlich charakterisiert, ist neben der Großheit der Auffassung, die wir erwarten, eine Empfindung, die, besonders in dem Kinde, an die schönsten Madonnenbilder des Fiorenzo di Lorenzo anklingt. Phot. Abbildung bei Ant. Muñoz im Bolletino d'Arte, Anno II No. 5, Roma, Mai 1908. Dadurch eben gewinnt dieses in den Grotten des Vatikans begrabene Werk noch die Bedeutung eines Mittelgliedes, das jedem Historiker willkommen ist, der dem innerlichen Zusammenhang der Schulrichtungen und ihrer Hauptvertreter nachzugehen versucht.

Es ist nicht müßig, gerade hier Fiorenzo di Lorenzo zu erwähnen, den ich immer noch um jene Zeit in Rom suche, obwohl das Werk, das ich ihm 1883 ff. zugeschrieben: die Kreuzigung mit den Apostelfiguren und andern Darstellungen rings um das Ciborium des Hochaltars von S. Giovanni in Laterano, neuerdings mit großer Wahrscheinlichkeit auf Antonazzo Romano hinübergeschoben worden ist. Dieser römische Meister ist aber ein Unternehmer, der andre Kräfte in seinem Namen arbeiten läßt. Und so wäre Fiorenzo gar nicht ausgeschlossen, auch wenn man Übereinstimmung mit bezeichneten Gemälden Antonazzos nachweist.

Hier läge nun die Möglichkeit vor, zur Klärung des Unterschieds zwischen Melozzo und Antonazzo beizutragen, wenn die „Madonna degli Angeli" in besserer photographischer Aufnahme vergleichenden Studien zugänglich gemacht würde. Die Madonna Antonazzos auf dem Hochaltar von S. Francesco in Subiaco habe ich längst in ihrer Beziehung zu dem Werk aus S. Peter in den Grotte Vaticane erkannt, und so lange wir keine klarere Reproduktion der letztern haben, bleiben alle Bemühungen zur Unsicherheit der Gedächtnisarbeit verdammt. Es wäre Ehrenpflicht der römischen Fachgenossen, endlich eine neue photographische Aufnahme durchzusetzen. Davon abhängig erscheint auch die große thronende Madonna des Antonazzo Romano, die erst neuerdings in der langen Galerie des Louvre ausgestellt worden ist.

III.

Rom, S. Peter, Chorkapelle Sixtus IV. 1479.

Bericht des Abbruchs und der Räumung im Cod. Ambrosian. Mailand. I, 87. inf.: „Catalogus sacrarum reliquiarum almae Vaticanae basilicae cum multis memoriis et antiquitatibus fideliter accurateque confectus per Jacobum Grimaldum ejus basilicae clericum, olim archivistam anno domini MDCXXI." fol. 72.

In der Tribuna läuft unter der Halbkuppel ein Fries mit der Inschrift herum

HOC SACELLVM A FVNDAMENTIS ERECTVM B. VIRGINI.
S. FRANCISCO · ET S. ANTONIO PATAVINO. DEDICAVIT.

Sie bezieht sich auf die Malerei in der Wölbung mit dem Stifter Sixtus IV.: „das Bild der göttlichen Jungfrau mit dem Kinde im Arm, in einem Engelkranz thronend, an ihrer Rechten der Apostelfürst, wie er Sixtus IIII. empfiehlt, welcher nach dem

Abb. 5.
Grimaldis Skizze nach der Chortribuna Sixtus' IV. an S. Peter

Leben dargestellt, mit gefalteten Händen, im Pluviale, doch entblößten Hauptes, die dreifache Krone neben sich, vor dem segnenden Christus kniet; daneben links von Petrus der heil. Franziskus; auf der andern Seite S. Paulus und der heil. Antonius von Padua, im jugendlichen Alter mit der Lilie in der Hand; zu Häupten der Madonna einander gegenüber zwei Engel, deren einer die Geige, der andere die Leier spielt, — ein Werk des trefflichen Malers Pietro von Perugia, von dieser Gestalt [dazu eine Skizze, die wir beistehend reproduzieren, und die Notiz: „Imaginem deiparae habuit card. Burghesius, dictos duos angelos card. Montaltus" (pro sacra aedicula in vinea sua ad S. M. Majorem, wo sie noch ORSINI 1804 p. 195f. erwähnt)].

Soweit Grimaldi. Sein Zeugnis, die Malerei dieser Apsiswölbung sei eine Arbeit des Pietro Perugino gewesen, erregt nicht unerhebliche Zweifel; denn ein so früher Aufenthalt des umbrischen Meisters in Rom käme nach allem, was wir bis jetzt von ihm wissen, unerwartet, und es müßte überraschen, daß der Papst diesen Hauptschmuck einer so bedeutsamen Lieblingsschöpfung, wie dieser Anbau an der altehrwürdigen Peterskirche war, nicht einem Künstler aufgetragen, der ihm damals näher stand, und statt seiner einen andern gewählt, von dem man bis dahin wenig vernommen hatte. Die „Kapelle der Konzeption", wie dieser Winterchor benannt wurde, ist am Tage der Empfängnis Marias, den 8. Dezember 1479 von Guglielmo Rocha, Erzbischof von Salerno geweiht und so dem Kultus übergeben worden.

Die Federskizze Grimaldis ist flüchtig und doch zuverlässig genug in allen Hauptsachen, die Schattierung sogar sorgfältig in Rosarot aufgetragen. Treue Wiedergabe des Charakters im Einzelnen kann freilich von einer Zeichnung vom Anfang des 17. Jahrhunderts nicht erwartet werden; doch gewährt eben die Komposition als solche mancherlei Anhalt. Hier muß, wenn irgendwo, die Stilkritik ein entscheidendes Wort reden, wie weit Grimaldis Angabe über den Maler richtig sein kann oder nicht.

Eine bedeutende, für das Ganze bestimmende Schwierigkeit lag in der Aufgabe, in dem halbkuppeligen Gewölbe der Apsis fünf Gestalten zu den Füßen der oben schwebenden Madonna so zu verteilen, daß auf der einen Seite zwei zu stehen kamen, auf der andern jedoch außerdem die kniende Figur des Stifters. Das Hauptabsehen eines Malers, dessen Ausbildung der Mitte des Quattrocento angehört, richtete sich natürlich auf plastische Selbständigkeit der Einzelgestalten, und die realistische Durchführung der Porträtfigur besonders legte es nahe, eine Verschiebung der beiden wichtigsten Personen, Petrus und Papst, lieber zu vermeiden, also nicht etwa den Stifter in allzu große Abhängigkeit von dem Apostelfürsten zu bringen, indem man den Knieenden vor den Stehenden schob, so daß er nur von diesem noch sich abheben konnte, in den Hauptlinien der symmetrischen Verteilung aber nicht selbständig hervortrat. So sehen wir also zu äußerst links den stehenden Franciscus von Assisi, der den Arm auf die Schulter des Apostels vor ihm zu stützen scheint, also auch noch für seinen Schützling, den Franziskaner Fr. della Rovere interzediert; Petrus neigt sich verehrend vor der himmlischen Erscheinung, indem er mit der Rechten den knieenden Papst empfiehlt. Sixtus hat die gefalteten Hände betend erhoben, die Tiara vor sich stehen und ist so fast völlig in Profil nach der Mitte gekehrt. Die Abstufung der Gruppe entspricht demnach der Bogenlinie des Cherubkranzes droben und füllt vortrefflich den gegebenen Abschnitt des Raumes. Drüben stehen aber Paulus, mit der Linken den Griff des Schwertes fassend, das mit der Spitze auf den Boden gesetzt ist, und Antonius von Padua mit dem Lilienstengel, andächtig emporschauend. Zwischen der Krone des Papstes und Paulus bleibt eine Lücke, welche das Gleichgewicht stören konnte. Sie mußte durch die Bewegung der oberen Figuren ausgeglichen werden und bestimmt so die Haltung der Madonna. Das Kind sollte sich segnend zu Sixtus hinüberwenden: es lehnt sich gegen das höher gezogene Knie der Mutter nach links; deshalb ist das Haupt Marias selbst und der Zug des ganzen übrigen Körpers nach der entgegengesetzten Seite geneigt.

Gerade diese mannichfaltig bewegte Anordnung der dreiteiligen Komposition muß nun in höchstem Maße befremden, wenn wir die anerkannten Leistungen Peruginos vergleichen. Wir besitzen Beispiele, in denen fast die nämliche Aufgabe gelöst ist, aus seiner besten Zeit. Wie viel strenger ist die symmetrische Verteilung noch

in seiner berühmten Glorie Marias mit den vier Heiligen drunten, die er 1500 für Vallombrosa gemalt, in der florentinischen Akademie. Wie viel statuarischer ist die Haltung der Stehenden, wie viel ruhiger die sitzende Madonna im Engelkranz — wie ängstlich alle Verkürzungen vermieden! Und noch eins muß auffallen: in dieser Assunta, wie überall, wo ganze Figuren in der Glorie darzustellen waren, wählt Perugino die ovale, unten und oben zugespitzte Form, die wir Mandorla nennen, während das Kreisrund bei ihm nur für Halbfiguren verwendet wird. So schon auf dem unsrer Apsis zeitlich am nächsten stehenden Fresko der Taufe Christi, in der Cappella Sistina. Dieser Unterschied in der umrahmenden Form ergab sich eben bei der streng symmetrischen Abwägung, wo die Mittellinie der Bildfläche auch die Hauptfigur in zwei gleiche Hälften zerlegt, wie die ganze Komposition. Die linke Hälfte seiner Altartafeln wird auf der rechten fast immer im Gegensinne abgeklatscht, so daß er nur die eine Seite im Entwurf festzustellen brauchte. Die zeremonielle Gemessenheit aller Bewegungen ist für ihn selbst schon so bindend, wie für alle Genossen der Lokalschule von Perugia, seit er den Ton angab.

Hier dagegen in dem Altarhaus der Chorkapelle von St. Peter, wo gewiß die feierliche Strenge gefordert war, sehen wir bereits 1479 eine kreisrunde Glorie für die ganze Figur der Madonna mit dem Kinde gewählt, wie sie erst bei Rafael wieder in der Madonna di Fuligno begegnet, und zwar nicht mit festen Umrissen oder einem breiten Band aus Regenbogenfarben, auf dem die Cherubim wie von außen aufgesetzt sind, sondern eine frei schwebende Reihe von geflügelten Engelköpfen umgibt wie ein Kranz die thronende Jungfrau, ganz in der Weise, die wir zuvor in Loreto kennen gelernt, und ihre Kindergesichter sind nicht abwärts nach dem Beschauer gerichtet, wie bei Perugino, sondern alle einwärts gekehrt, der Mittelgruppe zu, die sie einrahmen und verehren, und so in mannichfaltiger Verkürzung sichtbar. Außerhalb dieser Glorie musizieren noch zwei Engelknaben auf Zither und Geige, zu Häupten der Seitengruppe links und rechts. Auch hier eine entscheidende Abweichung von Peruginos Gewohnheit: nicht in ganzer Figur auf Wolkenstreifen stehend, gerade aufgerichtet oder mit gebeugten Knien, sondern nur in halber Figur und in sitzender Haltung hervorschauend, — grade so wie Melozzos allbekannte Meisterwerke im Kapitelsaal von St. Peter auch! Die Madonna vollends ist hier mit einer Freiheit bewegt, die selbst in der kleinen Skizze noch mächtig hindurchwirkt und auf einen großartigen Schwung der ganzen Erscheinung schließen läßt, den wir damals keinem zaghaften Anfänger wie Perugino, sondern nur dem voll entwickelten Meister zutrauen dürfen, der überhaupt Ähnliches aufzuweisen hat. Und daß dies kein andrer gewesen sein kann als Melozzo da Forlì, dafür zeugen noch in der flüchtigen Nachbildung die großen runden Köpfe in kühnen Verkürzungen, mitsamt den breiten kreisförmigen Heiligenscheinen, die der florentinisch gewöhnte Perugino schon damals nur leicht und bescheiden andeutet oder gar ganz vergißt.

Es ist gesagt: ich hege nach der vergleichenden Analyse der Komposition, selbst in der unvollkommenen Skizze bei Grimaldi, die feste Überzeugung, daß der Name des Malers, den er angibt, nicht der richtige ist, daß wir statt Pietro Perugino vielmehr Melozzo da Forlì als Urheber dieses verloren gegangenen Freskowerkes anzusehen haben. Wenn meine Kenntnis beider Meister, die allerdings bei einer solchen Behauptung entscheidend in Frage kommt[1]), auf der einen Seite schwerwiegend

1) Was Perugino betrifft, so habe ich im „Abendmahl von S. Onofrio" im Jahrb. d. k. pr. Kunstsammlungen und in dem Kapitel über die Sixtinische Kapelle in meinem

genug in die Wagschale fällt, so bleibt auf der andern nur übrig zu erklären, wie unser einziger Gewährsmann für Peruginos Autorschaft in einen solchen Irrtum verfallen konnte. Giacomo Grimaldi ist nur ein Kleriker, der es mit künstlerischen Individualitäten nicht so genau nimmt, wie etwa der Maler Vasari; er lebte außerdem im 17. Jahrhundert, zu einer Zeit, wo man diese frühern Kunstperioden mit selbstgefälliger Geringschätzung behandelte. Aber er hat so gewandt in skizzenhafter Form zu zeichnen gelernt, daß er den Charakter trifft und dadurch seiner eigenen Namensüberlieferung durch den Augenschein widerspricht. Wir weisen ihm in diesem Falle übrigens nichts Schlimmeres nach als dem Künstlerbiographen von Florenz um so viel früher passiert ist, indem er Melozzos Fresko in Sti. Apostoli dem Benozzo Gozzoli zuteilt!

S. 161 f. „Legt man sich die Skizze Grimaldis neben Rafaels Madonna di Foligno, so erzählt uns die lebhaft bewegte Haltung der Mutter mit dem Kinde, die kreisrunde Glorie, wie die Stifterfigur, daß der apostolische Sekretär, Sigismondo de' Conti, der Melozzos Blüte geschaut und so oft im Winterchor von St. Peter während des Gottesdienstes das Gemälde der Apsis vor Augen gehabt, gewiß dem jungen Rafael bei seinem Eintritt in Rom dieses Muster empfohlen hat, als er die Altartafel für seine eigene Grabkapelle in Araceli bestellte. Die Madonna di Fuligno kommt uns in der Reihenfolge der Werke des Urbinaten zugleich so neu und doch so altertümlich vor, weil die Komposition so locker und frei bei aller Symmetrie, die Gestalten so heroisch und groß unter freiem Himmel, ein völlig andres Wesen offenbaren als selbst die Madonna del Baldacchino. Der Vergleich dieses Bildes, das Rafael für Sigismondo de' Conti gemalt, mit dem Wandgemälde im Sixtuschor von alt St. Peter erklärt das alles, mit Ausnahme allein der malerischen Ausführung. Der Zusammenhang ist einleuchtend und belehrend auf den ersten Blick. Die Unterschiede ergeben sich von selbst aus der Veränderung des Formates, von der niedrigen Halbkuppel zur stark überhöhten Altartafel: die Gestalten unten werden näher aneinandergerückt, die runde Glorie schiebt sich höher hinauf, und der leere Raum in der Mitte heischt dringender Füllung. Es reicht nicht aus, das Bein der Madonna herabhangen zu lassen, aus dem Wolkenkreis; eine kleinere Figur muß darunter stehen. Ja, noch mehr: an diese Bedürfnisse, die sich allein ergaben, wenn das Vorbild in St. Peter ausdrücklich vom Besteller bezeichnet war, knüpft sich die Entwicklungsgeschichte der ganzen rafaelischen Komposition unabweislich an, deren frühesten Zustand wir in einer Zeichnung in Würzburg erkennen (Urlichs, Beiträge zur Kunstgeschichte, Leipzig 1885. IX, S. 109ff.).

Es ist eine sorgfältig ausgeführte Federzeichnung, deren Umrisse mit Rötel ausgefüllt worden. Das Ganze, das sich jetzt auf dem Blatte, nach Abzug der modernen Ergänzungen darbietet, löst sich für ein kundiges Auge sofort in zwei chronologisch weit auseinanderliegende, aber künstlerisch verarbeitete Bestandteile auf. Die ganze Madonna ist umbroflorentinisch, etwa 1504—5 entstanden, schlank und graziös, aber noch zaghaft in der Naturbeobachtung, noch ohne die Freiheit in der Bewegung, welche die letzten florentiner Jahre siegreich zum Durchbruch bringen. Dies veraltete Blatt aus seinen Mappen legt Rafael in Rom dem neuen Entwurf zugrunde, als Sigismondo dei Conti mit seiner Bestellung kommt. Das Kind wird verjüngt und in Beziehung gesetzt zu Verehrern drunten, d. h. dem Stifter zunächst, und um dies

---

Melozzo vollste Rechenschaft gegeben und bin auch vom Abbé Broussolle in seiner „Jeunesse du Pérugin" weidlich ausgeschrieben worden.

Mittelstück die Heiligen herum gruppiert, die jener als seine Patrone bezeichnet. Mit Großheit und Energie, die der Maler bei der Arbeit der Camera della Segnatura erlangt hat, setzt er die neuen Gestalten hin, wie auf Zeichnungen zum Parnaß und zu den Deckenbildern.

Der untere sehr beschädigte Teil weicht von dem ausgeführten Werke noch wesentlich ab, desto näher steht er dem Fresko der Madonna della Concezione in St. Peter. Auch hier erscheinen vier Heilige außer dem knieenden Stifter. Der Kopf links entspricht dem hl. Franziskus im Bilde; neben dem hl. Hieronymus rechts ist nur derselbe in etwas anderer Drehung gezeichnet. In der Mitte aber sieht man vor der flüchtig angedeuteten Landschaft nichts als ein Kreuz ausgeführt.[1]) Das ist offenbar der Rest eines Johannesknaben, der zuerst in die klaffende Lücke eintrat, während hernach erst der Täufer in vorgeschrittenem Alter und asketischer Strenge beliebt ward und der Engel mit der Schrifttafel als liebenswürdiger Lückenbüßer hinzukam, der doch wieder an Melozzos Motive anknüpft. — Dann ward die Symmetrie, die dem Schüler Peruginos doch zur andern Natur geworden, durch die auffallende Maßregel hergestellt, daß Franziskus niederkniet, wie der Stifter gegenüber, und Johannes wie Hieronymus hinweisend und empfehlend dahinter stehen. Die Hauptlinien der Komposition sind bewahrt, wie droben die runde Glorie mit dem lebhaft bewegten Kinde, wenn auch vom Cherubkranz befreit, und die Madonna bequemer sitzend mit herabhangendem Bein, sogar verehrende Engel wie dort zu beiden Seiten des Kreises angebracht. Lebendiger kann in einem einzelnen Fall der Zusammenhang zwischen Melozzo und Rafael wohl kaum erwiesen werden als hier, wo sich vor unseren Augen die Madonna di Fuligno aus dem Kuppelbild der Sixtuskapelle entwickelt."

[Den hier dargelegten Zusammenhang hat EUGÈNE MÜNTZ aufgegriffen und in einem besonderen Artikel nochmals veröffentlicht, ohne sich zu erinnern, daß er die Darlegung in meinem Buche gelesen hatte].

Die ganze obige Analyse der Skizze Grimaldis bezeugt doch wohl, wie viel aus ihr noch gewonnen werden kann, wenn man diese einzige leider nicht vollgültige Urkunde nur genau zu untersuchen weiß. Wer das nicht gelernt hat, mag leichtfertig über die Zeichnung urteilen; für den Kundigen hieße es das Kind mit dem Bade ausschütten, wenn man, wie OKKONEN, behauptet: „aus einer solchen sehr ungenauen Zeichnung kann man keine sicheren Schlußfolgerungen ziehen, die Annahme SCHMARSOWS bleibt also nur eine geistreiche Idee". Es ist gar keine Annahme, sondern ein methodisch geführter Nachweis, und kein Einfall erregter Phantasie dabei im Spiel, sondern eine kunstwissenschaftliche Tatsachenreihe, die dadurch für die Entwicklungsgeschichte der Malerei gewonnen worden ist und für wirklich Sachverständige bestehen bleibt.

IV.

