



MELOZZO

DA

FORLI

VON

AUGUST SCHMARSOW



Digitized by the Internet Archive
in 2013

<http://archive.org/details/melozzodaforliei00schm>



SIXTUS IV. MIT DEN SEINIGEN.

(Fresko in der Pinakothek des Vatikans.)

MELOZZO

DA

FORLI

EIN BEITRAG ZUR KUNST- UND KULTURGESCHICHTE ITALIENS
IM XV. JAHRHUNDERT

VON

AVGVST SCHMARSOW



BERLIN & STVTTGART

VERLAG VON W. SPEMANN

1886

1905 W. Speemann & Co.
Verlag von Georg Reimer Berlin

ALLE RECHTE VORBEHALTEN.

DRUCK VON GEBRÜDER KRÖNER IN STUTTGART.



Melozzo da Forli übertrifft in dem, was er leisten wollte, vielleicht alle Künstler vor Michelangelo.« — »Es sind nur wenige von seinen Werken übrig geblieben, und von den grössten nur geringe Bruchstücke: aber diese gewähren eine Idee der grandiosen Zusammenstellung kolossaler Figuren, aus denen das Ganze bestand. Diesen Gestalten wüsste ich, was die Kühnheit der Komposition anlangt, nichts Gleichzeitiges an die Seite zu stellen. Denn eine Phantasie, welcher menschliche Körper in so kühnen Verkürzungen vorschwebten, und eine Hand, wie sie der Künstler besass, der so frei und fest hinzeichnete, was er im Geiste erblickte, finde ich bis dahin bei keinem Maler vereinigt.« — »Wie mir nach den vorhandenen Resten der Mann vor Augen steht, ist er als Künstler und Charakter gleich gross und verdient die Vergessenheit nicht, in die sein Name hinabsank.« . . . Das sind Goldkörner aus Herman Grimms Bemerkungen über den Forlivesen bei Gelegenheit Michelangelo's. Ihm verdanken wir eine lebendige Vorstellung von dem Wesen und das allmählich sich ausbreitende Bewusstsein von der hohen Bedeutung des Meisters, dem unsere folgende Betrachtung gewidmet ist.

Jakob Burckhardt, der mit meisterlicher Führerhand den Genuss der Kunstwerke Italiens erschlossen, hatte vor Allem den Punkt hervorgehoben, von dem aus wir heute am ehesten ein persönliches Verhältniss zu diesem Maler gewinnen können. Er weist von der »verkürzten Untersicht, die damals als grosse Neuerung bestaunt, uns jetzt nur historisch berührt«, auf Melozzo's viel grössere Seite hin: »dass er zu einer völlig freien, edel sinnlichen Jugendschönheit durchgedrungen war und sie mit begeisterter Leichtigkeit (vielleicht einst in hundert Gestalten!) hervorgebracht hatte.«

Crowe und Cavalcaselle, die seitdem so eingehend wie nie zuvor das gesammte Material der italienischen Malerei geprüft, kommen zu der Ueberzeugung: »dass das Studium des Forlivesen, und zwar in seiner Rückbeziehung zu den Vorbildern des Piero della Francesca, vorausgehen muss, ehe ein wolbegründetes Urtheil über Raphaels Entwicklung möglich wird.«

Das war eine dringliche Mahnung! Trotzdem aber nimmt der Meister auch heute noch keineswegs den anerkannten Ehrenplatz in der Kunstgeschichte ein, den ihm die Stimmen so verschiedenartiger Beobachter gleich willig eingeräumt. Der Mehrzahl der Gebildeten, an die wir uns wenden, ist Melozzo da Forli noch ein Name ohne Klang, und die Kunstgeschichte vermag mit Allem, was sie über ihn zu sagen weiss, nicht viel mehr als eine Lücke in ihrem Zusammenhang zu bezeichnen. Man ahnt wol, dass an diesem Punkte eine grossartige Erscheinung gestanden haben muss, ein Vorläufer Raphaels und Michelangelo's, ja wol gar Tizians und Correggio's. Sein Fehlen stört empfindlich genug die genetische Erklärung des Fortschritts vom Quattrocento zur Hochrenaissance. Aber es bleibt ein Schatten, dessen Auftauchen bis jetzt mehr Ueberraschung als Klarheit gebracht hat, und das glänzende Gefolge überstrahlt ihn schnell, bevor es noch

gelang sein Bild zu fesseln und sein eigentliches Wesen zu begreifen. — Sollte es nicht möglich sein, ihn doch einmal festzuhalten, und seine Geschichte zu hören, wie er sie offenbaren mag? — Versucht muss es werden, koste es auch einen Trunk warmen Blutes, das ihm Leben und Sprache leiht so lange wir ihm lauschen.



Allerdings, es ist nicht leicht, diesen Schatten zu beschwören, dass er bleibe. Wir besitzen auf der einen Seite die Sprüche seiner Zeitgenossen: einsichtige, gelehrte, vielgereiste Männer rechnen ihn zu den wichtigsten Förderern seiner Kunst. Hier und da bekundet ein hingeworfenes Wort, ein absichtsloser Wink die hohe Achtung vor seiner Wirksamkeit. Selbst die folgende Generation, die sich weit überlegen glaubt, legt noch Zeugniß ab für seine Bedeutung. Aber unser Hauptbuch, das bei der Mehrzahl florentinischer Gefährten mit gutem Erfolg erprobt wird, versagt hier fast völlig. Giorgio Vasari erklärt in der ersten Auflage seiner Biographien, dass ihm ein Werk Melozzo's überhaupt nicht vorgekommen sei, und erwähnt in der zweiten nur die Himmelfahrt in Sti. Apostoli in Rom, um zu sagen, dass er sonst nichts von ihm wisse. Auch er muss freilich angesichts dieser einen Schöpfung gestehen, dass die Künstler mit Recht den Meister der Perspektive bewundern, durch dessen Arbeit sie so viel gelernt. Aber die beiläufige Behandlung, die er ihm widerfahren lässt, reicht nicht aus, die Gestalt des Mannes zu beleben. — Vasari's Unterlassungssünde wirkt entscheidend für Jahrhunderte¹⁾. Der Forlivese teilte das Loos manches Andern, der den Ruhm der Florentiner schmälern konnte, und die Masse seiner Werke war nicht breit genug, um gegen die Nichtbeachtung aufzukommen.

Ein hartes Missgeschick zudem hat über den Denkmälern seines Ruhmes gewaltet. Fast alle sind vernichtet oder doch zerstückelt worden vor der Zeit. Erst in unsern Tagen hat man verschollene Beispiele seiner Kunst wieder beachtet und als sein Eigentum erkannt, erst jetzt entlegene Stätten seiner Tätigkeit wieder betreten. Seine Heimat Forlì, wo noch im 17. Jahrhundert Francesco Scanelli den Mittelpunkt seines Schaffens suchte, liegt abseits von dem Wege der Meisten, die Italien besuchen, und Loreto vollends, das Ziel der Pilgerschaaren, barg bis vor Kurzem noch in düsterem Versteck, hinter Schloss und Riegel wol verwahrt, ein Meisterstück, das einstmals weit und breit berühmt gewesen.

So ist denn sein Andenken wieder herzustellen für die heutige Forschung der schwierigsten Aufgaben eine. Auch die Arbeit so bewährter Forscher, wie Crowe und Cavalcaselle, ist nicht befriedigend ausgefallen²⁾. In ihrem Buche, dessen Verdienste wir sonst so hoch anschlagen, gehört die Abhandlung über Melozzo gerade zu den schwächsten Partien. Sie kennen nur das Fresko der vatikanischen Bibliothek, die Fragmente aus Sti. Apostoli in Rom, und die Halbfigur eines »pfefferstossenden Spezeristen« in Forlì als sicheres Eigentum, sprechen ihm dagegen die Kapelle in Loreto rundweg ab, und schwanken so charakteristischen Leistungen wie den Tafelbildern aus Urbino gegenüber in unentschiedenem Zweifel. Das heisst, auch sie sind noch nicht zu einer bestimmten Vorstellung von der Eigenart dieses Mannes vorgedrungen und haben seinen Weg zwischen Piero della Francesca und Raphael, auf den sie hinweisen, damals selbst nicht klar erkannt.

Das konnte bei dem kläglichen Zustand unserer Ueberlieferung kaum anders sein. Es musste nach der weitschichtigen Arbeit, die diese Männer bewältigt, erst eine Zeit der Abklärung folgen, bevor überhaupt ein besseres Resultat erwartet werden mochte. Seitdem ist für die Kenntniss des

¹⁾ Vergleiche die ersten drei Besprechungen Melozzo's von Vasari (1568), von Scanelli (1657) und Marchesi (1726) im Anhang.

²⁾ Sie verdanken die neuen Nachrichten der kleinen Schrift des Malers Reggiani in den »Biografie e Ritratti di uomini illustri di tutto lo Stato pontificio,« Forlì 1834. Vol. I.

Einzelnen, das noch von Melozzo übrig geblieben, Manches gewonnen. Aber es bleibt auch heute noch ein Wagnis aufs Neue anzusetzen, und das redlichste Bemühen den Ansprüchen der Wissenschaft gerecht zu werden, mag immer noch bedenklich und Manchem allzu kühn erscheinen. Gilt es doch aus kargen Trümmern eines einst so wolgefugten Ganzen ein Gebäude herzustellen, dessen Gestalt und Anlage uns in keinem Abbild angedeutet wird. Jedes Fragment muss mit hingebender Geduld geprüft werden, den Platz zu finden wohin es gehört. Wie manches ernste Mühen hat vorauszugehen, bevor es möglich wird, das Fehlende zu nennen, sein Verhältniss zum Vorhandenen zu bezeichnen, und den Zusammenhang darnach mit geschickter Hand zu ergänzen. Die Sorgfalt aller Erwägungen, die dazu angestellt worden, die Stichhaltigkeit aller Beweggründe, nach denen die Stücke nun gefügt sind, — ein gut Teil der aufgewandten Kraft wird sich, je besser das Ganze geglückt scheint, verbergen.

Soll aber nicht nur ein haltbares Gebäude aus toten Steinen aufgeschichtet werden, verlangen wir vielmehr ein lebensfähiges Wesen, im Zusammenhang mit seinen Nachbarn, in eigenartiger Entwicklung fortschreitend zu sehen, so sind wir bei Melozzo schlimmer daran als je. Ausser dem Todesjahr, das die Chronik eines Landsmannes nennt, und dem Lebensalter, das sein Grabstein angab, besitzen wir kein Datum über seine persönlichen Erfahrungen, seine Jugend oder seine Glanzzeit, keine Notiz über seine Wege zwischen Forli und Rom, über die Reihenfolge seiner Werke, oder Mitteilungen, die uns den Menschen selber näherücken.

Hier gilt es, ein Künstlerleben ohne Biographie, eine Geschichte seiner Tätigkeit ohne den gewohnten Zuschnitt zu geben. Diese Sachlage war jedoch so unwillkommen nicht. Der hergebrachte Gang führt leicht dazu, die Laufbahn eines Künstlers mit seinen Erstlingswerken zu eröffnen, bevor dem Leser die Entwicklungsstufe der Umgebung, in die er eintritt, bekannt geworden. Hier kann es erst am Ende, wo alle wichtigen Erscheinungen untersucht, alle Seiten seiner Organisation hervorgetreten sind, mit Erfolg versucht werden über seine künstlerische Herkunft, seine Jugendausbildung und seine Lehrer Rechenschaft zu geben. Die Schlafstuben neugier andererseits, die unsere modernsten Biographien auszeichnet, leistet zur wahren Erklärung der Werke eines Dichters oder Malers fast nie was sie verspricht, sondern lenkt nur ab in Seitenwege und Sackgassen. Es gewährt diesem Anekdotentum gegenüber eine gewisse Genugtuung, den geistigen Entwicklungsprozess eines Künstlers lediglich den Werken abzufragen, die er selber dazu hingestellt.

Da musste von vornherein ein neuer Weg eingeschlagen werden. Von dem einzigen ganz erhaltenen und best beglaubigten Werke wird ausgegangen. Es ist das Fresko der Vaticana, das von Raphael Volaterranus erwähnt ¹⁾, durch urkundliche Nachricht datiert ²⁾, in der Pinakothek des päpstlichen Palastes vor Aller Augen steht. — Das Meisterstück von Sti. Apostoli, das Vasari rühmt, ist der zweite feste Punkt. Mit Hülfe beider mag die Triangulation beginnen. — Nun ergibt sich für die erste grössere Hälfte der Bahn noch Loreto mit der »Cappella di Melozzo«, durch amtliche Bezeichnung bei notariellen Akten, wie durch das öffentliche Zeugnis eines sachverständigen Nachfolgers, als neuer Anhalt, während in der zweiten Hälfte wenigstens der sogenannte »Pestapepe« als anerkanntes Beispiel benutzt werden darf. Mit Hülfe dieser vier Faktoren war alles Uebrige zu bestimmen!

Die Porträtgruppe im Vatikan, die Papst Sixtus IV. mit den Seinigen darstellt, giebt nicht nur Aufschluss über des Meisters Kunstvermögen nach den verschiedensten Richtungen und im besten Zuge des Schaffens, sondern auch Gelegenheit, die bedeutendsten Persönlichkeiten seiner

¹⁾ Melchiorri, Notizie intorno alla vita ed alle opere in Roma di Melozzo da Forli. . Roma 1835 hat dieses Zeugnis wieder hervorgehoben, das übrigens den Lokalschriftstellern in Forli, sowie Lanzi und auch Fiorillo nicht unbekannt gewesen.

²⁾ Eug. Müntz, Les Arts à la Cour des Papes. III (Paris 1882), ist überhaupt als Urkundenband für meine Darstellung der römischen Kunstgeschichte unter Sixtus IV. zu betrachten.

Umgebung kennen zu lernen, die er vorgeführt, historische Charaktere, die seinen eigenen Weg und seine glücklichsten Gedanken beeinflusst haben. Auf dieser Bühne sehen wir die ganze Exposition, die doch nötig war, sich sofort in Leben und Bewegung umsetzen, und der Boden, auf dem auch er auftreten soll, breitet sich aus.

Zur Erklärung der künstlerischen Mittel, die dieses bekannteste Werk schon aufweist, suchen wir seine Spuren »zwischen Rom und Urbino« zurückzuverfolgen, bis wir den sicheren Anschluss an die bisherige Entwicklung der umbroflorentinischen Malerei gewonnen. So wird sein eigener Fortschritt für die Zwischenzeit verständlich, und der Aufstieg zur Höhe »im Dienste der Rovere« darf in den Mittelpunkt der Betrachtung rücken. Was hier erreicht worden, lässt sich jedoch in seinem vollen Wert erst ermessen, wenn wir Abrechnung halten mit den kleinen Leuten, welche die Lokalkunst im Patrimonium Petri vertreten, vor Allem aber zwischen ihm und den grössten Florentinern. Dazu geben »die letzten Jahre Sixtus' IV.« Veranlassung genug. Dagegen fordert »das Nachspiel in Forlì«, wo der Meister auf den Schauplatz seiner Jugend zurückkehrt, von selbst das Bedürfniss heraus, sein Leben allseits abzurunden, und was man sonst schlankweg beim Eintritt erzählt, muss hier erörtert werden, wenn der Vorhang fällt. Die beschauliche Klarheit des Alternden ist mehr aufgelegt zu erfassen, wohin sein junges Streben eigentlich hinaus gewollt, und das Ende der rechte Ort, die Früchte seiner Arbeit als Gewinn für die folgende Generation zu betrachten.

Dies freie Schalten mit der gewohnten biographischen Schablone rechtfertigt sich um so mehr, als die genaueste Berücksichtigung der geschichtlichen Ereignisse unerlässlich wurde. Aus dem Schicksale der Mitspielenden allein, oft erst durch Berechnungen auf Monat und Tag, kann auf die Daten für Melozzo's Tätigkeit, die uns sonst nicht überliefert sind, geschlossen werden. Die chronologische Reihenfolge seiner Werke und damit der Entwicklungsgang des Künstlers war anders gar nicht zu erbringen. Das Bedürfniss des Kunsthistorikers hat deshalb überall Ausblicke in die Kulturgeschichte veranlasst, welche mit dem kritischen Verfahren selbst in Zusammenhang stehen. So erscheint denn das Bild des Melozzo degli Ambrosi in dem zeitgemässen Rahmen, in den es hineingehört, beide von derselben Hand gezeichnet.



✿ INHALT ✿

	Seite
Erstes Buch: Papst Sixtus IV. und die Seinigen.	
1. Francesco Rovere	3
2. Sixtus IV., Legaten und Nepoten	7
3. Pietro Riario	14
4. Giuliano Rovere	18
5. Bartolommeo Platina	25
6. Bauten und Bücher	31
7. Das Fresko Melozzo's	42
Zweites Buch: Zwischen Rom und Urbino.	
1. Pietro Riario und die Künstler	49
2. Römische Anfänge Melozzo's	55
3. San Marco	62
4. Die Perspektive	67
5. Der Palast von Urbino	72
6. Die Libreria	81
7. Das Studio de' ritratti	94
Drittes Buch: Im Dienste der Rovere.	
1. Melozzo und das neue Rom Sixtus' IV.	112
Das Fresko der Vaticana 112. — S. Maria Praegnantium 118.	
2. Loreto »La Cappella di Melozzo«	121
3. Riario wider Medici	135
4. Melozzo als Hofmaler des Papstes	148
Die Chorkapelle von St. Peter 152. — Freskomalereien in S. Marco 158. — Madonna im Klosterhof von S. Maria sopra Minerva 160.	
5. Die Tribuna von Sti. Apostoli	163
Viertes Buch: Die letzten Jahre Sixtus' IV.	
1. Die politischen Umtriebe des Girolamo Riario	177
2. Der Rückschlag des ferraresischen Krieges auf Rom	185
3. Das Friedensjahr 1483 und die römische Malerei	199
Die Fresken in Sto. Spirito und in der vatikanischen Bibliothek 202.	
4. Die Sixtinische Kapelle	207
5. Die oberen Gemächer des Vatikans (Le stanze di Raffaello)	229
6. Der Ausgang des Pontifikats	249
Fünftes Buch: Das Nachspiel in der Heimat Forlì.	
1. Papst Sixtus IV.	259
2. Die Stadt Forlì unter den Ordellaffi	264
3. Unter Girolamo Riario	275
4. Melozzo degli Ambrosi und Marco Palmezzano	280
5. Cappella Feo in S. Girolamo	288
6. Melozzo's Zusammenhang mit Vorgängern und Zeitgenossen	301
Ansuino da Forlì 302. — Andrea Mantegna 308. — Piero de' Franceschi 312.	
7. Melozzo's Eigenart und Bedeutung	318



✻ ANHANG ✻

Die drei ältesten Besprechungen des Melozzo. — Francesco Rovere. — Card. Gonzaga. — Card. Borja. — Pietro Riario. — Giuliano Rovere. — Marco Barbò. — Bart. Platina. — Die Vita anonyma Sixti IV. — Sta. Maria del Popolo. — Card. d'Estouteville. — Giovanni della Rovere in Sinigallia. — Martino Filetico und Batt. Sforza. — Die Fresken im Klosterhof von S. M. sopra Minerva. — Antoniasso Romano. — Die Perspektivlehre des Piero dei Franceschi. — Giov. di Sante über Luc. Lauranna und Francesco di Giorgio. — Der Palast von Urbino. — Die Bibliothek. — Zwei Melozzo zugeschriebene Bildnisse. — Urkunden über Paolo Uccelli, P. de' Franceschi und Justus v. Gent in Urbino. — Fra Carnovale. — Card. Giambatt. Cibò. — Giul. della Rovere 1476 als Legat in Frankreich. — Sta. M. della Pace. — Sta. Maria Praegnantium. — Die Dombaumeister von Loreto. — Girolamo Riario. — Sti. Apostoli. — Melozzo's Zeichnungen für die Himmelfahrt. — Giuliano della Rovere 1479—84. — Benedetto Buonfigli in Rom. — Antoniasso's spätere Tätigkeit. — Darstellungen der Assunta unter Einfluss Melozzo's. — Kunsthistorisches aus P. Jovii, Elog. viror. illustr. — Römische Briefe über das Ende Sixtus' IV. — Sigismondo de' Conti, Raph. Maffei, Panvinio und Infessura über Sixtus. — Römische Epigramme. — Cobelli: Melozzo's Heimkehr nach Forlì. — Spätere Hauptwerke des Palmezzano. — Die Cap. della Canonica des Domes zu Forlì. — Ein Wunder des heil. Jakob von Compostella. — Malerregeln bei Luca Pacioli und Piero de' Franceschi. — Pacioli über die Perspektiviker 1494. — Die Fresken der Certosa di Pavia. — Melozzo's Zeichnungen.





Papst Sixtus IV. und die Seinigen.

*Melotius Foroliviensis iconicas imagines praeter ceteros pingebat:
cuius opus in bibliotheca Vaticana Xistus in sella sedens, familiari-
bus nonnullis domesticis adstantibus.*

(Raph. Maffei Volaterran.)

Wer jemals in Rom die Räume des päpstlichen Palastes mit offenen Augen durchwandert hat, erinnert sich gewiss eines Wandgemäldes der Pinakothek, das ihn allein durch die Macht seiner einfachen Charakteristik, durch die ruhige Gegenwart scharf gezeichneter Persönlichkeiten gefangen nahm. Wir kommen von Raphaels Madonna di Fuligno und dem spannenden Anblick der Transfiguration, und werden in dem grossen Saal unter Bildern Tizians und Perugino's durch die schlichte Wahrheit einer Bildnisgruppe gefesselt. Was hier vorgeht, ist nur eine Ceremonie; keine Spur einer dramatischen Handlung, die uns als solche ergreift; aber das blossе Beisammensein dieser Menschen wirkt bedeutend und zwingt uns unwillkürlich in ihren Umkreis. Es ist »Sixtus IV. mit den Seinigen« von Melozzo da Forli, — sechs Porträtfiguren auf enger Bühne, von so überzeugender Eigenart und sicherer Geschlossenheit, dass auch nicht das leiseste Bedenken gegen ihr Dasein aufkommt. Wir stehen wie gebannt und möchten nicht weichen, als bis uns diese Züge ihr ganzes Wesen enthüllt und ihre Geschichte erzählt haben.

Zur Rechten sitzt der Papst in scharfem Profil, vor ihm kniet ein ernster Mann im dunklen Talar der Kurialen: Francesco Rovere und Bartolommeo Platina, das sind die Hauptpersonen. Die übrigen vier, zwei geistliche und zwei weltliche Nepoten, sind nur als Figuranten bei dem feierlichen Akte zugegen; denn es handelt sich um ein wichtiges Ereignis, das sich in dieser stillen Gemeinschaft der beiden Männer vollzieht. Es ist die Gründung der vatikanischen Bibliothek durch Sixtus IV., die Ernennung Platina's zu ihrem ersten Präfekten, ihre Erhebung zu einer öffentlichen Anstalt für die gebildete Welt. Diesen bedeutsamen Schritt sollte das Fresko Melozzo's verherrlichen, das sich ursprünglich in dem ersten Gemach der päpstlichen Bücherei befand. Aber der Meister verschmäh't symbolisches Beiwerk, das den stummen Vorgang erläutern könnte: die Wucht der Charaktere allein redet imponierend genug und leiht der gemessenen Haltung des Ganzen einen Inhalt, der Vergangenheit und Zukunft zusammenfasst. Ein Blick auf diese Erscheinungen genügt, um ihre Zeit und Umgebung zu begreifen. Dieser Papst ist aus einem Bettelorden auf den Stuhl Petri gestiegen, der Gelehrte aus einem Krieger zum Biographen der Statthalter Christi geworden; ringsum Emporkömmlinge, die das Glück des Einen aus der Vergessenheit zog, aber unter ihnen der Vorläufer eines Cesare Borgia, der ganz Italien in blutige Fehden verwickelt, und der künftige Papst der Renaissance, Julius II.

Sixtus thront gemächlich in seinem Sessel und umspannt mit beiden Händen die runden Metallknäufe der Lehnen. Diese mächtigen Hände, der gedrungene Körperbau, wie der grosse Kopf mit dem Stiernacken zeugen von niederer Abkunft, aber auch von rücksichtsloser Energie. Die schräg ablaufende Stirn wölbt sich über den Augen plötzlich hervor; die spitze Nase, deren geblähte Nüstern sich eigentümlich heraufziehen, so dass der Abstand zwischen Nasenansatz und Mund auffallend lang wird; die schmale, etwas vorstehende Oberlippe und das kräftige Kinn: alle diese inneren Gesichtsteile springen, nach einer breiten Entfernung vom Ohre, eng zusammengedrängt auf einmal heraus. Nachsicht und Langmut mögen den Schein lässiger Schlawheit erwecken, aber einmal entfesselt, kennt auch die leidenschaftliche Tatkraft kein Bedenken mehr, und muss den Scharfsinn des Verstandes wie die Milde des Herzens überwältigen. Freundliche Ruhe wohnt in diesen Zügen, wenn heitere Stimmung sie glättet, wie hier, eine Gutmütigkeit, die zu zärtlicher Schwäche entarten mag; aber scharfe Kanten und zackige Furchen überall verraten vulkanischen Boden und erzählen von Ausbrüchen einer gewaltsamen Natur, die alles vor sich niederwirft.

Der Papst ist ein Ligurer, sagten die Menschenkenner zu Venedig, wenn es galt, vor allzugrossem Vertrauen auf die Sinnesart dieses Mannes zu warnen, der aus einem Extrem leicht in das andere umschlug. Da sitzt er in der Vollkraft seines Alters, ein Gewaltherrscher, deren das Zeitalter der Renaissance so viele hervorgebracht, hier als Oberhaupt der Christenheit; ein Fischersohn als Nachfolger Petri, mit der Verheissung, die Menschen in seine Netze zu fangen. Eine dunkle, unscheinbare Herkunft, eine harte, entsagungsvolle Jugend, und der siegreiche Erfolg der eigenen Kraft gehörten fast dazu, ihn als ebenbürtig unter den Fürsten Italiens zu legitimieren, und bestimmten von vornherein seine Stellung. Der zweifelhafte Aragonese Ferdinand als König von Neapel, die Sforza auf dem Herzogssitz von Mailand, die Bastarde von Este, die zu Ferrara glücklicher waren als die echten Sprösslinge des Hauses, der untergeschobene Montefeltre von Urbino und all die kleineren, seien es Ordellaffi von Forli oder Malatesta von Rimini, das war eine wahlverwandte Gesellschaft; nirgends aber ist die Rivalität eifersüchtiger geworden als mit den Medici, die aus ehrbarem Bürgerhause nach denselben Zielen der Herrschaft strebten. Auf sich selber angewiesen, entnimmt dieser Papst auch die Machtvollkommenheit sich selbst. Erst wie er fest sass auf dem apostolischen Stuhl und die Seinen gross zu machen bemüht war mit weltlicher Hoheit, liebäugelt er mit dem alten Adel der Rovere und ist stolz darauf, seinen Ursprung von einem Geschlechte herzuleiten, das schon in der zweiten Hälfte des zwölften Jahrhunderts als Herr von Vinovo, Cinciano und Rivalba im Piemontesischen genannt wird. Sein erster Biograph weiss noch nichts davon, wol aber erwähnt er den Eichbaum als Familienwappen, das dem Namen entsprechend gewählt sei¹⁾, während Panvinio angiebt, Sixtus habe in jungen Jahren eine Zeitlang bei der Familie della Rovere verweilt und sei von ihnen mit Namen und Wappen beschenkt²⁾. Mag sein, dass ein wilder Schössling dieses Stammes sich einst an die Riviera verirrt, jedenfalls erklärt Panvinio's Notiz zur Genüge, dass die echten Rovere, Cristoforo und Domenico, am Hofe Sixtus' IV. erscheinen und mit dem roten Hut bedacht werden, sobald es angeht, sei es um alter Anhänglichkeit willen, oder für die Bereitwilligkeit, sich eine Verwandtschaft gefallen zu lassen, die ein wolunterrichteter Hofbeamter, wie Jacopo Gherardi von Volterra, rundweg in Abrede stellt³⁾. Erborgter Glanz des Namens konnte den Wert der Stellung kaum erhöhen, nur den Seinigen noch das Fortkommen erleichtern, wo sie nach vornehmer Heirat oder nach einem Fürstentum begehrt. Aber es ist bezeichnend, dass Sixtus nicht

¹⁾ Platina: Vita Sixti IV. (auctore anonymo ex Mscr. Vatic.) bei Muratori, Rer. Ital. Script. III, 2. col. 1053 ff.