Rom, Vatikan, Cappella Sistina

(S. 213.) Nach VASARIS Bericht über die unter Paul III heruntergeschlagenen Fresken der Altarwand, die Michelangelos Jüngstem Gericht Platz machen mußten (Opere III. 579) soll auf dieser Schmalseite Pietro Perugino nicht nur die Geburt

1) URLICHS bezieht es auf den vordersten der beiden Heiligen. „Die linke Seite hat durch die Restauration so sehr gelitten, daß man die ursprüngliche Form nicht erkennt, nur den Umriß eines aufwärts blickenden Kopfes etwa eines künftigen Donators."

Christi und die Findung Mosis, sondern in der Mitte über dem Altar auch die Himmelfahrt Marias gemalt haben, wo er Papst Sixtus selber knieend abgebildet.

Nun aber ist neuerdings eine alte Beschreibung des Mittelbildes über dem Altar der Sixtina gedruckt worden, die bis dahin unbeachtet blieb. Sigismondo de' Conti erwähnt in seinem Geschichtswerk, Historiarum sui temporis libri (Rom 1883, V p. 205), unter den Stiftungen Sixtus' IV. auch der Palastkapelle. „Die Halle, oder Kapelle, in welcher der Papst mit den Kardinälen Gottesdienst hält, hat er nach Erneuerung der Decke, des eingelegten Fußbodens und der marmornen Sitze mit herrlichen Malereien geschmückt, worin alle Mysterien des Alten und Neuen Testamentes dargestellt sind; an der Altarwand aber war das Bild der Jungfrau Maria selbst, wie sie zum Himmel aufgenommen wird, mit solcher Kunst gemalt, daß sie sich wirklich von hinnen zu heben und in den Äther emporzusteigen schien." — Das ist ein hohes Lob im Munde eines Zeitgenossen. Aber so gern wir sonst die Vorzüge Peruginos anerkennen, gerade diese Künste täuschender Verkürzung hat er nie besessen. Er beherrscht die Linearperspektive, wo es darauf ankommt, die architektonische Umgebung der Personen zu entwerfen; er versteht sich besser als seine florentinischen Gefährten auf korrekte Konstruktion des Raumes und baut darauf sogar vorteilhafte Grundsätze seiner Komposition. Jedoch seine schwebenden Gestalten sind weder durch überraschende Untensicht, noch durch geschickte Beleuchtung, oder gar duftige Abtönung der Farben imstande, einen gewissen Grad von Illusion hervorzubringen, der das Urteil des Sigismondo de' Conti bestimmen konnte. Schon die störende Mandorla tut bei ihm solcher Wirkung Abbruch. Wir brauchen nur an ein Hauptwerk seiner letzten Blütezeit, wie die Himmelfahrt Marias in der Akademie zu Florenz zu erinnern, oder um völlig sicher zu gehen, den segnenden Gottvater hier in der Sixtina über der Taufe Christi zu betrachten, wenn es zu erfahren gilt, was Perugino in dieser Hinsicht zu leisten vermochte. Er hat die Perspektive niemals auf Körper angewandt, so daß sie in kühner Verkürzung erschienen, sondern stets die Parallelebene des Bildes als für den Beschauer maßgebende Raumschicht seiner Figuren festgehalten. Doch wer die Beschreibung des Augenzeugen liest: „imago Virginis Mariae in coelum assumptae tanta arte depicta, ut se humo attollere et in aethera tendere videretur" wird dabei sicherlich nicht an solches konventionelle Schema symmetrischer Flächendekoration denken, sondern herausmerken, wie der Verfasser sich bemüht, in seinem Latein den illusionären Eindruck realistischer Verkürzungen herauszuarbeiten. Solche Behandlung der Vision ist damals, wo die Künste des Helldunkels und der Luftperspektive für derartige Probleme noch nicht ausgebildet waren, nur im Sinne der perspektivischen Bestrebungen eines Piero della Francesca und seines Fortsetzers Melozzo da Forli denkbar. Solche überraschende Untensicht, so überzeugenden Aufstieg gen Himmel vermochte damals nur Einer zu schaffen: Melozzo da Forli. Jedenfalls stand die architektonische Umrahmung dieser Himmelfahrt Marias, mit dem knieenden Sixtus IV. zu ihren Füßen, in engem Zusammenhang mit der Scheinarchitektur des ganzen Innenraumes, die wiederum den Proportionen und der Formensprache nach mit Melozzos Wandgemälde in der Bibliothek, wie mit seinen Pfeilerarkaden in der Sakristei zu Loreto am engsten sich verbindet, jedenfalls keinem seiner umbrischen und florentinischen Fachgenossen, die an den Wänden die Geschichte des Moses und Christus, oder zwischen den Fenstern die Nischen mit Papstfiguren gemalt haben, beigemessen werden darf.

Doch, wo die literarischen Angaben einander aufheben wie hier, und das Denkmal selbst nicht mehr vorhanden ist, wird eine Entscheidung stets zu kühn befunden werden! (Ich habe deshalb im Anhang meines Melozzo noch eine weitere Begründung

mit Hilfe späterer Nachbildungen der maßgebenden Komposition über dem Altar der Cappella Sixtina zu geben versucht.)

Jetzt schreibt mein neuester Kritiker, O. OKKONEN wieder: „SCHMARSOW hat ohne Grund angenommen, daß Melozzo in der Sixtinischen Kapelle einige Apostelbilder gemalt hat, von denen seines Erachtens noch architektonische Umrahmungen erhalten sind". — Das ist völlig ungenaue Berichterstattung über S. 207—214 meines Buches! — „Auch hat er gemeint, daß Melozzo das Altargemälde, die Auferstehung Mariä (sic!) gemalt hat . . ." „Eine Zeichnung von irgendeinem umbrischen Meister in der Albertina, die nach dem Altargemälde der Sixtinischen Kapelle gemacht ist, zeigt, daß das Fresko nicht di sotto in su gemalt war. Die Komposition, die Personen weisen auf Perugino hin, dem VASARI das Altarfresko zugeschrieben hat." Dieses ist rund herausgesagt eine Vorspiegelung falscher Tatsachen! Eine solche Zeichnung gibt es in der Albertina zu Wien nicht. Die erste Frage des Kritikers wäre doch wohl die, wodurch beglaubigt sei, daß irgendeine solche Zeichnung „nach dem Altargemälde der Sixtinischen Kapelle gemacht sei." Die Antwort lautet: es fehlt an jedem authentischen Zeugnis für diese Beziehung. Das Blatt, das OKKONEN oder sein Gewährsmann meint, aber gar nicht näher nachweist, wie es doch in diesem Fall seine Pflicht gewesen, war vor langen Jahren schon (als Perugino) mit photographiert in den Braunschen Aufnahmen nach Wiener Zeichnungen No. 201. Dann hatte FRANZ WICKHOFF 1885 den Einfall, die Darstellung eines untergeordneten Abkömmlings der umbrischen Schule als „Pinturicchio" mit dem Altarbild der Sixtina in Verbindung zu bringen[1]); aber die Abhängigkeit ist eher bei einem römischen Wandgemälde des Pinturicchio oder eines seiner Handlanger in S. Maria del Popolo nachzuweisen, und war mir schon so geläufig (Pinturicchio in Rom 1882 p. 251), daß ich nicht im entferntesten für nötig hielt, den Gedanken an das Fresko der Sistina ausdrücklich abzuweisen. Die Direktion der Albertina ist denn auch längst von der unglücklichen Assoziation im Geiste WICKHOFFS zurückgekommen und hat das Blatt in der amtlichen Publikation der Zeichnungen aus der Wiener Albertina als No. 638 mit der Bezeichnung ausgehen lassen: „nach Bernardino Pinturicchio Madonna in Glorie", — und dies „nach" kann auf zweierlei Weise interpretiert werden, d. h. „nach einem Original von Pinturicchio", und da wäre hervorzuheben, daß es eine solche Komposition etwa in den Miniaturstil der späteren Schule gegen Giannicola Manni, ja Tiberio d'Assisi hin übersetzt, oder aber, es heißt zeitlich nach (dopo), dann machte man sich nicht einmal mehr anheischig, auf ein Original des Meisters selbst hinzuweisen, das hier benutzt wurde. Ebensowenig wird jemand versuchen, den knieenden Stifter als Sixtus IV. zu identifizieren, wenn überhaupt als einen Papst, für den allererst Innocenz VIII. und Alexander VI. in Frage kämen. Wenn aber OKKONEN meint, diese Zeichnung weise vielmehr auf Perugino hin, so hat er einen sehr unzulänglichen Begriff von dem Stil dieses Schulhauptes, und das macht sein ganzes Urteil höchstens lächerlich. Da der hier durchaus irregeleitete Krittler gar keine Angabe macht, welche Nummer die Wiener Zeichnung im Inventar trägt, oder wo sie publiziert worden, folgt er wohl nur einem Gewährsmann, der unter rückständigen Anhängern WICKHOFFS zu suchen wäre. „Jurare in verba magistri" scheint das Haupterfordernis, das hier erfüllt wird. Kein Wunder, wenn also mein Sündenregister möglichst lang ausfällt.

---

1) Über einige Zeichnungen des Pinturicchio, Ztschr. f. bildende Kunst XIX, S. 58f. 1885. So hat er auch noch „Die Ital. Handzeichnungen der Albertina" II p. XIV diese nur in seiner Phantasie bestehende Beziehung als Tatsache drucken lassen.

V.

Rom, S. M. sopra Minerva, Klosterhof, Grabmal des Astorgius Agnensis

Melozzo p. 392a. Diese Madonna ist neuerdings (1886) von der staubigen Schmutzdecke gereinigt, unter der ich sie früher gesehen; dabei hat sich nun die völlige Entstellung der Köpfe, besonders des Kindes und des Stifters links so brutal gezeigt, daß diese Übermalungen wohl manchen, ebenso wie bei den Propheten und Sibyllen in S. Marco verhindern werden, meiner Benennung des Ursprünglichen zu folgen. Wer das Zugrundeliegende hier erkennen will, muß die ältere Photographie des Monumentes (Tuminelli?) zu Rate ziehen, wo die eingeritzte Zeichnung hervortritt. p. 160: „arg verschmiert und mitgenommen durch spätere Hände, doch ursprünglich ein unzweifelhaftes Fresko Melozzos, und zwar ein Gegenstück seiner Madonna in St. Peter: die Himmelskönigin in Halbfigur mit dem stehenden Kinde im Arm und Stifterbildnissen in den Ecken hinter dem Parapet . . . Die Madonna ist so groß gehalten und mächtig bewegt, daß man auf Giulio Romano verfällt, während doch die Brustbilder der beiden Verehrer in Profil mit ihrer perspektivischen Umgebung, welche die einrahmenden Architekturteile des Grabmals fortsetzt, unweigerlich ins Quattrocento gehören. Allmählich bringt ein aufmerksames Auge es fertig, auch von dem Körper und Antlitz des Kindes so viel zu erfassen, wie nötig ist zur Entscheidung: es ist trotz der Übermalung ein Werk der früheren Generation, die Rafael und Michelangelo voranging, aber deutlicher als sonst den Gedanken jener entgegenkommt."

„Das völlig nackte Kind, ein wohlgebautes römisches Knäblein mit krausem Haar, steht mit dem stämmigen linken Bein auf der Fensterbank, als welche das Gesims über dem Sarkophage gefaßt ist; das rechte Knie ist emporgezogen, so daß es vom Arm der Mutter bedeckt wird, der quer herübergreift, das Söhnchen an der Hüfte zu stützen und die Leibbinde festzuhalten. An dieser Seite wird auch die linke Hand der Madonna sichtbar, die sich sogleich auf den Oberarm des Kleinen legt und leise seine lebhaft segnende Bewegung lenkt. So sind beide Köpfe linkshin gewendet und kontrastieren mit der rechtshin gekehrten Haltung der Himmelskönigin, deren kräftiger Bau mit der breiten Büste und dem runden majestätischen Haupt überraschend an die römischen Frauen Rafaels erinnert. Ihre großen Augen blicken stolz und freundlich auf den Verehrer, dessen bartloses Antlitz ernst und zuversichtlich emporschaut. Dies scheint der eigentliche Stifter zu sein, während rechts in violettem Tuchkleid der verstorbene Kardinal zu Häupten seiner Grabfigur hervortritt."

„Wie verständlich werden uns Rafaels Madonnen von Rom, wenn wir diesen Schatten enträtselt, dessen strenge Großheit so viel vorauszunehmen scheint, was wir erst später erwarten, und doch in jedem Zug der scharf eingeritzten Linien, in den reichen Querfalten des engen Ärmels, in dem vollen bauschigen Gewande, wie in dem nackten Körper des Kindes die sichere Hand und den ausgesprochenen Geschmack Melozzos verrät."

„Die Inschrift des Grabmals lautet:

ASTORGIO AGNENSI PATRIA NEAP. TT. S. EVSEBII
PRESBY. CARD. BENEVENTANO. . . .
. . . . . LEGATIONIBVS MAXIMIS SEDENTIBVS MAR
TINO EVGENIO ET NICOLAO RO. PONT. BENE
GESTIS. ROMAE OBIIT ANNO SALVTIS MCCCCLI
GALEOCTIVS EIVSDEM FAMILIAE VIR INSIGNIS
ET DOCTOR PATRVO BENEMERENTI CONSTRVI
ET SE PROPE PONI MANDAVIT

leider ohne das Todesdatum des Neffen, der es errichten ließ. Die Skulpturen gehören aufs engste mit dem Grabmal Pius' II. zusammen (jetzt in S. Andrea della Valle), d. h. noch in das Pontifikat Pauls II. Barbò, in die sechziger Jahre, und das Grabmal muß doch wohl da gestanden haben, als Kardinal Torquemada die Malereien im Klosterhof ausführen ließ, deren Beschreibung 1467 gedruckt ward, — oder erst ein Nachfolger dieses Titulars hätte den Platz dazu eingeräumt."

Jedenfalls enthielt die Inschrift keine Aufforderung, hier Melozzo zu suchen, und das Wandgemälde konnte auch „erst mindestens zehn Jahre später", also 1477 entstanden sein, kaum früher als das große Meisterwerk der Himmelfahrt in Sti. Apostoli von 1480 ff., an deren Engel diese Formen und Gewänder am ehesten anzuschließen wären. Melozzo hat nach dem Zeugnis des Leibarztes Mancini auch die Kapelle des Kardinals Stefano Nardini (aus Forli) an S. M. in Trastevere ausgemalt, die nach der Inschrift (bei Ciaconius III, 48) 1483 vollendet war. Vgl. TH. SCHREIBER in der Festschrift für Anton Springer. Und noch 1489 soll der Künstler abermals in Rom geweilt haben. Vgl. C. GRIGIONI, Bullettino della Società fra gli amici dell' arte, Forli 1895.

Der neueste Kritiker meiner Monographie, ONNI OKKONEN, S. 40 (Helsinki 1910) gibt ganz irrig an, ich habe diese Madonna im Klosterhof von S. M. sopra Minerva „unter die ersten römischen Werke Melozzos gezählt" — die „letzten" wäre richtiger gewesen. „Das Fresko rührt aus der Barockzeit her und gehört zu den Malereien wie sie Wände zieren", lautet sein Verdikt, aber es fehlt die Begründung dafür, die doch nur eine stilistische sein könnte, da uns ein Datum fehlt. Erwünschter wäre jedenfalls eine zuverlässige Publikation des gründlich gereinigten Originals; damit erst würde eine exakte Revision meines Urteils möglich, das noch immer für den treulich suchenden Forscher zeugt, selbst wenn er sich getäuscht hätte.

Melozzos Wandmalereien in Rom

I.

S. Marco, Erhaltene Reste?

Melozzo da Forli 1886, S. 64. „Die Altarbilder[1]), die über dem Prunk des XVII. Jahrhunderts und aller modernen Verkleisterung vergessen sind, gehören unverkennbar zu dem künstlerischen Ganzen, dessen Charakter die bemalte Holzdecke droben (1468) bestimmt."

S. 158f.: „Die Kirche am Palazzo di Venezia, wo die römischen Erstlinge des Meisters so unerwartet sich darboten, enthält, wie bereits angedeutet, noch zahlreiche Reste von seiner Hand. Auch sie sind freilich arg entstellt durch mancherlei Auffrischung und Übermalung, sind deshalb in seiner vielbesuchten Basilika vor aller Augen doch bis heute verkannt und unbeachtet geblieben. Aber auch als Schatten noch . . ."

„Treten wir, durch das Hauptportal kommend, in das Seitenschiff rechts, so begegnet uns in der letzten Kapelle vor dem Ausgang in den Palast eine von jenen Idealgestalten, die am schlagensten beweist, daß wir es mit Melozzo zu tun haben. Über dem Altar ist eine Pietà von späterer Hand so zurecht gemalt worden, daß kein

1) Mit S. Marcus. Die von Muñoz aufgefundene Notiz, daß diese ursprünglich die beiden Seiten einer Standarte geschmückt haben, lautet: 1581 Un stendardo di seta rossa cõ sã Marco da ogne banda, che se sole attacar in mezzo alla chiesa in die Sti Marci" (Bollettino d'Arte II, 5. Mai 1908 p. 3, 1).

Urteil über ihren ursprünglichen Charakter mehr möglich ist. An der schmalen Seitenwand aber ist zur Linken inmitten der Umrahmung des 17. Jahrhunderts ein Fresko stehen geblieben, das verwaschen und retouchiert, doch deutlich seine Herkunft verrät. Es ist die ganze Figur des Evangelisten Johannes, des Lieblingsjüngers, der auf die trauernde Mutter mit dem gekreuzigten Sohn hinweist, und ihm gegenüber steht auf der rechten Seite die sehr entstellte Magdalena in ähnlicher Beziehung zu dem Mittelbild. Johannes ist barfuß, eben herangetreten; sein Körper ruht auf dem rechten Bein, während das linke nachgezogen wird. Die Tunika, mit langem weitem Ärmel, fällt in einfachen großen Falten bis auf die Knöchel herab, so daß der Saum sich beim Vorschreiten in leichten Wellenlinien bewegt. Über der linken Schulter hängt ein Mantel, der um den Leib zusammengenommen, noch über den rechten Arm geschlagen, bis an die Kniehöhe hinabreicht. Die linke Hand greift haltend in die breite Stoffmasse, während der rechte Arm quer über den Leib nach rechts hinweisend halb erhoben wird. Der jugendliche Kopf mit blondem Haar, das in der Mitte gescheitelt, in üppigem Gelock auf den Nacken wallt, mit vollen Wangen und milden blauen Augen gegen den Beschauer gewendet, läßt ohne weiteres den Lieblingstypus Melozzos wiedererkennen, daß es kaum der auffallenden Breite des Heiligenscheines bedarf, um völlig überzeugt zu werden."

„In derselben Kirche finden sich in der entsprechenden Kapelle des andern Seitenschiffes gegenüber ganz analoge Spuren. Die Gestalt eines heiligen Franciscus besonders in eben solchem Wandfelde wie der Johannes bekundet noch deutlich die festen Umrisse, die einfachen großen Falten und die schlichte Haltung von altem Stil, obwohl ihn spätere Restauratorenhand nach Kräften modernisiert hat." Vgl. die Zeichnung von Grimaldi nach der Tribuna der Chorkapelle Sixtus IV. an St. Peter, im Cod. Ambros. I, Bericht über die Räumung 1609. „Catalogus sacrarum reliquiarum almae Vaticanae basilicae .... fideliter accurateque confectus per Jacobum Grimaldum ejus basilicae clericum olim archivistam, anno domini MDCXXI" fol. 72 (oben S. 181).

„Dazu kommen zu beiden Seiten des Chores über dem Treppenaufgang links zur Sakristei, rechts zur Kapelle des Sakramentes gleiche Reste einer Deckenmalerei, welche zwei Eigentümlichkeiten des Meisters der Perspektive aufweisen, die wir bereits kennen. Das Gewölbe ist scheinbar durch viereckige Öffnungen durchbrochen und über diesen schweben im Blau des Äthers Engelknaben mit den päpstlichen Insignien, der dreifachen Krone und den Schlüsseln in schwieriger Untensicht. Auch hier hat die Auffrischung manchen charakteristischen Zug zerstört, aber die Erfindung als solche und die unerbittliche Härte der perspektivischen Zeichnung bezeugen hinreichend, daß Melozzo einst die Wölbung geschmückt.

„Und als Bestätigung drängt sich das Übrige auf: die Außenwände beider Seitenschiffe sind bei der Herstellung der Kirche, die von Paul II. begonnen, von seinem Neffen Marco Barbò vollendet wurde, offenbar zur wirksameren Unterstützung der Obermauern und des Lichtgadens, durch Kapellenreihen erweitert, und zwar so, daß den Arkadenöffnungen des Mittelschiffes gegenüber je eine rechtwinklige Kapelle, wie die eben besprochenen, und eine halbrunde Nische abwechselten. In der Wandung dieser Nischen, welche über dem Gesims mit breiten Muscheln aus Gußwerk abschließen[1]), sieht man noch heute Rundmedaillons oder vielmehr einrahmende

1) „In nicchiis tribunettarum", sagen die Zahlungsvermerke für die Steinmetzen vom Jahre 1468: „manifattura 22 niccularum de gesso in capellis ecclesiae sti. marci factarum."

Kränze ehemaliger Rahmenöffnungen von Putten gehalten und daneben antikisierende Ornamente, die Melozzos Dekorationssystem angehörten; oberhalb dieser tribunenartigen Rezesse befindet sich je eine Lünette mit der sitzenden oder liegenden Gestalt eines Verkündigers der Erlösung, links die Propheten des jüdischen Volkes, rechts die Sibyllen als Stimmen der Heidenwelt. Diese breit gelagerten Einzelfiguren sind durchweg Nachfolger der Propheten im Kuppeltambour zu Loreto, das ist dem kundigen Auge, welches durch modernisierte Stücke nicht getäuscht wird, unzweifelhaft. Sie sind durch eingebaute Grabmäler vom Ende des 17. und Anfang des 18. Jahrhunderts zum Teil verdrängt (1658. 1660. 1700. 1720) oder halb versteckt; aber der sitzende David und der Isaias auf dieser Seite, die alte Sibylle drüben neben dem Ausgang zum Palazzo Venezia und die besterhaltene über der vierten Nische jenseits, wo wir noch die Inschrift: „Dicta Loqui Bethlinum Divina Patria Numen (sic)“ entziffern — diese wuchtigen Erscheinungen, die in engen Raum gebannt, doch lebendig bewegt sind, hier und da sogar einen Fuß oder einen Gewandzipfel über den Rand der Mauer drängen, sind ebenso sicher Melozzos Eigentum wie Fortschritte über die Verwandten in Loreto. Wenn bei den Herstellungen manches Fremde hineingekommen, wenn z. B. die Cumana einen ganz neuen Kopf erhalten hat, während Gewand und Füße echt und alt sind, so darf uns das nicht beirren: das ganze Arrangement mit Schreibtafeln und Inschriften, die Lagerung des Körpers und die Durchführung der Perspektive nach dem niedrigen Standpunkt des Beschauers gehört dem großen Quattrocentisten, der hier einem Michelangelo unmittelbar und wegweisend voranging wie es kein anderer der schwächeren Generation, welche diese beiden Männer zu trennen scheint, vermochte.“

Hierzu bemerkt MAX DVOŘÁK (Der Palazzo di Venezia in Rom, Wien 1909, S. 61 f.).

„Von AUGUST SCHMARSOW sind die Reste der alten Ausmalung der Seitenschiffe, welche aus einigen Putti an den Wölbungen und einigen Gestalten von Sibyllen und Propheten über den erwähnten Seitennischen bestehen, wie auch einige Figuren in den Seitenkapellen Melozzo, dem großen Meister aus Forlì zugeschrieben worden. Doch es erwartet uns eine arge Enttäuschung. Die Wandgemälde tragen so deutlich die Kennzeichen der Malerei der Barockzeit, daß man kaum versteht, wie man sie dem Quattrocento zuweisen konnte.

„Es ist außerdem bekannt, wer sie gemalt hat. Die Propheten und Sibyllen in den Lünetten oberhalb der Nischen sind ebenso wie die von Putti gehaltenen Medaillons mit Papstbildnissen in den Nischen und die in Wolken schwebenden Putti an den Wölbungen der Seitenschiffe, wie uns alle alten Guiden übereinstimmend berichten, ein Werk des Cavaliere Filippo Gagliardi aus Città di Castello, der um die Mitte des 17. Jahrhunderts in Rom tätig gewesen ist. Es ist kein Grund vorhanden, an der Angabe der alten Führer zu zweifeln, die ja zum Teil auf Nachrichten von Zeitgenossen zurückgehen dürften. Auch die heilige Magdalena und der hl. Josef an den Seitenwänden der vierten Kapelle, von S. dem Melozzo zugewiesen, sind ein Werk des Gagliardi, der auch das Altarbild dieser Kapelle gemalt hat. Der hl. Franziskus in der dritten Kapelle des rechten Seitenschiffes, von S. als ein Werk Melozzos bezeichnet, ist alten glaubwürdigen Nachrichten gemäß von Lazaro Baldi, einem Nachahmer des Pietro da Cortona.“

Der Wiener Kollege vereinfacht sich den Bericht über meine Zuschreibungen. Er bringt aber gar nichts Neues über den Bestand der vorhandenen Dekoration bei, die auch ich als Werk des 17. Jahrhunderts bezeichnet habe. Er bringt nur die

Namen der Künstler nach den Guiden bei, die den gegenwärtigen Zustand voraussetzen. Aber er gesteht ein, daß er in diesem Gesamteindruck nur eine Malerei der Barockzeit erkennen kann, Reste der alten Ausmalung aber nicht zu entdecken vermag. Über deren Entstellung durch spätere Hände habe ich immer vorweg Auskunft gegeben. Aber ich habe als Belegstück, daß ich bei meiner Hellseherei nicht etwa in Halluzinationen verfallen sei, den hl. Johannes Evangelista photographieren lassen und auf Tafel XII meines Buches veröffentlicht, in einem schwachen Lichtdruck nach der Aufnahme eines bescheidenen Lokalphotographen, wie es mit damaligen Mitteln erreichbar schien. Wenn Dvořák diese Abbildung vorurteilsfrei geprüft hätte, wäre ihm vielleicht die Tatsache, wie mir selber, aufgegangen, daß da nicht einfach Wandmalerei der Barockzeit vorliegt, sondern daß da nur ein Werk des Quattrocento übermalt sein kann, daß charakteristische Teile, wie besonders der Kopf, die Hände und Füße für den Forlivesen Melozzo zeugen. An dieser Entdeckung meiner, damals besonders auf den Meister der Himmelfahrt Christi von Sti. Apostoli eingeübten Augen, halte ich noch heute fest. Oft genug habe ich wieder in S. Marco vor diesen angezweifelten Resten gestanden, und zwar zu starker Selbstkritik aufgelegt; oft habe ich mir wiederholt, daß es mir mit allen übrigen Stücken schwerlich gelingen werde bei Fachgenossen Glauben zu finden, so lange die Kenntnis des Barockstils auch in Rom noch zu den vernachlässigten Kapiteln gehört und so lange das freie Urteil geschulter Augen nicht mehr gilt als überlieferte Aussagen gedruckter oder geschriebener Quellen. Bei dem Kopf des Apostels sollte doch schon die breite Form des Heiligenscheines stutzig machen und die Ähnlichkeit des ganzen Gesichts mit den Engeln Melozzos in der Sakristei von S. Peter zu der Einsicht führen, die mir aufgegangen ist, und die sich dann durch genaue Vergleiche mit der Formensprache der Deckenmalereien in Loreto bestätigt. Ich wiederhole also in beistehender Tafel nochmals die phot. Aufnahme, Tafel XX.

Die Propheten und Sibyllen sitzen so hoch in dunkler Region der Seitenschiffe, daß nur die günstigste Tagesbeleuchtung helfen kann, sie im Einzelnen zu erfassen. Ich verstehe, wenn auch andre Augen Schwierigkeiten haben.

Die Deckenmalereien in Untensicht versteht nur der zu entziffern, der die Zentralöffnung in der Camera della Segnatura, die ich unter der Übermalung von Soddoma als ursprüngliches Werk Melozzos nachgewiesen habe, und verwandte Stücke in der Bogenlaibung der Stanza dell' Eliodoro genau kennt. Der Maler des 17. Jahrhunderts hat die Öffnungen geschlossen, die harten Verkürzungen der Körper verschleift, weil sie ihm nicht gefielen oder zu schwierig waren, hat sie mit einer Wolkenschicht ausgeglichen und ins Flächenhafte übersetzt. Seine schwungvollen Palmenwedel und Papstembleme drängen sich als untrügliche Kennzeichen des Barockstils auf. An solchen kleinen Wölbungen perspektivisch ertäuschte Luftlöcher in blauen Himmel zu eröffnen, widersprach völlig dem Geist der flotten Dekorateure um die Mitte des 17. Jahrhunderts. Wo solche Spuren noch erkennbar dastehen, würde ein guter Kenner der Barockmalerei gewiß ein Palimpsest erkennen. M. Dvořák begreift das nicht, — mehr darf er denn auch nicht sagen.

Aber er bildet ein authentisches Altarbild von Fil. Gagliardi auf S. 64 ab und gibt dem Leser damit selbst die Handhabe festzustellen, was zu der Hand dieses Barockmalers paßt und was davon abweicht, was etwa sich garnicht damit vertragen will. Und da könnten doch die alten Guiden recht in Bausch und Bogen die modernen Namen der Cavalieri genannt haben, die ihnen geläufig waren, und die alten Reste der Wandmalerei darunter mit Stillschweigen übergangen haben, weil

S. Johannes Evangelista, Rom, S. Marco

sie nur die zeitgenössische Dekoration interessierte, die Bravour des Pietro da Cortona und seiner Nachfolger, aber nicht das Quattrocento, das wir unsrerseits bislang oft allzu einseitig gesucht haben. Mein Buch über Federigo Barocci berechtigt mich wohl, davon mitzureden. Wenn es aber der Wissenschaftlichkeit entspricht, deren D. sich gegenüber ältern Fachgenossen so anmaßend rühmt, indem er sie deren Arbeiten aberkennt, daß die unkritischen Aussagen alter Guiden in Rom als authentische Zeugnisse ausgespielt werden, wo es gerade gilt, ihre Aussagen auf Zuverlässigkeit zu prüfen, so bin ich froh, daß ich andre Begriffe von Wissenschaftlichkeit habe. In meinen Augen ist dies Verfahren nur ein Rückschritt; denn nach meinem Versuche, Reste des Quattrocento zu erkennen, war es Pflicht den Beweis zu führen, daß der Stil der Malerei vollständig dem Barock gehört. Ein Kennervotum so obenhin genügt nicht, um gegen meine Begründung aufzukommen.

Betrachtet man aber die ganze Dekoration dieser Seitenschiffe als Arbeit des 17. Jahrhunderts, so ergibt sich durch meinen Hinweis auf Melozzo dem Historiker ein fruchtbares Problem: wie weit hat die römische Wand- und Deckenmalerei des Barock auf die strengere Perspektive des Forlivesen zurückgegriffen trotz ihrer Bewunderung für Correggio, und im Gegensatz zur Hochrenaissance? Konsequenter Realismus innerhalb der Illusionsmalerei führt zum System des Pozzo!

II.

Pal. Vaticano, Stanzen Rafaels

„Ferner hat SCHMARSOW geglaubt, daß Melozzo in seinen letzten römischen Zeiten in den vatikanischen Stanzen gemalt habe (a. a. O. p. 229—248). Von seinen angeblichen Deckengemälden sind seines Erachtens noch einige Spuren erhalten, so z. B. in der Camera della Segnatura das Deckenfresko, wo in einer illusionistischen Öffnung Engelkinder spielen, und von andern Deckenfresken in der Stanza dell' Incendio und Stanza dell' Eliodoro die malerische Architektur, einige Akanthus- und Eichenblattkränze, Kassetten usw. Es würde zu weit führen alles aufzuzählen, was SCHMARSOW an Arbeiten Melozzos hier zerstört glaubt. Doch sind dies alles nur schöne Bilder der Phantasie; ich wenigstens habe keine Spuren von den Fresken Melozzos gefunden. Das Deckenbild der Camera della Segnatura, das auch in dem Cicerone von BURCKHARDT-BODE dem Melozzo zugeschrieben wird, ist eine Arbeit Sodomas — man erinnere sich nur der Fresken Sodomas in S. Domenico zu Siena. Die malerische Architektur aller Decken entstammt den Zeiten Julius II. — das beweisen schon die gemalten Monogramme des Papstes Julius!"

So schreibt und druckt O. OKKONEN in seiner Dissertation Helsinski 1910 p. 91 (Akademiska bokhandeln Helsingfors, also durch die Akademie veröffentlicht?) — Als ob ich die Namensbezeichnungen des zweiten Rovere nicht gesehen, nicht Übermalungen und Ergänzungeu aus seiner Zeit von den ursprünglichen Bestandteilen aus der Regierung des ersten Rovere, Sixtus IV., sorgfältig unterschieden hätte. Daß ein Fremder, der zum ersten Mal nach Rom kommt, das nicht auseinanderhalten kann, begreife ich, glaube also Herrn OKKONEN gern, wenn er gesteht, er habe keine Spuren von den Fresken Melozzos gefunden. Wenn er aber meint mich auf Sodomas Arbeit in S. Domenico zu Siena verweisen zu dürfen und dann behauptet, das Deckenbild in der Mitte der Camera della Segnatura (gemeint ist die gemalte polygone Öffnung mit dem wirklichen Schlußstein des Gewölbes, der das gemeißelte Wappen Nikolaus' V. trägt) sei eine Arbeit Sodomas, dann täte er besser seinen Augen weniger zu vertrauen, sondern erst sehen zu lernen. Es liegt ein Palimpsest vor: So-

doma hat hier unter Julius II. nur aufgefrischt und übergangen; was zugrunde liegt ist eine Originalschöpfung von Melozzo. Wie Sodoma dann dieses Vorbild auf eigene Hand verwertet, zeigt die Decke der Kapelle dicht neben dem Chor von S. Francesco vor Subiaco (über die ich ausführlich in den Berichten der phil. hist. Klasse der K. Sächs. Gesellschaft der Wissenschaften 1901 Bd. 53. III p. 75 gehandelt habe). Das alles „nur schöne Bilder der Phantasie" zu nennen, heißt die Errungenschaften ehrlicher und ernster Forschung verunglimpfen.

Dazu hat aber solche Kurzsichtigkeit, wie sie sich hier bekundet, am allerwenigsten das Recht. Forschungsergebnisse, die auf eingehender und umfassender Beobachtung zugehöriger Denkmälerreihen beruhend, nur möglich wurden durch vorangehende Arbeiten über die umbrischen Hauptmeister wie Perugino und „Pinturicchio in Rom" (1882), über den „Eintritt der Grottesken in die Dekoration der Renaissance" (1881) und durch fortgesetzte Vergleiche zwischen der Kunst unter dem ersten Rovere (Sixtus IV. 1471—1484) und der unter dem zweiten (Julius II. 1503—1513) lassen sich unmöglich als reine Einbildungen abtun, zumal wo überall die Belege dafür beigebracht werden. Ich will es den Fachgenossen gegenüber nicht unterlassen ausdrücklich zu erklären, daß ich meine vor dreißig Jahren gemachten Entdeckungen über die Architekturmalerei der Stanzen noch heute in vollem Umfang aufrecht erhalte, nachdem ich sie in der Zwischenzeit oft genug nachgeprüft und gegenüber den verschiedensten Zweifeln über Einzeldinge bestätigt gefunden habe. Das ganze System gemalter Architektur in der Camera della Segnatura bis hinunter zu den einrahmenden Pfeilern der Disputa usw. stammt aus den letzten Jahren Sixtus' IV., also um 1480—84, ebenso wie der Grundstock der Deckenmalerei in der Stanza dell' Eliodoro und der Stanza dell' Incendio, wo die ursprünglichen Kreisöffnungen ins Freie besonders deutlich um Peruginos eingefügten Flächenbildern hervortreten. Wer die Überarbeitung der Decke der Camera della Segnatura durch Sodoma und Rafael nicht von der perspektivischen Unterlage im Sinne Melozzos zu unterscheiden vermag und sie noch als einheitliche Schöpfung der Hochrenaissance, als Beispiel der „klassischeu Kunst" ansieht, der ist unfähig für die Erkenntnis der Stilphasen, mit denen wir dort zu tun haben.

Wenn mir jemand sagt, wie M. Dvořák, meine Ansicht über die Propheten und Sibyllen in S. Marco sei ein Irrtum, dann muß er eben den Beweis liefern, d. h. die Vereinbarkeit dieser Motive mit der Barockmalerei selber dartun. Sonst ist seine Kritik ganz wertlos. Wenn mir jemand nachsagt, meine Auseinanderlegung verschiedener Redaktionen in der Deckenmalerei der Stanze di Raffaello sei nur ein Gewebe von Wahnvorstellungen, so getröste ich mich solcher Frechheit gegenüber mit meinen guten Augen und meiner ehrlichen Beweisführung. So etwas läßt sich nicht durch Verdächtigung und Verleumdung aus der Welt schaffen. Und wer ist denn Herr Okkonen, der sich so eifrig bemüht, mein Werk über Melozzo zu zerpflücken? Er fängt seine Arbeit ganz gewissenhaft an durch genaue Orientierung in der Literatur und urteilt vorsichtig sorgsam über die beiden Marcusbilder. Dann aber hat er sich gelehrig gezeigt, in der Annahme vermeintlicher Entdeckungen in Rom, wie die Verkündigung im Pantheon, oder gewagter Zuschreibungen in Florenz, wie die kopflosen Halbfiguren eines Evangelisten Johannes und eines heiligen Prosdocimus, mit einer beträchtlich spätern Verkündigung auf der Rückseite, in den Uffizien. Er nimmt sie ebenso gehorsam in das authentische Werk auf wie das Wandgemälde im Grabmal Coca in S. M. Minerva (über das ich erst kürzlich in den Monatsheften für Kunstwissenschaft 1910 p. 315 ff. meine Meinung ausgesprochen habe, so

daß ich sie hier nicht zu wiederholen brauche). Er verwirft schlankweg die Gemälde mit den freien Künsten aus Urbino und läßt seinem Gutdünken oder Qualitätsempfinden freies Spiel angesichts der Kuppelmalerei in Loreto, ohne Ahnung davon, daß der Stil der Architekturmalerei an sich die Zuweisung an Palmezzano unmöglich macht. Er erklärt, in der Mitte des Gewölbes der Camera della Segnatura nichts anderes als Sodoma sehen zu können. Da vermag mich sein unermüdlicher Widerspruchsgeist eigentlich überhaupt nicht anzufechten, zumal da ich weiß, unter welchen Einfluß er geraten ist. Aber, er ist durch die selbe Person veranlaßt worden, über mein Werk schon in der Vorrede das Urteil abzugeben „was den Inhalt betrifft, hat sich der Verfasser, wie wir im folgenden zeigen werden, große Unrichtigkeiten zuschulden kommen lassen," und bedankt sich dagegen bei den Professoren AD. VENTURI in Rom und AD. DE CEULENEER in Gent für freundliche Unterstützung und Hilfe bei seiner Arbeit. So gern ich den kritischen Übereifer eines Anfängers in Abrechnung bringe, zweifle ich doch, ob die ihm gestellte Aufgabe sich verantworten läßt, und ob, bei einem solchen testimonium ignorantiae, wie angesichts der Decke der Camera della Segnatura und zugehöriger Dokumente von entscheidender Wichtigkeit abgegeben wird, nicht doch im ganzen nur eine leichtfertige Veruntreuung wertvoller Errungenschaften deutscher Kunstwissenschaft herauskommt. — Nach dem Beispiel, das wir in der Streitfrage über Masaccio und Masolino, besonders mit der Kapelle des Kardinals Branda Castiglione in S. Clemente zu Rom, erlebt haben, liegt hier wieder ein Verfahren mit unzulänglicher Methode vor, das die Forschung nicht nur mit einem kläglichen Rückfall beglückt, sondern der Rückständigkeit kunstwissenschaftlicher Analyse, gegenüber dem vor 25 Jahren schon Geleisteten, kein erbauliches Zeugnis ausstellt.