²⁾ Panvinio, Epitome Pontificum Romanorum (Venedig 1557).

³⁾ Diarium (Muratori, R. It. Scr. XXIII, col. 131) »nulla tamen cognatione Pontificem tangens solo cognomine Ruvereo . . .« Dagegen Sigism. de' Conti: »appartenenti alla famiglia dei Baroni Torinesi, da' quali egli considerava gran vanto che fosse discesa anche la sua famiglia.«

ahmenlos thronen mochte, wo ein venetianischer Nobile als Paul II. und ein verarmter Edelmann von Siena als Pius II. gesessen, während sonst in seinen Augen Nicolaus V. unzweifelhaft grösser war, als Barbo und Piccolomini zusammen. Dieser schlichte Thomas von Sarzana konnte das Beispiel hoher Bescheidenheit geben, nur Petri Schlüssel in sein leeres Wappenschild zu nehmen, wie ein Kreuz statt eines Namens gilt. Nicolaus ist noch der geistliche Oberhirt, der in Rom seinen Neigungen obliegt, wie die anderen Dynasten in ihrer Stadt; aber die Staatenentwicklung rings umher forderte dieselbe Organisation auch dort, wenn die weltliche Hoheit der Päpste behauptet werden sollte. Was bei Pius schon als Versäumnis auffällt, hatte Paul II. erfasst und ruckweis begonnen. Sixtus greift mit Bewusstsein nach der Tiara wie nach einem Fürstenhut, greift nach den Zügeln des Kirchenregiments, wie je ein Diktator, und will unter den Mächten eine Rolle spielen gleich den grössten Potentaten Italiens, am liebsten der Vormund für Alle sein.



Francesco Rovere.

Diese Wendung, die für die Geschichte des Papsttums entscheidend ward, hat ihre Entstehungsgeschichte in dem Leben des Mannes gehabt, wie ihre Voraussetzungen in der Zeit, wo er aufstieg. Der vertraute Biograph Bartolommeo Platina, der das erste Viertel seines Pontifikats beschrieben hat, erzählt noch treuherzig genug die Ammenmärchen nach, die immer auftauchen, wo Einer es so herrlich weit gebracht. Sixtus selber mochte gelegentlich davon plaudern, und Verwandte, die am Hofe lebten, als Propheten ex eventu über die Jugend des heiligen Vaters berichten¹⁾. Sein Vater Lionardo war unter bescheidenen Verhältnissen in dem kleinen Ort Albizzola unweit Savona ansässig und soll mit seiner Frau Luchina Monleone vor einer ansteckenden Krankheit gerade 1414 in das Dörfchen Celle ans Meer geflüchtet sein, als die Geburt dieses Kindes bevorstand. Während Ligurien rings von der Pest heimgesucht ward, hatte die Mutter in Aengsten ein Traumgesicht, wie der heilige Franz von Assisi ihrem Söhnchen das Kleid seines Ordens angelegt, wobei ihm zwei andere Brüder mit Kapuze und Gürtelschnur zur Seite standen. Bei der Geburt wollte die Hebamme, die es badete, gesehen haben, wie es mit ausgestreckten Fingerchen zuvor das Wasser gesegnet; aber es war fast leblos, als sie es der Mutter zurückgab. Da gedachte diese jenes Traumes und gelobte, den Kleinen sechs Monate lang das Ordenskleid tragen zu lassen, wenn er erhalten blieb. Spätere Versuche es wieder abzulegen, gefährdeten natürlich seine Gesundheit, und das Gelübde ward erneut und immer verlängert. Als er grösser geworden und allen hübsch und aufgeweckt schien, fehlte es nicht an Vorwürfen, dass die Eltern einen Sohn von solchen Anlagen so niederem und strengem Leben bestimmt, bevor er noch selbst zu ermessen vermöge, wozu er berufen sei. Peter Juppus, ein Verwandter, schalt es Aberglauben und zog dem Buben eines Tages die Kutte aus, um ihn in Laientracht unter Bürgersöhnen zu erziehen. Ein heftiges Fieber mit Halsgeschwulst war die Folge und veranlasste die Mutter in frommer Entrüstung über den Verächter der Religion und in Angst um ihren Liebling, ihn ganz dem heiligen Franciscus zu weihen. So ward der Knabe mit neun Jahren einem trefflichen Minoriten, Giovanni Pinarolo anvertraut, unter dessen Leitung er ins klösterliche Leben hineinwuchs. Dann besuchte er die höhere Schule zu Chieri, die Universitäten Pavia und Bologna, um Philosophie und Theologie zu studieren; besonders Bologna stand in hohem Ansehen, und Jacob Textor, der in Paris seinen Doktorhut empfangen, fesselte ihn eine Zeitlang

¹⁾ Platina ist übrigens von Einzelheiten dieser Jugend so genau unterrichtet, dass seine Erzählung für das gelten darf, was den Nächstbeteiligten damals die Wahrheit gewesen ist. Näheres über diese »Vita anonyma« im Anhang.

ganz. Dankbar erinnerte sich noch der Ordensgeneral des Andreas von Nola, der seiner Gelehrsamkeit und Sittenstrenge wegen zum Bischof von Siena erhoben ward, wo Rovere ihn besuchte. Der zwanzigjährige Jüngling disputierte auf einem Generalkapitel in Genua so schneidig, dass der Ordensgeneral Guglielmo Casale ihn freudig umarmte, erwarb dann zu Padua die philosophischen und theologischen Grade und begann seine eigene akademische Lehrtätigkeit mit Erfolg. Als Professor docierte er zu Padua, Bologna und Pavia, zu Siena, Florenz und Perugia, wo ihn die dankbare Stadt mit dem Bürgerrecht ehrte, und der Zudrang war so gross, dass Leute wie Johannes Argyropulos und Bonfrancesco Arlati hernach behaupteten, es gäbe in Italien wol keinen Gelehrten mehr, der nicht Roveres Schüler gewesen. Er erregte auch die Aufmerksamkeit des Kardinals von Nicaea, und Bessarion fand bald so viel Gefallen am Verkehr mit ihm, dass Rovere oft bei ihm wohnte. Der gelehrte Grieche wollte keine Schrift mehr herausgeben, die der scharfsinnige Franziskaner nicht durchgefeilt und verbessert.

Diese Nachricht von der Freundschaft des allverehrten Kardinals fällt sehr ins Gewicht. Bessarion ragt in das Treiben dieser Zeit hinein fast wie ein Kirchenvater; seine majestätische Erscheinung, die heroische Gestalt und der griechische Kopf mit dem langen wallenden Bart¹⁾ erhöhte nur den willigen Glauben an seine Autorität, mit dem man ihm von allen Seiten entgegenkam. Um ihn scharte sich in Bologna sowol wie besonders in Rom, wo er sich unter Paul II. immer mehr in gelehrte Musse zurückzog, alles was für griechische Litteratur und platonische Philosophie begeistert war. Der vertrauliche Umgang mit ihm bedeutet auch bei Francesco Rovere den entschiedenen Anschluss an die Lehre des Platonismus und das Leben der Humanisten, wo sich hellenische Weltanschauung soviel wie möglich mit christlichem Glauben verquickte, wo Gedanken und Gestalten der Dialoge und Symposien nicht nur die Phantasie der eifrigsten Jünger erfüllten, sondern in poetischer Schwärmerei im Dasein dieser Verehrer selbst zur Aufführung kamen. Da liegt der Schlüssel zu mancher Verirrung dieser leicht erreglichen Menschen mit dem angeborenen Schönheitssinn, durch den sie den Griechen gerade sich verwandt und ebenbürtig fühlten, da die Erklärung für schwerverständliche Schwächen, die zu allgemein verbreitet sind in diesen Kreisen, als dass man sie ausscheiden dürfte zu rein pathologischer Behandlung.

Doch die Lehrtätigkeit des Platonikers und Theologen löste seine Verbindung mit dem Orden der Minoriten nicht auf. Vielmehr zwei Ordensgenerale, Antonio Rusco und Angelo Perugino machten ihn zu ihrem Amtsgenossen und Begleiter. Nach dem Tode des dritten, Jacopo Mocenigo, trat er zu dessen Nachfolger Sarguella noch in nähere Beziehung. Dieser ernannte ihn zunächst zum Prokurator des ganzen Ordens bei der römischen Kurie, als welcher er oft an grossen Kirchenfesten vor Papst und Kardinälen gepredigt hat. Dann wählte ihn der altersschwache General zu seinem Vikar für Italien und machte ihn daneben, wol auf Roveres eigenen Wunsch, zum Provinzialen für Genua und Ligurien. In dieser Stellung reformierte er die Konvente mit kräftiger Hand, um dann sein Amt abzugeben und völlig der römischen Tätigkeit zu gehören. Denn in der Hauptstadt giengen wichtige Dinge vor. Schon Calixt III. hatte ein Dekret erlassen wollen, das alle Privilegien der Bettelorden aufhob. Jetzt war obendrein zwischen Predigermönchen und Minoriten der alte Streit mit gefährlicher Heftigkeit entbrannt. Es handelte sich um das Blut Christi; in Brescia war durch die Reden des frommen Jacopo della Marca die Aufregung so gross geworden, dass die Bürger, in zwei Parteien gespalten, die Sache mit der Faust zum Austrag zu bringen drohten. Deshalb berief Pius II. jetzt die Vornehmsten beider Orden nach Rom, um dort die Frage sachgemäss zu erörtern. Die Predigermönche bestanden darauf, es sei unmöglich, auf Erden Christi Blut ohne Göttlichkeit zu finden, die ihm eigen sei. Die Minoriten dagegen lösten dies auf und meinten, wie bei der Beschneidung und den blutbenetzten

¹⁾ Bessarion . . . »quem etiam heroica formae majestas (nam etiam barba graecorum more promissa utebatur) augustiorem reddebat« sagt Sigism. de' Conti.

Nägeln des Kreuzes könne auch bei der Auferstehung Blut in der Erde geblieben sein, dem die Göttlichkeit nicht anhafte. — Ein eigener Platz war im Vatikan ausgesucht und dort wurde aufs heftigste disputiert, nicht von denen allein, die ihre Ordensbrüder verteidigten, sondern Bischöfe sogar, die den Franziskanern oder den Dominikanern gewogen waren, mischten sich ein. Das theologische Gezänk wollte kein Ende nehmen. Da bestimmte denn Pius, keiner von beiden Orden solle für häretisch gelten, und schlug so den offenen Kampf wenigstens nieder. Die Ursache jedoch war damit nicht beseitigt, so dass Francesco Rovere noch als Kardinal in einer glänzenden Schrift »De sanguine Christi«, die an Paul II. gerichtet war, auseinandersetzte, was davon zu halten sei. Er hatte bei den Disputationen im Vatikan durch die Schlagfertigkeit seiner Rede und die rücksichtslose Taktik den Gegnern so wirksam mitgespielt, dass nach dem Rücktritt Jacopo Sarguellas auf einem Konvent zu Perugia 1464 seine Wahl zum Ordensgeneral einstimmig erfolgte. War er zu Rom für seinen Orden lebhaft eingetreten, so betrieb er nun um so entschiedener die Reform, um manche begründete Veranlassung feindlichen Tadels aufzuheben. Ein heftiges Fieber, das ihn ergriff und zeitweilig ganz darniederwarf, konnte die Ausführung dieses Vorsatzes nicht hindern: er selbst begab sich auf Reisen, inspizierte die Klöster, stellte die Gymnasien her und vertrieb daraus alle, welche ihre Stellen durch Geld oder Gunstbuhlerei erlangt hatten. Plötzlich überraschte ihn eine Citation Pauls II., der ihn nach Rom befahl. Es verbreitete sich das beharrliche Gerücht, der Papst wolle demnächst jenes Dekret Calixts III. veröffentlichen, das die Bettelorden ihrer Privilegien beraubte und dem gemeinen Recht unterstellte. Rovere kam schleunigst herbei, musste jedoch auf eine Audienz lange warten. Dann verfiel er in seine Krankheit, und als endlich der Zutritt ausgewirkt war, um sich und seinen Orden zu verantworten, ward er ohne Genugtuung entlassen; aber die Maßregel unterblieb. »Paul schien sie nur geträumt zu haben, so leicht liess er das Angefangene wieder fahren;« ja er soll an dem eifrigen Verfechter der Mendikanten so viel Gefallen gefunden haben, dass er ihn öfter kommen liess und über rituelle Fragen mit ihm verhandelte¹⁾.

Nach diesem Zwischenfall wurde die reformatorische Tätigkeit fortgesetzt, in Florenz ein Generalkapitel gehalten, und viele heilsame Beschlüsse gefasst, die Sitten der Mönche zu verbessern. Im Sommer sah ihn noch einmal seine Heimat Savona, dann Pavia, von wo er nach Venedig zu gehen dachte, um den Winter 1467 mit theologischen Vorlesungen zu verbringen. Schon waren alle Bücher beschafft und sein Bündel geschnürt, da erreichte ihn ein Brief von Francesco Gonzaga und gleich darauf ein anderer Bessarions: sie meldeten seine Erhebung zum Kardinal. »Heute habe ich meinen Nachfolger bestellt,« äusserte Paul II., als er die Insignien an ihn abgeschickt. Bessarions Rat soll ihn hauptsächlich bestimmt haben²⁾. Sicher war ebensoviel Klugheit als Anerkennung dabei, einen so formidablen Kämpfer und scharfen Kopf mit dem roten Hut zu bedecken, und eine Kraft, die beim Gegner der Kurie gefährlich werden konnte, auf diese Weise der Opposition zu entziehen.

Der neue Kardinal von S. Pietro in vincoli war arm; nur mit Unterstützung von einigen Kollegen konnte er die verfallene Behausung bei der alten Basilika soweit restaurieren, dass sie eine leidlich bequeme Wohnung für ihn und seine Hausgenossen bot. Seine Dienerschaft hielt er in strenger Zucht und klösterlicher Einfachheit, wie er selbst auch im Purpur noch Franziskaner blieb. Seine Muse gehörte geistlichen Angelegenheiten und theologischen Streitfragen; gerade damals entfaltete er eine gelehrte Schriftstellerei, die sein Ansehen bestärkt hat. Bald wurden die Entscheidungen der Kurie in allen Glaubenssachen vor Allen ihm übertragen und gaben Veranlassung zu jener Schrift über das Blut Christi und zur Bekämpfung anderer Irrtümer.

¹⁾ Leone Cobelli, Chronik v. Forli: »Et el dicto papa Paulo ispezzo mandaua per lui, et multo el dicto papa conferiua con lui de l'officio diuino; per modo che el dicto papa Paulo li pose grande amore . . .« (Dei Monumenti Istorici Pertinenti Alle Provincie di Romagna. Serie Terza. Tomo I. Bologna 1877. p. 257.)

²⁾ Epist. Card. Papiens. 529. (Pii Secundi Pontificis Max. Commentarii, Francofurti MDCXIV. p. 810.)

So hatte ein Karmeliter zu Bologna behauptet, Gott selber mit seiner Allmacht sei nicht imstande, einen verdammten Menschen zu erretten; deswegen schrieb der Kardinal Francesco seinen Traktat »von der Macht Gottes«. In Löwen entstand zwischen einem Gelehrten Hendrik und den Scholastikern der Universität ein Zwist über die zukünftigen Dinge, den Rovere durch die Abhandlung »De futuris contingentibus« beilegte. Zum Ausgleich des stets erneuten Haders zwischen Dominikanern und Franziskanern, die sich hier auf Scotus Erigena, dort auf Thomas von Aquino beriefen, versuchte der scharfsinnige Theologe zu erweisen, dass beide Autoritäten, ob sie schon in den Worten voneinander abweichen, doch dem Sinne nach übereinstimmen, und bereitete soeben eine grosse Konkordanz zwischen Thomas Aquinas und Duns Scotus vor, als der plötzliche Tod Pauls II. diese Tätigkeit abbrach¹⁾. Nur eine Arbeit verkündet seinen folgenden Einfluss auf die Ausbildung der kirchlichen Lehre selbst: das Thema »von der unbefleckten Empfängnis Maria's« bezeichnet ihn als eifrigen Verehrer der heiligen Jungfrau, deren Dienst er bis ans Ende in steigendem Masse gepflegt hat.

Im Konklave schwankte die Wahl zunächst zwischen Bessarion und Bartolommeo Roverella, dem Erzbischof von Ravenna, über den sich die mächtigsten Kardinäle Francesco Gonzaga und Rodrigo Borja verständigt hatten²⁾. Als dieser jedoch nichts von Versprechungen wissen wollte, wandte man sich dem Kardinal von S. Pietro in vincoli zu, — und der strenge Ordensgeneral liess sich durch die Schwäche für einen Liebling zur Annahme der Verbindlichkeiten bestimmen. Er hatte einen jungen Franziskaner als Genossen seiner Zelle mit ins Konklave genommen, wie jeder Kardinal einen vertrauten Diener mit sich führt, und dieser Fra Pietro soll es gewesen sein, der die Papstwahl entschied. Die Chronik des Forlivesen Leone Cobelli³⁾ weiss von frühen Beziehungen des Rovere zum Hause eines Paolo Riario zu Savona, den wir sonst nur als seinen Schwager kennen. Messer Paolo Riario habe den armen Minoritenbruder zu sich ins Haus genommen, ihm zu essen und zu trinken und seine Söhne zum Unterricht gegeben, und da er den Studienfleiss des jungen Mönches gesehen, sei er ihm weiter behülflich gewesen und habe ihm die Mittel zu seiner vollen Ausbildung geliehen. Als aber Fra Franceschino dann so zu Ansehen gelangt und einer der tüchtigsten Lehrer der Theologie unter den Minoriten geworden war, da wollte er bei seiner Rückkehr nach Savona dem Messer Riario sich dankbar bezeigen und sprach zu ihm: »Gebt mir euren Sohn Pietro als meinen Sohn, ich will ihn lehren und unterweisen wie mein eigen und was Ordentliches aus ihm machen.« Da der Vater eingewilligt, nahm Rovere den Knaben an sich, kleidete ihn als Franziskaner und hielt ihn als stetigen Genossen. So lebte er auch bei ihm in Rom und kam mit ins Konklave. Sobald die Aussicht sich eröffnete, sein Kardinal könne Papst werden, setzte der junge Mönch alles in Bewegung. Seiner Gewandtheit gelang es, die Gunst der Unentschiedenen zu gewinnen und die Skrupeln seines Meisters zu zerstreuen. Franceschino da Savona wurde gewählt »con molta fatica di fra Pietro Riario, suo benamato«.

Das sind Beziehungen, die man kennen muss, um das folgende Papstleben zu verstehen. Kein Wunder, wenn die ahnungslos angesponnenen Fäden nun auf der Höhe, vor den Augen der Welt, sein Wesen mit fremdartigem Gewebe überkleiden, und wenn die erste verhängnisvolle Schwäche ihn mit unwiderstehlicher Konsequenz umstrickt, in schreiende Widersprüche zu der eigenen Vergangenheit verwickelt und immer tiefer hinabzieht.



¹⁾ Platina. Vgl. auch Sansovino, *Della Origine e de' Fatti delle Famiglie illustri d'Italia*. Venezia 1609. lib. I. p. 100. »Fatto benemerito di S. Chiesa per diverse sue operationi et publicate alcune cose composte da lui nella scrittura sacra ripiene di profonda et esquisita dottrina.«

²⁾ Vgl. hierzu Reumont, *Gesch. d. Stadt Rom*, III, 1. p. 163. Gregorovius VII. 229.

³⁾ a. a. O. p. 257. S. Anhang. Auch Infessura weiss »e questo fu per operazione di Frate Pietro«.

Sixtus IV., Legaten und Nepoten.

Am 9. August 1471 wurde der neue Papst Francesco Rovere mit dem Namen Sixtus IV. ausgerufen und das römische Volk eilte zu seiner Wohnung bei S. Pietro in vincoli, um alles zu plündern, was beweglich war; denn es ist ein alter Brauch, dem, der zum höchsten Pontifikat erhoben wird, die früheren Glücksgüter zu nehmen, als ob er ferner nichts mehr bedürfe¹⁾. Bei dem armen Kardinal war wenig zu holen und so kam es zu Streit, der, damals geringfügig, die letzten Jahre der Regierung schrecklich entstellt hat. Am 25. August weihte Guillaume d'Estouteville, der Kardinal von Rouen, den Erwählten zum Bischof. Als aber der feierliche Zug zur Besitzergreifung sich nach dem Lateran bewegte, entstand plötzlich ein Tumult, da die Fußgänger von päpstlichen Reitern in die Enge getrieben wurden, und es fehlte wenig, so wäre Sixtus gesteinigt; denn einige Frevler wagten, ihre Würfe auch gegen die Sänfte zu richten, und die gefährdeten Träger waren im Begriff, sie im Stiche zu lassen; da gelang es dem Auftreten des Kardinals Orsini, die Ordnung wieder herzustellen, und unter feierlichem Gepränge fand vor dem dichtgedrängten Volke die Krönung statt, die der Archidiakon und Vicekanzler Rodrigo Borja vollzog.

Als die Tiara seine Stirn berührte, muss ihm unter den nächsten Vorgängern das Bild Nicolaus' V. vor allen entgegengeleuchtet haben; denn auch er stammte aus Ligurien und war nicht aus vornehmer Familie wie Pius und Paul II., sondern aus unscheinbaren Anfängen hervorgegangen. Auch er war eine Gelehrtennatur, welche auf dem Thron erst die fürstliche Grossartigkeit entfaltete, deren vielversprechende Spuren sich überall ankündeten, wo das verkommene Rom nur irgend das Antlitz einer neuen Stadt hervorkehrte. Es war ein selbstverständlicher Entschluss, ihm zu folgen und mit dem Glück der Rovere fortzusetzen, was dieser unternehmende Geist begonnen. Aber die Rechnung war ja nicht rein von Anbeginn, wie bei jenem. Nicolaus war frei gewählt und unabhängig in seinem Tun; Sixtus hatte sich binden lassen, um gewählt zu sein, und die Verhältnisse der päpstlichen Gewalt waren völlig verändert seitdem.

In der Tat tritt das Vorbild dieses Landsmannes in den ersten Schritten des neuen Papstes unverkennbar zu Tage. Offenkundig sucht er bei den Florentinern seine besté Stütze, und die Medici, die Gönner und Freunde des bescheidenen Thomas von Sarzana, betrachtet auch er als seine natürlichen Bundesgenossen. Im Kirchenstaat herrschte Unruhe und Gesetzlosigkeit genug; die durchgreifenden Mafsregeln Pauls II. gegen die Raubnester der Grafen von Anguillara hatten nur die nächste Umgebung der Stadt gesichert; weiterhin musste noch alles zur Wiederbefestigung des Regiments getan, geordnete Rechtszustände geschaffen werden. Der apostolische Stuhl war durch keine zuverlässigen Freundschaften in Italien gesichert; denn die übermässige Hartnäckigkeit Pauls hatte fast alles Vertrauen gestört und nur Gehässigkeit in den Gemütern hinterlassen. Erst die Erklärung des Nachfolgers, dass ihm jedes Misstrauen fremd und kein Argwohn in seiner Seele übrig geblieben, befreite die Christenheit von ihren Besorgnissen und bewog die Einzelnen, ihm ihre Huldigung darzubringen²⁾. So erklärt sich die ehrenvolle Aufnahme der Gesandtschaft von Florenz, die unter den ersten erschien, und das lebenswürdige Entgegenkommen gegen Lorenzo de' Medici, in dem er den gleichgesinnten Träger litterarischer Bildung begrüsst. Der Papst wählte ein Geschenk für ihn, das Lorenzo sicher das liebste war, zwei antike Marmorbüsten des Augustus und Agrippa, gab ihm Gelegenheit, aus dem Nachlass Pauls II. für einen Spottpreis Gemmen und Kameen und eine Schale von Chalcedon zu erwerben, ernannte ihn

¹⁾ Sigism. de Conti, *Le storie de' suoi tempi*. Roma 1883. I. S. 5 ff.

²⁾ Sigism. de Conti, *a. a. O.*

obendrein zum Schatzmeister der apostolischen Kammer, verpachtete ihm die Alaunwerke von Tolfa, wodurch sich ihm und seinem römischen Vertreter Giovanni Tornabuoni eine Quelle des Reichtums erschloss. Auch die Kardinäle, die sein Interesse für antiquarische Schätze sahen, überhäufte ihn mit Geschenken, so dass der praktische Medici schliesslich zu verstehen gab, nach alledem bleibe in seinem Herzen nur der eine Wunsch übrig, einem Mitglied seiner Familie den roten Hut zu sichern¹⁾. Auch dieser Bitte liess Sixtus ein gütiges Ohr; denn es ward ihm schwer, überhaupt etwas abzuschlagen, und Lorenzo verliess die Stadt mit allen erdenklichen Zeichen des päpstlichen Wolwollens, — um bald darauf mit Undank dafür zu zahlen.

Der Wunsch, durch die Freundschaft des tüchtigsten Nachbarn seine Stellung zu sichern, war beim Papste ebenso persönliches Bedürfnis nach dem Wiedergewinn seiner Unabhängigkeit, wie andererseits ein Ausfluss der grösseren Absicht, das Streben Nicolaus' V. nach einer Einigung Italiens wieder aufzunehmen. Er hoffte, das Gesamtbündnis der Mächte, das damals zu Neapel geschlossen war, erneuern zu können und dessen Spitze nun gegen die Türken zu kehren. Zu diesem Zwecke sollte dann ein allgemeiner christlicher Kongress abgehalten werden, um das Programm Pius' II. zur Ausführung zu bringen, das Paul über seinem Sammeleifer und seinen Festlichkeiten vernachlässigt hatte. Er schlug also ein Konzil im Lateran vor. Womöglich musste der Beistand aller auswärtigen Fürsten gewonnen werden; denn die Meinung, sein Vorgänger habe eine grosse Menge Geldes für den Türkenkrieg aufgehäuft, erwies sich als Täuschung. Zum Erstaunen Aller fanden sich im päpstlichen Schatze nur 5000 Goldgulden in geprägter Münze vor. Der Kardinal Camerlengo liess die Beamten gefangen setzen; aber sie gestanden auf alle Drohungen nichts ein und gaben nur ein paar Edelsteine heraus, die in ihre Hände geglitten waren, wenn Paul mit seinen Kleinodien gespielt. Dazu meldeten sich die Gläubiger Eugens IV., Nicolaus' V., Calixts III., Pius' und Pauls und verlangten Bezahlung. Sixtus befahl, sie durch den Verkauf der Gemmen zu befriedigen, die der leidenschaftliche Sammler hinterlassen; er zahlte die Schulden Pius' II. mit 48000 Gulden, 20000 teils römischen Bürgern für den Kauf der Häuser bei San Marco, die Paul bei seinem Palastbau hatte niederreissen lassen, teils an Händler, die dessen Liebhabereien ausgebeutet. Ja, es drängten sich sogar Kardinäle mit alten Forderungen heran: diese hatten den früheren Päpsten Geld geliehen, jene wollten ihre Mühwaltung bei solchen Geschäften belohnt haben; denn sie sahen wol, dass Sixtus den Wert des Goldes nicht kannte und, von Jugend an in der Bedürfnislosigkeit eines Bettelmönches aufgewachsen, mit vollen Händen hinausgab, so lange er zu geben hatte. Platina berechnet die Kosten der Leichenfeier für Paul und der Krönung Sixtus' IV. sogar auf 28000 Gulden!