Farbenverteilung im Altarbilde des Joos van Gent in Urbino

Der bläulichgraue Rock, mit goldenen Randstreifen, des Erlösers ist vielleicht etwas verblichen, d. h. im Ton etwas violettähnlicher gewesen, aber immer ganz hell. Der graubärtige Petrus ihm zunächst trägt hellscharlachrote Tunika mit grünem Aufschlag und ebensolche Innenseite des himmelblauen Mantels, dessen Faltenhöhen im Licht leise rötlich angehaucht sind. Der nächste Apostel hat moosgrünen Mantel über weißer Tunika, der dritte dazwischen (Andreas?) bietet nur eine Farbe und zwar ganz helles Rosa, fast nur rötlich getöntes Weiß. Darauf folgt wieder das helle Scharlachrot (wie das der Tunika des Petrus); nur wenig Grün scheint als Kehrseite des Mantels hier und da heraus. Der nächste setzt das Grün von dem Mantel seines Vordermannes fort, ohne weiteren Zusatz, und der Graubart hinter den Köpfen dieser beiden zeigt uns Blau, so hell wie der Mantel des Petrus vorn, und ebenso ist auch der Mantel des Kerzenträgers fortgesetzt mit grauer Kehrseite und einem kleinen roten Fleckchen der Tunika vorn am Hals. Johannes in weißem Mantel mit blauen Innenseiten über einer etwas — als Wolle — gelblicher getönten Alba. Er ist dabei durch rotblonde Haarfarbe unterschieden, während die anderen meist dunkleres Blond und Braun zeigen. Auch Judas Ischarioth hat nur ein fuchsiges Gelbbraun, am Bart besonders, einen hellgelben Mantel mit schwarzen Querstreifen darin und weißgelber Kehrseite. Seine bläuliche Tunika zeigt auf den Faltenhöhen gar nicht dieselbe Stoffarbe sondern hellrosa Weiß, fast als wäre ein Changeant gemeint. (Seidenatlas gibt solche Glanzlichter.)

Auf der anderen Seite schließt an Jesus zunächst der vorn kniende Apostel in scharlachrotem Mantel und moosgrüner Innenseite über rötlichblauer Tunika. Sein

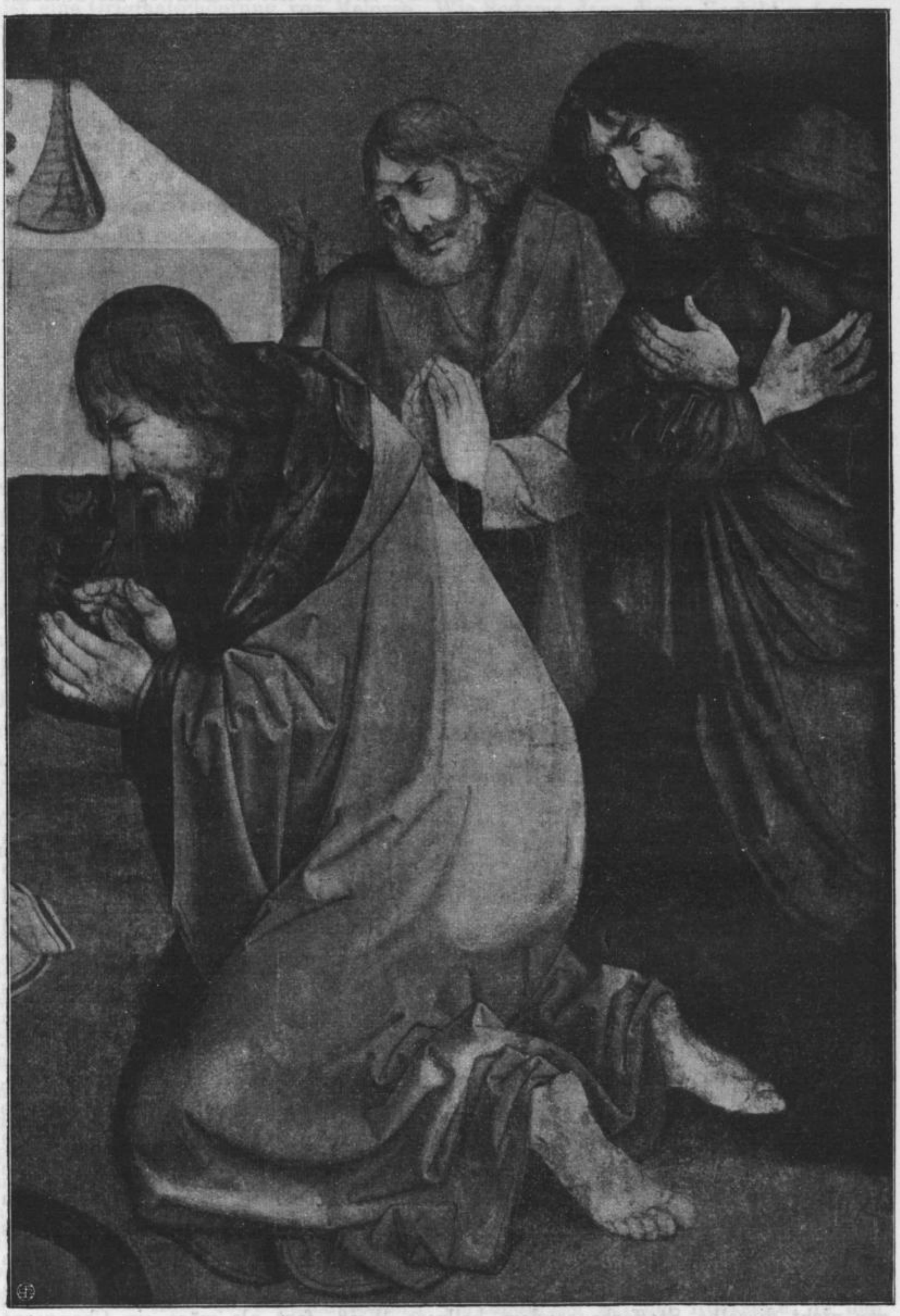


Abb. 6.
Joos van Gent, Apostelgruppe aus der Kommunion in Urbino

Hintermann ganz rechts, der einzige mit braunem Haar, hat einen in dunkelgrün rötlich schillernden Mantel (der früher ganz braun erschien) mit gelbbrauner Kehrseite, über heller, grüner Tunika. Der letzte dazwischen einen blauen Mantel über grauem Unterkleid.

Die Architektur dahinter hat links und rechts helleren, grauen Ton, in der Tribuna wird sie gelblichbrauner; durch die Glasscheiben der Fenster blickt der Tag, oben gar der blaue Schein des Himmels herein. Die Säulen aus farbigem, poliertem Stein sind wesentlich zur rhythmischen Gliederung, zum Zusammenhalt der Mitte benutzt: bei Johannes beginnt Rot, dann folgen zwei grünliche (Porphyr und Serpentin? das wäre wohl römischer Einfluß) — und bei Christus folgt wieder Rot, so daß diese Farbe die Hauptszene einrahmt. Weiter oben tun es die Engel in grünlichem Weiß, das in den Schatten des rechten ganz graugrün wird, mit weißem Gefieder innen, braunen Rändern und grünbraunen Deckfedern.

Die Porträtgruppe der zeitgenössischen Zeugen wirkt mehr durch reicher gemusterte Stoffe als durch intensive Farben. Caterino Zeno hat außer seinem Kaftan aus Goldbrokat mit schwarzem Sammetmuster einen dunkelblauen, engen Ärmel. Sein Bart ist ergraut, die Pelzkrempe seiner mit kostbarem Kleinod geschmückten Kappe ist hellbraun. Das Prinzlein auf dem Arm der ganz dunkeln Wärterin trägt violettgrauen Rock und zugehöriges Käppchen. Federigo selbst hat über seinem golddurchwirkten Seidendamast einen purpurroten Überwurf mit weitem Ärmelschlitz (Scharlach und Karmin gemischt), und die scharlachrote Grafenmütze auf schwarzem Haar. Dieselbe trägt auch sein Nebenmann (Ottaviano Ubaldini?) in dunkelblauem Sammetrock mit hellgrauem Pelzkragen und Ärmelbesatz. Der Jüngling hinter Federigo ist ganz in Zinnoberrot gekleidet, wie seine kalottenförmige Kappe. Hinter ihm guckt die Landschaft herein, deren Boden nach hinten ansteigt und die grauen Mauern und schieferblauen Turmhelme niederländisch-französischer Schlösser erkennen läßt über braungrünen Bäumen. Ähnlich der Ausblick durchs Fenster links neben Ischarioth, mit ebenso ansteigender Anordnung konventioneller Requisiten, d. h. runder Baumkronen, braungelber Hügelecke, heller Ferne. Beachtenswert ist daneben noch das Stilleben in der Wandnische mit silbergrauer Kanne oder Glaskaraffe, Buch und Orange, leider etwas abgerieben; aber gewiß schon ursprünglich untergeordnet und ebensowenig aufdringlich wie das goldbraune Metallbecken vorn mit der gleichfarbigen Wasserkanne darin. Der Fußboden hat ein bräunliches Grau, läßt sorgfältige Quadrierung durch die dünne Farbschicht hindurchscheinen, ohne das Material als Steinplatten zu betonen. Die untere Partie dieses ziemlich leeren Vordergrundes hat vielleicht an der ursprünglichen Stelle des Altars am meisten gelitten. Die Karnation war wohl nie plastisch wirksamer, weil sie nicht pastose Modellierung, sondern über der zeichnerischen Anlage nur die hornartige Epidermis erhalten hat. Christus scheint jedoch durch einen Nimbus aus feinen goldenen Strahlen ausgezeichnet gewesen zu sein, fast meint man die begrenzende Kreislinie noch zu erkennen.

Farbengebung in den Autorenporträts des Pal. Barberini

Um wenigstens zu zeigen, wie die Unterschiede auch in der farbigen Ausführung der beiden Reihen liegen, mag hier eine genaue, völlig vorurteilsfreie Angabe über die 14 in Rom vorhandenen Stücke folgen, die Dr. KARL BIRCH-HIRSCHFELD aufgenommen hat. Erst eine gleiche Farbenangabe von mir über die andere in Paris befindliche Hälfte wird dann die Arbeit vervollständigen; aber, um jeden

Schein vorgefaßter Meinung auszuschließen, soll erst einmal dieser Bericht über die eine (ganz zufällig, durchs Loos? zustande gekommene) Reihe als Unterlage für die weitere Beobachtung mitgeteilt werden.

Als eine zusammengehörige Gruppe geben sich zuerst vier zu erkennen: Moses und Salomo, die auch örtlich ein Paar bildeten, dann Gregor und Ambrosius, die mit den übrigen beiden Kirchenvätern Hieronymus und Augustin alternierten. Diese Hauptgruppe überragt an Qualität alle übrigen und unterscheidet sich durch: Farbenreichtum, indem ihre Komposition nie auf einer oder zwei Farben nur beruht, sondern stets auf mehreren; keine Farbe drängt sich auf, da sie nur eine kleine Fläche einnimmt. Die Farbfelder sind scharf gegeneinander begrenzt. Das Ganze wirkt wie ein Geschmeide aus bunten Edelsteinen, wobei stets leise Abweichungen von der Normalfarbe, eine zarte Nüance anders, als die „Gewohnheitsfarbe", bevorzugt werden. Glanz und Transparenz sind hier aufs höchste gesteigert. Reiche stoffliche Wirkung wird durch vollständiges Verarbeiten der Farbteile zum darzustellenden Material erreicht. Der Kontrast zwischen Hell und Dunkel ist gering. Selten werden Lichter aufgesetzt, und auch dann nur (bei Perlen, Metall, Steinen) in Strichlagen oder Punkten.

Dieser Hauptgruppe steht am nächsten noch Homer (vgl. Moses) und vielleicht noch Euklid.

Alle übrigen Gemälde sind viel pastoser im Farbenauftrag. Als absolut sicher zusammengehörig lassen sich noch bezeichnen a) Boethius und Hippokrates. — b) Scotus und Albertus Magnus, c) nach gewissem stofflichen und farbigen Reichtum wenigstens: Cicero und Bartolus Sentinas.

Die Einzelstücke

A

Moses: Lichte Farben mit Glanz, häufig transparent. Ockergelber heller Schleier. — Alle Farbteile restlos verarbeitet zu dem beabsichtigten Stoffschein. (Obere Teile besser erhalten als unten).

Hintergrund: Architektur grünlichgrau bis dunkelgrau. Tuch stumpf himmelblau.

Inkarnat: Gesicht bleich, durchsichtig gelb, ohne aufgesetzte Lichter, in den Schatten gelbbraun, dunklere Nuancen zu dem hellen Fleischton; die zarten wenig geschlossenen Schattenlagen gestrichelt, mit spitzem Pinsel wie bei einer Zeichnung. Augen braun wie die Schatten; Wangen und Lippen mit rötlichem Hauch.

Aschblondes Haupt- und Barthaar, in den Lichtern grau, im Schatten wie altes Holz.

Hände etwas rosiger (wärmer) als die Gesichtsfarbe.

Kleidung: Mütze, obere Kappe dunkelkarmin, fast purpurn mit helleren leuchtenden Karminornamenten (Sammet); Turbantuch weiß mit wenigen bläulichen Schatten; Aufschlag leuchtend fleischfarben (gelblichrosa Seide). — Rock dunkelbrauner Sammet, hellbrauner Latz mit dunkelrotbraunem Muster; bräunlichgelber Rand. Am linken Arm weißbläuliche Binde. Mantel hellbraun, innen mit Seide ausgeschlagen, Überschlag schillert zwischen rötlichem und bläulichem Weiß. Hemd weiß mit leichtem braungelbem Ton, in den Schatten sehr lichtes Blaugrau. Am Handgelenk guckt der hellschieferblaue Unterärmel hervor.

Gesetztafeln grau mit absolut schwarzer hebräischer Schrift.

Salomo: sehr gut erhalten; hier sind die Farben am wenigsten nachgedunkelt und haben sich am wenigsten zersetzt.

Hintergrund: Mauerteile braungrau, Vorhang moosgrün; links ein Stück kastanienbraune Schranke.

Inkarnat: Gesicht blaß, durchsichtig gelb, Schatten braun gestrichelt, Augen braun wie die Schatten, Lippen und Wangen mit zartem rosa Hauch. Hände wie Gesicht, und etwas stärker modelliert.

Haar braunblond.

Kleidung: Krone dunkelblauer Sammetwulst von Perlenband umschlungen, dazwischen rosa Edelsteine; Zinken goldbraun, dazwischen dunkelblaue Steine; Kalotte mattrosa nach violett schillernd, Überwurf mausgrau, innen mit hellbraunem Pelzwerk. Rock: Ärmelpuffen matt fleischfarben-rosa; fest anliegende Ärmel, mit Goldstickerei und Perlen, goldbraun. Koller aus Goldgewebe, goldbraun, Perlen gelb, Edelsteine blau, rosa, grün.

S. Gregor: etwas dunklere Farben gewählt, zum Teil von Durchsichtigkeit und Leuchtkraft wie Glasfluß.

Hintergrund: Mauerteile braungrau, Tuch stumpf-rosa, zwischen fleischfarben und Karmin (wie die Puffärmel bei Salomo).

Inkarnat: Blaßgelb, wenig Schatten, dieser gestrichelt zartbraun, rosa Hauch auf Wangen und Lippen.

Kleidung: Tiara: Reifen und Zacken goldbraun, Edelsteine abwechselnd blau, grün, rosa. Pluviale dunkelblau (wie Glas), darauf braune Goldstickerei, breite goldbraune Borten, mit Edelsteinen (blau), grün (hellkarmin) und Perlen (gelb, weißgelbes Licht), Innenseite des Mantels zinnoberrot mit schwärzlichen Schatten. Agraffe mit Metallglanz, in der Mitte blauer Stein, darum vier Perlen und vier kleinere Edelsteine, zwei grüne und zwei rosa. Chorhemd mausgrau durchsichtig über der Alba mit dunkelblauen Aufschlägen am Handgelenk. Handschuhe weiß mit grauen Schatten, moosgrüne Troddel daran. Bucheinband moosgrüner Sammet mit goldenen Schließen.

Ambrosius: (vgl. Moses) Architektur braungrau, Tuch moosgrün.

Inkarnat: bleiches Gelb, leichte gestrichelte braune Schatten; dieselbe Farbe haben die Augen; Wangen und Lippen sehr schwach rötlich getönt.

Kleidung: Mitra weiß mit grauen Schatten, brauner Goldborte, Steine grün, rot, blau, die beiden viereckigen an den Seiten karminrosa. Pluviale in weißgrauer Seide mit leichtem violettem Ton, Schatten grau. Goldornamente fast kupferbraun (zersetzt), breite Goldborte braun, Innenseite des Mantels stumpf olivgrün. Goldagraffe mit Messingglanz. Dalmatika himmelblau, etwas leuchtender als der Teppich hinter Moses. Handschuh weiß, Schatten grau. Bucheinband braunrot mit leichtem Violettschimmer (zersetzt). Medaillon darauf dunkelgrün, fast schwärzlich. Buchschnitt graugrün.

Homer: heller gelber Schleier. Gesamthaltung durch das Braungelb des Überwurfs bestimmt, doch macht sich das Zinnoberrot des Teppichs hinter ihm sehr geltend, also noch gewisser Farbenreichtum. Die Töne haben Wärme und Leuchtkraft, doch fehlt der Glanz und die feine Verteilung wie bei Moses. Die Farben sind durchgehends im Sinne der Stoffwirkung verarbeitet. Ziemlich gelinde Kontraste des Hell und Dunkel.

Hintergrund: Holzdecke kastanienbraun, Mauer grau-bräunlich-grünlich. Tuch zinnoberrot ohne dämpfende Lasur.

Inkarnat: Gesicht fahl, blasses Gelb mit bläulichem Schimmer, Lichter in mattem Wachsgelb aufgesetzt, Schatten braun, viel kompakter auf den Grundton aufgemalt als beim Moses. Hände in den Lichtern weißlicher, in den Schatten schmutzig grau.

Haar: hell aschblond mit bläulichem Ton, braune Schatten (holzfarben), Kranz dunkeles, in Braun fallendes Grün.

Kleidung: warmes Hellbraun des Überwurfes (fast wie Latz beim Moses) mit reichem fast schwärzlichem Muster. Linnenärmel weiß mit bläulichen Schatten, nur weniger markant als beim Moses. Um die Hände wird die Innenseite sichtbar in fahlem Ockergelb, fast wie die Hände selber. Buch braun, fast wie der Rock, nur dunkler gehalten.

Euklid steht dem Homer ziemlich nah (ist aber schlecht sichtbar) in dem durchsichtigen grauen Schleier. Die stärkste Farbe ist der rote Mantel, dagegen das Weiß des Kittels. In den wenigen Farben doch stoffliche Wirkung erstrebt, verarbeitet, doch kompakter als bei Moses und den zugehörigen Buchstücken. Hell und Dunkelkontraste nicht zu stark, doch geschlossenere Flächen bildend als dort.

Hintergrund: Decke dunkelkastanienbraun, Mauer dunkel braungrau, Tuch dunkel olivgrün? (kaum zu bestimmen).

Inkarnat: gelblich, leichte rosa Tönung, Schatten braun, geschlossen. Hände ebenso. Haar dunkelaschbraun. Kopfbinde weiß mit brauner Schattierung.

Kleidung: weißes Gewand mit gelblichen Lichtern, blaugrauen Schatten wie die Linnenärmel bei Homer. Edelstein auf der Brust hellkarmin. Mantel stumpfes Karmin mit bräunlichem Ton. Tafel gelblich hellbraun.

B

Scotus: Die farbige Haltung des Bildes wird durch das Grau der Kutte bestimmt; deshalb fehlt die Gelegenheit zu farbenfreudiger Mannigfaltigkeit. Der braune Gesamtton scheint fast Einfluß zu üben auf den verschwommenen Zustand der Konturen und die zerfahrene Modellierung der Züge. Der Auftrag ist pastos, ohne jede Transparenz und die stoffliche Wirkung gering.

Hintergrund: Architektur grau mit schwachem grünlichem Einschlag. Wandtäfelung matt kastanienbraun. Selbst das Tuch hat ein verschossenes Olivgrün.

Inkarnat: Gesicht braungelb von einer gewissen Wärme, Schatten braun; desgleichen die Hände.

Kleidung: Kappe sehr dunkelgrau, Kutte etwas heller lichtbräunlich (vorgeschriebene Ordenstracht der Minoriten). Das Buch braun mit lila Schimmer.

[Hier ist natürlich auf das Gegenstück, den Dominikaner Thomas von Aquino in Schwarz und Weiß Rücksicht genommen worden.]

Albertus Magnus: fast ganz derselbe Kolorismus wie bei Scotus, hier für den Dominikaner, so daß die enge Zusammengehörigkeit einleuchtet; etwas befangener jedoch.

Hintergrund: Architektur braungrau, Holzteile kastanienbraun, Tuch an der Rücklehne dunkel moosgrün.

Inkarnat: warm gelbliches Hellbraun, Schatten braun; die Hände ebenso.

Kleidung: Kappe mausgrau, Mantel weißgrau über gelblichem Weiß der Kutte. Bucheinband braun, Blätter weiß mit bräunlich grauen Schatten.

C

Boethius gehört mit Hippokrates wieder eng zusammen.

Schmutzig grauer Schleier. Die Komposition auf dem Kontrast von Braunrot und schmutzig Olivgrün aufgebaut; aber kein Farbenreichtum. Auftrag pastos schwer; bisweilen bleibt die Farbe Farbe, daher geringe stoffliche Wirkung.

Hintergrund: Architektur grünlich braungrau. Holzteile dunkelbraun. Tuch zinnober (etwas leuchtender als bei Hippokrates), Schirmwand kastanienbraun.

Inkarnat: Gesicht schmutzig blasses Gelb. Lichter aufgesetzt, — Schatten braun (dunkelsepia) gestrichelt, jedoch viel dicker als bei Moses usw. Hell und Dunkel stark kontrastiert.

Kleidung: Mütze weißer schmutziger Rand, Schatten graubraun. Überhängender Zipfel bräunlich karminrot. Rock olivgrün mit schwachen rötlichen Lichtern. Ärmelverbrämung schmutzigweiß, Buch braun, ins Karmin fallend.

Hippokrates:

Hintergrund: Mauer schmutzig grau, Holzteile kastanienbraun, Teppich zinnoberrot, mit grauem Schleier gedämpft.

Inkarnat: Gesicht schmutzig weißlichgelb, Lichter weißlich aufgesetzt, Schatten grau bis Braun. Starker Kontrast von Hell und Dunkel. Hände schmutziggelb, gelbbraun in den Schatten. Haar weißlich grau (wie Watte, — sieht wie unfertig aus).

Kleidung: Mütze stumpf scharlach mit weißem Aufschlag, dessen Schatten in Rotbraun fallen. Mantel dunkel olivgrün, im Lichte rötlicher Hauch, weißer Kragen mit braunen Schatten. Rock dunkelrot, das sehr zu Braun neigt (den Sammetschein wiedergeben soll). Buch kaum unterschieden.

D

Cicero: Grauer dunkler, aber doch durchsichtiger Schleier beeinträchtigt den ursprünglichen Zustand.

Stärkster Farbwert das Rot des Mantels; dies beherrscht das Bild, die Wahl aller andern Farben hiervon abhängig. Diese besitzen keine Transparenz, doch wird trotz der allgemeinen düsteren Stimmung, die über dem Ganzen liegt, der Versuch gemacht stofflich zu charakterisieren. Die Farbe ist völlig verarbeitet. Starke Hell- und Dunkelkontraste, namentlich im Gesicht.

Hintergrund: Architektur braungrau mit grünlichem Hauch. Holzdecke tief dunkelbraun. Schirmwand kastanienbraun. Tuch sehr dunkles Olivgrün nach Braun zu.

Inkarnat: Gesicht schmutziges Wachsgelb mit aufgesetzten blaßgelben Lichtern. Geschlossene braune Schatten fallen ins Blaugraue. Kontrast zwischen Hell und Dunkel ziemlich stark und abweichend von der Gruppe Moses-Salomo-Gregor-Ambrosius. Hände ebenso behandelt.

Kleidung: Enganliegende Kappe fast von der Farbe des Gesichts, nur etwas bleicher, umschlungen von einem matt karminrosa ins Bläuliche spielenden Band, das über die Schulter und Brust herabhängt. — Mantel rot, zwischen Karmin und Zinnober, ohne allzu große Leuchtkraft, da von bräunlichem Ton gedämpft. Weißer Pelzkragen mit nußbraunen Schatten. Am rechten Arm hellbraune Pelzpuffe, daneben das Handgelenk umschließend olivgrünes Ärmelstück; derselbe Stoff kommt auch am Hals zum Vorschein. Einband des Buches ganz dunkel (oliv oder braun?) mit (goldenem) Schnitt in Gelbbraun bis Braun.

Bartolus von Sentinum (sehr schlecht sichtbar an seinem Standorte):

Blaugrauer Schleier. Rot herrscht vor, doch ist auch die Komplementärfarbe in der Komposition bestimmend. Gewisse Abwechslung in der Farbe erzielt. Die stoffliche Wertung gelingt, da die Farbe zum dargestellten Stoff verarbeitet wird; sie besitzt Kraft, doch keine Leuchtkraft und Transparenz.

Hintergrund: Holzdecke dunkel kastanienbraun. Mauer braungrau bis holzbraun. Tuch, wenig sichtbar, sehr dunkles, fast braunes Grün.

Inkarnat: Gesicht blasses Gelb, Schatten bräunlich, rötliche Tönung der Wangen. Haar dunkel holzbraun.

Kleidung: Capuccio stumpfes Rot, zwischen Karmin und Scharlach, Schatten bräunlich, wie der Mantel Ciceros. Mantel etwas dunkler Karmin mit bräunlichen Schatten. Pelzwerk weiß mit braunen Schatten, Unterkleid: dunkel moosgrüne Ärmel mit weißem Pelzbesatz (schmutzig). Bucheinband sehr dunkelgrün (?), Blätter weiß mit grauen Schatten.

E

Petrarca: Hellbrauner Schleier. Die Gesamthaltung durch die große braune Fläche der Kutte bestimmt. Wenig Farben und diese ohne Glanz und Transparenz, doch sind sie völlig zum Stoff verarbeitet. Hell- und Dunkelkontraste innerhalb einer Farbenfläche kaum vorhanden.

Hintergrund: Architektur grünlich braungrau bis dunkelgrau. — Holzteile kastanienbraun, Tuch Zinnoberrot (wie bei Homer).

Inkarnat: Gesicht warmes helles Rotbraun, Hände etwas gelber, braune Schatten.

Kleidung: Rock sepiabraun (Lichter schwach, bläulicher Hauch). Kappe dunkles Lorbeergrün, Kranz etwas heller olivgrün, einige Blätter hellbraun. Bucheinband olivgrün wie der Kranz, Schnitt braun, gegen Lila fallend.

Pius II. sehr schlecht sichtbar, schlecht erhalten.

Schmutzig grauer Schleier. Es herrscht nur eine Farbe, das Rosa des Pluviale und des Wandbehanges. Der Versuch, stofflich reicher zu charakterisieren, mißlingt völlig; das Bild sieht abstoßend ärmlich aus, trotz dem Ornat des Papstes.

Hintergrund: Architektur bräunlich grau, Teppich karminrosa.

Inkarnat: rötlich braun (ähnlich wie bei Petrarca). Schatten braun.

Kleidung: Tiara, Gold in Braun; Steine blau, rot, grün (?). Kappe weißgrau, Infuln goldgelb. Pluviale schmutzig karminrosa wie der Teppich. Goldbraune Borten. Agraffe goldgelb mit blauem (?) Stein. Chorhemd weiß mit grauen Schatten, desgl. Handschuhe. Buch dunkelmoosgrün, Schnitt goldgelb.

Die Autorenporträts aus Urbino im Louvre

Hieronymus (Nr. 1631, alte Nr. 505):

Der Kardinalspurpur, mehr zinnoberroter Scharlach, bestimmt notwendig das Ganze, dazu der weiße Pelzkragen, dessen rückwärtige Hälfte über die Kappe geschlagen ist, weiße Ärmel und Handschuhe mit grünen Troddeln, auf dem offenen, grüngebundenen Bucheinband mit grünen Schließen und Goldbeschlag. Ein gelbgrüner Vorhang auf der rotbraunen Holzwand bildet die Folie. Die Karnation des Gesichtes erscheint in der Umrahmung unter dem Hut besonders dunkelbraun.

An der grauen Säule das perlenbesetzte Ordensband des Garter, dessen andere Hälfte neben Gregor erscheint. Hinter dem Schaft der Säule hängt ein weiß gelassener Streifen Zeug von der Schranke herunter, der im Gegenstück mit Papst Gregor keine Erklärung findet. In dem spätgotischen Fenster der Architektur, mit dem Schlußstein des Gewölbes oben, sind auch die Butzenscheiben sorgfältig in Glasfarbe gemalt.

S. Augustin (Nr. 1632, a. Nr. 506): Weiß und Grau dominieren, belebt durch Grüngold, Zinnoberrot und Blau in hellerem und dunklerem Ton. Die Karnation des Gesichtes ist graulicholiv aber eingesunken und stumpf geworden; sie hebt sich noch stärker ab durch das bläuliche Weiß der Halsbinde. Der weiße Chormantel mit zinnoberroter Innenseite beherrscht den Gesamteindruck, unterstützt durch die weiße mit Goldborten und Edelsteinen besetzte Mitra und die weißen Handschuhe des

Bischofs. Auch der Stein im Pectorale ist kristallklar, grauweiß. Darunter wirkt am kräftigsten die hell-moosgrüne Dalmatika mit weißem Blattmuster. Dunkelblauer Sammet und Goldstickerei auf der Kante des Chormantels umschließen sie, himmelblaue Infeln hängen auf die Schultern herab mit farbigen Edelsteinen und Goldkante besetzt. Als Folie dient wieder die gelbgrüne Decke über der Schirmwand im Rücken, während das Zinnoberrot noch bei dem Einband des dicken Codex mit breitem Goldschnitt und dessen Schließen wiederkehrt. Die Architektur ist bis oben ans Gewölbe hellgrau gehalten. Beleuchtung von oben, so daß die schräg zurückgeneigte Mitra und die behandschuhte Linke auf dem offenen Buch am hellsten sind. Ebenso der Rand der Brüstung vorn. Rechts dagegen starker Schatten.

Gegenstück: Ambrosius in Rom.

Thomas Aquinas (Nr. 1633, a. Nr. 507): Bräunlich getöntes Schwarzweißbild.

Durch die Ordenstracht des Dominikaners sind Schwarz und Weiß gegeben: ersteres wird aber sehr hell und durchsichtig genommen, letzteres durch den olivbräunlichen Ton gedämpft. Dunkleres Schwarz erscheint in der Kappe, schwärzliches Braun im Bucheinband mit stumpf gewordenem Goldschnitt. Nur der hellkarminrote Teppich über der rotbraunen Schirmwand gibt eine farbigere Folie. Alle Architektur ist grau; Kapitell und Basis der Säule aus dunklerem Stein gleichwie die Brüstung vorn.

Das feiste Mönchsantlitz und die erhobenen Hände haben bräunliche Karnation; ihre Rundung verstärkt die plastische Fülle des Körpereindrucks. Links durch das Fenster scheint ein Stückchen blauer Luft hereinzublicken. Beleuchtung von links oben. Die Hände gleichen denen Melozzos in der Form.

Gegenstück: Scotus in Rom.

Bessarion (Nr. 1627, a. Nr. 501?): Nur stellenweis farbig belebtes Schwarzweißbild. Der Kardinal trägt nur den roten Hut, die Gewandung ist sonst einförmig dunkelgrau mit dem Stich ins Oliv, dazu kommt ein rotbraunes Buch und ein grüner Teppich über der Schirmwand im Rücken. Graue Wand des Gemaches und dessen Wölbung. Absichtlich bescheiden; aber auch wohl verschossen (durch Sonnenlicht ausgesogen), Beleuchtung von links oben, besonders auch die Handfläche auf dem Buch treffend.

Gegenstück: Pius II. in Rom.

Sixtus IV. (Nr. 1626, a. Nr. 500):

Sehr einheitlich ausgeglichene Farben und Helldunkelharmonie in goldigem Weiß, Purpur und Braungelb.

Der Chormantel in Goldbrokat mit breitem, gesticktem Rande farbiger Heiligenfiguren und purpurnem Grunde, durch ein rötlich schimmerndes Goldpectorale mit farbigen Edelsteinen, deren mittelster (oval) bläulichweiß schimmert. Die Alba darunter hat goldigwarmen Ton, durch goldene Schnur zusammengehalten. Auf den Knien liegt ein rotbraun gebundenes Buch. Das Haupt ist mit einer weißen Kappe bedeckt, auf der die weiße, mit goldenen Kronen besetzte Tiara sitzt. Die Karnation hat einen Stich ins Olivgraue, ist besonders auch in den Händen sorgfältig behandelt; die auf dem Buche liegende charakterisiert die Weichheit des Fleisches und weicht auch in der Form von den gewohnten Händen des Joos van Gent ab, sowohl durch die kürzeren Finger wie die rundliche Form der Glieder und das wohlgepolsterte Metakarpium. Der Behang der Rückwand ist rot; die Säule daneben grau, die Holzdecke gelbbraun.

Dante (Nr. 1630, a. Nr. 504), braunrot und branstig:

Scharlachroter Rock, rote Kappe mit weißgelblichen Ohrenklappen darunter; brauner Lederband mit Goldschnitt; gelbe Unterärmel am Handgelenk hervorsehend. Grüner Überhang über der Schranke, als Folie für den Rock. Beleuchtung von rechts oben. Auf der bräunlichdunklen Mauer hinten links der Schlagschatten des Kopfes angegeben, und starker Lichteffekt auf der erhobenen Hand vorn. Braune Holzdecke oben.

Gegenstück: Der schwarz und grau gehaltene Petrarca in Rom.

Plato (Nr. 1637, a. Nr. 511):

Besonders farbig zusammengestellt. Die Form der Hände gehört Melozzo, wie die verkürzte Ansicht des zurückgelehnten Kopfes. Der moosgrüne Mantel hat auf der Schulter seine braunviolette Innenseite ausgelegt; der rötlichviolgraue Rock ist in sich dunkel und hell gestreift; unter seinen kurzen Glockenärmeln kommen enganschließende in bläulichem Violettgrau hervor. Das Buch auf dem Schoß hat dunkelbraunen in Violett getönten Einband. Der Kopf mit dunkelblondem Haar und Bart hebt sich ab von dem scharlachroten Teppich über der Schirmwand im Rücken und der grauen Mauer des Gemaches, dessen Decke warmbraune Holztäfelung hat, von der sich der Architrav vorn auf der Säule, in Untensicht, wieder grau als Steinmaterial unterscheidet. Von links oben und vornher beleuchtet. Ebenso das zugehörige Stück:

Aristoteles (Nr. 1638, a. Nr. 512) ist dagegen gedämpft in der Farbe, wie ein hier und da farbig getöntes Clairobscur behandelt. Nur als hellgrauliches, mattes Rosa ist der vielleicht verschossene Rock zu bezeichnen, mit engem Goldbrokatärmel darunter. Farbige Ausführung ganz von Joos, wie Aufbau und Formen von Melozzo. Die grüne Farbe kehrt im Einband des Buches mit breitem Goldschnitt wieder und dient in der gelbgrünen Decke der Schirmwand als Folie für den Körper. Weißlicher wirkt die Mütze, mit dunkelgrünem Aufschlag gegen die graue Wand und Holzdecke.

Der zugehörige Nachbar:

Ptolomäus (Nr. 1639, a. Nr. 513), besonders farbiges Stück:

Der Gesamteindruck wird durch Hellblau und Olivbraun bestimmt. Erstere Farbe zeigt der ganze weite Rock mit edelsteinbesetzter Goldkante, goldfarbigen Knöpfen und dunkelkarminrotem Sammetkragen bis an die Schultern, dunkelkarminrotem Seidenfutter in den Ärmeln und rötlichgrauen Unterärmeln und ähnlich getöntem Gürteltuch. Das Weiß des Turbans wird durch den Stich ins Olivgraue gedämpft. Haar und Bart sind dunkelblond. Die Sphäre messingfarben. Ein saftgrüner Vorhang auf der Schirmwand, die graue Mauer und braune Holzdecke des Gemachs bilden den Hintergrund. Links etwas Aussicht ins Freie.

Die Karnation ist besonders bräunlich und fällt auch an den derben Händen auf, die denen der Apostel im Abendmahl von Urbino gleichen. Beleuchtung von links her.

Gegenstück: Boethius in Rom.

Seneca (Nr. 1636, a. Nr. 510), farbiges helles Stück:

Aus dem (ocker)gelbbraunen Überwurf strecken sich himmelblaue Ärmel des Unterkleides hervor. Die hellrotgraue Kapuze mit Schulterkragen ist mit gelblich gemustertem Futter ausgeschlagen, darunter guckt noch der Rand einer roten Kapuze

hervor (mehr weißlichzinnober). Ein braunrot gebundenes Buch auf dem Schoß, ein zinnoberroter Behang über der rötlichbraunen Holzschranke ergänzen diese Farbenreihe gegenüber der grauen Mauer und dem braungelben Getäfel der Decke.

Auch hier ist vorn der graue Architrav über dem Säulenkapitell in Untensicht als Steinmaterial wie die Brüstung gegeben.

Die Karnation des Gesichtes und der Hände ist durchsichtig wie bei Justus; aber die Handform entspricht durchaus nicht ihm, sondern der Melozzos auf dem Fresco der Vaticana.

Gegenstück: Cicero in Rom.

Vergil (Nr. 1634, a. Nr. 508), braunrot und branstig, absichtlich dunkel gehalten:

Karminroter Rock ins Olivbräunliche fallend, dunklere, rote Unterärmel aus dem schmutzigweißen Futter hervorsehend. Grünbrauner Lorbeerkranz auf dem dunkeln Haar. Graugrünes Tuch über der holzbraunen Schirmwand. Graue Mauer mit hellen Rundbogenfenstern rechts, braune Deckentäfelung. Beleuchtung von links her, besonders hell auf den Händen und Ärmelfutter.

Gegenstück: Der Homer in Rom.

Vittorino da Feltre (Nr. 1628, a. Nr. 502):

Trotz dem schwarzen Kaftan und der schwarzen Mütze, die wohl vorgeschrieben waren, wird das Bild farbig belebt durch den blaugrünlichen Einband des Buches mit goldgelben Schließen und durch die stumpfzinnoberrote Decke auf der Schirmwand. Die Mauer des Gemaches ist in warmem Braungrau gehalten, der Holzfarbe der Deckentäfelung angenähert.

Der Kopf zeigt die durchsichtige Hornhaut der Karnation des Joos van Gent.

Beleuchtung von rechts oben, Schlagschatten gegen die Wand links und von der Hand auf den Buchdeckel.

Gegenstück: Der Euklid in Rom, weiß und rot.

Solon (Nr. 1635, a. Nr. 509), farbiges Stück in Grün und Blau.

Der grüne Mantel mit gelben Quasten umschließt den blauweißen, d. h. eigentlich nur in den Schatten blauen, auf den Faltenhöhen fast ohne Stoffarbe gelblichweiß gelassenen (Atlas?-)Rock, der am Handgelenk karminrote Aufschläge hat, gleichwie das Buch karminrot gebunden ist, mit gelbbraunem Goldschnitt. Auf dem rötlichbraunen Haar sitzt ein Reisehut, dessen breite Krempe mit grünlichem Futter ausgeschlagen ist, während die Außenseite in hellem, bläulichem Grau erscheint und sich gegen die braungraue Mauer und die Holzdecke abhebt. Über die hölzerne Schirmwand ist ein karminrotes Tuch gehängt, das mit dem grünen Mantel und blauweißen Rock den farbigen Dreiklang gibt. Beleuchtung von links oben und vorn her.

Gegenstück: Bartolo da Sentino in Rom, rotbraun.

Pietro d'Abano („Petro Apono" Nr. 1629, a. Nr. 503):

Roter Kaftan (mehr gegen Karmin) und rote Mütze (mehr gegen Scharlach), das graubraune Tuch über der Schulter wie die Brüstung vorn. Grüngebundenes Buch mit gelbbraunem Goldbeschlag. Grüner Teppich über der Schirmwand. Das Haar ist hellblond, das Gesicht im Fleischton wenig ausgeführt, aber doch mehr in der Art des Signorelli (gekocht), die Hände nicht fein detailliert, in der Form denen des Melozzo und Giovanni Santi verwandt. Graue Mauer hinten und braunrote Holzdecke darüber. Beleuchtung von oben rechts her.