Aber das lateranische Konzil kam nicht zustande, wie politisch erfahrene Männer voraussehen konnten. Der Kaiser bat, es nach Udine auszuschreiben. Das erweckte wieder die Besorgnisse des Herzogs von Mailand, der noch immer nicht vom Kaiser belehnt war. Der Papst schlug darauf Mantua vor, wo Pius getagt, dann Ancona, das von der See aus bequem zu erreichen gewesen; — doch vergebens. Die Fürsten wollten sich dem Kreuzzug entziehen.

So wurde beschlossen, Legaten von Rom nach allen Seiten auszusenden; doch spielte auch hier das Interesse derer hinein, die sich im Konklave um die Wahl verdient gemacht²⁾. Nicht genug, dass Latino Orsini Camerlengo geworden und Francesco Gonzaga mit der Abtei S. Gregorio in Monte Celio bedacht war; kaum hatte Rodrigo Borja das reiche Benediktinerkloster von Subiaco als Lohn empfangen, so giengen seine Wünsche weiter. »Der Vicekanzler hat einen Papst erlangt,« schreibt Ammanati, »der durch seine Künste und Bestechungen gewählt, die lang ersehnte Reise in die Heimat natürlich leicht bewilligt. Er geht, sich den Völkern zu zeigen, sich

¹⁾ Vgl. Fabroni, Laur. Medices Vita; Valori u. Pignotti, storia della Toscana IV. p. 42. Reumont, Lorenzo de' Medici 1883, I. p. 243 f. u. Frantz, Sixtus IV. und die Republik Florenz, Regensburg 1880. p. 136 f.

²⁾ Infessura: »perchè diedero la voce loro al detto Cardinale, che altrimenti non veniva Papa.«

verehren zu lassen und aus drei Königreichen die vielgestaltige Ernte einzuheimsen ¹⁾!« — Sixtus hatte ihn in der ersten Senatssitzung zum Legaten der pyrenäischen Halbinsel ernannt. Am selben Tage erhielt Oliviero Caraffa, der Kardinal von Neapel, den Oberbefehl der Flotte gegen die Türken, welche im ersten Jahre des Krieges hunderttausend Gulden verzehrte; Marco Barbo wurde nach Deutschland und Ungarn, Bessarion nach Frankreich bestimmt, und jedem eine monatliche Einnahme von fünfhundert Gulden zugesichert. In den Kreisen des Kardinals Ammanati witterte man darin die Absicht, die angesehensten Häupter von der Kurie zu entfernen. »Weshalb werden gerade diese ausgesucht? Nun, der eine ist uns zu streng und geißelt die Schlimmen; der andre hat sich frech gegen uns benommen oder wird dem Umsturz nicht zustimmen, den wir im Sinne haben; wieder einer verfiucht die Sache der Guten, ist kein Schmeichler, kein Augendiener, kehrt sich überhaupt gar nicht an uns. Sie mögen der Kirche ja nützlich sein, aber anderwärts. Drum, relegieren wir sie als Legaten! Dieser mag zu den Britten gehen, fern von aller Welt, jener zum eisigen Norden; der dritte wird auf der Flotte deportiert. Die gute Sache giebt ja so treffliche Gelegenheit, unsre Laune zu befriedigen. Noch einer erbittet sich einen Triumphzug zu spanischen Tänzen, wie ein anderer Hannibal zum Schlaraffenleben Campaniens. Wie man jenen das Amt gewaltsam aufnötigt, kann man diesem eine Reise gewähren, die ihm erwünscht und willkommen ist. Da wird ja die Freude doppelt ²⁾!«

So legte man des Papstes Erwägungen aus. Aber nicht ganz so war es. Bessarion, sicher der Würdigste unter ihnen, hatte die Sendung nach Frankreich selber verlangt, trotz seinem Alter, da sie hohe Ehren und reiche Einkünfte versprach, wie Ammanati ihm nachsagt. Als aber die Aussichten am französischen Hofe ungünstiger schienen, legte er plötzlich das Mandat nieder und nahm nur seine Gesundheit zum Vorwand. Der Papst, erstaunt über diesen Umschlag, bat ihn nur, sich's besser zu überlegen. Und richtig, als der König selbst einen verbindlichen Brief schrieb, ihn versicherte, wie sehr ihn sein Kommen erfreue, kehrte Bessarion zu dem früheren Wunsche zurück und nahm die Legation wieder auf. Ja, er hatte um ihretwillen sich dem Papste verpflichtet, »die Freiheit seiner Meinung verkauft, und war genötigt, fremder Begehrlichkeit zu dienen. Er stimmte dem Papst nicht nur bei, wo er sollte, sondern unterstützte ihn gar darin, zu brechen, was er gelobt und am Tage der Wahl mit heiligem Eidschwur zu Gott besiegelt ³⁾!«

Es ist die Stimmung der Mürrischen, die immer lauter wurde. Der Briefwechsel des Kardinals von Pavia mit seinen Freunden läßt keinen Zweifel darüber. Es sind meistens Angehörige Pius' II., wie Jacopo Ammanati selber, Francesco Todeschini-Piccolomini, der Kardinal von Siena, dann Niccolò Forteguerra, Kardinal von Teano, der Dichter Campano und eine Reihe von Sienesen, die, einst begünstigt, sich nun enttäuscht und immer mehr zurückgesetzt fühlten, je mehr der Rovere seine eigenen Verwandten in die Höhe brachte und offener von vorn herein durchgriff, als Enea Silvio Piccolomini es je gewagt. Wirklich charaktervoll bewährt sich nur Francesco Todeschini, der sein langes Kardinalsleben mit einem Pontifikat von 22 Tagen beschliessen sollte, und der milde Marco Barbo, die nächsten Nepoten der beiden vorangegangenen Päpste. Ammanati lebt tadellos in der Hoffnung auf die dreifache Krone, aber er leidet sichtlich Mangel an Anerkennung, ereifert sich tugendsam, aber er ist falsch und versteht schamlos zu schmeicheln, wo er eben hinter dem Rücken geschmäht. Er zetert über den Nepotismus des Rovere, ohne sich zu erinnern, dass er selbst und seine Freunde nichts anderem den Purpur verdankte. Wie jung waren Todeschini und Gonzaga, als sie Pius in den Senat aufnahm? Nun aber entrüstete sich alle Welt darüber, dass Sixtus unwürdige Jünglinge zu Kardinalen gemacht. »Schritt für Schritt verfallen wir der Schande,« schreibt Arrivabene an Ammanati. »Niemand wirft

¹⁾ Epist. Card. Papiensis. 534.

²⁾ Epist. 425. Jo. Petr. Arrivabene, Sekretär Gonzagas, an Ammanati. 20. Januar 1472.

³⁾ Epist. Card. Pap. 437. 534.

die Scham auf einmal ab; aber schlimmes Tun gewöhnt uns an Laster, so dass bald die Kühnheit nicht fehlt, täglich Grösseres zu wagen.« »Wir stürzen kopfüber in den Abgrund,« erwidert der andre: »Nichts wird unterlassen, was den Dienst der Kirche lächerlich macht! Welche Sinnlosigkeit, zwei junge Leute, die, eben erst aus dem Dunkel hervorgezogen, fast gar keine Erfahrungen haben, mit den Zügeln solches Regiments zu betrauen. Ist doch das Leben des einen bekannt, wie das Handwerk des andern¹⁾!«

Was war geschehen? In derselben Senatsitzung, wie jene Legaten, hatte der Papst zwei Kardinäle proklamiert, seine ersten und liebsten Nepoten. Der eine war Pietro Riario, der junge Franziskaner, den Sixtus vom zarten Knabenalter an für sich in seinem Orden erzogen hatte. Sogleich nach seiner Stulbestiegung ernannte er ihn zum Bischof von Treviso und jetzt zum Kardinalpriester von S. Sisto. Der zweite war sein Brudersohn Giuliano, der, am 5. Dezember 1443 zu Albizzola bei Savona geboren, wo seine Eltern in bescheidensten Verhältnissen lebten, sehr bald in den Minoritenorden trat, dem Beispiel seines Oheims zu folgen. In dessen Nähe hatte er zu Perugia studiert und dann ein französisches Priorat erhalten. Nach der Wahl Sixtus' IV. ward er alsbald Bischof von Carpentras und nun Kardinal von S. Pietro in vincoli wie jener.

Ein scharfer Beobachter, wie Platina, der ihr erstes Auftreten aus nächster Nähe mit angeschaut, bemerkte sogleich in den Anfängen, wie verschiedenartig sich das Trachten dieser beiden Nepoten gestaltete. Giuliano hielt sich, obgleich erst achtundzwanzigjährig, in seiner neuen Würde mit kluger Bescheidenheit zurück; und wussten auch böse Zungen zu Venedig später zu erzählen, dass er als Lehrjunge bei einem Kaufmann seinem Herrn einmal Geld gestohlen²⁾, so zeigte er jetzt, um so mehr vielleicht, entschiedene Frömmigkeit. Sixtus vertraute mit Recht auf die ernste charakterfeste Natur des Neffen, der gleich ihm in der strengen Zucht und Bedürfnislosigkeit des Klosters aufgewachsen, fast immer im geistigen Verkehr mit ihm gelebt hatte.

Diese erste Kardinalscreation war ein Uebergriff gegen die Wahlpakten; aber die eigene unsichere Stellung des neuen Papstes zwischen allseitig erfahrenen, einflussreichen und gewiegten Prälaten, die gern ein Werkzeug für ihre selbststüchtigen Pläne gehabt hätten, rechtfertigt diesen Schritt, den die eifrigste Anstrengung mit Hülfe Bessarions durchgesetzt. Sixtus bedurfte der Stützen, wenn er nicht abhängig bleiben wollte, zuverlässiger Träger seines Willens, deren Macht durchaus sein eigen war. Schon im Sommer 1472 ist er völlig Herr der Situation: »potestate abundat« gesteht der Kardinal von Pavia³⁾.

Ganz anders jedoch als mit Giuliano schien es mit Pietro Riario. Der Liebling des Papstes gab auch Platina Veranlassung zur Kritik. Er huldigte bald allerlei noblen Passionen und geriet in die Hände der beutegierigen Schmeichlerschar, die den jungen, vielvermögenden Mann natürlich umdrängte. Die ganze Korruption der Zeit ergriff ihn und in kurzer Frist fiel er ab, wie ein angestochener Apfel. Nahmen ihn aber die Kardinäle zunächst unwillig in ihrer Mitte auf, so gewann er sie durch sein liebenswürdiges Wesen, dem die Gunst Seiner Heiligkeit zu Hülfe kam. Seine Erscheinung war nicht eben würdevoll; aber er war gefällig und witzig, heiter und sanft in seinem Gespräch, und niemand gieng unzufrieden von ihm weg. Was für Aufträge er auch gab, was er auch anordnen mochte, es wurde ausgeführt⁴⁾. Durch kein Verdienst zuvor bekannt geworden, schien er bald alles zu vermögen, was er nur wollte, und der bissige Tadler Ammanati war nicht der letzte, der sich den Sonnenschein seiner Freundschaft gefallen liess⁵⁾. Nicht der zurückhaltende, rauhe Giuliano, sondern der bewegliche schmiegsame Pietro war es,

¹⁾ Ep. Card. Pap. 478. an Nicc. Forteguerra. Vgl. 421. 425.

²⁾ Der Gewährsmann ist allerdings Bembo; es kann aber nur sehr früh gewesen sein, da er im Kloster heranwuchs. Vgl. Brosch, Papst Julius II. und die Gründung des Kirchenstaats. Gotha 1878. S. 5 f., dessen Darstellung der ersten Kardinalsjahre nach unseren Quellen mehrfacher Berichtigung bedarf.

³⁾ Epist. Card. Pap. 454.

⁴⁾ Corio. Storia di Milano. Venedig 1554. p. 416 verso.

⁵⁾ Ep. Card. Pap. 518. 528. 529.

der alle Verhandlungen leitete und dem diplomatisch unerfahrenen Papste mit unläugbarer Gewandtheit in den wichtigsten Staatsgeschäften zur Seite stand. Im Umschauen hatte er Fühlung mit der ganzen Politik der Fürsten Italiens, und ein schlauer Despot wie Galeazzo Sforza von Mailand hielt es für angezeigt, ihn vor allen für seine umgreifenden Pläne zu gewinnen¹⁾.

Wie sich nämlich die Hoffnung zerschlug, die christlichen Mächte auf Grund der grossen gemeinsamen Sache zu einigen, entschwand auch die Aussicht auf Erneuerung des italienischen Bündnisses, das Nicolaus V. einst veranlasst hatte. Die Legaten verliessen Rom, wenn auch zögernd. Am 22. Februar gieng Marco Barbò nach Deutschland, Ungarn und Böhmen ab; im April folgte Bessarion auf dem Wege nach Frankreich und England. Am 15. Mai wurde Rodrigo Borja der Sitte gemäss von den übrigen Kardinälen bis an die Porta S. Paolo geleitet, da er zu Schiff nach Ostia wollte, um über Meer zu fahren. Am Frohnleichnamstage hielt Oliviero Caraffa in Gegenwart des Papstes und der ganzen Kurie die Messe in S. Peter. Darauf segnete Sixtus die Banner für die Flotte und der Legat empfing sie aus seinen Händen. Nachmittags ward die Stadt durch ein neues Schauspiel in Erstaunen gesetzt. Seine Heiligkeit selbst zog mit dem Gesandten hinaus, was nie zuvor geschah, gefolgt von allen Prälaten, bis an die Flotte, die unterhalb S. Paul im Tiber lag. Das heisst, es waren nur vier Triremen zur Aufnahme Caraffas hereingekommen, während die übrigen vierzehn nebst zwei Lastschiffen bereits nach Brindisi segelten. Der Papst bestieg die Galeere des Legaten und segnete vom erhöhten Platze über dem Spiegel herab die Fahrzeuge, ihren Befehlshaber mit dessen Gefolge und die ganze Bemannung. Dann umarmte er seinen Vertreter zum Abschied und liess ihn auf dem Schiffe zurück, während er selbst, da die Sonne sich neigte, in den Vatikan heimkehrte²⁾. Man sieht, auch Sixtus ist ein echter Renaissancemensch, den die Lust sich darzustellen, beherrscht. Das Beispiel Pauls II., der so gern den ganzen Pomp seiner Herrlichkeit entfaltet, hatte auch bei dem klösterlichen Gelehrten gezündet. Die stattliche Erscheinung des venetianischen Nobile, der seiner eigenen Wolgestalt zuliebe den Papstnamen Formosus annehmen wollte, lebte noch frisch im Andenken Roms. Er hatte seinen Klerus um Haupteslänge überragt und beim Hochamt durch die feierliche Majestät seiner Bewegungen eine so unwiderstehliche Gewalt auf alle Zuschauer ausgeübt, dass auch der Härteste erschüttert ward. Dem neuen Papst fehlte die vornehme, an sich schon imponierende Figur; aber er liebte es, einen öffentlichen Auftritt in Scene zu setzen, und verstand es offenbar, ihn zu grossartiger Wirkung zu gestalten. Keine Gelegenheit blieb unbenutzt. Selbst eine Verlobung ward am Vatikan mit fürstlichem Gepränge gefeiert. Der russische Grossfürst Iwan hatte um die Tochter des Thomas Palaeologus geworben, der seine Herrschaft im Peloponnes verlassen und vor der Uebermacht der Türken nach Italien geflohen war, wo er mit zwei Söhnen, auf die Freigebigkeit des Papstes rechnend, in Rom eine Zuflucht gesucht. Sixtus machte ein Fest daraus in Gegenwart der Königin von Bosnien, die ein ähnliches Loos dorthin geführt, der Clarisse Orsini, Lorenzo de' Medicis Mutter, und viel edler Frauen, die arme Prinzessin Zoe, die aus seiner Tasche lebte, den Gesandten zu übergeben und mit grossen Geschenken, einer Mitgift von sechstausend Gulden und ansehnlichem Geleit zu entsenden³⁾. Im Konsistorium dagegen verläugnete sich der alte Professor nicht. Galt es, Gesandtschaften zu empfangen, auf ihre Ansprache zu antworten und sie feierlich vom Thron herab zu bescheiden, so hielt der Papst sehr wolmeditierte Reden, die, schulgerecht vorbereitet, doch der Gelegenheit des Augenblicks nicht entsprachen und oft wichtige Punkte, die unerwartet vorgebracht worden, bei solcher Antwort übergiengen⁴⁾.

¹⁾ »Pietro . . . in tal modo presso di lui fu esaltato che se affermava essere un secondo Pontefice. Questo vedendo Galeazzo Sforza et come il Pontefice il tutto faceva secondo il voler de i nepoti, come Principe che a cose grande aspirava, con quanto ingegno potè li cercò amicargli al più che poteva.« Corio a. a. O.

²⁾ Epist. Card. Pap. 449. Infessura (bei Eccard. Corp. Hist. Med. Aevi II, col. 1894 f.) u. Jac. Volat. Diarium Romanum bei Muratori, R. J. Scr. XXIII.

³⁾ Jac. Volaterranus. Diarium. 1. Juni 1472 u. Platina.

⁴⁾ Jac. Volaterr. Ende 1472.

Die Entsendung Caraffas war des Papstes Anteil an einer grösseren Expedition gegen die Türken, zu der sich Neapel und Venedig mit ihm vereinigt hatten. Pietro Mocenigo, der venetianische Admiral, traf mit dem Kardinallegaten in Neapel zusammen, um dann mit einer Flotte von etwa hundert Schiffen im inselreichen Archipel und an den Küsten Kleinasiens den Eroberungen Mohammeds II. entgegenzuwirken.

Zwischen Sixtus und Neapel war ein näheres Abkommen erreicht. Schon die glänzende Ausstattung Caraffas, der beim König Ferdinand viel vermochte, der feierliche Abschied, der ihm zu Ehren erdacht war, zielten dahin. Verwandtschaftliche Verbindung mit dem Könige und bereitwilligste Erledigung der vorhandenen Differenzen war die Folge. Paul II. hatte begonnen, die Oberherrlichkeit der Kirche nach dieser Seite energisch zu befestigen. Hartnäckig behauptete er den Anspruch auf die Städte Sora und Arpinum im Hernikerland, nebst der festen Burg Arce jenseits des Liris und andern nicht unbedeutenden Kastellen, welche Pius II. dem Vertrage gemäss in Besitz genommen, als er Ferrante gegen den Prätendenten von Anjou erfolgreich unterstützt. Nach Pius' Tode verlangte der König diese wichtigen Stücke des Reiches zurück; aber Paul gab nicht nach, und die Entscheidung mit den Waffen schien unvermeidlich. Sixtus wählte friedliche Mittel, den alten Hader, der seit den Tagen Friedrichs II. die Päpste mit den Königen entzweit, zum Ausgleich zu bringen. Sein Neffe Leonardo, den er zum Stadtpräfekten erhob, als im Februar Antonio Colonna gestorben war, erhielt eine natürliche Tochter Ferrantes zur Frau und das Herzogtum Sora ward beiden als Mitgift gegeben. Leonardo Rovere war ein kleiner unscheinbarer Mensch und sein Geist entsprach diesem Körper, so dass die Römer sich über ihn lustig machten¹⁾. Es war also keine lockende Partie. Sie durchzusetzen, entsagte Sixtus dem Hoheitsrecht auf jene Städte, und Ferrante durfte den Rovere damit belehnen. Ja, noch mehr. Ferrante wusste zuzugreifen. Er bat, dass der Tribut, den er des Lehens wegen der Kirche jährlich zu zahlen hatte, wenn auch nie gezahlt, in etwas erniedrigt werde, da er das Königreich seit dem Tode seines Vaters Alphons ja nur diesseits, nicht jenseits des Pharos besässe. Sixtus erliess ihm in seiner Liberalität, der Freundschaft wegen, den ganzen Tribut nebst allem, was er schuldig war, wenn er nur jährlich als Anerkennung des Lehens ein weisses Ross nach Rom schicke, die Meeresküste des Kirchenstaats von Seeräubern frei halte und wenn es nötig sei, den Papst auf seine Kosten mit bewaffneter Macht unterstütze. »Dies wurde von vielen missbilligt,« gesteht Platina, der die eigentliche Schwäche vertuscht. »I nunc Tyburtine,« schreibt Ammanati dem Bischof von Tivoli, »et in retinenda Sora vende animam Paulo secundo²⁾!«

Die Verbindung mit dem Papste schien einem schlaun Diplomaten wie Ferdinand nach diesen Anfängen zu vielversprechend, um sie nicht egoistisch für sich auszubeuten. Schon im Frühling war es klar, dass aus dem Bündnis Italiens nichts werde. Bald hatte der König erreicht, dass die Verhandlungen mit den Geschäftsträgern in Rom resultatlos blieben, und verfehlte nicht, dem Mailänder sogar schriftlich die Auflösung der alten Verträge zu verkünden³⁾. Dagegen war auf der andern Seite die Annäherung Galeazzos an den Günstling Riario im besten Zuge. Eifersüchtig auf die Beförderung des Rovere zum Stadtpräfekten und Herzog von Sora hatte der Kardinal von S. Sisto die Verlobung seines Bruders Girolamo mit einer Nichte des Sforza, einer Tochter Konrads von Cotignola betrieben. Um die Angehörigen der Braut für diese zunächst wenig standesgemässe Heirat zu gewinnen, wurde für den hoffnungsvollen Jüngling aus Savona, der bis dahin als Spezereikrämer oder als öffentlicher Schreiber sein Glück auf den Strassen der

¹⁾ Infessura: »era uomo molto picciolo e lo intelletto corrispondeva alla persona.« Als er 1475 kinderlos starb, fiel das Lehen zunächst an Giovanni della Rovere, kam aber dann ganz an Neapel zurück.

²⁾ Epist. Card. Pap. 439 (13. März 1472) u. 440: »Eidemque ducatus conceditur. Quorum rerum causa jam Neapoli est« (26. März 1472).

³⁾ »Conatus innovandi communis foederis ad nihilum rediit. Jam est dissolutus omnis noster et Oratorum tractatus.« 29. Mai 1472. Epist. Card. Pap. 449. Vgl. 450.

Heimat gesucht hatte, nun mit Hülfe des Kardinals das Städtchen Bosco für 14 000 Goldgulden gekauft. Fra Pietro gieng gar so weit, den jungen Bruder des Kardinals Giuliano heimlich aus Pavia nach Rom transportieren zu lassen, weil Galeazzo Sforza sein Auge auf ihn geworfen und den Wunsch verriet, diesen richtigen Neffen des Papstes sich durch Heirat zu verbinden. Als Giovanni della Rovere so plötzlich aus Pavia verschwand und der Obhut des Bruders in Rom empfohlen ward, änderte Galeazzo seinen Plan. Sowie die Gräfin von Cotignola wegen der Mitgift feilschte, wurde die erste Braut beiseite geschoben und Girolamo Riario, den er zum Grafen von Bosco veredelt, mit einer natürlichen Tochter des Herzogs selbst, Catarina Sforza verlobt.

So suchte auch der zweite Machthaber Italiens sich der Gunst des Papstes zu versichern, als die wachsende Autorität Sixtus' IV. bei unerwarteter Gelegenheit noch an anderer Stelle den Ausschlag gab. Florenz erbat seine Hülfe, als Volterra sich empörte und die Botmässigkeit der Republik, die aus der Bundesgenossin eine Tributpflichtige machen wollte, nun abzuschütteln versuchte. Der Aufstand im Herzen Italiens konnte gefährlich werden, wenn er nicht schleunigst unterdrückt ward¹⁾. Deshalb schickte der Papst sofort fünfhundert Reiter mit den Abzeichen der Kirche dorthin, bei deren Anblick den Volterrannern der Mut sank. Aber die prompte Gefälligkeit gegen Lorenzo de' Medici nahm einen verletzenden Ausgang. Als die Stadt nach monatelanger Belagerung mit Federigo von Urbino kapitulierte, verleitete ein Kriegsmann von Venedig die Söldnerscharen zur Plünderung. Vergebens reklamierte der Feldherr, Volterra war aufs schmachlichste geopfert. Den Florentinern musste dies willkommen sein; als der Sieger bekümmerten Herzens in ihre Stadt zog, überhäuften sie ihn mit Dankbezeugungen aller Art, ihn über den Makel seiner Ehre zu trösten. Aber der Papst sah sein Ansehen missbraucht und das Mitleid Aller auf seiten der vernichteten Stadt. Seine Richterhand, die zu Gunsten der Medici in die Wagschale gegriffen, war befleckt.

Inzwischen nahm auch Bessarions Sendung in Frankreich ein unwürdiges Ende. Voll Unternehmungsgest war er angekommen und versprach sich die besten Erfolge. Aber das Misstrauen des Königs hemmte den Fortgang. Zwei Monate lässt man ihn warten wie zum Spott; im dritten endlich wird er zur Audienz zugelassen. Eine einzige missliebige Unterredung mit dem Könige macht alles zu Schanden. Ludwig XI. wollte von dem Frieden mit dem Burgunderherzog nichts wissen, wenn die Kirche nicht zuvor den Bann wider ihn verhängte, wie gegen den Herzog der Bretagne, die beide der königlichen Krone nicht gehorchten. Das verweigerte der Kardinal entschieden und sah sich von dem selbstsüchtigen Monarchen verschmäht. Tief bekümmert kehrt er nach Italien zurück. Auf der Reise wird er von Dysenterie befallen und erliegt dem Fieber zu Ravenna am 6. November 1472²⁾. — Als seine Leiche nach Rom kam, ward sie mit grossen Ehren in seiner Titelkirche Sti. Apostoli bestattet. Die pomphafte Leichenfeier, die Sixtus veranstalten liess, konnte über den traurigen Ausgang dieses ruhmvollen Lebens nicht täuschen. Kaum ruhte er in der schlichten Gruft, die er sich selbst in seiner Kapelle bereitet, da gieng es über seine glänzende Stellung her. Fast alle Titel und Pfründen des hochverdienten Prälaten fielen dem Günstling des Glückes, Pietro Riario zu, und die Kardinalswohnung bei Sti. Apostoli, die der gelehrte Grieche sich mit einfacher Bescheidenheit und gediegener Sorgfalt erbaut, die er einst zur Stätte platonischer Bildung, zur freundlichen Zuflucht ernster Gelehrten gemacht, ward nun zum Schauplatz schwindelnder Orgien der übermütigsten Sinnenlust.



¹⁾ Auch der Card. v. Pavia schreibt: »Omnium unus consensus, futurum in Italia bellum si fautores Volaterrani vnerint.«

²⁾ Epist. Card. Pap. 475. 483. 534.