Gegenstück: Hippokrates in Rom, der wie unvollendet aussieht.

Zuschreibungen an Joos van Gent

Der französischen Publikation „Juste de Gand“ von Ad. de Ceuleneer (Brüssel 1911) ist ein Anhang mit neuen Zuschreibungen an diesen Meister von Morton H. Bernath beigegeben; aber der Professor der Universität Gent verwahrt sich dagegen, die Verantwortung für solche Vervollständigung des Oeuvres zu übernehmen. In der Tat ist Mr. Morton H. Bernath ein „Attribützler“ von der gefährlichsten Art, gegen die Jakob Burckhardt sich ereifern mochte, weil ihm die solide Grundlage streng kunsthistorischer Schulung abgeht, die solche löbliche Bestrebungen des Kennertums in den Schranken weiser Besonnenheit zu halten vermöchte.

Ich erwähne hier nur zwei Beispiele, die genauer zur Sache zu gehören scheinen. Zunächst den Teppich aus Boston, den Morton Bernath zuerst im American Journal of Archaeology XIV, 1910, veröffentlicht hat „Notes on Justus van Ghent“, und den auch J. Destrée in seinen Notes critiques in Onze Kunst bespricht. Er ist durch schlanke Säulen in vier Abteilungen gesondert, die durch je zwei einander gegenüber hockende Propheten und Apostel am Boden vorn mehr eingeengt und durch gedrängte Zusammenschiebung der Nachbarn am Fuße der Säule wieder aufgehoben erscheinen. Über dieser vorderen Gestaltenreihe ist im ersten Abschnitt die Erschaffung des Weibes, im zweiten die Taufe Christi, im dritten die Geburt und im vierten der Kreuzestod des Erlösers dargestellt. Von diesem in sich unklaren und mit bunten Figuren überfüllten Werke meint nun auch Ad. de Ceuleneer nach dem Vorgang der Genannten, es könne nach einem Karton von Joos van Wassenhove in Urbino gewirkt sein, da wir von Vespasiano de Bisticci die Nachricht haben, daß Federigo Montefeltre auch vlämische Teppichwirker bei sich arbeiten ließ. Es sei dann die erste in Urbino ausgeführte Komposition des Genters. Ich muß gestehen, daß ich eher urteilen würde: wenn dies eine Probe der Kunst des Joos van Wassenhove wäre, dann könnten wir ihn nicht mit dem Giusto da Guanto identifizieren, der die Apostelkommunion für die Bruderschaft Corpus Domini gemalt hat.

Durchweg wird mit schweren wulstigen Brokatstoffen ein wahrer Unfug getrieben. Selbst der Täufer trägt solche Last über den Knien und die Apostel Petrus, Andreas, Jacobus und Johannes haben nichts von der einfachen Behandlung ihrer biblischen Tracht bei Joos van Gent. Die Zeitkostüme gehen überhaupt zu deutlich ins 16. Jahrhundert über, wie besonders bei den Juden rechts vom Gekreuzigten und bei Ysayas, obgleich ältere Bestandteile daneben bewahrt sind. Vor 1495 würde ich sie kaum ansetzen mögen. Die Gestaltenbildung ist viel schwächlicher als im Abendmal von Urbino, die Zeichnung des Nackten außerordentlich charakterlos; dagegen die Bewegung der Schächer in einer Weise übertrieben, die dort gar nicht ihresgleichen fände. Die Komposition des Ganzen scheint dagegen viel eher auf verspätete Gewohnheiten der Schule von Tournay-Brüssel, als nach dem nördlichen Flandern zu weisen.

Und mit solchem Stück vlämischer Teppichwirkerei sucht man nun das „gemalt Tüchlein“ in der Sammlung Lindenau, No. 182 im beschreibenden Katalog der Gemälde des Herzoglich Sachsen-Altenburgischen Museums zusammenzubringen. Da ich für die Bestimmungen dieses vom Kunsthistorischen Institut der Universität Leipzig bearbeiteten Katalogs (1898) verantwortlich bin, so muß ich gegen die Zuschreibung des Mr. Morton H. Bernath an Justus von Gent Einspruch erheben. Vielleicht hat der Druckfehler in der Datierung 1470—1510, statt 1490—1510, der sich in meiner Abwesenheit bei der Korrektur durch Dr. Felix Becker, meinen

damaligen Assistenten, eingeschlichen hat, beigetragen, den Irrtum zu erleichtern. Seiner Komposition als Halbfigurenbild nach gehört das nordflandrische Gemälde schon eher dem 16. Jahrhundert an, während die Umrahmung mit aufgelegten Zweiglein, mit Blumen, Walderdbeeren am Stengel, Schmetterlingen und Schnecken auf den Geschmack der Miniaturen des Codex Grimani hinweisen. (Das Wappen ist später aufgemalt). Das krause Gewinde des Schriftbandes, das oben im Bilde selbst in die Ecken des Rahmens gelegt ist, trägt in Goldbuchstaben einen Wortlaut, den wir bei einem flandrischen Meister um 1470—1480 noch in gotischen Lettern erwarten würden.

Unter den Köpfen fällt der rechts neben Christus hervorschauende bärtige als ein Verwandter der Pilger im Genter Altarwerk auf, und darin liegt die Möglichkeit einer Anknüpfung an Joos van Wassenhove oder Hugo van der Goes, die mir nicht entgangen ist. Aber der Christustypus mußte mich sofort belehren, daß an den Meister der Apostelkommunion durchaus nicht zu denken sei, ebenso wie die andern Köpfe, der bartlose ziemlich kahlköpfige Geistliche, der den Leichnam hält und als Nikodemus am ehesten ein Stifterporträt sein könnte, und der bärtige in der Pelzkappe, den wir als Joseph von Arimathia ansprechen könnten. Sie sind allesamt bezeichnend für die spätere Phase der altniederländischen Malerei, deren Zentrum wir schon in Antwerpen suchen, und der die plastische Komposition, mit dieser Herausarbeitung des nackten Christuskörpers bis an die Hüften und die Hände der herabhängenden Arme, viel näher lag. Allesamt weisen mit überzeugender Bestimmtheit auf Jan Gossaert, gen. Mabuse als den eigentlichen Urheber der Gruppe hin, gerade weil soviel Anklang an den Genter Altar in Kopf und Hand des Apostels (mit den Nägeln) dazukommt. Mit seinem Christustypus stimmt dieser hier am meisten überein, mit seinen hageren Körpern die ganze Durchbildung des Corpus Domini, mit seinen Ausdrucksköpfen lassen sich auch die beiden frommen Verehrer links am besten belegen.

Die übrigen Zuschreibungen des Mr. MORTON H. BERNATH geben durch die beigefügten Reproduktionen schon ein so buntes Gemisch, daß es sich erübrigt, im Namen des Joos van Gent dagegen zu protestieren, man möge ihn doch nicht für einen solchen Verwandlungskünstler halten. Die Auswahl stammt aus allen Ecken des niederländischen Kunstgebietes. Am ehesten wäre wohl noch die Madonna aus Pal. Corsini in Florenz für nähere Vergleichung auszusondern. Alles Übrige führt uns aber in völlig heterogene Zusammenhänge, mit denen dieser Genter in Urbino gar nichts gemein hat.

Fra Carnevales Tafeln in Pal. Barberini, Rom

Durch eine glückliche Kombination AD. VENTURIS haben wir jetzt zwei Gemälde, die Fra Carnevale um 1467 für S. M. della Bella in Urbino gemalt hat, und die der Kardinal Antonio Barberini, wie manche andere nach Rom entführte.[1]) Ich sah diese beiden Bilder, deren eines nur in den literarischen Quellen (bei PUNGILEONI, Elogio Storico di Giovanni Santi) beschrieben wird, bei den kurzen Besuchen, die mir in den Privatgemächern des Pal. Barberini vergönnt wurden, nicht genau genug in allen Einzelheiten, so daß ich die Geburt Marias für die Johannes des Täufers nahm und das andere Stück, auf dem ein Relief mit der Visitation vorkommt, mit derselben Legende verbinden zu müssen glaubte (Verkündigung an Zacharias? Melozzo

1) Archivio Storico dell' Arte VI, 6, 1893, p. 415—418.

da Forli S. 392b). Die Ausführlichkeit der Architekturdarstellung veranlaßte mich an Luciano Lauranna zu denken und sie mit den bei Bernardino Baldi erwähnten Architekturstücken zusammen zu bringen, indem ich die Abweichung von dem Breitformat des figurenlosen Stückes in Urbino mit slavonischer Inschrift hervorhob. Den Namen Lucianos, des Architekten, für diese Bilder in Vorschlag zu bringen, wagte ich freilich nicht allein, wie Venturi sich denkt, wegen „quella ricchezza architettonica dei fondi", sondern weil ganz ausgesprochene Motive Laurannas vom Schloßbau in Urbino für die offenen Innenräume mit der Geburt verwertet sind, und im Obergeschoß sogar die sehr bezeichnenden Fensterformen eine Übergangsstufe zwischen den florentinischen am älteren Teil des Schlosses, mit einem Paar kleiner Bogenöffnungen auf der Mittelsäule unter dem größeren Rundbogen, und den neuen, durch Pilaster mit geradem Gebälk selbständig gemachten, aber mit Fensterkreuz gefüllten des Luciano selbst zu bieten scheinen. Die Säulenform war zu rein, um sie anderswo zu suchen; die Medaillons in den Zwickeln der breiten Rundbogen dazwischen enthalten den Adler der Montefeltre, einmal sogar mit dem Wappenschild, wie sonst im Schlosse Federigos. Dennoch glaubte ich, die Behandlungsweise der Architektur durch einen Hinweis auf Benozzo Gozzoli und Filarete charakterisieren zu sollen, um die Freiheiten der Wiedergabe und der Zusammenstellung reizvoller Motive in fragwürdiger Konstruktion zu kennzeichnen. Darnach kann ich vollständig unterschreiben, wenn Venturi sagt: „Vi è il pittore che associa con diligenza motivi architettonici antichi, più che l'architetto che ha vagheggiata e determinata una forma propria". Nur darf die Verbindung der Einzelformen mit denen des Schlosses von Urbino nicht aufgegeben werden, und das bedeutet um 1467 die Kenntnis der Entwürfe oder Zeichnungen des Architekten; denn der Bau selbst stand damals noch nicht soweit vorgerückt vor Augen. Das Patent Federigos für seinen Baumeister aus Dalmatien ist ja von 1468.

Nachdem die beiden Bilder photographiert vorliegen, sehe auch ich: „non è supponibile che un architetto spropositasse nella prospettiva quanto l'autore dei due quadri". (Venturi, Storia dell' Arte italiana VII. 409 Anm.) Dennoch scheint es mir der Mühe wert, auch bei dem Maler Fra Carnevale weiter nachzuforschen, was sie uns lehren über seine Vergangenheit. Niemals würde ich mit Venturi auf den Gedanken verfallen: „Che il pievano di San Cassiano di Cavallino abbia avuto alcuna parte nelle meraviglie dell' architettura urbinate"! — „Questo dubbio potrebbe correre alla mente, se non si vedesse in tutta quell' architettura, benchè accuratamente disegnata, il pittore che trae pro di tutti i suoi ricordi di studio". Niemals würde ich mit Venturi in dem Kirchenraum des anderen Bildes eine altchristliche Basilika, eine Ähnlichkeit mit San Lorenzo fuori le Mura sehen, sondern immer nur eine solche mit S. Lorenzo zu Florenz und den Basiliken der Renaissance, im Anschluß an Filippo di Ser Brunellesco. „Die Architektur entspricht im zweiten ganz Brunellesco", schrieb ich nach dem Eindruck 1886. Heute würde ich eher sagen, wir seien einen Schritt weiter in der Entwicklungsgeschichte, von der Frührenaissance des Begründers zu der strenger auf die Antike gerichteten Formensprache des Leon Battista Alberti: eine Säulenbasilika mit korinthischen Kapitellen, ohne das Kämpferstück Brunelleschis unter dem Bogenansatz darauf, Rundbogenfenster im Obergaden mit rechtwinkliger Umgrenzung nach innen zu. Drinnen in der Mitte des Langhauses unter den Arkaden durch eine Lettnerwand mit Altären unter Bogennischen, „un tramezzo della chiesa" (Vasari). Dazu korinthische Pilaster am Eingang und freistehende Säulen davor auf hohen Postamenten, mit vorgekröpftem Gebälk darüber, wie an

einem Mittelportal Albertis. Der Reliefschmuck am Sockel mit der Bacchantin hier und dem Satyr dort erinnert wohl ebenso stark, wie die Frauengestalten in fließenden Gewändern über dem Seiteneingang rechts, und die Imitation antiker Reliefs, die am Obergeschoß des Palastes der hl. Anna mit den urbinatischen Fenstern alternieren, oder der Marmorfries mit Laubgewinde und geflügelten Köpfen darunter an den Reichtum der Kapellen des Tempio Malatestiano zu Rimini. Der Ausblick auf das flache Küstenland zur Linken nähert sich mit seinen Genreszenen fürstlichen Lebens noch mehr dem Geschmack der Ferraresen als dem der Umbrer, unter denen man Fra Carnevale sonst ausschließlich sucht. Die nackten Bettlergestalten, die vorn am Boden kauern, entlocken uns vielleicht bis Padua, zu einem Bronzerelief der Donatelloschule im Santo.

„Dagegen verraten die Figuren sonst ihre Verwandtschaft mit Pesellino und mit Piero della Francesca, zwischen denen sie gleichsam in der Mitte stehen; dazu natürlich Anklänge an Benozzo Gozzoli und Fiorenzo.“ Aber bei dem letzten dieser Namen mahnt jetzt die Entstehungszeit des Bilderpaares um 1467 zu genauerer Angabe dessen, was ich meinte: es ist die zerstreute Aufstellung der Gestalten fast wie eine Staffage nur der Architekturperspektive und die Bevorzugung des Vordergrundes bei ihrem Spiel, das im Innern der Räume fast nur zur Anbringung von Genrefiguren im verjüngtem Maßstab wird, was dem Auge zur Abschätzung der Distanzen hilft. An eine Abhängigkeit von Fiorenzo di Lorenzo und dem Zyklus der Bernardinslegende in der Galerie von Perugia, wo eine Inschrift die Jahreszahl 1473 enthält, die kein Entstehungsdatum bedeutet, darf natürlich nicht gedacht werden, sondern eher umgekehrt. Die Verwandtschaft aber ist lehrreich genug. Denn, fragen wir nun weiter nach dem Verhältnisse zu Piero della Francesca, auf den auch VENTURI „quel retto intendimento della natura“ zurückführt, das er in der Darstellung des sozialen Lebens bei Fra Carnevale anerkennt, so regt sich der Zweifel, wie weit dieser Einfluß chronologisch zugelassen werden darf. Seit 1451 weisen Dokumente die Anwesenheit des Fra Bartolommeo di Giovanni della Corradina in Urbino nach, seit 1461 ist er als Pfarrer in Cavallino angestellt. Nur vor der Mitte des Jahrhunderts ist seine Ausbildung als Maler denkbar. Wo hat er sie empfangen? Bei Piero della Francesca, der 1445 aus Florenz in seine Heimat Borgo S. Sepolcro zurückkehrt und den ersten Auftrag für den Altar der Spitalkirche empfängt, aber bald wieder mit seinem bisherigen Meister Domenico Veneziano weitergezogen, nach Ancona und Loreto gekommen scheint, und dann sein erstes bezeichnetes Wandgemälde für Sigismondo Malatesta in Rimini gemalt hat, das 1451 datiert ist? Vergleichen wir die Figuren Fra Carnevales mit denen des Malers von Borgo S. Sepolcro, so finden wir auf den Predellen des Altars der Spitalkirche daselbst größere Verwandtschaft als mit dem monumentalen Zuschnitt in Rimini. Die Ähnlichkeit mit Abkömmlingen des Domenico Veneziano selber, etwa aus seiner Tätigkeit in Perugia um 1438, ist schlagend, wie z. B. mit Giovanni Boccati da Camerino, nach dessen Art wir uns eher die Madonnen Fra Carnevales zu denken hätten. Ob Piero della Francesca den Dominikaner jemals weiter mitgenommen, bei seinen Malereien im Schloß von Ferrara, in Bologna usw., die Luca Pacioli bezeugt, oder gar nach Rom, wohin ihn Nikolaus V., doch gewiß erst zwischen 1451 und 1455 berufen hat, das erscheint mehr als zweifelhaft. 1456 läßt er sich von dem Kontrakt, die Altartafel für Corpus Domini zu malen, wieder entbinden, die man 1469 dem Piero della Francesca verdingen wollte und die erst Joos van Gent 1473—74 wirklich ausgeführt hat.

Bei dem Namen „Pesellino“ dachte ich damals, mit Ad. Bayersdorfer an die Predellen in Casa Buonarroti zu Florenz, die Legenden des hl. Nikolaus, die nach meiner jetzigen Überzeugung jedoch weder Francesco Pesellino, noch dem Großvater dieses Lippischülers Giuliano Pesello gehören können, sondern nur einem Umbroflorentiner, der auch die Stücke im Musée de Montpellier gemalt hat. (Vgl. meine Masacciostudien V, (1889) S. 139, Anmkg. zu S. 107 und Kunsthistorische Gesellschaft für photogr. Publikationen VI. Jahrgang 1900). Sie setzen die Kenntnis der Malereien in S. Francesco zu Arezzo voraus, beruhen aber sonst noch auf der Schulung durch Domenico Veneziano mehr als durch Piero della Francesca.

Eins jedoch ist sicher: nach den beiden Tafeln im Pal. Barberini zu Rom kann der Name Fra Carnevale nimmermehr für Gemälde in Frage kommen, wie die Altartafel aus S. Bernardino in Urbino um 1472 (jetzt Brera Mailand) oder den heiligen Michael (in London) und den hl. Thomas von Aquino (in Poldi Pezzoli, Mailand), die als Flügel zu einem Mittelstück aus der späteren Zeit des Piero del Borgo gehörten, oder für das Votivbild des Giovanni della Rovere und seiner Frau, in S. M. delle Grazie in Urbino, das etliche Jahre nach 1475 frühestens entstanden sein kann. Es ist ein seltsamer Rückfall, wenn Venturi die letztgenannten drei Bilder dem Fra Carnevale, dem er sie 1893 abgesprochen, jetzt wieder zurückgibt (Storia VII. 1911.)

Die Zeichnungen nach den Bildnissen des Studio de' ritratti von Urbino in Rafaels Skizzenbuch zu Venedig

Ich habe in den Preußischen Jahrbüchern 1881 (wieder abgedruckt in der Festschrift zu Ehren des kunsthistorischen Instituts zu Florenz, Leipzig 1897) die Meinung ausgesprochen, die Zeichnungen Rafaels nach den Autorenporträts in Urbino, die sich im sog. Skizzenbuch von Venedig befinden, könnten nicht wohl unmittelbar vor den Originalen im Studio des Herzogs gemacht sein, sondern nur nach bereits gezeichneten Vorlagen, vielleicht gar nach den vorbereitenden Entwürfen für die Gemälde selber.