Pietro Riario.

Im Januar 1473 sahen die Römer das Gepränge eines Triumphzuges, den Kardinal Caraffa bei seiner Rückkehr veranstaltete, obgleich die Erfolge nur kläglich waren. Die Flotte hatte, über Samos und Rhodos fahrend, da die Türken sich nicht aus dem Bosphorus hervorwagten, schliesslich den Golf von Satalia zu einem Angriff ausersehen. Man belagerte die Stadt jedoch vergebens und zog dann, von den Schiffen Neapels verlassen, gegen Smyrna, das geplündert und verbrannt ward. Nachdem man so die Türken mehr in Angst als in Not versetzt, trennte sich auch der Legat von den Venetianern, um für den Winter die päpstliche Armada in Sicherheit zu bringen. Allgemein wurde behauptet, man hätte viel mehr auszurichten vermocht, wenn das Geschwader zur See die Unternehmungen des Perserkhans Usun Hassan unterstützt hätte¹⁾. Aber die Interessen der christlichen Mächte waren, besonders bei der Eifersucht Neapels gegen Venedig, das allein etwaige Erfolge hätte behaupten können, nicht lange unter einen Hut zu bringen. Der Legat wenigstens galt als rechtschaffener Charakter vom besten Willen, wenn er auch als Jurist für den Krieg nicht gemacht war und sich völlig dem erfahrenen Oberbefehl Venedigs untergeordnet hatte. Er hängte ein Stück von der Hafenkette Satalias als Siegeszeichen an den Thüren von S. Peter auf und führte ein Dutzend Kamele mit fünfundzwanzig gefangenen Türken als seltsame Beute seines Kreuzzuges durch die Strassen der Stadt²⁾. Aber diese ersten Gäste des Orients wurden durch die Schauspiele des Kardinals von S. Sisto gar bald in Vergessenheit gebracht.

Sein Gang zum Vatikan oder seine Rückkehr nach Hause war regelmässig ein Triumph: welche Menge jeden Ranges und Standes begleitete ihn! Der voranströmenden und nachdrängenden Menschenmasse waren ja die Strassen nicht breit genug. Blieb er aber in seiner Wohnung, war er in Geschäftsangelegenheiten mehr bestürzt als der Papst selber, sein geräumiger Palast von Prälaten und Gesandten und Leuten jeglichen Schlages überschwemmt³⁾. Platinas Bemerkungen über das Treiben dieses Nepoten bewegten sich noch immer in gemässigten Ausdrücken. »Er verlegte sich drauf, einen ungeheuren Hausrat von Gold und Silber, köstliche Gewänder, Vorhänge und Teppiche anzuschaffen, unter grossem Aufwand übermütige Rosse und zahlreiche Diener in Scharlach und Seide zu halten, angehende Dichter und berühmte Maler in seine Umgebung zu ziehen. Er ergötzte sich, friedliche Aufführungen und kriegerische Spiele mit pompösem Apparat zum Besten zu geben. Einigen Gesandten und der Tochter König Ferdinands, Eleonore, die von Neapel als Braut nach Ferrara gieng, gab er so prunkhafte Gastmähler, dass ihm keiner gleichkam an stattlichem Wesen. Schenklustig und freigebig war er gegen Gelehrte und Arme. Ausserdem aber fieng er bei Sti. Apostoli so umfassend zu bauen an, dass die weitläufigen Fundamente die gewaltigste Schöpfung versprachen. — Er schien eben in allen Dingen an Grossartigkeit mit den Alten zu wetteifern!«

Näher lagen die Beispiele im Kardinalskollegium selbst und der Wetteifer mit dem fürstlichen Auftreten, das er bei seinem Eintritt in Rom, in den Tagen Pauls II. beobachten konnte und gewiss oft von seiner klösterlichen Zelle bei Francesco Rovere verfolgt hat. Paul selbst war Genussmensch und liess seinen Lüsten freien Lauf. Er machte den Tag zur Nacht, schreibt Corio, und die Nacht zum Tage, wie es ihm einfiel, und veranstaltete oft genug erstaunliche Gelage, wo es heiss hergieng beim Becherklang. Er freute sich des Daseins und gab auch den

¹⁾ Vgl. Platina. *Navagero, storia Veneziana* bei Muratori, R. J. Scr. XXIII. col. 1132 ff. Jac. Volaterr. u. A.

²⁾ *Infessura*: »menò con esso 25 Turchi e dodici Cameli, li quali gerono un pezzo per Roma con quelli Turchi a cavallo.« 23. Januar 1473.

³⁾ *Ep. Card. Pap.* 548.

Römern Gelegenheit, sich zu zerstreuen. Volksfeste und Faschingszüge waren ihm ein Vergnügen und gewannen die Herzen der Menge. Das heidnische Treiben der alten Imperatorenstadt schien wieder aufgelebt. Weltliche Pracht erfüllte seinen Palast: er war es, der das Beispiel gab, sich mit Gold- und Silbergerät, mit Marmorstatuen und Bronzewerken, gewirkten Teppichen und Kostbarkeiten aller Art zu umgeben.

Die jüngeren Kardinäle folgten diesem Zuge; denn Paul II. hielt darauf, ihre Einkünfte zu heben. Francesco Gonzaga, den Pius II. mit 17 Jahren aus Dankbarkeit für die Aufnahme in Mantua zum Diakon von Sta. M. Nuova ernannt, erhielt fette Pfründen und reichliche Gunstbezeugungen, damit er seinem fürstlichen Stande gemäss Hof halten könne. Als Bischof von Bologna trat er verschwenderisch auf. Spiel, Jagd und Reiten oder Fechten gar passten mehr zum Edelmann als zum Prälaten. Kirchliche Interessen lagen ihm fern; aber seine Haltung bei der Kurie war durchaus würdig und sein Ansehen im Kollegium grösser als manches andern, der einen höheren Rang in der römischen Hierarchie bekleidete. Er war ohne Falsch, aller Habgier fremd und hatte, nach dem Zeugnis des Gaspar von Verona, »nur den einen Fehler, dass er nicht nur Jünglinge, sondern auch Mädchen ansah, ihrer zu begehren«; — »doch was auch Greise nicht selten befleckt, kann einem hübschen jungen Mann nicht hoch angerechnet werden, der durch so viel Vorzüge glänzt, dessen hoher Wuchs und stattliche Erscheinung Allen in die Augen sticht«¹⁾.

Bekannter als die vornehmen Laster des Prinzen Gonzaga ist die Vergangenheit Rodrigo Borjas, seitdem er unter dem Namen Alexander VI. vor den Augen der Welt gefrevelt. Damals als Vicekanzler und Kardinal gieng er seine schlüpfrigen Pfade noch mehr im Verborgenen. Aber schon 1460 hatte Pius ein vorwurfsvolles Schreiben an ihn gerichtet, weil er in Siena ein skandalöses Fest gehalten, das offenen Anstoss erregte. Er vereinigte mit seinem sanguinischen Temperament eine ausgebildete Verstellungskunst und wusste manchen Makel mit seinem sicheren Auftreten zu decken. Kraftvoll und wolgebaut, gieng er mit heiterer Miene und lächelndem Antlitz einher; die schmuckreiche Rede floss so honigsüss von seinen Lippen, dass er die schönen Frauen nur noch leichter zur Liebe verlockte und wunderbar anzog wie ein Magnet²⁾. Und trotzdem glaubte man, dass er diese magischen Reize gar nicht benutze! Die Geschmeidigkeit seines Geistes und seiner Zunge machte ihn zu allem geschickt; natürliche Schlaueit und glänzender Mutterwitz ersetzten ihm völlig den Mangel tieferer Bildung und sicherten ihm überraschenden Erfolg in allen geschäftlichen Dingen. Als Erbe des erlauchten Ritters Borja, seines Bruders, der in Civita vecchia starb, war er schon überaus reich; dazu kamen immer neue Pfründen und Aemter der Kurie, so dass er bald auch Guillaume d'Estouteville, dem Kardinal von Rouen, nicht nachstand, der allgemein für einen Krösus galt. Sein Palast im Rione di Ponte, in der Mitte Weges zwischen Engelsbrücke und Campo di fiore, war schon damals einer der bedeutendsten Italiens, sowol an Bequemlichkeit wie an Glanz der Ausstattung. Silberne Gefässe und kostbare Teppiche, kirchliche Gewänder aus Goldstoff und Seide, aber auch Bücher jeder Disciplin waren in Menge darin angehäuft und alles von königlichem Ansehen, ja päpstlicher Würde gemäss. Dazu kamen die Betten mit wundervollen Vorhängen und Decken wie Prunkstücke in Pferdegeschirr und Aufzäumung jeglichen Genres.

Leider gieng die Ernte, die er in Spanien gesammelt, durch ein Unglück fast ganz verloren. Wider den Brauch dieser Länder und ohne Bedürfnis des apostolischen Stuhles hatte er dafür gesorgt, dass ihm unbeschränkte Vollmacht erteilt ward. Mit Geld erkaufte er die Zulassung und reiste bis nach Portugal hinein, überall der Eitelkeit, des Luxus, der Ehrsucht und Habgier Beweise genug hinterlassend, ohne irgend etwas auszurichten, was er als Zweck der Legation vor-

¹⁾ De gestis tempore Pont. Max. Pauli Secundi, bei Murotori R. J. Ser. III, 2. col. 1029.

²⁾ Gaspar Veronensis, der sein Lehrer war, a. a. O. col. 1035, ferner Jac. Volterrano.

gewendet¹⁾. Nur vom Hass der Völker und Fürsten begleitet, segelt er nach Rom zurück. Kurz vor der Landung überfällt ihn am 10. Oktober ein heftiger Sturm, wirft die beiden Galeeren, in denen er selbst mit seinem Gefolge und der ganzen spanischen Beute fuhr, heftig umher: die eine geht vor seinen Augen zu Grunde, die andre, worin er, wird mit zertrümmertem Steuerbord, dem Verderben nahe, da die Winde etwas nachliessen, mit knapper Not, zerstoßen und übel zugerichtet, in den Hafen von Livorno getrieben. Ausser der übrigen Menge kamen 75 von seinen Hausgenossen um, darunter die drei Bischöfe von Faro, Assisi und Orte, mehr als zwölf Rechtsgelehrte und sechs ritterlichen Standes. Der Verlust an Gütern ward auf 30000 Gulden geschätzt. Der Legat selbst floh verkleidet über Pisa nach Siena, wo er beim Kardinal Ammanati, der diesen Schiffbruch erzählt, eine Nacht ausruhte, um dann eilends nach Rom zurückzukehren²⁾.

Kein Wunder, wenn Pietro Riario als echter Parvenu mit solchen Vorbildern zu wetteifern suchte und am liebsten sie alle noch an verschwenderischem Luxus überbot. In goldenen Gewändern gieng er im eigenen Hause einher und besäte seine Geliebte mit echten Perlen, bis auf die Zehen herab³⁾. Der Papst hieng mit abgöttischer Neigung an seinem Zögling und versagte ihm keinen Wunsch. In dem jungen Franziskaner war ein maßloser Ehrgeiz erwacht und sein Auftreten bald zu so fürstlicher Grossartigkeit gediehen, dass er »nicht Klosterbruder mehr, sondern der Sohn Cäsars, des ersten Imperators, zu sein schien«. Ja, seine Gedanken und Pläne strebten kühnlich über den Kopf seines Papstes hinweg nach unerhörten Zielen der Herrschsucht.

Caraffas Türkentriumph und Borjas pomphafter Zug durch Spanien erregten seine Lust nach gleicher Vergötterung. Im Spätsommer 1473 verliess er Rom als Legat für ganz Italien mit dehnbarster Vollmacht, gieng zunächst nach Umbrien, um die Parteistreitigkeiten zu schlichten, doch ohne Erfolg. Spoleto weigerte sich, seinem Gebot zu gehorchen. Dann nach Perugia, wo der Zank mit den Sienesen um den Trauring der Maria entbrannt war, den ein Mönch mit List und Diebstahl aus Chiusi entwendet und den Peruginern verkauft hatte. Hier fehlte wenig, so wäre ein Tumult ausgebrochen, weil er die Auslieferung des Täters verlangte, dem die Stadt sicheren Aufenthalt gelobt. Erzürnt begab sich der Legat weiter nach Gubbio, wohin er eine Zusammenkunft der benachbarten kleinen Fürsten des flaminischen und picenischen Gebietes bestellt. Niccolò Vitelli, der in Città di Castello die Tyrannis behauptete, gab auf seine Vorladung zur Antwort: er sei Privatmann und einfacher Bürger seiner Vaterstadt; ein Fürstentag gehe ihn gar nichts an, da er so hohen Titel nie begehrt. Mit dieser Wortklauberei wurde der Legat verspottet und die Kompetenz des Forums abgelehnt⁴⁾. Da es aber unmöglich war, den Mann sofort zur Strafe zu ziehen, setzte Pietro seine Reise fort und eilte über Florenz, dessen Erzbisum er kurz zuvor erhalten hatte, nach Mailand, wo er am 12. September 1473 mit staunen-erregendem Gefolge seinen Einzug hielt. Der Herzog Galeazzo schickte ihm die Bischöfe von Como und Cremona mit Räten und Vasallen entgegen, empfing ihn selbst mit den Gesandten von Neapel und Florenz, von Mantua und Ferrara, nebst allen Magistraten und Hofbeamten am Thore der Stadt und geleitete ihn, nachdem das Kollegium der Rechtsgelehrten und Aerzte in Talar und Baretz ihn unter einem Baldachin von weissem Goldbrokat aufgenommen, der ganze Klerus sich in Prozession um ihn geschart, im Triumph zum Dome und von dort zum Schloss, wo ihm gleichwie dem Papste selber Wohnung bereitet war und allabendlich die Schlüssel der Citadellen überbracht wurden. Auf diese Ehrenbezeugungen folgten Geschenke, unter ihnen zwei

¹⁾ Ueber diese politischen Bemühungen zur Regelung der Thronfolge vgl. Platina.

²⁾ Epist. Card. Pap. 533 u. 534. Siena, 20. October 1473.

³⁾ Fulgosus, Bapt. De dictis factisque memor. collectanea. Milano 1509. Lib. VIII: . . . »neque vero lectis aureis stragulis integere satis habuit, sed lectorum etiam ipsorum culcitrans et sericeis et aureis pannis confecit: argenteis quoque vasis onus ventris exceptit. Amicam Tiresiam non palam solum sed tanto etiam sumptu alebat, quantus ex eo intelligi potest: quod calceis margaritarum tegmento insignibus utebatur.«

⁴⁾ Platina.

Prachtbetten, eins von wolligem Tuch mit silbernem Muster auf grünem Grunde, das andere aus weissem Goldbrokat, ferner zwei Zelter und vier Rennpferde mit reichverziertem Sattelzeug und Geschirr aus reinstem Silber und Gold.

Dann hatte der Nepot lange Unterredungen mit dem Herzog, der sein eitles Herz so trefflich zu kirren verstand. Es wurde behauptet, sie hätten miteinander abgemacht, dass Galeazzo vom Papste zum König der Lombardei erhoben werden und alle dazu gehörigen Städte und Provinzen erwerben solle; dagegen versprach der Herzog, ihn nicht mit Geld und Kriegsvolk im Stiche zu lassen, damit Pietro nach Sixtus Papst werde; ja es ward versichert, dass der Papst ihm, sobald er nach Rom zurückgekehrt sei, freiwillig den Stuhl Petri überlassen würde!

Das klingt unerhört, wenn man den Bericht des mailändischen Historikers vernimmt¹⁾. Aber die Möglichkeit einer Abdankung Sixtus' IV. scheint in der Tat nicht so undenkbar gewesen; denn auch in dem Briefwechsel des Kardinals von Pavia wird sie ausgesprochen. »So schwand dahin, was den frommen Mann, den berühmten Theologen empfahl! Wenn er solche Last nicht tragen kann, warum weicht er der Bürde nicht?« heisst es ganz einfach. »Seine Ruhe und Gesundheit liegen ihm so sehr am Herzen, dass er um ihretwillen die anvertraute Herde verlässt. Habt ihr doch das Pontifikat ihm schwerlich zum Nichtstun gegeben; die Cathedra Petri ist nicht zu Weichlichkeit und Genüssen da!« — Wirklich scheint Sixtus mit dem Aufsteigen seines Lieblings, der alle Staatsgeschäfte an sich riss, aus energischer Tätigkeit in stille Mufse zu versinken. Scharfe Tadler wie Ammanati legten es als Lässigkeit aus, dass er, die römische Sommerhitze fliehend, die früher ihm empfindlich mitgespielt, nun längeren Aufenthalt auf den Höhen von Tivoli vorzog. Wie gern auch Pius II. dort gewelt, vergass man bei diesem Vorwurf. Im Juli hatte Sixtus die Stadt verlassen, während Gonzaga in Tusculum, die Orsini zu Vicovaro Villeggiatur hielten. »Unter uns sind ja einige, die das Laster beschützen,« stichelt der Censor, — »die den Papst, der schon aus eigenem Antrieb weit genug geht, mit stetem Anreiz kopfüber vorwärts treiben und seiner Würde wie unseres keuschen Ortes vergessen²⁾!« Aber das ahnte er doch wol nicht, dass der schmiegsame Legat, dem auch er zu schmeicheln verstand, sich mit der Hoffnung trug, die Schwäche seines Woltäters werde bis zur Abdankung gehen und das höchste Pontifikat könne cediert werden, wie es mit geistlichen Pfründen geschah!

Das nächste sichere Resultat, das Pietro in Mailand davontrug, war die Erwerbung der Herrschaft Imola, die er durch Vermittlung des Herzogs kaufte. Taddeo Manfredi, der durch einen Aufstand von Sohn und Gattin vertrieben war, liess sich mit 40 000 Goldgulden abfinden; sein Sohn Guidoccio wurde mit Fiordelisia verlobt und ihr il Bosco di Lisandrina nebst Cusago als Mitgift gegeben. Die Grafschaft Imola aber kam als Vikariat der Kirche an Girolamo Riario, der damit in der Romagna festen Fuß fasste, gerade auf einem Terrain, das die Eifersucht der benachbarten Staaten, Venedig, Florenz und Mailand zu einem vielbegehrten Zankapfel machte.

Gegen Galeazzo's Wunsch und Rat schlug der Kardinal dann den Weg nach Venedig ein. Unter dem Vorwand eines Gelübdes zog er gen Padua und brachte dem heiligen Antonius eine schwere silberne Statue dar, darauf weiter zur Lagunenstadt, wo er ebenso mit allen erdenklichen Ehren gefeiert ward. Aber für die Freundschaft mit dem gefährlichsten Nebenbuhler der Republik gab es keine Verzeihung; sie soll ihm das Ende bereitet haben, wie der Mailänder gefürchtet. Man sprach von venetianischem Gift, als er nach eiliger Rückkehr in Rom erkrankte. Im Verlauf weniger Tage raffte das Fieber ihn hin. Er starb in seinem Palast bei Sti. Apostoli am 5. Januar 1474, erst achtundzwanzig Jahre alt, als Opfer seiner Ausschweifungen, wie alle behaupteten, die sein Leben näher ins Auge gefasst³⁾.

¹⁾ Vgl. dazu: F. v. Löher, Die ital. Krone im Jahre 1474. Raumers histor. Taschenbuch, Serie IV, X. (1869).

²⁾ Ep. Card. Pap. 514. 518 u. 478.

³⁾ »Morbo ex intemperantia contracto,« sagt Matth. Palmieri. »Tabidus voluptate,« Raphael Volaterranus. »Temporis meliore parte inter scorta atque exoletos adolescentes consumpta,« Fulgosus.

Wie er in der alten Basilika neben seiner Wohnung aufgebahrt lag, konnte der Papst sich der lauten Aeusserung seines Schmerzes nicht enthalten. In Trauerkleidern kam er aus dem Vatikan zu dem verblichenen Liebling, warf sich auf den entseelten Körper, an dem er mit zärtlicher Neigung gehangen, und wehklagte über den Verlust seiner einzigen Hoffnung. Mit ihm trauerte das vergnügungssüchtige Volk: »So nahmen unsere Feste ein Ende und jedermann bedauerte seinen Tod,« sagt Infessura; denn in den zwei Jahren seines Kardinalats hatte er 200 000 Dukaten allein für den Luxus und Lebensunterhalt verbraucht, und dazu kamen noch 60 000 an Schulden. Aber, wenn die Menge seiner Kaufleute und Handwerker über den unerwarteten Abschluss des Schauspiels betroffen waren, so äusserte sich laut und vernehmlich die Stimme der sittlichen Entrüstung daneben. An der Bahre, wo soeben das Haupt der Christenheit geweint, heftete man Spottverse mit den schlimmsten Vorwürfen an und beglückwünschte Rom und das heilige Kollegium, von dieser Pest erlöst zu sein:

»Stürzt Euch, Bürger, auf ihn und werft ihn hinab in den Tiber!
»Noch seine Leiche befleckt Menschen und Götter zumal!«¹⁾



Giuliano Rovere.

Jammer und Hohn waren bald verstummt. Sixtus IV. schien wie aus einem Zauber zu erwachen und gehörte wieder sich selbst. Hatte die Eifersucht Pietros bisher die andern zurückgedrängt, so stand jetzt der Kardinal von S. Pietro in vincoli seinem Oheim am nächsten²⁾. Giuliano della Rovere bestach nicht durch glänzenden Geist und feine litterarische Bildung; aber er war ein Mann von ernster Gesinnung und grosser Klugheit, wenn auch nicht selten schroff in seinem Wesen und heftig zufahrend. Er umgab sich nicht mit übermässig zahlreichem Gefolge, machte in Lebensweise und Kleidung keinen unnötigen Aufwand, zeigte jedoch in der Auswahl auch seines Hausrates gediegenen Sinn und Geschmack an trefflicher Arbeit. Wenn es darauf ankam, wusste er sehr wol die ganze Grossartigkeit seines Wesens zu entfalten. Das zeigte er jetzt beim Empfang des Königs Christian von Dänemark, den er im Verein mit Francesco Gonzaga zu bewirten hatte. Anfang April traf der länderreiche Herrscher mit grossem Gefolge in Rom ein. Der Papst hatte für ihn die Wohnung herrichten lassen, in welcher die Kaiser einzukehren pflegten, und die ganze Kurie musste ihn feierlich einholen. Er wurde mitten durch die Stadt nach der Peterskirche geführt, wo der heilige Vater soeben der öffentlichen Rechtsprechung präsiidierte. Die Wirkung war wolberechnet. Christian kniete zu seinen Füßen nieder und wollte nicht eher aufstehen, bis die Begrüssungsreden beendet waren. Den Römern fiel wie immer die aufrichtige Frömmigkeit des nordischen Katholiken auf. Zweiundzwanzig Tage blieb er als Gast nebst seiner Gemalin Dorothea von Brandenburg, einer Verwandten Gonzagas, und wurde mit der geweihten Rose und vielen Ehrengaben entlassen³⁾.

Nicht minder glänzte Giuliano, wenn er, wie mehrfach geschah, Federigo von Urbino als Gast bei sich aufnahm. Er hatte seine Wohnung bei S. Pietro in vincoli dem Stadtpräfecten

¹⁾ Vgl. Anhang.

²⁾ »Magni animi et consilii vir, et omnium munerum abstinentissimus,« sagt Sigismondo de Conti. Lib. I, 3. »Vir est naturae duriusculae, ac uti ingenii, mediocrii literaturae«, Jac. Volaterranus, der damals als Anhänger Ammanatis nicht gut auf die Rovere zu sprechen ist, später jedoch offen die Liberalität und wahre Grossheit Giulianos anerkennen muss.

³⁾ Ep. Card. Pap. 556 (4. April 1474) vgl. über Christian, F. v. Löher. a. a. O. Raumers Taschenbuch 1869.

überlassen und selbst Bessarions Palast bei Sti. Apostoli bezogen. Am 28. Mai dieses Jahres ward der Graf von Urbino feierlich vom Papste empfangen, der ihm in der Kapelle seinen Platz auf den Bänken der Kardinäle anwies, so dass er als letzter in ihrer Reihe sass, eine Ehre, die sonst nur den Erstgeborenen der Könige widerfuhr. Das erregte das Missfallen der Kardinäle; denn als Vikar der Kirche war er ihr Untertan, und kaum vier Jahre vorher hatte er als Führer feindlicher Truppen das päpstliche Heer geschlagen und des Lagers beraubt. Der Kardinal von Rouen ermahnte also den Papst deswegen, der von Mantua ebenfalls; aber Sixtus beharrte trotz der Opposition dieser Legitimisten eigensinnig bei seiner Anordnung. Es handelte sich nämlich um die Verlobung einer Tochter Federigos mit dem Nepoten Giovanni della Rovere, dem Bruder des Kardinals, und es wurde vorgeschlagen, das Paar mit Sinigallia und Mondavio auszustatten. Der Senat beanstandete diesen Plan als gefährliches Beispiel päpstlicher Sorge für sein eigen Fleisch und Blut¹⁾. Auch Ferrante von Neapel, zu dem sich Federigo begab, erhob dagegen die Vorstellung: es sei nicht anständig, gerade dieses Gebiet zu wählen, das schon dem Herzog von Amalfi, einem Neffen Pius' II., versprochen sei. Solche Rücksicht gegen vergangene Nepotengeschlechter würde niemand offener verlacht haben als der König selbst; aber dieser Todeschini-Piccolomini war sein Schwiegersohn, den er gern auf Kosten des Kirchenstaats aus gestattet hätte, um wieder an sich zu nehmen, was er selber ihm gegeben. Wie sollte für Sixtus bindend sein, was Pius II. in schwacher Stunde den Seinen zugesagt, was Paul II. zu geben durchaus nicht gesonnen war. Der junge Piccolomini hatte sich bei einem Krawall in Mondavio sogar kompromittiert und Uebergriffe gewagt, die nur die Nachsicht Sixtus' IV. verzieh²⁾. Sollte jedoch wirklich ein anderer Teil des Kirchenstaates gewählt werden, der dem Ländchen des Urbinaten nahe genug lag, wie jener Küstenstrich am Adriameer, so konnte man nur das obere Tibertal mit Città di Castello, vielleicht gar Perugia bis an die toskanische Grenze, und diesseits bis Gubbio ins Auge fassen, das schon Federigo gehörte. So versicherte denn auch der mailändische Gesandte im venetianischen Collegio³⁾, und das unerwartete Vorgehen gegen Nicolò Vitelli bestätigt, wie wir sehen, diesen Plan, wenn auch der Ausgang nicht den Wünschen entsprach.

Mitten in den Vorkehrungen gegen die Teuerung, durch die ganz Italien und ein grosser Teil Europas zu leiden hatte, gab ein plötzlicher Zwischenfall Veranlassung zu ernstlichen Massregeln im Kirchenstaat. In Todi nämlich wurde Gabriello Catalani, das Oberhaupt der welfischen Partei, von Meuchelmördern getötet und ein heftiger Tumult drohte das Land in weiterem Umkreis zu verwirren; denn rasch sammelten sich aus ganz Umbrien die Unzufriedenen und Parteigenossen an diesem Mittelpunkt, besonders Spoletaner, die unter Führung des Giordano Orsini und des Grafen von Pitigliano den Versuch machten, die Ghibellinen mit Matteo Canale aus Todi zu vertreiben, und die Gegend mit Mord und Brand erfüllten. Giuliano della Rovere wurde zum Legaten ernannt und sollte, unterstützt von bewaffneter Macht, mit Federigo von Urbino die Ruhe wieder herstellen.

Er war gerade damals eifrig beim Kirchenbau beschäftigt, an dem er so viel Gefallen fand, dass zeitweilig die Sorge für seine Wohnung darüber vergessen ward. Die Herstellung seiner Titelkirche S. Pietro in vincoli sollte in kurzem abgeschlossen werden. Vor dem Eingang von Sti. Apostoli hatte er einen mächtig aufsteigenden Porticus angefangen und strebte den Palast, der von Pietro Riario begonnen, die Basilika an drei Seiten umschloss, zu vollenden, während gleichzeitig zu Grottaferrata das im Kriege gänzlich zerstörte Castell zum Schutze des Klosters wieder aufgebaut wurde⁴⁾. Nun aber liess ihn sein tatendurstiges Herz nicht in Rom, bis Federigo

¹⁾ Jac. Volaterranus, Diarum.

²⁾ Ep. Card. Pap. 457 (August 1472).

³⁾ Seine Aussage steht bei Brosch, Papst Julius II. S. 302. Vgl. was daselbst S. 6 gesagt ist.

⁴⁾ Platina.

von Urbino aus Neapel herankam. Er schickte nach Giulio von Camerino, der als tüchtiger Kriegsherr ihm mit Truppen entgegenkam, und gieng in seine Provinz ab.

Die Zustände im Gebiet der Kirche hatten schon unter Paul II. wieder ernstliche Besorgnisse erregt, nachdem Federigo von Urbino die frevelmütigen Herrn von Anguillara glücklich bezwungen. Der Triumphzug des Kardinals von S. Sisto, dem man Lobgedichte auf den Weg gestreut, konnte das lockere Regiment nicht festigen, und die Unabhängigkeitsgelüste der vielen kleinen Dynasten oder fast autonomen Stadtgemeinden nicht zügeln. Der Kardinal von Pavia, der in den Vorjahren das umbrische Gebiet verwaltet hatte, führt bittere Klage in seinen Briefen und mahnt wiederholt zur Abhilfe mit Gewalt¹⁾. Wenn nicht alles drunter und drüber gehen sollte, musste mit starker Hand nun endlich einmal durchgegriffen werden. Giuliano Rovere war der rechte Mann dazu. An Entbehrungen und rauhe Klosterzucht gewöhnt, scheute er das Kriegsleben nicht. An der Spitze päpstlicher Truppen drang er in Todi ein. Giordano Orsini und der Graf von Pitigliano entwichen; ein Teil der Aufrührer wurde eingekerkert, ein Teil vorerst nach verschiedenen Orten verbannt, und die Landbevölkerung von der Stadt abgeschnitten, da sich die Bürger ihrer Hörigen zu Wehr und Gegenwehr bei ihren Waffengängen bedienten. Nach dieser Ruhestiftung in Todi wandte er sich gegen Spoleto, um auch diese Stadt wieder der Botmässigkeit des apostolischen Stuls zu unterwerfen; denn jetzt gehörte sie in der Tat mehr der Orsinischen Partei als dem Papste²⁾. In der Nähe der Stadt angekommen, wo von allen Seiten Söldnerscharen zu seiner Fahne strömten, sandte er den Patriarchen von Antiochien, Lorenzo Zanè, der im Vorjahre den Seezug wider die Türken fortgesetzt³⁾, mit der Aufforderung zur Uebergabe voraus. Viele Bürger flohen, um sich und ihre Schätze in die nahen Bergnester zu retten; der Rest entschloss sich, die Vermittelung des Abgesandten anzunehmen, und zog, Verzeihung flehend, dem Legaten im Bittgang entgegen. Giuliano betrat die Stadt, von militärischem Schutz begleitet, besetzte die Thore und war soeben im Begriff, das Gemeinwesen in Ordnung zu bringen, als die beutegierigen Söldner, sobald sie die geringe Zahl der Bürger bemerkt, wider den Befehl die Plünderung begannen. Draussen gebliebene Mannschaften erstiegen die Mauern und dem Legaten half kein Machtwort, den entfesselten Scharen Einhalt zu tun. Es waren besonders die Leute von Camerino und Ceretano, die Rache üben wollten, weil Spoleto sie oftmals mit frechen Raubzügen belästigt, also Mannschaften des Feldhauptmanns Giulio Varano selbst. Der Kardinal lief durch die Stadt umher, rettete mit Mühe die Klöster und den bischöflichen Palast, suchte die Frauen und Jungfrauen vor Beschimpfung zu wahren, und wurde selbst beinahe verwundet. Auch hier wurden dann dieselben Mafsregeln getroffen, wie in Todi, der Verkehr mit dem Landvolk abgesperrt, und ein strengeres Regiment eingesetzt.

Das Hauptunternehmen dieses Feldzuges galt aber Città di Castello und der Bestrafung ihres kleinen Tyrannen. Niccolò Vitelli war durch die Gunst der Päpste zum angesehenen und wohlhabenden Bürger seiner Vaterstadt emporgestiegen, hatte sich dann die Herrschaft angemafst, dabei jedoch immer mit Wort und heuchlerischem Wesen getan, als ob er der Kirche gehorsam sei, ja eifrigst versucht, die Anerkennung als päpstlicher Vikar zu erwirken. Er scheute sich nicht, vornehme Familien, die ihm hinderlich schienen, zu verbannen und ihrer Güter zu berauben. Klagend wandten sich diese an Paul II., der zunächst eine Aussöhnung mit Vitelli und ihre Rückkehr in die Heimat veranlasste. Aus Eifersucht über den Vorrang wurden jedoch die

¹⁾ Ep. Card. Pap. 402. 405. 452.

²⁾ »Superba civitas est, factionibus quotidianis sic ad impietatem exercita, ut neque Pontificum imperia, nec supereminens arx ad ferociam deponendam quandoque valuerint.« Ep. Card. Pap. 519.

³⁾ Lorenzo Zanè war ein Neffe Eugens IV., ward 1452 zum Erzbischof von Spalatro gewählt und 1455 von Nicolaus V. geweiht. Unter Paul II. kehrte er nach Rom zurück und wurde Schatzmeister, 1468 Gouverneur von Cesena, 1470 Präfekt von Picenum. Sixtus gab ihm 1471 die Legation in Perugia und machte ihn zum Patriarchen von Antiochia, als er an Stelle Caraffas gegen die Türken zog 1473.

Fucci, die dem Schein der Freundschaft vertrauten, alle in einer Nacht überfallen und in den Armen ihrer Frauen und Kinder ermordet. Um die Vorladung Pauls II. kümmerte er sich nicht und, hatte er schon früher den päpstlichen Legaten den Zutritt in die Stadt zu weigern verstanden, so tat er nun dem Erzbischof von Spalatro, Lorenzo Zanè, der dorthin geschickt ward, um die Stadt in Ordnung zu bringen, geradezu Gewalt an¹⁾. Diese Widersetzlichkeit war für den Kirchenstaat um so gefährlicher, als die Nachbarn, die über den hartnäckigen Sinn Pauls II. missvergnügt waren, zum Abfall ermutigten. Sobald ein politischer Konflikt mit Rom ausbrach, stand die Losreissung des wichtigen Grenzdistriktes gegen Toscana zu befürchten. War doch das nahe Borgo S. Sepolcro noch immer in den Händen der Florentiner, denen es Eugen IV. einst verpfändet. Sixtus hatte die Pflicht, dieser schlimmen Lage, deren Abstellung nur durch den plötzlichen Tod seines Vorgängers verhindert war, ein Ende zu machen. Er versuchte alle gütlichen Mittel und schrieb voll Milde an Vitelli, doch ohne Erfolg. Die Antwort an den Legaten Pietro war offener Hohn. Jetzt trat nach dem jähen Ende des Riario die Freundschaft zwischen Sixtus und Neapel immer deutlicher hervor, und je drohender diese Einigung für die andern Staaten erschien, desto eifriger schürten Florenz und Mailand hier an der Grenze. Lorenzo de' Medici besonders, der wegen des Ankaufs von Imola erbost war, gab seiner Sympathie für den kleinen Bürgertyrannen den wirksamsten Nachdruck.

Jetzt kam Giuliano della Rovere, der nicht mit sich spassen liess. Er schickte Boten voraus, die Niccolò Vitelli den Krieg ankündigen sollten, wenn er sich dem Befehl des Papstes nicht unterwerfe, während von der andern Seite das Herannahen des Pino Ordelaffi von Forli mit tausend Reitern und ebensoviel Fufssoldaten gemeldet ward. Entschlossen, den vielfach um die Stadt verdienten Vitelli nicht zu opfern, dessen Partei natürlich den Ausschlag gab, schickte man Gesandte nach Rom, welche den Krieg als ungerecht darstellen, die Unschuld der Bürger und die Bereitwilligkeit, in allem sonst zu gehorchen, versichern sollten. Niccolò Vitelli aber ward zum Diktator ernannt und spielte seine Rolle mit dem Schein selbstloser Aufopferung zum Besten seines Volkes gerade so, wie Lorenzo de' Medici nach der Verschwörung der Pazzi. Gianantonio Campano, der päpstlicher Verwalter dieser Provinz war, mit Vitelli gut stand und mit Toscana liebäugelte, wie sein Freund und Beschützer Ammanati, verliess weinend die Stadt, nachdem er in einem Schreiben an Sixtus lebhaft zu Gunsten der Tifernaten eingetreten war²⁾, um nun persönlich in Rom zu wirken. Dort aber kam er schlimm an; er wurde gar nicht zur Audienz zugelassen und musste aus zweiter Hand die schärfste Rüge des Papstes hinnehmen, so dass er in voller Ungnade eine Zuflucht in Neapel zu suchen gieng. Die Verbannten und Gegner Vitellis hatten das Ohr des Papstes gewonnen und mahnten zur Strenge. Lorenzo Giustini, der als Hauptanstifter des Krieges bezeichnet wird, befand sich damals im Heere des Ordelaffi, das weiteren Zuzug erwartend vor Città di Castello ein Lager aufschlug³⁾.

Hochgemut zog der Legat heran, durch die schnellen Erfolge zu Todi und Spoleto in der Hoffnung bestärkt, hier neuen Tatenruhm zu gewinnen⁴⁾. Indes diese Expedition zog sich in die Länge. Die Stadt wurde eingeschlossen, als gerade die Ernte bevorstand; aber sie verteidigte

¹⁾ Sigismondo de Conti, *Le Storie de' suoi tempi*. S. 8 f.

²⁾ Er musste jedoch gestehen, oder drohen: »non sunt omnino destituti; habent adjuutores occultos, paratos omnia facere vel in aperto.« Rob. Ursus, *De obsidione Tiphernatum*.

³⁾ »Quippe summus Pontifex exulum criminosis suasionibus insibilatus, suo illum aspectu, colloquioque prohibuit et per internuntios acerbissima corripuit, tam grandi animo Tiphernatum causam suis literis ac dictis fovisse. Campanus itaque intelligens pro gratia repulsam, pro amore odium Pontificis sibi comparasse et rerum turbulentissimarum in Urbe Roma statum eo deductum esse, ut pro Ecclesia Romana libero homini et in dignitate constituto jam non liceret, quod decebat loqui, Neapolim ad regem Ferdinandum continuo se contulit, a quo et jucundissime, atque magnifice excipitur«, schreibt Rob. Ursus, dessen Darstellung im Sinne der Partei Vitellis hier als Gegenstück stehen mag.

⁴⁾ Rob. Orsi: »a Giuliano Cardinali Legato Apostolico, magni per aetatem animi rerumque novarum cupidi, qui altera castra ad Urbem Tiphernatum ex Spoleto gloriabundus admovebat«

sich tapfer. Lorenzo de' Medici unterstützte den befreundeten Vitelli mit Geld und liess in Borgo S. Sepolcro eine ansehnliche Truppenmacht halten, offenbar in der Absicht, im entscheidenden Notfall zu Hülfe zu kommen. Auch Galeazzo Sforza hatte Zuzug versprochen, liess aber dem Legaten Zeit, sein Glück zu erproben. So wurde »die Belagerung von Tifernum« zu einem berühmten Ereignis der Kriegsgeschichte, das mehrfach beschrieben ist. Im August versuchte auch der König von Neapel sich ins Mittel zu legen¹⁾; denn eine Machtentfaltung des kirchlichen Regiments war ihm unbequem; ja Federigo von Urbino, der als nächster Nachbar die Strittigkeit des Grenzgebietes als vorteilhaften Zustand schätzte und den kleinen Tyrannen lieber gut Freund hielt, scheint den Vermittler gespielt zu haben. Der König liess Vitelli raten, sich dem gnädigen Papst zu ergeben; sowie er sich dazu bereit erkläre, solle der Legat die Belagerung aufheben. Giuliano della Rovere dachte anders; mochte der Papst auch zur Milde neigen, der Legat wollte von keinen Bedingungen wissen, als dass die Stadt und alles übrige sich seiner Entscheidung überantworte. Obgleich die Geschütze, die ihm zur Verfügung standen, erbärmlich schlecht waren, so dass man von Cesena her andere requirieren musste, wurde die Beschiessung immer heftiger erneut.

Endlich befahl der Papst dem Urbinaten entschieden, mit bedeutender Verstärkung auf den Kriegsschauplatz abzugehen, und den Widerstand der kleinen Stadt zu brechen. Nachdem er ihn Anfang des Monats zum Bannerträger der Kirche ernannt, bekleidete er ihn nach der Rückkehr von Neapel am 21. August in feierlicher Ceremonie mit der Herzogswürde. Als der Papst zum Hochamt aus dem Palast gieng, trug Federigo seine Schleppe. Während der Messe wurde ihm das Goldbrokatkleid, Mantel, Hut und Kette angelegt, wie sie Borso von Este empfangen, und ihm sein Platz vor dem jüngsten Kardinal gewiesen. Nach dem Gottesdienst weihte Sixtus zwei Standarten mit den Wappen der Kirche und der Rovere, und übergab sie dem Herzog, der von allen Kardinälen geleitet gieng. An der Treppe von St. Peter stand ein Ross mit roter Seidendecke als Geschenk Sr. Heiligkeit, und in festlichem Zuge wurde er nach Sti. Apostoli gebracht, wo im Hause des Kardinals Giuliano ihm Wohnung bereitet war. Aber diese Freude störte ein Zwischenfall, der die Abergläubischen als böses Omen erschreckte: auf der Engelsbrücke brachen im Winde die Standarten, und die Banner stürzten herab; schnell mussten sie aus der Burg durch andre ersetzt werden.

Am 27. August sollte Federigo mit seinen Truppen bei Città di Castello eintreffen²⁾. Sobald dies verlautete, strengte Giuliano noch einmal alles an, die Stadt im Sturm zu nehmen. Der erste Wall wurde erobert, der zweite heftig bedrängt; aber als die Bürger sich schon verloren glaubten, ward plötzlich zum Rückzug geblasen. Der Herzog von Urbino rückte ins Lager des Legaten und brachte offenbar eine neue Botschaft mit, die er in Rom mit dem Papste verabredet. Der Plan, an dieser Stelle ein kleines Fürstentum für Giovanni della Rovere zu begründen, ward aufgegeben³⁾, und das Absehen wieder auf Senigallia gerichtet. Der Herzog sollte den Sieg über Città di Castello heimbringen, sich so das Kardinalskollegium zur Dankbarkeit verpflichten, damit es seine Zustimmung gebe. Sie schien für das vorhandene Vikariat in den Marken noch immer leichter zu erlangen als für die Gründung eines neuen, dem Neapel, Mailand und Florenz widerstrebten. Federigo rief also Carlo Manfredi von Faenza, Costanzo Sforza von Pesaro und Roberto Malatesta von Rimini zur Hülfe, — ein Aufwand von Kräften, der um so überflüssiger war, als die Bedingungen für Vitelli, die Ferrante erwirkt, in keinem

¹⁾ Ep. Card. Pap. 568. — »Ecce, iam habemus ecclesiam masculo robore: bonis inquam avibus«, schreibt Arrivabene.

²⁾ Ep. Card. Pap. 572. Ueber den Hergang der Belagerung, Minutoli an Ammanati. 573.

³⁾ »Laetor respexisse Deum in faciem Ecclesiae suae, oblitumque errorum nostrorum correxisse consilia, quae non minus ad pestem quam ad salutem videbantur proclivia« schreibt Ammanati in Bezug darauf offenbar (575), dagegen hat er Lorenzo de' Medici, der ihn in Siena überrascht, heftig getadelt: »vel quod non siverint Pontificem arbitrio uti, vel quod non ipsi Vitellio reducendo gratiam proripuerint Urbinati!«

Verhältnis dazu standen. Sofort begannen die Unterhandlungen. Nach wenigen Tagen ergab sich der Tyrann dem befreundeten Feldherrn, dem der Ruf der Unbesiegbarkeit vorangieng. Die Kapitulation erfolgte mehr im Vertrauen auf seine diplomatischen Kniffe als auf die Belagerungskunst all dieser Kriegshelden, die sich höchst kläglich bewährte. Der schlaue Vitelli wusste wol, dass es nicht in der Absicht des Nachbarfürsten lag, die Macht der Kirche an seinen eigenen Grenzen zu fördern. Giuliano della Rovere musste nach achtzigtägiger Geduld in der heissesten Jahreszeit am Ende mit einem Erfolge zufrieden sein, der seiner Würde und den Anstrengungen wenig entsprach. »Trotzig erschien Vitelli im Lager vor dem Legaten des Papstes, gab keine Reue zu erkennen, bat und flehte nicht, zeigte nur durch leise Beugung des Nackens, mehr zum Schein als zur Verehrung, dass er einem Kardinal der heiligen Kirche gegenüberstand.« Am folgenden Tage wurde Giuliano in feierlicher Prozession von den Bürgern eingeholt und in die Stadt aufgenommen; aber er durfte, dem Uebereinkommen gemäss, nicht mehr als zweihundert Fufssoldaten mitnehmen. Dem Tyrannen selbst war Sicherheit versprochen; in Castello blieb Lorenzo Zane, der Patriarch von Antiochien, als päpstlicher Stellvertreter mit einer Besatzung zurück, bis die Verbannten heimkehrten und die Zwingburg fertig sei, die Giuliano zu bauen befahl. Dann zog das Heer ab, und der Kardinal begab sich mit dem Herzog Federigo, der Vitelli mit sich führte, nach Rom.

Dort herrschte über die Siegespost von Città di Castello allgemeiner Jubel: »Trompetenstösse verkündeten sie von der Engelsburg, und der Lärm hätte beim Fall eines Spartacus oder Sertorius nicht grösser sein können. Doch glaube ich nicht an wirkliche Unterwerfung, fügt der Sekretär Gonzagas hinzu, da der Herzog von Urbino sie vermittelt; denn der versteht Wasser und Feuer zu mengen ohne jemandes Unbill.« »Unter dem günstigen Schein steckt sicher etwas Schlimmes,« antwortet auch Ammanati, »mag es der Urbinate mit dem Papst oder Vitelli mit dem Urbinaten ausgeheckt haben¹⁾.«

Auf dem Wege nach Rom kamen dem Legaten Deputationen vieler Städte entgegen und brachten ihm mit den Glückwünschen kostbare Geschenke dar. Er aber wies sie, nicht aus Stolz, sondern weil sie dem Mann der Kirche wenig ziemten, entweder standhaft zurück oder bestimmte sie zu frommen Zwecken, zur Herstellung von Heiligtümern und Klöstern²⁾. Am 9. September in der Frühe erreichte Giuliano mit dem Herzog die Porta Flaminia. Auf Befehl des Papstes sollten ihnen alle Kardinäle entgegengehen; aber sie konnten dem abgehärteten Ligurer nicht zuvorkommen. Vor Sonnenaufgang schon war er in der Kirche Sta. Maria del Popolo. In feierlichem Pomp wurde er von dort nach Hause geleitet. Voran ritt der Herzog zwischen dem Stadtpräfekten und dem Grafen Girolamo, mit Vitelli zwischen einigen Edelleuten an der Spitze. Dann begaben sich die Kardinäle ins Konsistorium, wo der bezwungene Rebell Obedienz leistete. Der Papst aber war nicht anwesend; es hiess, er leide anhaltend am Fieber. Man argwohnte indes andere Gründe, die um so schlimmeren Verdacht erregten, je sorgfältiger die wahre Ursache verheimlicht ward³⁾.

»Der Urbinate hat der Kirche mehr Wolwollen gezeigt, als ich erwartete,« heisst es bei den Missvergnügten; »der Weg ist geebnet, uns Sinigallia zu entwinden, und die Väter werden schwach genug sein; denn alle dienen um die heillose Gunst. So wird die flaminische Provinz, die Pius II. mit so viel Gefahren und so viel Opfern hergestellt, durch ein einziges Dekret des lässigen Senats dem alten Tyrannentum zurückgegeben!« — »Die senogallische Beute ist wol schon in Sicherheit?« fragt Ammanati von Siena aus. »Die Liebe des Papstes zu den Seinigen und die honigsüssen Ränke des anwesenden Herzogs lassen das nicht anders erwarten. Zweimal hat dieser Urbinate nun schon in wenigen Jahren über Sinigallia und Mondavio gesiegt, mit

¹⁾ Epist. Card. Pap. 574. 575.

²⁾ Platina u. Sigism. de' Conti.

³⁾ Epist. Card. Pap. 578.

den Waffen zuerst und jetzt mit andern Künsten. Mit demselben Glück wird er, glaube mir, in kurzem Fano und was noch sonst ihm nahe liegt, unter dem Namen des neuen Schwieger-sohnes ergattern¹⁾.«

In der Tat erreichte der Papst und die Werbung des Kardinals Giuliano, dass die Opposition im Kollegium nachgab. Giovanni della Rovere wurde zum Herrn von Sinigallia und Mondavio ernannt und als Vikar der Kirche eingesetzt, während der Herzog die Verlobung seiner Tochter Johanna mit dem Neffen des Papstes proklamierte. Darauf kehrte Federigo nach Urbino zurück und nahm den künftigen Eidam mit sich, damit er Gelegenheit habe, sich am herzoglichen Hofe in den Künsten des Krieges und fürstlicher Sitte zu üben²⁾.

Sixtus IV. und Ferdinand von Neapel bildeten jetzt eine geschlossene Macht. Sie hatten den Herzog von Urbino an sich gefesselt und den anerkanntesten Feldherrn Italiens mit beinahe gleichem Jahresgehalt von beiden in ihren Dienst genommen. Der Versuch, den Papst mit Händeln im Kirchenstaat gleichsam im eigenen Hause zu beschäftigen, war nicht von längerem Erfolg gewesen, und die Anstifter sahen sich nur um so peinlicher blossgestellt. Die Intriguen Lorenzos de' Medici lagen offen genug zu Tage. Er hatte sich völlig unbefugt in eine ganz interne Angelegenheit des Papstes eingemischt. Der Legat musste sich in einem Schreiben an die Republik beschweren, und selbst der Kardinal Ammanati, der gewiss nicht auf Seiten der Rovere stand, fand es nötig, ihn darüber zur Rede zu stellen. Nicht zufrieden, die Aufständischen zu unterstützen, hatte er versucht, unter dem Schein der Bundesgenossenschaft durch Briefe und Boten ganz Italien aufzuhetzen, damit der Papst gezwungen werde, von der Züchtigung der Rebellen schimpflich abzustehen³⁾. Man wusste in Rom sogar, dass Florenz beabsichtigt hatte, Vitelli mit Waffengewalt in seiner Tyrannis zu erhalten, da Galeazzo Sforza seine Hülfe dabei zugesagt. Dieser Zuzug war ausgeblieben, und die Florentiner glaubten sich also vom Herzog von Mailand wie vom König von Neapel getäuscht. Es blieb nichts übrig, als Venedig, mit dem sie sonst nichts im Sinne hatten, so schnell wie möglich auf ihre Seite zu ziehen. Venedig und Neapel waren neuerdings wegen der Vorfälle auf Cypern verfeindet; denn, während die Republik beim Aussterben der Lusignan bemüht war, die wichtige Insel zu gewinnen, und nach dem Tode König Jakobs besonders (6. Juni 1473) mit Hülfe seiner Witwe Catarina Cornaro sich dort festgesetzt, hatte Ferdinand Verschwörungen dort angezettelt, um den Thron für einen Sprössling seines Hauses zu gewinnen. Zwischen Galeazzo Sforza und Ferrante war ein eifersüchtiges Misstrauen immer vorhanden; mit jenem also verständigte man sich leicht. Venedig aber fühlte sich durch die Bundesverträge wider die Türken wie Neapel so erst recht dem Papste verpflichtet; zumal da soeben erst die Belagerung von Scutari, von Mai bis August 1474, die furchtbare Plage in Erinnerung gebracht, und Sixtus Zufuhr und Geld geschickt hatte, damit durch den Fall dieser Veste nicht zugleich Illyrien und andere Länder der Christenheit dem wachsenden Uebermut dieser Nachbarn preisgegeben würden. Deshalb schickte man Gesandte nach Rom, um dort womöglich eine friedliche Vereinbarung aller zu erreichen. Noch einmal gieng Sixtus die Hoffnung auf, seinen Wunsch eines Gesamtbundes in so unerwarteter Weise erfüllt zu sehen. Seine Massregeln gegen Lorenzo de' Medici blieben milde genug: seitdem Lorenzo bei dem Kauf von Imola alles versucht, die Beschaffung des nötigen Geldes zu hintertreiben, war seine Stellung als Depositar der Kurie unmöglich. Was ihm einst so freigebig geboten war, ward ihm jetzt entzogen. Die Verwaltung des apostolischen Fiskus kam an das Bankhaus der Pazzi, die jene Summe trotz Medici vorgestreckt; aber das war auch alles. Die Verhandlungen giengen vorwärts, das Ab-

¹⁾ Epist. Card. Pap. 577. 580. (24. Sept. 1474.)

²⁾ Platina.

³⁾ »Nam praeterquam quod Nicolao pecunias et vires subministrabat, omnem Italiam literis nunciisque sub specie foederis sollicitavit, ad opem illi ferendam, ut Pontifex ab incepto turpiter desistere cogeretur.« Sigism. de Conti. Dazu Platina, Navagero u. A.

kommen war bereits von allen Teilen gebilligt und sollte nur noch unterzeichnet werden. Da liess der König von Neapel, unter dem Vorwand eines Zwischenfalls mit Mailand, durch seinen Gesandten das Friedenswerk zerstören¹⁾. Deshalb schlossen am 2. November Florenz, Venedig und Mailand nebst Ercole von Ferrara ihre Liga, und liessen dem Papst und Ferrante die Wahl, in monatlicher Frist ihr beizutreten. Italien war in zwei Lager getrennt; es fragte sich nur, von wo aus die ersten Feindseligkeiten begönnen?

So lagen die Dinge, als das Jubeljahr 1475 vor der Thüre stand. Paul II. hatte die Wiederkehr auf fünfundzwanzig Jahre herabgesetzt; sein Nachfolger freute sich, es zu feiern, wie Nikolaus V. Dazu kehrte auch der letzte der Legaten heim, der jenseits der Alpen gewirkt: Marco Barbò, der Patriarch von Aquileja und Kardinal von S. Marco. Am 15. November betrat er die Stadt²⁾. War er früher seinem Oheim Paul mit unverwüstlicher Arbeitskraft und maßvoller Klugheit zur Seite gestanden, so hatte nun die ernste Strenge seines Lebens und die Sanftmut seines Wesens ihn auch in Deutschland beliebt gemacht. Reiche Erfahrung in schwierigen Geschäften sicherte ihm ein hohes Ansehen bei der Kurie³⁾. Er ward mit allen Ehren empfangen und fand in Rom nur friedliches Streben: die Vorbereitungen zum Jubeljahre waren in vollem Gange.