Besonders wichtig erscheint mir die Abweichung im venezianischen Skizzenbuch bei Homer: er scheint das Handgelenk fest auf das Buch zu stützen, um etwa in dieser Haltung mit dem Daumen aufzuklopfen, d. h. seinen Hexameter durchzutaktieren; dabei ist der Kopf mit den geschlossenen Augen vornüber geneigt, wie dieser mechanischen Hilfe richtigen Zählens zugewendet. Im Originalgemälde ist der Blinde viel vollkommener charakterisiert: das Kinn erhoben, die Augen wie unter den Lidern emporgerichtet, und die Hand ist in der Schwebe gehalten, berührt das Buch nicht, aber alle vier Finger scheinen tastbereit, während der Daumen frei aufragt. Das möchte zugunsten einer Vervollkommnung über den Entwurf hinaus sprechen, die der Nachzeichner angesichts des ausgeführten Gemäldes gewiß nicht verunreut hätte. Eine kleine Differenz zeigt auch die Haltung der Hände bei Vergil: der erhobene Daumen der Linken und die hinter dem Buch befindliche Spitze des Daumens der Rechten stoßen in der Zeichnung auf gleicher Höhe fast zusammen. Im Original können etwa drei Finger auf dem Buchrand dazwischen den Abstand feststellen. Solon trägt auf der Zeichnung die Unterschrift ANAX (die italienische Vervollständigung des Namens durch AGORA ist späterer Zusatz der Hand, die mehrfach die Unterschriften nachgezogen hat), enthält also ein Zeugnis, daß die Vorlage ursprünglich für diesen Philosophen bestimmt war, dessen Berücksichtigung durchaus wahrscheinlich wäre. Das Haar ist völlig anders entworfen als im Gemälde, sogar das

Rafael, Skizzenbuch in Venedig

Rafael, Skizzenbuch in Venedig

Ohr sichtbar, das dort verdeckt wird. Rechts wird das Buch weiter sichtbar, als es im Gemälde unter der Säule noch hervorgucken kann. Einband und Kleidung durchaus schmucklos. Am Zeigefinger nicht das umgewickelte Lederriemchen, mit dem der Leser ihn spielend aufhängt. Hippokrates ist ohne Namen geblieben, doch wieder beachtenswert durch die abweichende Fingerhaltung der erhobenen Rechten. Hier sind drei Finger gekrümmt, nur der Zeigefinger gestreckt; im Gemälde sind drei Finger emporgestreckt, nur der kleine gekrümmt. Der Kopf des „Vitorino Feltren" von späterer Hand mit Fratze unter der Kappe versehen, sonst echt, aber Rahmenlinie Zutat. Von der Abweichung bei Ptolemaeus, der noch keine Krone trägt, ist oben im Text gesprochen worden. Außer diesen mannigfachen Verschiedenheiten zwischen den Zeichnungen in Venedig und den Gemälden in Urbino spricht meines Erachtens gegen eine unmittelbar vor den Originalen erfolgte Aufnahme der Gesamtcharakter, die durchgehende Tonart dieser Blätter, die ich nicht als Skizzen nach farbigen Ölbildern ansehen möchte, sondern eher als schülermäßig geduldige Reproduktionen bereits graphisch gefaßter Vorlagen. Bei unmittelbarer Konfrontation mit den entsprechenden Bildnissen aus dem Studio des Herzogs offenbaren die Anfängerleistungen in Venedig eine solche Befangenheit im umbrischen Stil, zwischen der Spätzeit des Giovanni Santi (z. B. dessen Visitation) und der Routine Peruginos (um 1500), daß sie fast wie Verblendung, Scheuklappensperre gegen die realistische Wucht und lebendige Mannigfaltigkeit der Originale bezeichnet werden müßte, wenn er diese selber vor sich hatte. Auch unmittelbare Abschrift von Entwürfen, sei es eines italienischen Meisters wie Melozzo oder des Genters, halte ich für ausgeschlossen; die zahme Reproduktion eines lernbegierigen Lokalkünstlers liegt dazwischen. Dennoch behalten sie ihren Wert als Kopie solcher früheren Redaktion. Wenn man mir entgegenhält, der junge Rafael hätte doch besser getan vor den Originalen im Studio zu arbeiten, so vergißt man, daß dies Heiligtum di Sua Signoria gewiß nicht allgemein zugänglich war, während der verwaiste Sohn des Giovanni Santi als unbekannter Malerknabe in Urbino aufwuchs. Zutritt zu diesem Privatgemach der fürstlichen Wohnung könnte ihm erst die Gunst der Prefetessa verschafft haben, als diese sich des talentvollen jungen Künstlers annahm. Das geschah später, als er das Stadium solcher Nachzeichnungen nach Vorlagen hinter sich hatte. Die Epitaphien aber mit ihrer Dativform des Namens sind gar kein Hindernis; sie bezeugen nur, daß ein philologisch vorbereitetes Programm schon für die ersten Entwürfe der Bildnisse als Anweisung vorgelegen hat, wie es bei den gelehrten Voraussetzungen solcher Poträts durchaus notwendig war. Wenn also K. VOLL am Schluß seines Artikels im Repertorium 1901 p. 59 meint: „Wie uns nun der Text vorliegt, macht er SCHMARSOWS Annahme sehr unglaubwürdig", so soll das wohl heißen: minder glaubhaft, noch weniger wahrscheinlich. Aber der wiedergewonnene Wortlaut des Textes hat durchaus nichts mit den Zeichnungen des Skizzenbuches zu schaffen; er ändert keinen Buchstaben an den Unterschriften der Blätter im venezianischen Skizzenbuch, die den Namen allein enthalten, nur in der lateinischen Form der Dedikation, die solche Elogia mit sich bringen. Die weitere lateinische Inschrift ging den Zeichner der Entwürfe nichts an, wenn die Charakteristik darin verwertet war, wohl aber der Name zur Identifizierung der Dargestellten. Er hätte Latein verstehen müssen, um den Dativ in den Nominativ abzuändern. Es kam also K. VOLL wohl nur darauf an, seinen Abdruck nach SCHRADER mit dem Knalleffekt „SCHMARSOW unglaubwürdig" zu schließen; deshalb zog er das Skizzenbuch bei den Haaren herbei, obgleich es garnicht in Betracht kam.

Dagegen ist es erfreulich, wenigstens feststellen zu können, daß das Eigentumsrecht Rafaels an dem Venezianischen Skizzenbuch heute wieder von verschiedenen Seiten anerkannt wird. „Rimane il Libro dei disegni dell' Accademia di Venezia" — schreibt Alessandro Chiappelli, L'opera di Raffaello e la critica moderna, in Nuova Antologia vom 16. Mai 1912 — „che il Morelli bensì attribuì al Pintoricchio, ma che con lo Schmarsow ed altri pare oggi doversi riconoscere quasi tutto di mano di Raffaello". — Und Ad. de Ceuleneer sagt: „le Livre d'Esquisses de Venise dont un certain nombre de dessins et d'études doivent être attribués à Raphael, comme j'ai pu m'en convaincre par un examen détaillé que j'en fis sur place il y a deux ans, nonobstant la thèse contraire défendue par quelques critiques . . . (Les no. 98—101 ne me paraissent pas de Raphaël.)"

Wenn man aber meint, nach Anerkennung des Skizzenbuches doch die Erzählung Vasaris von Rafaels Anteil an Pinturicchios Arbeiten für die Libreria del Duomo in Siena zu den Legenden rechnen zu dürfen, so sei daran erinnert, daß die Zeichnung nach den Grazien im Skizzenbuch immerhin seine persönliche Anwesenheit in Siena bestätigt, und daß sein Gemälde der drei Grazien (London, Mond) noch heute für die Beteiligung an vorbereitenden Kartons zu zeugen vermag. Vor allen Dingen aber tut dies das Verhältnis des ersten ausgeführten Freskogemäldes zu dem Karton in den Uffizien zu Florenz.

Wer den Wert der geschlossenen Komposition auf der Vorlage, das organische Gefühl in diesem Ganzen wie in allen Teilen zu erfassen vermag, der kann nicht glauben, daß der Karton von demselben Meister geschaffen sei, der die Ausführung in Fresko zu verantworten hat. Dieser, der solche Zerstückelung einer natürlich gewachsenen Einheit vornimmt, ist ein rückständiger Bilderfabrikant, ein verständnisloser Barbar gegen jenen jugendlich, fast noch kindlich genialen Schöpfer. Und es sollte ein und derselbe reife routinierte Mann sein, der seinen eigenen glücklichen Wurf so verballhornt hätte? Wann wird man endlich begreifen, daß die sogenannte Morellische Methode, die Kritik der Einzelformen, ja der Unarten einer Manier allein, niemals ausreichen kann, die Autorschaft eines Meisters zu bestimmen? Wohl kann sie helfen, ihm auf die Spur zu kommen, wo wir sonst keinen Anhalt haben; aber die Analyse der Komposition selbst darf doch nicht vergessen werden: sie ist und bleibt doch die Hauptsache, mag es sich um eine Szene mit mehreren Figuren oder um den Aufbau einer Einzelgestalt handeln.

Die Kommunion der Apostel von Fra Giovanni da Fiesole

Die beiden erhaltenen Darstellungen der Apostelkommunion von Fra Angelico in Florenz lassen sich nicht unmittelbar mit dem Altargemälde des Joos van Gent vergleichen, weil sie ganz andern Bedingungen entsprechen sollten, und weil sie deshalb nicht so genau mit der Komposition der untergegangenen Cappella del Sagramento im Vatikan, die wir als unmittelbare Vorstufe der Tafel in Urbino annehmen könnten, übereinzustimmen brauchen, wie dies für eine vergleichende Analyse der Kunstwissenschaft erforderlich wäre. Die eine dieser Darstellungen, im Kloster von S. Marco, ist freilich ein Wandgemälde, nimmt also Bedacht auf die technischen Voraussetzungen solcher Freskoarbeit, wie es hernach in der Palastkapelle Papst Eugens IV. auch geschehen mußte. Aber sie war doch bescheidentlich nur für eine Mönchszelle bestimmt und, teilweise vielleicht, durch den persönlichen Wunsch des Bewohners mitbedingt. Ganz links in der Ecke nämlich kniet Maria selbst als andächtige Zeugin,

Fra Giovanni da Fiesole, Kommunion der Apostel
Florenz, Akademie

mit gefalteten Händen, ganz in Profil, vor dem Ende der gedeckten Tafel, am Boden. Der Tisch zieht sich im rechten Winkel an Schmalwand und Längswand des schlichten Refektoriums hin, dessen kleine rundbogige Fenster ohne Glasscheiben der Architektur des Klosters entsprechen und das Ziegeldach und die Fensterreihen eines andern Gebäudeflügels sehen lassen, während man rechts durch die offene Tür auf den Ziehbrunnen im Hofe hinausblickt. Hier rechts, Maria gegenüber, knieen vier Apostel, die sich von ihren runden Hükern erhoben haben, um Platz zu machen. Ihre hölzernen Sitze stehen an der Innenseite des längern Tafelendes, während die übrigen acht Jünger auf den Bänken vor dem Wandteppich sitzen, vier links und vier rechts von Christus, der gerade im einspringenden Winkel herantritt, und so, nicht ganz in der Mitte, doch die Vermittlung zwischen den beiden Hälften des Bildes übernimmt. An der Spitze der linken Seite, mit Petrus und drei andern hinter sich, und in fühlbarem Zusammenhang mit Maria, von der seine Bewegung ausgegangen scheint, hält er in der Linken den Kelch, auf dem die Patene mit Hostien liegt, und reicht deren eine über den Tisch für die geöffneten Lippen des zunächstsitzenden Johannes, der beide Hände über der Brust kreuzend in die Knie sinkt. Ehrfurchtsvoll verneigt sich der aufstehende Nachbar mit gespaltenem Vollbart, während der Greis mit erhobenen Händen und der Kahlkopf am Ende der Tafel Ergriffenheit und Hingebung zeigen. Diese Anordnung war gewiß geeignet, in einem Zyklus der Geschichte des Erlösers, d. h. an ihrer Stelle in einem sukzessiven Verlauf, zum Ablesen an den Wänden einer Kapelle von links nach rechts, eingefügt zu werden. Das vereinzelte Wandbild der Zelle verrät also doch seinen Ursprung als Teil eines größeren Ganzen. So mag es am ehesten als Ersatz für das verlorene Fresko der römischen Kapelle dienen. (Phot. Alinari 4315.)

Wenn wir aber andrerseits die Bedingungen eines einzelnen Altarbildes in Rechnung setzen, wie Joos van Gent es für die Bruderschaft Corpus Domini von Urbino liefern sollte, so hat den näheren Anspruch zur Vergleichung das Tafelbildchen in der Galleria antica e moderna, der Akademie zu Florenz, das vom Schrankwerk aus der Sakristei der SS^ma^ Annunziata stammt. Hier kam es dem Maler entschieden darauf an, die Bildfläche zur perspektivischen Darstellung des Innenraumes auszubeuten. Er läßt uns durch eine Säulenarkade, deren Stirn die Vorderebene stark hervorhebt, hindurchblicken in die Tiefe des sonst geschlossenen Gemaches, in dem Jesus mit seinen Jüngern versammelt war, als er zum Vollzug der Kommunion schritt. Im Hintergrunde sieht man den Tisch, an dem die eine Hälfte der Apostel sitzt, während die andre, je drei auf beiden Seiten, niederkniet. Christus wird schräg von vorn gesehen und teilt soeben die Hostien aus, ganz eingeordnet in die räumliche und körperliche Umgebung, so daß der Beschauer ihn fast erst im Innern suchen muß hinter der hellen Säulenreihe vorn. (Vgl. unsre Abbildung nach Phot. Alinari 1550, die wir von den aufgemalten Schriftbändern oben und unten befreit haben, Tafel XXII.)

Auf den Zusammenhang dieser Darstellungen des Fra Angelico mit der „alten Tradition, welche sich bis ins sechste Jahrhundert zurückverfolgen läßt“, indem die syrische Evangelienhandschrift des Rabula in der Laurenziana zu Florenz die Kommunion darbietet, wie sie später in byzantinischen Apsidenbildern zur Regel wurde, hat schon ED. DOBBERT, Kunst und Künstler III, 43 S. 86 hingewiesen. Für die Mystiker des Dominikanerordens und die Kontemplation eines Heinrich Suso oder Joh. Torquemada vgl. FR. X. KRAUS, Gesch. d. christl. Kunst II, 1 S. 299. 301.

Inhalt

ELFTER BAND. Mit 15 Tafeln. Hoch 4. 1890. Statt M. 35.—) M. 16.—

FRIEDRICH ZARNCKE, Kurzgef. Verzeichniss d. Originalaufnahmen v. Goethe's Bildniss. M. 15 Taf. 1888 (Statt M. 7.—) M. 3.50
GEORG EBERS, Papyrus Ebers. Die Maasse und das Kapitel über die Augenkrankheiten. Erster Theil. Die Gewichte und Hohlmaasse des Papyrus Ebers. 1889 . . . . . („ „ 3.—) „ 1.50
——— Papyrus Ebers. Die Maasse und das Kapitel über die Augenkrankheiten. Zweiter Theil. Das Kapitel über die Augenkrankheiten. T. LV, 2—LX IV, 13. 1889 . . . . . („ „ 7.—) „ 3.50
ANTON SPRINGER, Der Bilderschmuck in den Sacramentarien des frühen Mittelalters. 1889 . . . . . („ „ 2.—) „ 1.—
BERTHOLD DELBRÜCK, Die indogerm. Verwandtschaftsnamen. E. Beitr. z. vergleich. Alterthumsk. 1889 („ „ 8.—) „ 4.—
MORITZ VOIGT, Die technische Produktion und die bezüglichen römisch-rechtlichen Erwerbtitel. 1890 („ „ 2.—) „ 1.—
WILHELM ROSCHER, Umrisse zur Naturlehre der Demokratie. 1890 . . . . . („ „ 6.—) „ 3.—

ZWÖLFTER BAND. Mit 6 Tafeln. Hoch 4. 1891. Statt M. 23.— M. 12.—

FRIEDRICH ZARNCKE, Causa Nicolai Winter. Ein Bagatellprocess bei der Universität Leipzig. 1890 (Statt M 4.—) M. 2.—
F. H. WEISSBACH, Anzanische Inschriften und Vorarbeiten zu ihrer Entzifferung. Mit 6 Tafeln. 1891 . („ „ 3.—) „ 1.50
AUGUST LESKIEN, Die Bildung der Nomina im Litauischen. 1891 . . . . . („ „ 16.—) „ 8.—

DREIZEHNTER BAND. Mit 5 Tafeln und 1 Facsimile. Hoch 4. 1893. M. 15.—

FRIEDRICH HULTSCH, D. erzähl. Zeitformen b. Polybios. E. Beitr. z. Synt. d. gemeingriech. Sprache. I. 1891 (Statt M. 7.—) M. 3.50
GEORG GOETZ, Der Liber Glossarum. Mit einem Facsimile. 1891 . . . . . („ „ 3.—) „ 1.50
FRIEDRICH RATZEL, Die afrikan. Bögen, ihre Verbreit. u Verwandtsch. Nebst e. Anhang über d. Bögen Neu-Guineas, der Veddah und der Negritos. Eine anthropogeographische Studie. Mit 5 Tafeln 1891 („ „ 3.—) „ 1.50
FRIEDRICH HULTSCH, D. erzähl. Zeitformen b. Polybios. E. Beitr. z. Synt. d. gemeingriech. Sprache. II. 1892 („ „ 4.—) „ 2.—
MORITZ VOIGT, Ueber die leges Iuliae iudiciorum privatorum und publicorum . . . . . („ „ 2.60) „ 1.30
AUGUST LESKIEN, Untersuch. über Quantität u. Betonung i. d. slavischen Sprachen. I. Die Quantität im Serbischen. B. Das Verhältniss von Betonung u. Quantität in den zweisilb. primären Nomina. C Das Verhältniss von Betonung und Quantität in den stammbildenden Suffixen mehrsilbiger Nomina. 1893 („ „ 3.—) „ 1.50
RICHARD MEISTER, Die Mimiamben des Herodas. Herausgegeben und erklärt mit einem Anhange über den Dichter, die Überlieferung und den Dialekt. 1893 . . . . . Vergriffen.

VIERZEHNTER BAND. Mit 10 Tafeln. Hoch 4. 1894. (Statt M. 33.—) M. 16.—

FRIEDRICH HULTSCH, D. erzähl. Zeitform. b. Polybios. E. Beitr. z. Synt. d. gemeingriech. Sprache. III. 1893 (Statt M 3.60) M. 1.80
JOHANNES ILBERG, Das Hippokrates-Glossar des Erotianos und seine ursprüngliche Gestalt. 1893 . . („ „ 2.—) „ 1.—
ALBERT SOCIN, Zum arabischen Dialekt von Marokko. 1893 . . . . . („ „ 3.—) „ 1.50
FRIEDRICH DELITZSCH, Beiträge z. Entzifferung u. Erklärung d. kappadokischen Keilschrifttafeln. 1893 („ „ 3.—) „ 1.50
THEODOR SCHREIBER, Die alexandrinische Toreutik. Untersuchungen über die griech. Goldschmiedekunst im Ptolemaeerreiche. I Theil. Mit 5 Tafeln und 138 Abbildungen. 1894 . . . . . („ „ 10.—) „ 5.—
MAX HEINZE, Vorlesungen Kants über Metaphysik aus drei Semestern. 1894. . . . . („ „ 8.—) „ 4.—
F. H. WEISSBACH, Neue Beiträge zur Kunde der Susischen Inschriften. Mit 5 Tafeln. 1894 . . . . . („ „ 3.60) „ 1.80

FÜNFZEHNTER BAND. Mit 3 Tafeln. Hoch 4. 1895. (Statt M. 33.—) M. 16.50

ALBERT SOCIN u. Dr. HANS STUMME, Der arab. Dialekt der Houwāra des Wād Sūs in Marokko. 1894 (Statt M. 8.—) M. 4.—
HEINRICH SCHURTZ, Das Augenornament und verwandte Probleme. Mit 3 Tafeln. 1895 . . . . . („ „ 5.—) „ 2.50
HOLGER PEDERSEN, Albanesische Texte mit Glossar. 1895 . . . . . („ „ 8.—) „ 4.—
ERNST WINDISCH, Māra und Buddha. 1895. . . . . („ „ 12.—) „ 6.—

Band 11—15 zusammen (statt Mk. 156.—) für Mk. 70.—

Band 1—15 zusammen (statt Mk. 420.—) für Mk. 175.—

SECHZEHNTER BAND. Hoch 4. 1897. Preis 30 M.

RICHARD FOERSTER, Johann Jacob Reiske's Briefe. 1897 . . . . . 30 M.

SIEBZEHNTER BAND. Mit 3 Textfiguren u. 5 Kartenskizzen im Text. Hoch 4. 1897. Preis 40 M.