Bartolommeo Platina.

Mit dem Ueberblick über diese Tätigkeit Sixtus' IV. zur bevorstehenden Säkularfeier geht die Erzählung seines ersten Biographen, der wir bis dahin gefolgt sind, zu Ende. Platina's Gönner hatte andere Aufträge für ihn, welche die Beschreibung seines eigenen Pontifikats bis zum Abschluss dieser Arbeit hinausschoben. Der Bibliothekar der Vaticana, der auf Melozzo's Gemälde vor dem Bettelmönch im Papstgewande kniet, war bereits ein Fünfziger, als dieser den Stul Petri bestieg. Der alte Graukopf, den wir dort sehen, hat ein bewegtes Leben hinter sich; aber die letzten Jahre Pauls II. waren die schlimmsten gewesen. Sie hatten ihm unerwartet die bittere Erfahrung gebracht, die Resultate eines arbeitsamen Strebens und selbst die Freiheit auf einen Schlag zu verlieren. Das Kriegsglück der grossen Söldnerführer, die in aller Munde lebten, lockte auch Bartolommeo Sacchi aus seinem Heimatsort bei Cremona unter die Fahnen Francesco Sforza's. Dann bekehrte er sich spät noch zur Lernbegier, trat zu Mantua in die Schule des Ognibono Leonicensi, der von Vittorino da Feltre gebildet war, und erwarb sich durch eisernen Fleiss die Kenntnisse, die ihn zur Teilnahme an der litterarischen Arbeit seiner Zeit befähigten. Beim Markgrafen Lodovico Gonzaga fand er die erste Aufnahme, wol als Lehrer der Prinzen; dort schrieb er die Geschichte der Stadt Mantua, die dem jungen Francesco Gonzaga gewidmet ward, den Pius II. (1461) mit siebzehn Jahren zum Kardinal erhob. Freigebigge Unterstützung dieses Schülers half ihm weiter. Der Ruf der platonischen Akademie trieb ihn nach Florenz, wo er etliche Jahre im Kreise der Medici verlebte. Marsilio Ficino erfüllte ihn mit seinem Platonismus und hielt ihn, weil er im Griechischen wol be-

¹⁾ Navagero, Storia Veneziana, bei Muratori XXIII. col. 1144. »E consentendo il Duca e i Fiorentini furono da loro mandati Ambasciatori al Papa, per trattare alla sua presenza, insieme cogli Ambasciatori della Signoria e del Re di Puglia, e conchiudere tal lega. La quale essendo da tutte le parti accettata, e conchiusa dovendosi sigillare, fu dall' Ambasciadore del Re tagliata la pratica.

²⁾ Ep. Card. Pap. 595 u. Platina.

³⁾ Gaspar Veronensis (Murat. III, 2. col. 1042.) »Adjuvat eum corporis robur, prudentia ingens, memoria non parva, acumen ingenii, exercitatio rerum, vigilia crebra, cibi potusque sobrietas« u. Jac. Volterrano, Diarium.

wandert war, als Hausgenossen. Sein Dialog *de optimo cive* ist an Lorenzo de' Medici gerichtet, und schildert einen Besuch beim alten Cosmo in der Villa Careggi, wie er schwach am Leibe aber sprudelnden Geistes die Seele der Unterhaltung war. Schon unter Calixt III. soll er Rom zum erstenmal betreten haben; aber Francesco Gonzaga eröffnete ihm erst den Eintritt zu dauerndem Aufenthalt. Vor Pius II. hielt er eine Rede zum Lob der edlen Künste und erwarb 1464 durch Kauf die Stelle eines päpstlichen Abbreviators, die ihm die Möglichkeit gab, seinen gelehrten Studien in achtbarer Musse zu leben. Auch Jacopo Ammanati-Piccolomini, der gebildete Kardinal von Pavia, interessierte sich für ihn, und Bessarion, der regsamste Beschützer humanistischer Tätigkeit, nahm den eifrigen Verehrer Platons freundlich in seinem Hause bei Sti. Apostoli auf, wo die namhaftesten Hellenen und italienischen Hellenisten sich zusammenfanden. Hier glänzten Andronikos Kallistos, Constantin Laskaris und Theodor Gaza im wissenschaftlichen und heiteren Gespräch mit dem Kardinal und wetteiferten mit Bessarions Zögling und Günstling, Niccolò Perotti von Sassoferato, der Polybius übersetzt und eine Metrik verfasst. Hier war der Mittelpunkt des Streites über den Vorrang des Platon oder Aristoteles, der die gelehrte Welt beschäftigte und gerade damals durch Bessarions »Bücher gegen die Verleumder Platons« entschieden ward. Die Ausfälle des streitsüchtigen Georgios von Trapezunt, der unter Paul II. nach Rom zurückgekehrt war, hatten diese Rettung veranlasst; sie wurde zu einem glänzenden Sieg über die verfallene Dogmatik der Aristoteliker und half die befangene Formelweisheit mittelalterlicher Scholastiker immer weiter zu Gunsten freier Kritik zu verscheuchen. Hier verkehrte auch Francesco Rovere als Prokurator der Minoriten, eines Ordens, der von Poggio verhöhnt, von Lorenzo Valla noch als Herd des Obskurantismus, als Hort scholastischer Traditionen gezeißelt ward. In den letzten Jahren Pauls II. kam auch Johannes Argyropulos nach Rom, den Platina als seinen Lehrer bezeichnet. Pomponio Leto docierte an der Universität und regte zum Studium des römischen Altertums an; bald sollte ein gemeinsames Schicksal die Freundschaft mit diesem Manne befestigen, der mitten in der Stadt der Päpste ganz im Geiste des Heidentums aufgieng.

Nahm der Verkehr im Kreise Bessarions bereits den Charakter jener Akademien an, der bei philosophischer Unterhaltung und heiteren Symposien stets als Ideal vorschwebte, so gründeten die Anhänger dieses alten Heiden aus Calabrien wirklich eine römische Akademie, deren Mitglieder sich in seinen Vorträgen mit Begeisterung erfüllt. Sie legten sich antike Namen bei, wie Glaucus, Petrejus, Asklepiades, wie Callimachus Experiens für Filippo Buonaccorsi, oder Sabellicus für Marcantonio Coccio aus Sabinerland, während der Meister Pomponius selbst, der als Pontifex Maximus verehrt ward, den Vorzug genoss, dass man vor allen angenommenen Namen gar nicht wusste, wie er eigentlich hiess. Auch Bartolommeo Sacchi hatte den Namen, unter dem er berühmt geworden, zunächst allerdings seinem Geburtsort Piadena entlehnt, schreibt sich jedoch selber stets Platyna und beabsichtigte offenbar einen Anklang an den göttlichen Platon, wie Gemistos Plethon und andere auch.

Die Akademie des Pomponius erhielt durch ihren Leiter ein nationalrömisches Gepräge. Wie er selbst den Genius der Stadt am höchsten verehrte, so feierten seine Jünger den Geburtstag Roms, und diese Palilien wurden bald mit festlichem Gelage und allerlei seltsamen Aufstellungen begangen. Bei solchen Gelegenheiten steigerte sich die Stimmung leicht zu phantastischer Schwärmerei und die Beschäftigung mit den Schatten der Vergangenheit verstieg sich zu religiösen Gebräuchen, die ungeübten Augen und ängstlicher Frömmigkeit wol als Parodie des christlichen Kultus erschienen. Die Eingeweihten dachten sich gern als Priesterkollegium, und der gelehrte Oberhirt der Akademie braucht in einem Brief an Platina selbst die Anrede *Pater sanctissime*, während ein unbekannter Pantagatus sich inschriftlich als *sacerdos Achademiae Romanae* bezeichnet. — Rom war ein gefährlicher Boden für solchen Geheimbund, denn die freiere Geistesrichtung nahm wie von selbst in dieser Umgebung einen politischen Charakter an, da jede heidnische Gesinnung hier zu den Grundformen der christlichen Welt in Widerspruch trat. Man verachtete bei so

vertraulicher Nähe die Papstgewalt, und was aus der Ferne verehrungswürdig schien, durchschaute die tägliche Gewohnheit zu gut. Diese pantheistischen Jünger des Altertums stammten aus der Schule eines Lorenzo Valla, der seine Kritik scharf genug gegen die weltliche Hoheit des römischen Bischofs gerichtet. Es ist so verwundersam nicht, wenn man ihr Treiben gelegentlich dafür zur Verantwortung zog.

So kam es unter Paul II. zu einer peinlichen Katastrophe. Die Aufhebung des Kollegiums der Abbreviatoren, durch die eine Menge Leute geschädigt wurden, gab den äusseren Anlass. Sie wagten Gegenvorstellungen beim Papste, und Platina war als Wortführer in seiner Heftigkeit so unvorsichtig mit einer Berufung an auswärtige Monarchen, sogar an ein Konzil zu drohen. Statt der Antwort erfolgte seine Verhaftung. Er wurde in die Engelsburg gesperrt und erst nach viermonatlicher Gefangenschaft gelang es dem Kardinal Gonzaga, seine Freilassung zu erwirken. Platina wurde mit dem Papst ausgesöhnt, ja er durfte vor ihm 1468 eine öffentliche Rede halten über die Einigung Italiens und den Kreuzzug wider die Türken. Aber die Erbitterung der Litteraten verschlimmerte nur die Ausschweifungen ihrer Phantasie. Auf einmal erschien die Akademie der Altertumsfreunde als Herd aller feindlichen Elemente der Ketzerei und republikanischer Gesinnung.

Während des Karnevals 1469 wurde der Papst vor einer Verschwörung gewarnt, die mit dem Kultus antiker Römertugend zusammenhängen sollte, wie die Porcaro's unter Nicolaus V. Vom Vatikan drang diese Nachricht natürlich in die Stadt zurück. Wie die Aufpasser zusahen, waren mehrere Akademiker verschwunden, unter ihnen der angebliche Urheber Buonaccorsi, der später fern in Polen, am Hof der Jagellonen wieder auftauchte und einige Berühmtheit erlangt hat. Die Brüder Quatracci, geborene Römer, wurden ergriffen, Platina beim Nachtessen an der Tafel des Kardinals Gonzaga überrascht, vor den Papst geführt und wieder in die Engelsburg geworfen. Pomponio Leto weilte als Gast im Hause Cornaro zu Venedig. Aber gegen die Vorladung des ergrimnten Paul schützte die Republik ihn nicht; war der echte Pontifex doch ein venetianischer Nobile.

Der Professor der Rhetorik verfasste im Kerker des Castel S. Angelo eine Verteidigungsschrift. Die Beschuldigung eigentlicher Häresie konnte nicht erwiesen werden, und die Anklage auf verbotenen Umgang mit einem jungen Venetianer, dessen Schönheit er besungen hatte, wies er mit dem Beispiel des Sokrates ab, der ebenfalls die Schönheit männlicher Jugend bewundert, und hatte die Meinung seiner Bildungsgenossen vollkommen auf seiner Seite ¹⁾. Der Besuch des Kaisers in Rom unterbrach den Inquisitionsprozess. Dann wurde er eifrig fortgeführt. Paul selbst wohnte den Verhören bei, und sein Neffe von S. Marco fuhr in heftiger Entrüstung die Opfer polternd an, als ob das Beispiel heidnischen Taumels, das der Papst so oft gegeben, nicht tausendmal schlimmer gewesen wäre, als die Träume der Akademiker. Viele Kardinäle, namentlich Bessarion, verwandten sich für die Gefangenen. Pomponio wurde denn auch freigegeben, aber Platina musste ein Jahr lang in der Engelsburg schmachten. Er hatte mit den Römern Quatracci und Giovanni Capoccio sogar die Tortur zu erleiden. Er schrieb lange, demütige Briefe an Bessarion und Ammanati, an Borja und Gonzaga, ja an Marco Barbo und den Papst selber, während ihm Unterredung und Korrespondenz mit dem Präfekten des Kastells, Rodrigo Sanchez, dem Bischof von Calahorra, einigen Trost gewährte und beiden Gelegenheit gab, mit rhetorischen Produktionen zu wetteifern. Als er endlich erlöst ward, liess ihn Francesco Gonzaga zu sich in die Bäder von Petriolo kommen, um das körperliche Leiden zu kurieren, das er davongetragen; aber die Fussfesseln hatten ihn zu sehr verletzt, so dass er sein Lebtage nur mühsam gieng und

¹⁾ Platina selbst benutzt in seinem *Dialog contra amores* die Gelegenheit, der abschreckenden Schilderung weiblicher Gebrechen das Lob des Mannes als des schöneren Geschlechtes gegenüberzustellen: »Natura enim (ut Aristoteli placet, formis omnibus marem tamquam rem perfectam sprepta femina nititur efficere: ad huius vero integritatem omnes vires confert.« Vgl. Litteratur und Beilagen über Platina im Anhang.

bei geringster Anstrengung durch schmerzhaftige Geschwulst an die Grausamkeit seines Peinigers erinnert ward.

Beim Tode Pauls II. atmeten sie alle auf. Mit der Wahl Sixtus' IV. begannen bessere Tage; denn er gehörte selbst zum Kreise Bessarions und hatte, wie alle Humanisten, im Geiste Platons geschwelgt. Er gestattete die Herstellung der Akademie, und gerade im Jubeljahr 1475 bezeichnen ein Römer und andere, welche die christlichen Katakomben nach heidnischen Altertümern durchforschten, an dieser Stätte sich als »einmütige Verehrer und Erforscher des römischen Altertums — regnante Pomp. Pont. Max.« Der Papst, der das Treiben gewiss aus eigener Anschauung kannte, lächelte darüber, wenn ein alter Professor der Eloquenz an seiner Hochschule sich in unterirdischen Inschriften mit einem Titel schmückte, der auf der ganzen Oberwelt nur ihm zukam. Er verfuhr auch mit Platina in einer Weise, die von seiner Klugheit und Menschenkenntnis ein sprechendes Zeugnis giebt. Er wusste diesen Rädelsführer der Opposition mit Beweisen alter Freundschaft zu gewinnen und wies ihm nacheinander zwei grosse Aufgaben an, die jede Gefahr papstfeindlicher Gesinnung aufhoben, ja die ganze Kraft und Begabung dieses Litteraten einfach in den Dienst derselben Macht stellten, gegen die er sich aufgelehnt. Er ermunterte ihn erst, eine Geschichte der Päpste zu schreiben, und forderte dann von ihm eine Sammlung der Dokumente über die weltlichen Rechte des heiligen Stuls.

In den ersten Jahren des neuen Pontifikats bewarb sich der rührige Schriftsteller noch um die Gunst manches Kardinals. Hatte er in früheren Jahren schon sein Büchlein *De honesta voluptate et valetudine* oder *De Obsoniis*, das er im Sommeraufenthalt zu Tusculum bei Francesco Gonzaga geschrieben, dem Erzbischof von Ravenna, Kardinal Roverella gewidmet, so gab der Tod Bessarions Gelegenheit zu einem Panegyricus auf den vielverehrten Gönner platonisierender Litteraten. Es folgten die Dialoge *contra amores* an Lodovico Stella von Mantua, einen jüngeren Hausgenossen im Dienst seines Kardinals, und *De vera nobilitate* an Giovanni Orsini, Erzbischof von Trani, mit dem er am rauschenden Anio zusammentraf. Es war im Sommer 1473, als der Papst in Tivoli weilte und auf einem Ausflug die herrliche Villa besuchte, die der Bruder Napoleone's sich in Vicovaro erbaut. Mit der ganzen Freude des Renaissancemenschen, wenn auch leider zu kurz, um uns eine deutliche Vorstellung zu geben, schildert Platina diesen Palast des reichen Prälaten, wo er die wärmere Jahreszeit verlebte und imstande war, Sixtus mit seinen Kardinälen und grossem Hofstaat bequem aufzunehmen und glänzend zu bewirten. Er bewundert Aufbau und Anordnung der Räumlichkeiten, die weiten Speisesäle, die hohen Säulenhallen, die anmutigen Wohngemächer, die wolgepflegten Gärten, dazu die Ausstattung mit Wandmalereien, vergoldeten Holzdecken, kostbaren Teppichen, — und verrät uns so beiläufig, wie viel Kunstbedürfnis und Luxus der Hauptstädte in die ferner gelegenen Landsitze hinausgedrungen war, die feindliche Schadenfreude und Greuel des Krieges oft nach kurzem Bestehen zerstört hat. Kein Wort dagegen von dem achteckigen Tempel mitten im Ort Vicovaro, den der Papst mit seinem Klerus doch sicher schon aus Rücksicht auf den wirtlichen Gastfreund besuchen gieng. Während die Villa mit dem prächtigen Hause verschwunden ist, steht dieses kirchliche Denkmal, wenn auch in arger Verwahrlosung heute noch da. Es ist ein Familienheiligtum, das Francesco Orsini, der grosse Graf von Tagliacozzo zu Ehren des heiligen Jacobus gestiftet und begonnen, derselbe, der 1453 den unterbrochenen Bau von Sta. Maria sopra Minerva auf eigene Kosten zum Abschluss bringen liess. Nach Vasari's Zeugnis war es ein Schüler Brunellesco's, der die kleine Centralanlage geschaffen. Filarete nennt ihn Domenico da Capodistria, und erzählt uns, dass er über dieser Arbeit gestorben sei. In der Tat verrät sich venetianische Schulung in der gotischen Konstruktion, deren Stilformen auch weder die Zierglieder unten, noch die Anordnung des nach Innen verjüngten Portales verläugnen. Aber wie der Baumeister, starb auch der Stifter bereits 1456¹⁾ und die Vollendung des Baues

¹⁾ Pii II. Comment, p. 167: Franciscus Vrsinus urbis praefectus nobile sacellum inchoavit ex marmore candidissimo,

und die Ausschmückung mit Statuen und Reliefs blieb nach langer Pause den Tagen Sixtus' IV. überlassen. Eben jetzt mochte die Marmorarbeit fertig geworden sein; denn unter dem Tympanon steht die Inschrift:

TALIACOCIADAE COMITES · VRSINA PROPAGO
 FVNDARE · SACRĀ DEVOTA MENTE SACELLVM.
 HAC · HAERES · TRANI · PRAESVL · DE · PROLE · IOANNES.
 DIVE · IACOBE · TIBI · MERITA · PIETATE · DICAVIT.

Der Künstler, der im Auftrag des Erzbischofs von Trani die bildnerische Ausstattung geschaffen hat, ist ohne Zweifel Giovanni Dalmata, also fast ein Landsmann des ersten Erbauers; denn oben im Giebelfeld sitzen zwei Putten, die das Wappen der Familie halten, genau so wie am Portal des Palazzo di Venezia, wo man seine Eigentümlichkeit schon erkannt hat¹⁾. Noch vollständiger tritt uns dieses Meisters Art in den Reliefskulpturen der Portallunette entgegen. Es ist eine thronende Madonna, zu deren Seiten hier der Stifter Francesco vom heiligen Jacobus empfohlen, dort der Erzbischof Johannes vom heiligen Petrus geführt, und herum in der Bogenschräge die anbetenden Engel, je zwei übereinander, mit gespreizten Beinen, und die Taube des heiligen Geistes oben in der Mitte. Dazu in den Bogenzwickeln die Medaillons mit der Verkündigung in Halbfiguren, und drei Statuen auf dem Giebel: Jacobus Major mit zwei andern Aposteln, die übrigen acht ringsum an den Ecken des Polygons und endlich der Erzengel Michael als Schützer des Berges droben auf der Mitte des Zeltendes. Eine volle Renaissanceüberkleidung bis herab auf die spätgotischen Anfänge der Tabernakel am Eingang, während drinnen das achteilige flache Gewölbe, draussen die Strebepfeiler an den Ecken des Polygons die mittelalterliche Baukonstruktion keinen Augenblick verbergen.

Platina scheint die Besichtigung des Papstes in dieser Gegend mit erlebt zu haben. Auch Sixtus war inzwischen nicht vergessen, wenn der Humanist seine Schriftchen einem Gönner empfahl. Ihm überreichte Platina den Dialog über das wahre und falsche Gut, den er mit Rodrigo Sanchez in der Engelsburg gepflogen, und die lateinische Uebersetzung der Abhandlung Plutarchs über den Zorn, deren Vorrede in der Handschrift der Vaticana mit einem trefflichen Bildniskopf des Papstes im Anfangsbuchstaben verziert ist²⁾. Als die Aufforderung an ihn erging, das Leben aller Päpste, von Christus bis auf den vierten Xystus zu schreiben, war er bereits auf dem besten Wege. Gleich nach dem Tode Pius' II. hatte er seine Biographie verfasst und dem Neffen dieses Papstes, Francesco Piccolomini, dem Kardinal von Siena gewidmet³⁾. Sie wurde hernach für die Publikation nur kürzer redigiert. Als er mit dem Pontifikat des Rovere selbst den Anfang machte, war auch ein Leben Nikolaus' V. fertig, auf das er sich beruft. Diese Päpste der Renaissance sind offenbar mit der grössten Liebe behandelt und hier der beste Teil seiner Arbeit zu suchen. Paul II. wird begreiflicherweise höchst einseitig dargestellt, ja mit höhrender Bitterkeit sogar wissentlich ungerecht behandelt. Für die älteren Perioden sind die Papstleben des Anastasius und anderer benutzt, für die späteren erst ist seine Geschichte original. Bei seiner humanistischen Schulung schwebt natürlich stets die klassische Biographie als Muster vor; deshalb strebt er vor

adornavitque stauis egregiis, et floribus ut nostro sunt tempore non contemnendis: morte praeventus non absolvit opus, nec successores inter se armis pro hereditate contententes, manum adhuc extremam apposuerit (1461).

¹⁾ Vgl. den Aufsatz von H. v. Tschudi im Jahrbuch der K. preuss. Kunstsammlungen (1883). Die dort besprochene Reihe der Werke Dalmatas erfährt durch diese Arbeiten in Vicovaro einen wichtigen Zuwachs, der wol geeignet ist, über Herkunft und Schulung des Künstlers weiteren Aufschluss zu geben. Wir versparen übrigens die genauere Analyse auf andere Gelegenheit. Abbildung bei Litta. Fam. Orsini, Taf. 22. 23. allerdings ungenügend.

²⁾ Cod. vat. cart. 1888. Abbildung bei Vairani, Cremonensium monumenta Romae existentia. P. I. Romae 1778.

³⁾ Vatic. Cod. Ottobon. Nro. 2056.

allem nach flüssigem Zusammenhang, Leichtigkeit und Eleganz, verschmähnt chronologische Strenge und kritische Auseinandersetzung, obwol er seine freimütige Auffassung mit Glück walten lässt und so die erste Darstellung vom Leben der Päpste liefert, die dem gebildeten Bedürfnis der Zeit entsprach. Für den Mangel an höherer Betrachtungsweise und geistiger Durchsicht, welche auch der kulturgeschichtlichen Bedeutung gerecht zu werden vermöchte, entschädigt er durch abgerundete Form und übersichtliche Anordnung des Stoffes. Seine gedrängte Schreibweise ist nicht ohne Kraft und Freiheit, und diese Vorzüge haben ihm zahlreiche Leser verschafft. Sein Buch, zu dem man auch heute noch mit Genuss zurückgreift, hat seit dem ersten Druck zu Venedig 1479 viele Auflagen erlebt, die nach seinem Tode zunächst durch Raphael Maffei's kurze Biographien der folgenden Päpste ergänzt, dann von Onofrio Panvinio fortgesetzt wurden, wo Platina geschlossen, d. h. von Sixtus IV. an. Dieser Nachfolger benutzt die *Vita anonyma Sixti IV.*, die Muratori aus der vatikanischen Handschrift herausgegeben¹⁾, und hat bezeugt, dass dies Fragment von Platina herrührt. Es ist eine erste Niederschrift, darf man nicht vergessen, keine endgültige Redaktion, die zur Veröffentlichung sorgfältig durchgefeilt wäre. Der historische Stoff liegt ihm nicht fertig vor, sondern, durch tausend Beziehungen mit der Gegenwart verbunden, wird er mitten im Werden erfasst. Die Gährung des Lebens, die ihre Zeit haben will sich abzuklären, durchbricht überall das Schema seiner Berichte von älteren Pontifikaten, und die geheimnisvolle Macht der Persönlichkeiten, die sich morgen überraschend anders entwickeln können, bleibt als irrationale Grösse in seiner Rechnung fühlbar. Um so grösseren Wert hat dieser Anlauf des Augenzeugen, und die selbstverständlich offiziöse Färbung darf uns nicht darüber täuschen. Er steht den Dingen so nah wie irgend einer, und nach der falschen Kritik, die er an Paul II. nicht nur schriftlich auslassen durfte, sondern auch in der Vaterstadt dieses Papstes, wo »dessen göttliche Taten sonst besonders verherrlicht wurden,« in der ersten Auflage eines Werkes drucken liess, das dem nächsten Nachfolger überreicht und öffentlich, wie die Ausführung eines höheren Auftrages gewidmet ward, — nach seiner ganzen skeptischen Anschauung des Christentums und der Papstgewalt, war er gewiss mehr zu kalter Kritik als zu warmer Begeisterung aufgelegt.

Der alte Kriegermann ist im weiten Talar der päpstlichen Sekretäre kein Schmeichler geworden. Er weiss den tatkräftigen Mann und den scharfsinnigen Gelehrten im Pontificalgewande zu schätzen; aber das Kleid selbst und die Nachfolgerschaft Petri ficht ihn nicht an. Er sieht ihn nur auf dem Stuhl Nicolaus' V. und Pius' II. sitzen und leider auch seines Feindes Paul.

Zuerst erzählt er die unscheinbare Jugend, aus der, vergessen und leer, nur noch der Konflikt einer frommen Mutter mit weltlich gesinnten Gevattern herausragt, mit prophetischen Träumen und Vorzeichen im Geschmack der Zeit, gewiss so, wie sie als Familienmythus kolportiert ward. War doch die Schwester des Papstes selbst nach Rom gekommen und, als sie gestorben, in St. Peter bestattet, als »Mater Ecclesiae« durch ein marmornes Grabmal geehrt²⁾. Lebte doch Raphael Rovere, der Bruder seiner Heiligkeit und Vater des Kardinals Giuliano am Hofe, und bald auch Giovanni Basso, ein Schwager, mit einer Reihe von Söhnen und Vettern, welche alle der Eichbaum beschattete, dass die goldenen Früchte in ihren Schooss fielen. Mochte doch Sixtus selber gewiss gern von seiner Studienzeit plaudern, und Platina fühlte ihm nach, was der Aufstieg aus eigener Kraft bedeuten will. Dann versucht er annalistisch die Ereignisse der nächsten Jahre zu bewältigen; aber man merkt, er rekapituliert und bringt sie sogar in Ver-

¹⁾ Urbin lat. 1023 (Abschrift) in *Rerum Ital. Script.* III, 2. Vgl. Näheres über Platina's Autorschaft im Anhang.

²⁾ *Homo liberalissimus, suosque consanguineos liberaliter ornans, praesertim Lucissae sorori suae Matronae dignissimae, quae e vita decessit sui Pontificatus anno primo funus honorificum fieri fecit cum constructione tumuli magnifici in Basilica sancti Petri* (Fil. de Lignamine, b. Eccard. *Corp. Script. Med. aevi* I, col. 1313).

schiebung nach Gesichtspunkten, die ihm aus früheren Papstleben geläufig sind. Mit dem Jahre 1474 beginnt die bewusste Kontrolle des Historikers und endlich, mit den Vorkehrungen zum Jubeljahr, drängt sich die unmittelbare Gegenwart auf. Die Rückkehr des Legaten aus Deutschland (15. November 1474) ist das letzte Datum. Der Besuch Ferrantes von Neapel im Januar 1475 wird nicht mehr erwähnt. Dieser Zwischenraum also darf als Abfassungszeit des letzten Teiles bezeichnet werden, der die Bautätigkeit des Papstes behandelt, offenbar in dem Gedanken, mit dem Jubeljahr einen neuen Abschnitt zu beginnen.

Es ist wichtig und für die Glaubwürdigkeit vertrauenerweckend, dass dieser Anfang der Vita Sixti IV. bereits vor der Ernennung zum Bibliothekar geschrieben war, und keine Uebersetzung für den Druck erfuhr, als Platina sich seinem Gönner zu treuer Dankbarkeit verpflichtet fühlte.

Wie Melozzo in seinem Fresko, das die Eröffnung der vatikanischen Bibliothek verherrlicht, die beiden Männer porträtierte, da hatte Sixtus seine Absicht erreicht, und der Feind seines Vorgängers war für den grossartigen Zug des neuen Pontifikates gewonnen. Er hatte dem monumentalen Sinn des Rovere in mancherlei Inschriften das Wort geredet, die in Kirchen und an öffentlichen Plätzen der Stadt, oft buchstäblich mit dem Bericht des Biographen übereinstimmen, — und es ist keine zufällige Stellung der beiden zu einander, wenn der Maler uns den Einen ruhig thronend in selbstbewusster Sicherheit zeigt, wie er mit dem durchdringenden Adlerauge allein seine Umgebung beherrscht, den Andern vor ihm knieend, nicht minder charaktervoll: kein schmiegsamer Lobredner, sondern ein scharfer Kritiker, der freimütig zu sprechen wagt und seine Erfahrungen mit den Päpsten nicht umsonst gemacht hat. Das packende Bildnis des Humanisten ergänzt vortrefflich die Schilderung des Paolo Cortese, der seine würdevolle Erscheinung, seine sonore Stimme und seine männlich vornehme Haltung hervorhebt. Platina weist mit ausgestrecktem Arm auf die Inschrift herab, die unter ihm an der Vorderseite des Podiums zu lesen steht:

TEMPLA, DOMVM EXPOSITIS: VICOS, FORA, MOENIA, PONTES:
 VIRGINEAM TRIVIÛ QVOD REPARARIS AQVAM.
 PRISCA LICET NAVTIS STATVAS DARE COMMODA PORTVS:
 ET VATICANVM CINGERE SIXTE IVGVM.
 PLVS TAMEN VRBS DEBET: NAM QVAE SQUALORE LATEBAT
 CERNITVR IN CELEBRI BIBLIOTHECA LOCO.



Bauten und Bücher.

Sixtus IV. ist der Gründer des neuen Rom und der eigentliche Stifter der vatikanischen Bibliothek. Hat auch Nikolaus V. zur päpstlichen Büchersammlung den Grund gelegt, so war es doch Sixtus, der sie zur öffentlichen Anstalt erhob und ihr damit die Bedeutung lieh, welche sie für die Entwicklung unserer Wissenschaft und Bildung gehabt. Hat auch derselbe Vorgänger den Umbau des vatikanischen Viertels begonnen, so war es doch Sixtus, der die Erneuerung der ganzen Stadt in Angriff nahm, sie mit Kirchen und Palästen, mit Verkehrswegen und woltätigen Instituten aller Art bereicherte, wie kein Andrer vor ihm. Wie man auch sonst über sein Leben

urteilen mag, diesen Ruhm müssen ihm auch Gegner lassen, die mit seinen menschlichen Schwachheiten am strengsten ins Gericht gegangen, und diese unläugbare Tatsache sichert ihm ein doppeltes Anrecht auf den Dank der Nachwelt. Je näher das Jubeljahr kam, desto grossartiger entfaltete Sixtus seinen Unternehmungsgeist, sein altes organisatorisches Talent und eine neue Baulust in überraschendem Umfang ¹⁾).

»So wandte sich der Papst völlig zur Ausschmückung Roms, schreibt Platina weiter. Die längst zerstörte Brücke, welche die Römer deshalb Ponte rotto nannten, liess er mit grosser Sorgfalt und bedeutendem Kostenaufwand aus Travertinquadern wieder herstellen, zum Nutzen des römischen Volkes und Frommen der Pilgerscharen, die zum Jubiläum herbeiströmen sollten, und taufte sie nach seinem Namen Ponte Sisto, — mit Recht; denn er hat damit sicher ein Werk begonnen, das, wie jedermann in die Augen fällt, eines Fürsten würdig ist und keinem Papst bisher zu Teil geworden. Er hat es meines Erachtens hauptsächlich deshalb unternommen, damit die Wallfahrer nicht durch die Menge der Kommenden und Gehenden bedrängt zu Schaden kämen, wie zur Zeit Nikolaus' V. auf der Engelsbrücke geschah, was wir im Leben jenes Papstes erzählt.« Am 29. April 1473 ward der Grundstein gelegt. Papst Sixtus begab sich mit den Kardinälen und vielen Bischöfen vom Palast nach Trastevere bis an Ponte rotto dicht an den Fluss, wo er die Brücke zu erneuen beschlossen hatte. Er stieg hinunter ins Bett des Stromes und legte in die Fundamente des Baues einen viereckig behauenen Stein mit der Bezeichnung »SIXTVS QVARTVS FECIT FIERI SVB ANNO DOMINI MCCCCLXXIII« und vermauerte dahinter gewisse Medaillen mit seinem Bildniskopf darauf ²⁾. — Dann wurde eifrig daran geschafft, und die mächtige Brücke, die schwerfällig aber auch haltbar ist, in der Tat zum Jubeljahr vollendet. Zwei marmorne Inschrifttafeln an den Brüstungen geben davon Kunde. Die eine besagt:

XYSTVS. IIII. PONT. MAX.
AD VTILITATEM P. R. PEREGRINEQVE MVLTTITVDINIS
AD IVBILEVM VENTVRE PONTEM
HVNC QVEM MERITO RVPTVM VOCABANT
A FUNDAMENTIS MAGNA CURA & IMPENSA RESTITVIT
XYSTVMQVE SVO DE NOMINE APPELLARI
VOLVIT.

Die andre mahnt den Wanderer:

MCCCCLXXV
QVI TRANSIS XYSTI QVARTI BENEFICIO
DEVN ROGA, VT PONTIFICEM OPTIMVM MAXIMVM
DIV NOBIS SALVET ET SOSPITET
BENE VALE QVISQVIS ES VBI HAEC PRECATVS
FVERIS.

In der Tat erwuchs der Stadt aus dieser Herstellung weitergreifender Nutzen, als die nächste Rücksicht auf die Säkularfeier versprach. Der neue Verkehrsweg hatte den Aufschwung des

¹⁾ »Sisto . . . di bassa conditione procreato; nientedimeno lui ministrando la dignità Papale fece cose egregie et degne di perpetua fama, massimamente che si puo dire havere instaurato la Città di Roma, nella costruzione de' magnifici cdifitij, celeberrimi Tempij et volse per magnificenza fosse solegata; il che molto fu utile alla conservatione de' corpi, considerato che prima gli era tanta putredine, che grande aiuto porgeva alla peste.« Corio, Storia di Milano.

²⁾ Infessura, bei Eccard, Corp. Hist. Med. Aevi. II, col. 1894; bei Muratori, R. J. Ser. III, 2, col. 1142.

sonst abgelegenen Stadtteils am Janiculus zur Folge. Durch die Bequemlichkeit dieser Brücke, versichert Sigismondo de' Conti ¹⁾, wurde die ganze Gegend von Trastevere, die bis dahin verlassen und schmutzig war, nun bevölkert und wolgepflegt. Wo heute der Palazzo Corsini liegt, bauten die Riarii sich eine Villa, an welche noch der Name eines Gässchens erinnert, und am Ufer des Flusses selbst versetzt uns noch heute, obgleich verstümmelt und gefährdet, die »Farnesina« in die Blütezeit des neuen Rom unter dem zweiten Rovere, Julius und seinem Nachfolger Leo.

Bevor aber diese klassische Schönheit ihre Weihgeschenke austeilen konnte, musste die frühere Generation für die praktischen Bedürfnisse Sorge tragen und erst den Boden bereiten. Wie dem massigen Bau des Ponte Sisto der nüchterne Zweck an der Stirne geschrieben steht, eine Strasse über den Strom zu legen, so nötigte die Rücksicht auf gesteigerten Wasserverbrauch den Papst, seiner Hauptstadt eine neue Woltat zu sichern. »Dem Bedürfnis Rechnung tragend liess er die fast versiegte Leitung der Aqua Virgo, die zuvor gereinigt worden, durch fortlaufende Wölbungen vom Quirinal bis nach Fontana Trevi führen.« Diese Arbeiten wurden mit dem architektonischen Schmuck der Mündung, von der Hand des Antonio Lori aus Florenz und Giacomo von Carrara, 1475 abgeschlossen. Sixtus trat auch hier als Fortsetzer der Bemühungen Nicolaus' V. auf. Der einfachen Inschrift des Letzteren von 1453 stellte er, umgeben von Eckfeilern und Cornischen, welche die Fassade mit ihren Fenstern einfassten, die seine gegenüber: ²⁾

SIXTVS IV.
DVCTVS AQVAE VIRGINIS PENE
CONFRACTOS FORNICE A MONTE
PINCIO AD TRIVII FONTEM CVM
AQVA PERDVXIT.

Die Sorge um geeignete Mafsregeln für den Andrang der Fremden zum Jubelfest, bei welcher grade der nämliche Vorgänger so traurige Erfahrungen gemacht, die Rücksicht auf Bequemlichkeit und Ordnung der Prozessionen war es ebenso, die Sixtus bestimmte, auf das Programm der Strassenbesserung zurückzugreifen, das der Freund Leon Battista Alberti's einst schon im Sinne gehabt. Die energische Durchführung dieses Gedankens ebnete von selbst der Verschönerung der Stadt den Weg. Schon am 7. December 1473 ergeht an den päpstlichen Commissar Girolamo de' Giganti die Weisung: »Unter den zahllosen andern Sorgen, die uns obliegen, darf die Reinlichkeit und Zier unserer Hauptstadt nicht vernachlässigt werden. Denn wo irgend eine schmuck und sauber sein soll, ziemt es vor Allen derjenigen, die das Haupt der Welt ist, und wegen der Cathedra des heil. Petrus vor allen andern den Vorrang beansprucht!« ³⁾ Im Jahre 1474 beginnt die Pflasterung der Strassen von der Engelsbrücke bis zum Vatikan, die Via sacra und Via Sistina schliessen sich an. Die Mauern der Stadt werden ausgebessert, die Thore hier und da versichert und architektonisch ausgeschmückt, der Weg vom Monte Mario bis zum Thor des Borgo von St. Peter hergestellt. Am 1. Januar 1475 wird eine neue Bulle erlassen, welche als leitenden Gedanken gradezu die Erneuerung Roms verkündet, »da die Stadt durch schlimme Zeiten an Bürgern, Einliegern und Gebäuden gar sehr verringert ist, gilt es ihren baulichen Zustand zu verbessern, ihre Häuser zu mehren, auf Schönheit und anständiges Aeussere Bedacht zu nehmen, und soviel wie möglich ihrem notwendigen Bedarf mit geeigneten Heilmitteln entgegenzukommen.« Deshalb will er Allen, die hierzu beitragen wollen, beträchtliche

¹⁾ Le storie de' suoi tempi, Lib. V.

²⁾ Fea, Storia delle Acque. Roma 1832. p. 16.

³⁾ Bei Müntz, Les Arts à la cour des Papes III, p. 179.

Vorteile in den Besitzverhältnissen gewähren und fordert alle Grundeigentümer auf, seinem Willen zu entsprechen¹⁾. — Die Durchführung seiner Wünsche stiess natürlich auf grosse Schwierigkeiten, sobald auf dem Grund und Boden der römischen Bürger jenseits der Leostadt, in den engen Gassen des mittelalterlichen Häusergewirres Raum geschafft werden sollte. Uebermütige Barone waren nicht gütlich zu bewegen, mit ihrem Privatbesitz und in ihrer nachlässigen Bequemlichkeit der höheren Rücksicht des allgemeinen Voles Opfer zu bringen. So konnte nur langsam damit vorgeschritten werden; aber die Römer datierten diese unliebsame Mafsregel von dem Besuch des Königs Ferdinand von Neapel, der den Papst gewiss in seinem Plan bestärkte, nicht aber dessen Urheber gewesen ist.

Am 28. Januar 1475 traf Ferrante unter strömendem Regen in Rom ein²⁾ und führte viel Barone und Herren mit sich »und dazu so viele Falken, dass sie alle Eulen vertilgten, die es in unserer Gegend gab«. Er schenkte den Kirchen S. Giovanni, S. Pietro und S. Paolo jeder ein goldenes pallio; den römischen Magistratspersonen, Conservatoren, Caporionen, Kanzlern und Reformatoren der Universität verehrte er je vier Ellen Tuch, »panno pavonazzo di grana fina«. Er durchzog die ganze Stadt, um ihre Gebäude in Augenschein zu nehmen, besonders das Pantheon, die Trajans- und Antoninssäule, und jedermann erwies ihm die grösste Ehre. Und als er alle Sehenswürdigkeiten besucht, kehrte er zum Palast zurück und sagte im Gespräch zu Papst Sixtus: er sei nicht Herr der Stadt wegen der Gassen Enge und all der lieben Vorbaue, der Portiken und Erker darin; wäre es einmal nötig, militärische Besatzung einzunehmen, so würden die Weiber sie mit Wurfgeschossen von diesen Söllern herab in die Flucht treiben, und die Bürger sich leicht verbarrikadieren. Er gab ihm den Rat, diese Vorhallen und Erker niederreißen zu lassen, damit die Strassen breiter würden. Und der Papst nahm diesen Ratschlag an, meint Stefano Infessura, liess von Stund an soviel es möglich war, all diese vorspringenden Teile beseitigen und die Wege erweitern unter dem Vorwand, die Strassen zu pflastern und die Stadt zu verschönern. Für Ferdinands Besuch war indessen der Jubiläumsablass nur Gelegenheit andre Absichten auszuführen. Er sah die Stadt mit begehrliehen Augen an, denn die weltliche Herrschaft des Papstes war ihm ein unrechtmässiger Zustand wie seinem Vater Alphons, dem Beschützer Lorenzo Valla's, der den scharfsichtigen Kritiker zu jener Schrift »über die fälschlich für wahr geglaubte und erlogne Schenkung Constantins« ermuntert hatte. Er kam mit dem Entschluss, das eingegangene Bündnis zu lösen³⁾; aber damit wurde es nichts. Der Papst forderte vielmehr seinerseits die Potentaten Italiens zum Vertrage auf, und der König wurde als Erster darin verzeichnet. Drei Tage blieb er in Rom und begab sich am 1. Februar zu den römischen Baronen auf die Castelle. Auch der Graf von Urbino war zugegen und wurde in seiner Gegenwart zu Grottaferrata mit dem Orden des Hosenbands bekleidet, den der König von England geschickt. Gewiss nicht umsonst verweilte der schlaue König vierzehn Tage in unmittelbarer Nähe der Stadt!

Für die Scharen aufrichtiger Pilger, welche die verheissene Sündenvergebung in die ewige Stadt zog, waren ihre Heiligtümer das eigentliche Ziel. Umfassende Herstellung der Kirchen stand also in erster Linie bei der Vorsorge des Papstes für 1475. »Er liess die Petersbasilika am Vatikan reinigen und durch Marmor- und Glasfenster, die dem Gotteshaus angemessen waren, erhellen. Auch einen Anbau von bedeutender Tiefe und Höhe führte er an der linken Seite des Langhauses nicht weit vom Obelisk auf, damit diese Wand, die vom übrigen Baukörper schon

¹⁾ Theiner, Codex diplomat. dominii temporalis S. Sedis, tom. III. p. 480 f., bei Müntz p. 180 f.

²⁾ Matteo Palmieri, Opus de temporibus suis, bei Tartini. R. It. Scr. Tom. I. Flor. 1748. col. 256 f. u. Stef. Infessura (Eccard, col. 1897), der den 6. Januar als Datum der Ankunft nennt. Wir folgen der genauesten Angabe bei Paolo dello Mastro, mit der Infessura sonst genau übereinstimmt. »A di 28 di Jennaro venne a Roma . . . A di p^o. di Febraro se parti per andare a queste castella, a di 13 tornò, et a di 14 se parti per Napoli.«

³⁾ »Ferdinandus rex mense Januarii magnis imbribus Romam venit, Jubilaei gratia ut prae se ferebat, sed revera ut initum foedus solveret, quod minime effecit; nam postmodum inter Italiae potentatus quaesitum est foedus, Pontifice auctore, in quo Rex primus adscribitur.« Math. Palmieri a. a. O.

etwas gewichen ist, nicht endlich ihrem Gewicht einmal nachgiebt¹⁾. In der Constantinsbasilika, die ebenso gesäubert und in bessere Form gebracht, werden die Seitenschiffe mit Ziegelsteinen gepflastert.« Auch der Palast wurde hergestellt²⁾ und »jenes ehernen Ross, das vom Alter angegriffen dem Umsturz nahe war, mit seinem Reiter Marcus Aurelius Antoninus restauriert«, und auf mächtiger, mit Insignien geschmückter Marmorbasis vor dem Lateran aufgestellt³⁾. »Ausserdem wird auf seine Kosten an Sti. Apostoli gebaut und die Chorkapelle, die man Tribuna nennt, ansehnlich aufsteigend am Kopfe der Kirche emporgeführt, mit solcher Kunst, dass keine von Roms Basiliken an Grösse sie übertreffen wird, wenn Giuliano, des Papstes Neffe, was ihm vorschwebt und was er schon angefangen, dereinst vollendet hat.« Fast keine Kapelle war übrig, können wir mit Sigismondo de' Conti hinzufügen, die Sixtus zum Jubeljahr nicht erneuert hätte. S. Salvatore am Ponte Senatorio in Trastevere, S. Cosma e Damiano, heute S. Cosimato, mit dem Kloster unterhalb S. Pietro in montorio, dessen kapellenartiger Bau in seiner reizenden Einfachheit ebenfalls aus dieser Zeit stammt, ferner Sto. Stefano, jetzt delle carrozze, der sogenannte Vestatempel an Ripa grande mit der andern Kirche am Fufs des Aventin, dann draussen S. Nereo ed Achilleo, Santa Balbina, S. Vito e Modesto, Santa Susanna, S. Vitale, SS. Quirico e Giulitta in der Region Monti, endlich Sto. Stefano in Vaticano, werden von Albertini und Panvinio als Beispiele dieser Tätigkeit genannt. Zahlreiche Inschriften verkünden noch heute seinen Eifer und seinen Ruhm. Ueber der Thür von S. Giovanni de Malva heisst es kurz:

SIXTVS IV. ANNO · IOBILEI · MCCCCLXXV,

an S. Salvatore von Piemont geht es weiter:

SIXTVS IIII. A FVNDAMENTIS
RESTAVRAVIT ANNO IOBILEI
MCCCCLXXV

und an SS. Quirico e Giulitta lernen wir sogar einen Verwandten kennen, welchen er mit der besonderen Fürsorge für die Kirchen beauftragt hatte:

IVSSV IMPENSAQVE SIXTI IV. PONT. MAX.
GEORGIUS DE ROVERE ECCLESIARVM VRBIS
CVRAVIT INSTAVRAVIT ANNO IOBILEI⁴⁾.

Ueberraschend ist, dass Platina bei seinem Bericht noch nichts von Sta. Maria del Popolo erwähnt. Ueber den Thüren dieser Lieblingkirche der Rovere liest man allerdings erst die Jahreszahl 1477; aber dieses Datum an der Fassadenseite des Langhauses bedeutet sicher nicht den Anfang des Neubaues, der ohne Zweifel vom Chor aus begonnen haben wird. In der Chorkapelle wurde jedoch 1473 bereits der marmorne Hochaltar aufgestellt, den der Bildhauer Andrea Bregno für den Kardinal Borja gearbeitet hatte⁵⁾. Die nämliche Jahreszahl trägt auch eine Inschrift des anstossenden Klosters, welche die Dankbarkeit der Augustinermönche ihrem Woltäter Sixtus gewidmet:

¹⁾ Panvinio fügt hinzu »e con scarpe di mattoni la fortificò dal lato manco, onde minacciava rovina.«

²⁾ Panvinio.

³⁾ Albertini, *Opusculum de mirabilibus* — Romae. (1509) ed.: Schmarsow, Heilbronn 1885.

⁴⁾ Giorgio Rovere war bei Parma geboren, wurde später Bischof von Orvieto — ein betriebsamer Mann, sagt Jac. Volterrano *Diarium* 8. Dec. 1480.

⁵⁾ Vgl. m. Aufsatz über »Meister Andrea« im *Jahrb. d. K. preuss. Kunstsammlungen* 1883.

QVAE OLIM PROH DOLOR DIRVTA
FVERE DENVO TVO SANCTO
PRESIDIO MVLTORVM PIETATE
ALIORVMQVE SOLLICITVDINE
FERE VNIVERSA IN NOBILIOREM
FORMAM ERECTA SVNT
MCDLXXIII MARTII ¹⁾.

Bei allen diesen Herstellungen waren seine Kardinäle, besonders für ihre Titelkirchen mit herangezogen. »Das alte Wort, dass die Völker dem Streben der Fürsten nachahmen, bewahrheitete sich,« schreibt Platina 1474; »denn überall in der Stadt wird soviel gebaut, dass sie in kurzem eine ganz neue Gestalt gewinnen muss, wenn nur Sixtus am Leben bleibt. Von diesem Streben geleitet, hat Guillaume d'Estouteville, Kardinalbischof von Ostia, die Basilika Sta. Maria al Presepe, die jetzt Maggiore genannt wird, links und rechts mit Deckenwölbung versehen (d. h. die Seitenschiffe überwölbt) und so ausgeschmückt, dass man nichts Würdigeres erblicken kann.« — Grade damals hatte der Kardinal am Kopfende dieser Kirche die beiden Eingänge zu den Seiten der Apsis eröffnet, zu denen man auf fünfzehn Marmorstufen emporstieg, wie die Gedenktafel besagte ²⁾):

GVLIELMVS EPISCOPVS OSTIEN.
CARDINALIS ESTOVTEVILLA AR-
CHIEPISCOPVS ROTHOMAGENSIS
ARCHIPRESBYTER HVIVS BASILI
CAE · M · CCCC · LXXIII.

Für die Chorkapelle hatte er noch bei Lebzeiten Pauls II. ein reichvergoldetes Ciborium anfertigen lassen mit zahlreichen Marmorreliefs, die trotz der Bezeichnung »MINI OPVS« sich als Arbeit von verschiedenen Händen und verschiedenem Kunstwert erweisen, wenn man die zerstreuten Bruchstücke des Ganzen in der Apsis und im Nebenzimmer der Sakristei zur Vergleichung zusammensucht. Jetzt aber, wird weiter berichtet, hat er auch seinen Bischofssitz Ostia, »das längst in Verfall geraten, mit grossen Kosten hergestellt, durch eine Mauer rings umwallt, und legt grade Strassen, baut Häuser zur Zierde des Ortes und zum Nutzen der Einwohner. Durch das Lob, das er deswegen erntet, ist wieder der Papst, den Guillaume in diesen Tagen mit grossem Gefolge in mehrtägigem Aufenthalt aufs Ehrenvollste bewirtet hat ³⁾, angereizt worden, und hat beschlossen, den Hafentort Porto in der Gegend von Ostia jenseits des Tibers, den Claudius begonnen und Trajan vollendet, wieder zu reinigen und für Seeschiffe wie früher zugänglich zu machen: sicher ein königliches Unternehmen, des päpstlichen Namens wert.«

»Ebenso hat er das Hospital von Sto. Spirito, das wegen der Lage und Unbequemlichkeit des Ortes eher ein Grab als eine Zufluchtsstatt der Armen und Kranken schien, zu erneuern begonnen und umfangreiche Fundamente gelegt, wie zum Glanze der Stadt noch viel mehr zum Frommen der Pilger und Kranken.« Die feierliche Grundsteinlegung muss 1473/74 geschehen sein ⁴⁾.

¹⁾ Bei Ciacconio, mit dem Druckfehler MDLXXIII.

²⁾ Paulus de Angelis, Basilicae S. Mariae Majoris . . . Descriptio. Romae MDCXXI.

³⁾ Von diesem Besuch Sixtus' IV. in Ostia bei Estouteville erfahren wir aus keiner andern Quelle ausser Platina.

⁴⁾ Vgl. Fil. de Lignamine. R. J. Scr. IX. 276. »Egli spianò da' fundamenti l'Ospitale di Sto. Spirito, ch'era per l'antichità quasi tutto in rovina e con bellissimi edifizii l'ampliò ed in migliore, e più vaga forma lo ridusse« sagt Panvinio. Eine Bulle vom 23. Januar 1476 betrachtet es als fertig, aber wol anticipierend: »nostrum . . . in Saxia Alme Urbis Hospitale, quod nuper a fundamentis ereximus, instauravimus, et sumptuoso opere ampliavimus . . .« Vgl. Adinolfi, Il Canale di Ponte. Narni 1860, Anhang. Wir kommen später auf den Bau selbst zurück.

»Mit grossem Aufwand wird auch zu Assisi jener Bau von San Francesco, der viele Brüder umfasst, aber wegen der Mauerrisse schon Einsturz drohte, mit seinem Unterbau wieder hergestellt, nachdem grossartige Substruktionen, die das ganze Kloster stützen, darunter aufgeführt worden.« — Die berühmteste Stätte der Verehrung seines Ordensheiligen lag natürlich dem Franziskaner in der Tiara besonders am Herzen. Schon im Juni 1472, als eben die Verhältnisse seines Pontifikates in Rom geordnet waren, hatte Sixtus die Baumeister Giacomo da Pietrasanta und Bernardo di Lorenzo aus Florenz nach Assisi geschickt, um Kloster und Kirche zu untersuchen und festzustellen, was zur Erhaltung der Bauwerke geschehen könnte ¹⁾. Seitdem muss rüstig dran gearbeitet sein; denn im Binnenhof des Klosterneubaues findet sich im unteren Kreuzgang der Name des Rovere mit der Jahrzahl 1474 ²⁾, und Vasari erzählt ferner ³⁾, dass Sixtus »non molti anni innanzi 1480« in diesem Konvent viele Zimmerreihen, Kammern und Säle erbauen lassen, die sich ausser ihrer grossartigen Anlage durch die Wappenschilder des Papstes zu erkennen geben, die darin eingefügt seien. Im Klosterhof aber sei eines weit grösser als die übrigen mit einigen lateinischen Versen zum Lobe des Stifters, der in mancherlei Beweisen seine Verehrung für die heilige Stätte bewährt. Hier sind die Skulpturen von der Hand des Franceschino Zampa, eines geschickten Steinmetzen aus Assisi, der auf einem Kapitäl neben der Südseite des Kirchenchores das Datum 1476 eingegraben hat ⁴⁾.