FRIEDRICH HULTSCH, Die Elemente der ägyptischen Teilungsrechnung. Erste Abhandlung. 1895 . . . . . 8 M.
FRIEDRICH DELITZSCH, Das Babylonische Weltschöpfungsepos. 1896 . . . . . 8 M.
W. H. ROSCHER, Das von der „Kynanthropie" handelnde Fragment des Marcellus von Side. Mit 3 Textfiguren. 1896 . . . 4 M.
FRIEDRICH RATZEL, Der Staat und sein Boden geographisch betrachtet. Mit 5 Kartenskizzen im Text. 1896 . . . . . 6 M.
KARL BÜCHER, Arbeit und Rhythmus. 1896. (Vergriffen.) Die 4. Aufl. erschien außerhalb der Sammlung und kostet geb. M. 8.—
THEODOR SCHREIBER, Die Wandbilder des Polygnotos in der Halle der Knidier zu Delphi. 1897 . . . . . 8 M.

ACHTZEHNTER BAND. Mit 1 Karte u. 18 Abbildungen. Hoch 4. 1900. Preis 26 M 40 Pf.

CURT WACHSMUTH, Neue Beiträge zur Topographie von Athen. 1897 . . . . . 3 M.
FRIEDRICH HULTSCH, Die Gewichte des Alterthums, nach ihrem Zusammenhange dargestellt. 1898 . . . . . 10 M.
VIKTOR HANTZSCH, Sebastian Münster: Leben, Werk, wissenschaftliche Bedeutung. 1898 . . . . . 6 M.
AUGUST SCHMARSOW, Ghibertis Kompositionsgesetze an der Nordtür des Florentiner Baptisteriums. Mit 18 Abbild. 1899 3 M.
H. GELZER, Die Genesis der byzantinischen Themenverfassung. Mit 1 Karte. 1899 . . . . . 4 M. 40 Pf.

NEUNZEHNTER BAND. Mit 3 Tafeln. Hoch 4. 1900. Preis 26 M.

ALBERT SOCIN, Divan aus Centralarabien. I. Theil: Texte nebst Glossen und Excurse. 1900 . . . . . 12 M.
——— ——— II. Theil: Übersetzung. Mit 3 Tafeln. 1900 . . . . . 4 M.
——— ——— III. Theil: Einleitung. Glossar und Indices. Nachträge des Herausgebers. 1901 . . . . . 10 M.

ZWANZIGSTER BAND. Mit 1 Tafel. Hoch 4. 1903. Preis 25 M 80 Pf.

RUDOLF HIRZEL, Ἄγραφος Νόμος. 1900. . . . . 3 M.
WILHELM HEINRICH ROSCHER, Ephialtes, eine pathologisch-mythologische Abhandlung über die Alpträume und Alpdämonen des klassischen Altertums. 1900. . . . . 4 M.
HERMANN PETER, Der Brief in der römischen Literatur. Literargeschichtl. Untersuch. u. Zusammenfassungen. 1901. (Vergriffen.)
LUDWIG MITTEIS, Zur Geschichte der Erbpacht im Alterthum. 1901 . . . . . 2 M.
HEINRICH GELZER, Der Patriarchat von Achrida. Geschichte und Urkunden. 1902 . . . . . 7 M 20 Pf.
SOPHUS RUGE, Topographische Studien zu den portugiesischen Entdeckungen an den Küsten Afrikas. I. Mit 1 Tafel. 1903 3 M 60 Pf.

EINUNDZWANZIGSTER BAND. Mit 13 Tafeln und 36 Textabbildungen. Hoch 4. 1903. Preis 33 M.

EDUARD SIEVERS, Metrische Studien. I. Studien zur hebräischen Metrik. Erster Teil: Untersuchungen. 1901 . . . . . 12 M.
——— ——— ——— Zweiter Teil: Textproben. 1901 . . . . . 6 M.
THEODOR SCHREIBER, Studien über das Bildniss Alexanders des Grossen. Ein Beitrag zur alexandrinischen Kunstgeschichte mit einem Anhang über die Anfänge des Alexanderkultes. Mit 13 Taf. u. 36 Textabb. 1903. . . . . 12 M.
W. H. ROSCHER, Die enneadischen und hebdomadischen Fristen und Wochen der ältesten Griechen. Ein Beitrag zur vergleichenden Chronologie und Zahlenmystik. 1903 . . . . . 3 M.

ZWEIUNDZWANZIGSTER BAND. Mit 5 Taf. u. 86 Textfig. Hoch 4. 1904. Preis 33 M 80 Pf.

GERHARD SEELIGER, Die soziale und politische Bedeutung der Grundherrschaft im früheren Mittelalter. Untersuchungen über Hofrecht, Immunität und Landleihen. 1903 . . . . . 6 M 40 Pf.
AUGUST SCHMARSOW, Die oberrhein. Malerei u. ihre Nachbarn um d. Mitte d. XV. Jahrh. (1430—1460). Mit 5 Tafeln. 1903 4 M.
FRIEDRICH HULTSCH, Die ptolemäischen Münz- und Rechnungswerte. 1903 . . . . . 2 M 40 Pf.
FRANZ STUDNICZKA, Tropaeum Traiani. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte der Kaiserzeit. Mit 86 Textfiguren. 1904 . . 8 M.
JOHANNES HERTEL, Über das Tantrākhyāyika, die kaśmīrische Rezension des Pañcatantra. Mit dem Texte der Handschrift Decc. Coll. VIII, 145. 1904 . . . . . 8 M.
KARL BRUGMANN, Die Demonstrativpronomina der indogerman. Sprachen. Eine bedeutungsgeschichtl. Untersuchung. 1904 5 M.

DREIUNDZWANZIGSTER BAND. Hoch 4. 1905. Preis 23 M 30 Pf.

EDUARD SIEVERS, Metrische Studien. II Die hebräische Genesis. Erster Teil: Texte. 1904 . . . . . 5 M 60 Pf.
——— ——— ——— Zweiter Teil: Zur Quellenscheidung und Textkritik. 1905 . . . . . 8 M 20 Pf.
EDUARD SIEVERS und HERMANN GUTHE, Amos. 1907 . . . . . 5 M.
EDUARD SIEVERS, Metrische Studien. III. Samuel. Erster Teil: Text. 1907 . . . . . 4 M 50 Pf.

VIERUNDZWANZIGSTER BAND. Mit 1 Karte u. 8 graph. Darstellungen. Hoch 4. 1906. Preis 45 M 60 Pf.

W. H. ROSCHER, Die Sieben- und Neunzahl im Kultus und Mythus der Griechen nebst einem Anhang Nachträge zu den „enneadischen und hebdomadischen Fristen und Wochen" enthaltend. 1904 . . . . . 4 M.
FRANZ EULENBURG, Die Frequenz der deutschen Universitäten von ihrer Gründung bis zur Gegenwart. Mit einer Karte und 8 graphischen Darstellungen. 1904 . . . . . 10 M.
RICHARD MEISTER, Dorer und Achäer. Erster Teil. 1904 . . . . . 3 M 60 Pf.
WILHELM STIEDA, Die keramische Industrie in Bayern während des XVIII. Jahrhunderts. 1906 . . . . . 8 M.
JOHANNES HERTEL, Das südliche Pañcatantra. Sanskrittext der Rezension β mit den Lesarten der besten Hss. d. Rezension α. 1906 10 M.
W. H. ROSCHER, Die Hebdomadenlehren der griechischen Philosophen und Ärzte. Ein Beitrag zur Geschichte der griechischen Philosophie und Medizin. 1906 . . . . . 10 M.

FÜNFUNDZWANZIGSTER BAND. Mit 19 Abb. im Text u. 76 auf 16 Tafeln. Hoch 4. 1907. Preis 27 ℳ 20 ₰.

FRIEDRICH DELITZSCH, Die babylonische Chronik nebst einem Anhang über die synchronistische Geschichte P. 1906 . . 4 ℳ
WILHELM STIEDA, Die Nationalökonomie als Universitätswissenschaft. 1906 . . . . . 10 ℳ
GEORG TREU, Olympische Forschungen. I. Skovgaards Anordnung der Westgiebelgruppe vom Zeustempel. Mit 22 Abbildungen auf 3 Tafeln. 1907 . . . . . 2 ℳ 40 ₰.
FRANZ STUDNICZKA, Kalamis. Ein Beitrag zur griechischen Kunstgeschichte. Mit 19 Abb. im Text u. 54 auf 13 Taf. 1907 7 ℳ 20 ₰.
K. BRUGMANN, Die distributiven und die kollektiven Numeralia der indogermanischen Sprachen. Mit einem Anhang von EDUARD SIEVERS: Altnordisch *tvenn(i)r*, *prenn(i)r*, *fernir*. 1907 . . . . . 3 ℳ 60 ₰.

SECHSUNDZWANZIGSTER BAND. Mit 13 Taf. und einem Plane von Köln. Hoch 4. 1909. Preis 28 ℳ 90 ₰.

W. H. ROSCHER, Enneadische Studien. Versuch einer Geschichte der Neunzahl bei den Griechen, mit besonderer Berücksichtigung der Philosophen und Ärzte. 1907. . . . . 6 ℳ
ERNST WINDISCH, Buddha's Geburt und die Lehre von der Seelenwanderung. 1908 . . . . . 8 ℳ
GERHARD SEELIGER, Studien zur älteren Verfassungsgeschichte Kölns. Zwei Urkunden des Kölner Erzbischofs von 1169. Mit einem Plane von Köln. 1909 . . . . . 5 ℳ 40 ₰.
AUGUST SCHMARSOW, Federigo Barocci. Ein Begründer des Barockstils in der Malerei. Mit 13 Tafeln. 1909 . . . . . 8 ℳ
AUGUST SCHMARSOW, Federigo Baroccis Zeichnungen. Eine kritische Studie. I. Die Zeichnungen in der Sammlung der Uffizien zu Florenz. 1909 . . . . . 1 ℳ 50 ₰.

SIEBENUNDZWANZIGSTER BAND. Mit 12 Taf. sowie 9 Abb. u. 1 Diagramm i. T. Hoch 4. 1909. Preis 44 ℳ 40 ₰.

MAX HEINZE, Ethische Werte bei Aristoteles. 1909 . . . . . 1 ℳ 20 ₰.
K. LAMPRECHT, Zur universalgeschichtlichen Methodenbildung. 1909 . . . . . 1 ℳ 20 ₰.
GEORG GOETZ, Zur Würdigung der grammatischen Arbeiten Varros. 1909 . . . . . 1 ℳ
WILHELM HEINRICH ROSCHER, Die Zahl 40 im Glauben, Brauch und Schrifttum der Semiten. Ein Beitrag zur vergleichenden Religionswissenschaft, Volkskunde und Zahlenmystik. 1909 . . . . . 2 ℳ
KARL BRUGMANN, Das Wesen der lautlichen Dissimilationen. 1909 . . . . . 1 ℳ 60 ₰.
HERMANN PETER, Die römischen sogen. dreißig Tyrannen. 1909 . . . . . 1 ℳ 80 ₰.
RUDOLF HIRZEL, Die Strafe der Steinigung. 1909 . . . . . 1 ℳ 80 ₰.
ALBERT KÖSTER, Das Bild an der Wand. Eine Untersuchung über das Wechselverhältnis zwischen Bühne u. Drama. 1909 1 ℳ 40 ₰.
RICHARD MEISTER, Ein Ostrakon aus dem Heiligtum des Zeus Epikoinios im kyprischen Salamis. Mit 2 Tafeln. 1909 1 ℳ 60 ₰.
RUDOLF SOHM, Wesen und Ursprung des Katholizismus. 1909 . . . . . 2 ℳ 40 ₰.
HERMANN LIPSIUS, Zum Recht von Gortyns. 1909 . . . . . 1 ℳ
ERICH BETHE, Hektors Abschied. 1909 . . . . . 1 ℳ 20 ₰.
A. LESKIEN, Zur Kritik des altkirchenslavischen Codex Suprasliensis. 1909 . . . . . 1 ℳ
ERNST WINDISCH, Die Komposition des Mahāvastu. Ein Beitrag zur Quellenkunde des Buddhismus. 1909 . . . . . 1 ℳ 80 ₰.
EDUARD SIEVERS, Zur Technik der Wortstellung in den Eddaliedern. I. 1909 . . . . . 1 ℳ 60 ₰.
J. PARTSCH, Des Aristoteles Buch „Über das Steigen des Nil". Eine Studie zur Geschichte der Erdkunde im Altertum. Mit einem Diagramm im Text. 1909 . . . . . 2 ℳ
E. MOGK, Die Menschenopfer bei den Germanen. 1909 . . . . . 1 ℳ 80 ₰.
ALBERT HAUCK, Die Entstehung der geistlichen Territorien. 1909 . . . . . 1 ℳ 20 ₰.
BERTHOLD DELBRÜCK, Zu den germanischen Relativsätzen. 1909 . . . . . 1 ℳ 20 ₰.
HEINRICH ZIMMERN, Der babylonische Gott Tamūz. 1909 . . . . . 1 ℳ 60 ₰.
A. FISCHER, „Tag und Nacht" im Arabischen und die semitische Tagesberechnung. 1909 . . . . . 1 ℳ 20 ₰.
THEODOR SCHREIBER, Griechische Satyrspielreliefs. Mit 4 Abbildungen im Text und 3 Tafeln. 1909 . . . . . 1 ℳ 60 ₰.
ULRICH WILCKEN, Zum alexandrinischen Antisemitismus. 1909 . . . . . 2 ℳ 40 ₰.
GEORG HEINRICI, Zur patristischen Aporienliteratur. 1909 . . . . . 1 ℳ
GEORG STEINDORFF, Die ägyptischen Gaue und ihre politische Entwicklung 1909 . . . . . 1 ℳ 60 ₰.
FRANZ STUDNICZKA, Zur Ara Pacis. Mit 5 Abbildungen im Text und 7 Tafeln. 1909 . . . . . 3 ℳ 60 ₰.
RICHARD HEINZE, Ciceros politische Anfänge. 1909. . . . . 2 ℳ 60 ₰.

ACHTUNDZWANZIGSTER BAND. Mit 27 Lichtdrucktafeln und 2 Textabbild. Hoch 4. 1911. Preis 31 ℳ 10 ₰.

A. LESKIEN, Zur Kritik des altkirchenslavischen Codex Suprasliensis II. 1910 . . . . . 1 ℳ
JOHANNES ILBERG, Die Überlieferung der Gynäkologie des Soranos von Ephesos. Mit 6 Lichtdrucktafeln. 1910 . . . 5 ℳ
AUGUST SCHMARSOW, Federigo Baroccis Zeichnungen. Eine kritische Studie. II. Die Zeichnungen in den übrigen Sammlungen Italiens. Mit 12 Tafeln in Lichtdruck und 1 Textabbildung. 1910 . . . . . 3 ℳ
B. DELBRÜCK, Germanische Syntax I. Zu den negativen Sätzen. 1910 . . . . . 2 ℳ
WILHELM HEINRICH ROSCHER, Über Alter, Ursprung und Bedeutung der hippokratischen Schrift von der Siebenzahl. Ein Beitrag zur Geschichte der ältesten griechischen Philosophie und Prosaliteratur. Mit 1 Tafel u. 1 Abbild. im Text. 1911 7 ℳ
EDGAR MARTINI, Textgeschichte der Bibliotheke des Patriarchen Photios von Konstantinopel. I. Teil: Die Handschriften, Ausgaben und Übertragungen. Mit 8 Tafeln in Lichtdruck. 1911 . . . . . 7 ℳ
B. DELBRÜCK, Germanische Syntax II. Zur Stellung des Verbums. 1911 . . . . . 2 ℳ 50 ₰.
C. F. GEORG HEINRICI, Griechisch-Byzantinische Gesprächsbücher und Verwandtes. Aus Sammelhandschriften. 1911. . . 3 ℳ 60 ₰.

NEUNUNDZWANZIGSTER BAND.

F. H. WEISSBACH, Die Keilinschriften am Grabe des Darius Hystaspis. Mit 8 Lichtdrucktafeln und 11 Textabbildungen. 1911 4 ℳ
AUGUST SCHMARSOW, Federigo Baroccis Zeichnungen. Eine kritische Studie. III. Die Zeichnungen in den Sammlungen außerhalb Italiens. a) Westliche Hälfte Europas. Mit 7 Tafeln in Lichtdruck. 1911 . . . . . 2 ℳ 80 ₰.
AUGUST SCHMARSOW, Juliano Florentino, ein Mitarbeiter Ghibertis in Valencia. Mit 13 Tafeln in Lichtdruck und 2 Textillustrationen. 1911 . . . . . 4 ℳ
WILHELM STIEDA, Die Besteuerung des Tabaks in Anspach-Bayreuth und Bamberg-Würzburg im 18. Jahrhundert. 1911 3 ℳ 60 ₰.
AUGUST SCHMARSOW, Wer ist Gherardo Starnina? Ein Beitrag zur Vorgeschichte der italienischen Renaissance. Mit 1 Abbildung im Text und 7 Tafeln. 1912 . . . . . 2 ℳ 80 ₰.
ERNST WINDISCH, Das keltische Brittannien bis zu Kaiser Arthur. 1912 . . . . . 9 ℳ
AUGUST SCHMARSOW, Joos van Gent und Melozzo da Forli in Rom und Urbino. Mit 22 Lichtdrucktafeln und 6 Abbildungen im Text. 1912 . . . . . 12 ℳ

ZUR FÜNFZIGJÄHRIGEN JUBELFEIER DER KÖNIGL. SÄCHS. GESELLSCHAFT DER WISSENSCHAFTEN ZU LEIPZIG AM 1. JULI 1896. Hoch 4. Preis 4 ℳ

SACHREGISTER DER ABHANDLUNGEN UND BERICHTE DER PHILOLOGISCH-HISTORISCHEN KLASSE. 1846—1895. Hoch 4. 1898. Preis 8 ℳ

Leipzig, Dezember 1912. **B. G. Teubner.**

BERICHTE DER KÖNIGL. SÄCHS. GESELLSCHAFT DER WISSENSCHAFTEN.

BERICHTE beider Klassen. 1846—47 (12) 1848 (6).

—— Mathematisch-physische Klasse. 1849 (3) 1850 (3) 1851 (2) 1852 (2) 1853 (3) 1854 (3) 1855 (2) 1856 (2) 1857 (3) 1858 (3) 1859 (4) 1860 (3) 1861 (2) 1862 (1) 1863 (2) 1864 (1) 1865 (1) 1866 (5) 1867 (4) 1868 (3) 1869 (4) 1870 (5) 1871 (7) 1872 (4 mit Beiheft) 1873 (7) 1874 (5) 1875 (4) 1876 (2) 1877 (2) 1878 (1) 1879 (1) 1880 (1) 1881 (1) 1882 (1) 1883 (1) 1884 (2) 1885 (3) 1886 (4 mit Supplement) 1887 (2) 1888 (2) 1889 (4) 1890 (4) 1891 (5) 1892 (6) 1893 (9) 1894 (3) 1895 (6) 1896 (6) 1897 (3) 1898 (5) 1899 (6) 1900 (7) 1901 (7) 1902 (7) 1903 (6) 1904 (5) 1905 (6) 1906 (8) 1907 (8) 1908 (7) 1909 (3) 1910 (7).

—— —— Naturwissenschaftliche Reihe. 1898 (1) 1899 (1).

—— Philologisch-historische Klasse. 1849 (5) 1850 (4) 1851 (5) 1852 (4) 1853 (5) 1854 (6) 1855 (4) 1856 (4) 1857 (2) 1858 (2) 1859 (4) 1860 (4) 1861 (4) 1862 (1) 1863 (3) 1864 (3) 1865 (1) 1866 (4) 1867 (2) 1868 (3) 1869 (3) 1870 (3) 1871 (1) 1872 (1) 1873 (1) 1874 (2) 1875 (2) 1876 (1) 1877 (2) 1878 (3) 1879 (2) 1880 (2) 1881 (2) 1882 (1) 1883 (2) 1884 (4) 1885 (4) 1886 (2) 1887 (5) 1888 (4) 1889 (4) 1890 (3) 1891 (3) 1892 (3) 1893 (3) 1894 (2) 1895 (4) 1896 (3) 1897 (2) 1898 (5) 1899 (5) 1900 (9) 1901 (4) 1902 (3) 1903 (5) 1904 (5) 1905 (6) 1906 (5) 1907 (4) 1908 (8) 1909 (5) 1910 (11).

Berichte: Bei Bezug vollständiger Bände zur Hälfte des Preises.

Jahrg. 1846—1895 zusammen (statt Mk. 137.—) nur Mk. 60.—

Druck von B. G. Teubner in Leipzig.