Wir sehen, Platina hätte seinen Bericht über die Bautätigkeit Sixtus' IV. zum Jubeljahr mit den Versen abschliessen können, die er zur Eröffnung der Vaticana gedichtet:

»Kirchen und Findlingsasyl, wie Gassen und Brücken und Plätze,
Trevi's jungfräulicher Quell wird uns aufs Neue geschenkt;
Häfen eröffnest du wieder zum Schutze der Schiffer wie ehemals,
Gürtest mit Mauer und Wall ringsum des Vatikans Höh'n.
Mehr noch verdanket dir Rom: sieh, einst im Staube begraben,
Prangt uns an würdiger Statt, Sixtus, die Bibliothek!«



Wenig Monate nach seiner Stulbesteigung hatte Sixtus den ersten Schritt getan, die vergessenen Bücherschätze Nicolaus' V. zu retten und einen angemessenen Raum für ihre Aufbewahrung zu gründen. Am 17. Dezember 1471 giebt er in einem Schreiben an den Kardinalkämmerer Latino Orsini den Architekten Giuliano Angelini, Paolo da Campagnano, Mariano di Paolo Pisanelli, Manfredo Lombardo und Andrea Ficedula Vollmacht überallher die Materialien für diesen Bau herbeizuschaffen ⁵⁾. Und während Calixt III. die Ausgaben seines Vorgängers für Handschriften als gewissenlose Verschwendung getadelt, Hunderte von griechischen Codices dem ruthenischen Kardinal Isidor zum Geschenk hinausgegeben hatte, und von den Einbänden die goldenen und silbernen Beschläge abriss, dass die Pergamente schutzlos offen standen, — während die folgenden Päpste, sogar Pius der Litterat, die kostbare Sammlung selbst nicht besser achteten und in dunklem schmutzigen Winkel verkommen liessen ⁶⁾, nahm Sixtus den Gedanken Nicolaus' V. in vollstem Umfang wieder auf und vermehrte den geretteten Bestand noch durch neue Erwerbungen. Von allen Seiten strebte er wertvolle Manuskripte, alte Codices und neue Abschriften zu gewinnen, so dass ein Buchhändler wie Vespasiano de' Bisticci diese Sammellust des Rovere als epochemachendes Ereignis rechnet, nach dem er seine Zeitbestimmung gelegent-

¹⁾ Müntz, p. 208.

²⁾ In Facsimile bei Laspeyres, Die Bauwerke der Renaissance in Umbrien I.

³⁾ Vita di Baccio Pontelli. Opp. IV. p. 137.

⁴⁾ Guardabassi, Indice Guida dell' Umbria p. 463.

⁵⁾ Müntz p. 118 ff.

⁶⁾ »Bibliothecam quoque Palatinam in tenebris et indecoro situ jacentem, structis commodissimis subselliis publicavit.« Sig. de' Conti. Lib. V.

lich für andere angiebt, obgleich er als Florentiner sonst auf diesen Papst nicht eben gut zu sprechen ist. Sixtus betrieb die Vermehrung der Vaticana nicht mehr, wie sein Vorgänger als persönliche Liebhaberei, sondern im Sinne einer öffentlichen Anstalt, wo es mehr auf Vielseitigkeit und Vollständigkeit, als auf den Besitz weniger, unbezahlbarer Raritäten ankam. Es ist bezeichnend für diese Auffassung, dass er den eifrigsten Beförderer des Buchdruckes in Rom, Gianandrea de' Bussi zum ersten Bibliothekar ernannte. Es mochte den Handschriftlhändlern wenig passen, einen Mann an der Spitze zu sehen, der sich mit selbstloser Aufopferung dem neuen Verfahren der Vielfältigung hingab, und als Bischof von Aleria der Korrektur der ersten römischen Drucke unterzog, die seit 1467 von »barbarischen Deutschen« im Hause der Massimi hergestellt wurden. Wie rührend schildert er die Not der beiden Genossen Schweinheim und Pannartz, in einer Bittschrift an Sixtus, da ihr Haus mit Druckbogen gefüllt, aber von jeglicher Habe entblösst sei! ¹⁾ Ihr Anwalt starb nur zu bald, im Februar 1475, und sein Nachfolger stand mit anderen Druckern in Verbindung. — Mit der Ernennung Platina's geschah der entscheidende Schritt: Sixtus bestimmte die Schätze der Vaticana dem öffentlichen Gebrauch. Er setzte eine Rente aus, zur Anschaffung neuer Bücher, ernannte noch zwei Custoden und drei Scriptoren für das Lateinische, Griechische, Hebräische, und nahm dies gesamte Verwaltungspersonal in seinen Hofstaat auf, indem er ihnen Wohnung und Speisung im Palast anwies.

Was bisher in den Geschichten Roms und der Vaticana bekannt geworden, gewährt keine Klarheit über die Ausführung dieses Planes während der folgenden Jahre, besonders der allmähliche Zuwachs der Räume und ihre Lage sind vielfach missverstanden oder vernachlässigt worden ²⁾. Erst die Zahlungsregister Platina's ermöglichen einigermaßen befriedigende Combination mit der einzigen, leider wortkargen Beschreibung bei Francesco Albertini aus den Tagen Julius' II.

Die fortschreitende Einrichtung dieser Anstalt hängt aufs Engste mit der ganzen Bautätigkeit Sixtus' IV. am Vatikan zusammen. Zunächst handelte es sich nur um einen angemessenen Aufbewahrungsort, wo die vorhandenen Reste der alten Sammlung geordnet und der Benutzung zugänglich gemacht werden konnten. Hierzu wurde das Erdgeschoss des Palastes ausersuchen, den Nikolaus V. umgebaut hatte, in dem sich oben das sogenannte Appartamento Borgia und darüber im zweiten Stock die Stanzen Raphaels befinden. Die Räume, die zu ebener Erde am Hofe des Papageien lagen, dienten bisher als Stallung: »Quae fuerat quondam veteri madidoque lyco, Nunc Phoebus est Sixti munere sacra domus« rühmt Brandolini in dem Epigramm »De bibliotheca ex poenu facta« ³⁾. Sie mussten also gründlich erneuert und verändert werden; deshalb liest man noch heute über dem breiten Thorweg am steinernen Querbalken den Namen »Sixtus IV«. Der erste Raum liegt demnach am Cortile del Papagallo, aber nicht unter der Cappella Sixtina, sondern an der Seite ihr gegenüber. Gleichzeitig mit diesem inneren Ausbau wurde drüben die grosse Aula hergestellt, die jetzt unter dem Namen Sala regia an die Sixtinische Kapelle stösst, und die Substruktionen der letzteren begonnen. Der Saal nämlich sollte für die gottesdienstlichen Funktionen bei grösseren Kirchenfesten, die der Papst im Kreise seines Klerus abzuhalten pflegte, so lange gebraucht werden, bis die grosse Palastkapelle daneben fertig war.

¹⁾ »Interea, Pater Sancte, adjuvent nos miseraciones tuae, quia pauperes facti sumus nimis. XX Martii MCCCCLXXII«, schliesst sie, cfr. Gregorovius, *Gesch. d. Stadt Rom* VII. p. 533. Sixtus konnte damals selbst nicht geben, wie er wollte: »Multo est etiam quam ante Pontificatum inopior,« schreibt Ammanati 6. Juli 1472. Epist. 454.

²⁾ Zanelli, *La Biblioteca Vaticana*, Rom 1857 sagt p. 13: »Il locale destinato alla biblioteca (presentemente detto della Floreria) componevasi di quattro grande sali,« beschreibt aber nur drei nach Albertini. Ebenso Müntz, während in den Epigrammen des Brandolini (S. 118) zu lesen steht: »Bibliotheca fuit, fateor, sua cuique, sed una; — Sixte pater vincis: quattuor unus habes.« Reumont: »Das Lokal bestand in drei gewölbten Sälen im Erdgeschoss des Palastes, unter der gleichzeitig erbauten Kapelle dieses Papstes.« Gregorovius: »ein Lokal von vier Sälen zu ebener Erde« (S. 527). »Grade über diesen Räumen die sixtinische Kapelle« (S. 650).

³⁾ Müntz p. 118. Ueber die Bautätigkeit am Palast p. 112 ff. vgl. die Stellen aus Burkhardts *Diarium*, unten S. 40. Anm. 1.

Solange an dem Unterbau mit starken Wölbungen drinnen und Strebepfeilern aussen, die wie eine schräge Böschung ansteigen, gemauert ward, konnte an eine Benutzung für die Zwecke der Bibliothek gar nicht gedacht werden. Die Sixtinische Kapelle war aber, wie wir dem Diarium des Jac. Gherardi entnehmen, erst 1480 oder gar 1481 soweit vorgeschritten, dass der Fussboden aus bunten Marmorstücken gelegt werden konnte¹⁾.

Absichtlichen Anschluss an die vorangegangene Tätigkeit Nikolaus' V. und das Erdgeschoss seines alten Palastes bedeutet auch die Gründung eines anderen jetzt verschwundenen Bauteils, den Albertini in den Tagen Julius' II. als »porticus claustralis palatina a Syxto fundata« bezeichnet. Wer die glänzende Beschreibung Giannozzo Manetti's von den Anlagen am Vatikan gelesen²⁾, die Nikolaus mit Leon Battista Alberti zu vollführen gedachte, verfällt gewiss bei dieser Charakteristik als klösterlicher Portikus auf jenen Kreuzgang mit einem Gärtchen in der Mitte, der dort als Centrum der päpstlichen Wohnräume erscheint. Fragen wir, wo der Binnenhof mit Bogengängen, ein Werk des ersten Rovere, gelegen haben mag, als Albertini um 1508 ihn sah, so bleibt wol nichts übrig, als die Hallen am Cortile di S. Damaso, in deren oberem Stock die Loggien Raphaels entstanden, nachdem Bramante unter dem zweiten Rovere daran gebaut³⁾. Denn dieser Portikus Sixtus' IV. stand gewiss in Verbindung mit den Wohnungen der Palastwache und der Beamten der Kurie, die er nach dieser Seite hin anlegen liess; und bei dieser Annahme entrollt sich der Bericht Panvinios ebenso folgerichtig, wie der Ueberblick Albertini's über das, was Sixtus für den Vatikan geleistet. *Rinnovò il palazzo del Vaticano, sagt der Eine, tirandoli sotto grandissimi portici. Edificò stanze comode per li soldati della guardia del Papa, e del palazzo, ed esso fu il primo che gli istituisse: e per gli Officiali anche di corte, che prima in casuccie vili e incommodissime abitavano. E fatto cercare varj Libri per tutta Europa, drizzò in Vaticano la Libreria di Palazzo, che è la più celebre, che abbia il Mondo . . .* Albertini aber fasst dasselbe zusammen mit den Worten »atrium et bibliothecas et capellam extruxit, ac ut dicam a fundamentis ipsis totum restituit (palatium)«.

Sehen wir vorerst von den oberen Geschossen ab, auf die wir später zurückkommen müssen, so springt der Zusammenhang der gesamten Anlage zu ebener Erde jedem Ortskundigen in die Augen. Wir schreiten von dem Eingang durch die Palastwache hindurch, vom ersten Hof zum Cortile del Papagallo, bis hin zur alten Küche, die in eine Wohnung für die Custoden der Bibliothek verwandelt wird⁴⁾, — und der Plural »bibliothecas« weist, wie die spätere Beschreibung, auf mehrere Lokalitäten, die sich nicht unter einem Dache befanden, sondern links und rechts vom durchgehenden Beschauer gruppierten. Gerade damals nämlich, als in der Cappella Sistina mit dem Fussbodenmosaik und der übrigen Ausschmückung begonnen werden konnte, im Jahre 1480, erscheint in Platina's Zahlungsregistern eine »Biblioteca nova, . . . addita nunc a Smo. D. nostro«, die auch »Libreria grande« genannt wird, und neben welcher für die Unterbeamten, die allmählich hinzu kamen, jene beiden Studierstuben und zwei Schlafkammern eingerichtet wurden. Das erst sind die Räume im Erdgeschoss der Sixtina.

So besteht denn beim Tode Platina's 1481 die ganze Anstalt aus vier Teilen: der Biblioteca latina und der graeca, welche in zwei aneinanderstossenden Sälen aufgestellt, zunächst die Palatina publica ausmachen; ferner aus der Biblioteca pontificis secreta, oder dem Archiv, worin die Regesten der Päpste und Originalurkunden in Schränken und Truhen verwahrt lagen, und

¹⁾ Muratori XXIII. col. 159. Näheres über die Geschichte der Sistina in Buch IV.

²⁾ Muratori III. 2.

³⁾ Ist dieser Hof nicht auch der Ort, der »Paradiso« genannt wurde, und dessen Umgestaltung Brandolini besang? vgl. die Stellen bei Müntz III, p. 57 und 135 f. Auch dieser Name schon bei Gianozzo Manetti im Leben Nikolaus' V.

⁴⁾ »pro fabrica apud Bibliothecam pro duabus cameris ad usum bibliothecarii et custodum, ubi erat coquina vetus.« Müntz p. 133.

endlich der Biblioteca nova oder grande, die den Unterbau der Palastkapelle einnahm. So reiht sich die Vierzahl, die Brandolini feiert, um den Cortile del Papagallo¹⁾).

Nach diesen Angaben, die den gleichzeitigen Aufzeichnungen entnommen sind, erklärt sich nun die Beschreibung Albertini's, die fünfundzwanzig Jahre später entstand. Er ordnet ganz sachgemäss die drei Teile der öffentlichen Anstalt zusammen, um so die eigentliche Bibliothek von dem geheimen Archiv zu scheiden.

»Im apostolischen Palast am Vatikan ist jene herrliche Bibliothek, die Sixtus IV. erbaut, mit seinem Bilde in schöner Malerei und dem Epigramm darunter (das er citiert). Da sind auch die Bildnisse der Doktoren gemalt, mit anderen Versen, die ich in meiner Sammlung von Epitaphien mitteile.

»Da ist auch eine andre Bibliothek bei der vorgenannten, welche die Griechische heisst, ebenfalls von Sixtus erbaut, nebst der Kammer für die Custoden.

»Da ist ferner die dritte sehr schöne Bibliothek, in welcher die Codices mit goldenen, silbernen und seidenen Einbänden geschmückt sind, auch eine Gründung Sixtus' IV., wo ich die Werke Vergils in Majuskeln geschrieben sah; gar nicht zu reden von den geometrischen und astronomischen Instrumenten und andern, welche für die freien Künste dienen, die auch mit Gold und Silber und Malerei verziert sind.«

Dann kommt er auf die Bibliotheca secreta, das Archiv, das von Julius II. neu eingerichtet worden:

»Es ist ausserdem die neue geheime Bibliothek da, sehr schön, ich möchte sie ‚Pensilis Julia‘ nennen, welche Eure Heiligkeit angelegt, mit den Zeichen der Planeten und Himmelskreise geschmückt, und mit prächtigen Sälen und Zimmern und Wandelbahnen erweitert hat, die mit Vergoldung, Malereien und Statuen ausgestattet, nicht weit von der Sixtinischen Kapelle entfernt ist²⁾.«

Kann er also etwas Anderes meinen, als die Erweiterung eines Lokals, das an den Komplex der Sixtinischen Gründung anstieß, also eben jener von Sixtus geschaffenen Bibliotheca pontificis secreta, deren Ruhm er seinem gefeierten Helden allein beimisst, sei es, dass er es nicht besser wusste oder lieber verschweigen wollte.

Mit dieser Disposition stimmt wenigstens die Oertlichkeit durchaus, soweit wir sie heute noch zu verfolgen imstande sind. Seit Sixtus V. die neue Bibliothek quer durch Bramante's Cortile del Belvedere gebaut, sind die alten Gemächer zu verschiedenem Zweck verwendet worden, und dienen heute zum Teil zur Aufbewahrung der Teppiche, Tuchdraperien und anderer Dekorationsstücke der päpstlichen Guardaroba.

Zu der öffentlichen Bibliothek Sixtus' IV. gelangt man vom Hofe des Papageien durch eine grosse Thür, die einst aus sorgfältiger Holzarbeit mit 95 vergoldeten Nägeln, einer grossen Rosette, Schild und Klopfer, ebenfalls aus vergoldetem Metall, ja mit farbiger Füllung geschmückt war. Vergitterte Fenster mit bunten Glasscheiben erhellten, nach unsern Begriffen immerhin spärlich, den niedrigen Raum, dessen schwerlastende Decke sich durch einen breiten Bogen in zwei Kreuzgewölbe teilt. An den dicken Mauern dieses ersten Saales begann Domenico Ghirlandajo am 28. November 1475 Malereien auszuführen, deren Fortsetzung und Vollendung (von

¹⁾ »In superiori camera una, supra curiam ante bibliothecam respondente, obiit . . . De camera praedicta ad cameram Papagalli inferiorem portaverunt (defunctum)«. Burcard.

²⁾ Damit fällt übrigens der Vorwurf, den man gegen Julius ausgesprochen, er habe wieder eine Privatbibliothek eingerichtet, wol gar mit Aufhebung der öffentlichen seines Oheims! — Wo aber ist in der Nähe der Cap. Sistina ein so ausgedehntes Lokal, das als »pensilis« bezeichnet werden konnte, also wol nach einem Teil, der über einem Thorbogen, oder aber im ersten Stock lag? Ich wüsste nur das Appartamento Borgia, wo Planeten, Himmelszeichen etc. genug gemalt sind. Also die Erweiterung des geh. Archivs geschah unter Julius, als er die Wohnung Alexanders VI. räumte, um ins zweite Stockwerk hinaufzuziehen, November 1507.

Dez. 1475 bis Mai 1476) seinem Bruder David überlassen blieb. Sie gelten gegenwärtig als verloren¹⁾. Aus der Herstellung eines Gerüstes, die in Platina's Rechnungen vorkommt, können wir schliessen, dass es sich um Deckenfelder oder Lünetten handelte, und aus den Worten Albertini's »sunt picturae doctorum« vermuten, dass die Bildnisse der Kirchenväter oder anderer Gelehrten, wie sonst wol in Büchersälen dargestellt waren²⁾. In der Tat sind noch heute, obwol vergessen und beschädigt, in dieser päpstlichen Rumpelkammer die Reste der Wandgemälde erhalten, von denen bei Albertini die Rede ist. Noch sieht man am Gewölbe, dessen Dreieckfelder überweisst worden, die architektonischen Zierglieder an den Graten entlang und derbes Kranzwerk in der Mitte, grau in grau, und das gemalte Wappen des Rovere neben den Schlüsseln Nikolaus' V., welche den Schlussstein zieren. Die breiten Bogenfelder sind oben von schweren Blätterguirlanden mit Pinienzapfen darin eingefasst, unten durch ein kräftiges Gesims mit breitem Ornamentfries abgeschlossen, der braun in braun, offenbar im Anschluss an die Holzfarbe der Bücherbänke, gemalt ist. Ueber dieser Brustwehr erscheinen, zwischen Bronzevasen mit Blumen darin, die Halbfiguren des heil. Gregor, Hieronymus, Ambrosius und Augustin, aber auch Thomas von Aquino und Bonaventura, den Sixtus 1482 canonisiert hat, ja sogar »Cleobolus«. Die Namen stehen in grossen Lettern am blauen Himmelsgrunde hinter den Figuren, die lange Schriftbänder in den Händen halten, so dass die gerollten Streifen mit Sprüchen, wie »Dei Sapientia Sardonyco Et Zaphyro . . .« u. dgl. über das Gesims fallen. In den breiteren Lünetten der Langseiten mit dem Fenster darin haben zwei solche Idealporträts einander gegenüber Platz gefunden, in den schmälern sind sie einzeln.

Das Ganze ist überraschend derb und empfindungsarm, trägt jedoch unverkennbar den Stilcharakter der Ghirlandajo, wie er aus frühen Arbeiten, noch in dem Hauptstück der Sala de' Gigli im Palazzo vecchio zu Florenz, wie aus der Verkündigung zu S. Gimignano (1477) bekannt ist. Auch hier schon der Sinn für treue Wiedergabe von Gerätschaften und Beiwerk im Geschmack der Niederländer, wie im Abendmahl des Klosters Ognissanti; die breiten edelsteinbesetzten Ränder am Pluviale, auf den Handschuhen, ja schon die Vögel, die durch die Luft schiessen. Die Ausführung ist aber stellenweise so ungeschickt und hölzern, dass wir sehr wenig von dem feinsinnigen Wesen Domenico's darin erkennen und wol begreifen, dass er in Rom unendlich viel zu lernen fand und seinen Bruder pinseln liess, während er selbst studierte.

Mehrere dieser Bilder sind übertüncht, wie die Wände darunter. In dem dunklen Gemach nebenan, durch welches man noch zu einem dritten, wol der »camera custodum«, gelangt, ist nur farbiges Rankenwerk auf weissem Grunde von kindischer Unbeholfenheit erhalten und an der einen Seite eine Halbfigur in Profil, offenbar ein Porträt, ohne Namen. War dies die Biblioteca graeca und unter dem klingenden Titel also nichts weiter zu verstehen als ein Aufbewahrungsort? Wol möglich, da die Rechnungen Platina's besagen, dass sie durch Fensteröffnungen mit der latina verbunden ward, also dorthin ihr Licht empfing, weil sie selbst nach aussen fensterlos war. Und das wären die Malereien, die Paolo und Dionigio hergestellt?³⁾

Dann hatte Sixtus allerdings nach der Einrichtung dieses ersten Teiles guten Grund, noch den grösseren Saal unter der Palastkapelle herzugeben, der durch bessere Beleuchtung geeigneter war, die schönsten Codices auszulegen und dem vornehmen Laien, der den Wert der aufgeschichteten Bücher nicht ermafs, einen reicheren Eindruck zu bieten. Dieser neue Raum erhielt ein hohes Hauptfenster mit dem Wappen der Rovere in der Mitte der Glasscheiben, die der deutsche

¹⁾ Milanesi, Opp. III. p. 259.

²⁾ Zanelli schreibt: »Nella prima sala, lunga centosei palmi e larga quarantatre, furono dipinte a fresco diverse mezze figure rappresentanti alcuni profeti e dottori della chiesa e antichi filosofi.«

³⁾ Vgl. Müntz p. 127 u. 131. Sie hatten auch die Bemalung der Eingangstür besorgt. Zanelli's Beschreibung: »la seconda sala era di un bellissimo ordine corintio con colonne parte verde e parte gialle« ist doch wol verdächtig, vielleicht nur nach der Perspektive auf Melozzo's Fresko erdichtet, wo eine grüne Säule mit korinthischem Marmorkapitäl die Decke trägt.

Glaser Hermann in Person von Venedig herbeischaffen musste. Hier standen die langen BÜCHERTISCHE, auf denen die wertvollen Handschriften mittelst kleiner Ketten, die man aus Mailand kommen liess, an eisernen Stangen befestigt waren. Hier waren auch die Instrumente aufgestellt, die Albertini erwähnt, darunter gewiss der »tellarò del mappamondo«, der in Platina's Zahlungen vorkommt.

Die Privatbibliothek des Papstes, oder vielmehr das geheime Archiv war ganz mit Holztäfelung verkleidet und darüber mit Wandmalerei in Chiaroscuro geziert ¹⁾; hier standen die sorgsam gearbeiteten Schreine aus Nussbaum- oder Cedernholz, zum Teil mit Glasscheiben verwahrt. Ihre Ausstattung stammt fast ganz aus dem Jahre 1477, in welchem Melozzo da Forli die Palatina mit seinem Fresko geschmückt hat.



Das Fresko Melozzo's.

Am 15. Januar 1477 verzeichnet Bartolommeo Sacchi in seinen Registern: »Ich gab Meister Melozzo dem Maler sechs Dukaten, um Gold für das Gemälde zu kaufen, das er in der Bibliothek malt ²⁾«. Es war das Bildnis Sixtus' IV. mit den Seinigen, das von Albertini und Panvinio erwähnt, von Raphael Maffei da Volterra in seinen Kommentaren wenigstens etwas genauer bezeichnet und mit Nennung seines Urhebers gerühmt wird. Gerade dem Eingang gegenüber soll es sich im ersten Saal, also der Biblioteca latina, unter den Malereien Ghirlandajo's befunden haben ³⁾. Das Fresko war bestimmt, das Andenken an den feierlichen Akt zu bewahren, mit dem diese Anstalt der Oeffentlichkeit übergeben ward. Aber die dargestellten Personen verraten uns, dass es nachträglich entstand, und das Beisammensein gerade dieser Angehörigen des Papstes bekräftigt am besten, dass sich jene Zahlung Platina's auf keine andere Arbeit beziehen kann ⁴⁾.

Sixtus IV. sitzt in einem Thronessel, dessen karminrote Sammetbekleidung mit breiten Knöpfen und schweren Goldfransen besetzt ist; er trägt das rote pelzgefütterte Käppchen und eben solchen Kragen um die Schultern, ein feines linnenes Chorchemd über dem weissen Tuchrock, unter dem die roten Sammetschuhe mit goldenem Kreuz hervorschauen. Dem Papste gegenüber steht die hohe Gestalt seines Neffen Giuliano, des Kardinals von S. Pietro in vincoli, der fast im Profil, mit seinen grossen dunkeln Augen voll Ernst und Würde auf den Oheim niederblickt, eine imposante Erscheinung in seinem Purpur, mit hermelingefüttertem Kragen und dem Käppchen über dem mönchisch geschnittenen Haar. Aber wer ist der junge Mensch neben dem Stul des Papstes, der zweite der beiden geistlichen Nepoten? Man hat wol das Bildnis seines Lieblings Pietro erkennen wollen, und die Aehnlichkeit mit dessen Kopf in Sti. Apostoli ist vorhanden. Aber der Legat war über ein Jahr bereits tot, als Platina Bibliothekar ward, und auf der wechselvollen Bühne hier längst vergessen, als Melozzo sie malte. Und wie sollte der Meister dazu gekommen sein, den allmächtigen Günstling neben Giuliano nicht in vollem Ornat seiner Würde zu zeigen, wie der Kardinal bei so feierlicher Ceremonie gewiss nicht vor dem Pontifex Maximus erschienen wäre, gerade er, der soviel auf Kleiderpomp hielt? Der Verwandte hier, in

¹⁾ Zanelli p. 13. Lag dieser Archivraum im Erdgeschoss der Torre Borgia oder an seiner Stelle?

²⁾ Müntz p. 127.

³⁾ Melchiorri, Notizie intorno alla vita ed alle opere in Roma di Melozzo da Forli. Roma 1835. Zanelli, La Biblioteca Vaticana, Rom 1857. S. 13 nennt trotzdem Pietro della Francesca als Autor.

⁴⁾ Müntz, Gazette des Beaux Arts 1875, Octobre, ist unsicher ob 1477 oder 1480—81.

seiner bescheidenen Tracht eines apostolischen Protonotars, einem dunklen Gewand aus schwerem Seidenstoff, hält als einziges Zeichen seiner Bedeutung eine Papierrolle in der Hand, wie Giuliano, und die vertrauliche Nähe am Thron deutet auf einen Hausgenossen des Papstes. Es ist Raffaello, der Sohn des Antonio Sansoni und der Violante Riario, einer Schwester des Kardinals von S. Sisto, also ein Grossneffe Sr. Heiligkeit, der sechzehnjährige Knabe, der kurze Zeit später, nachdem er im Dezember 1477 den Purpur erhalten, bei der Verschwörung der Pazzi zu Florenz eine so klägliche Rolle gespielt.

Zuäusserst links, in dem kleineren der beiden weltlichen Herrn, erkennen wir Giovanni della Rovere, denn in den eckigen Formen des Gesichts, den schwarzen Augen und dem dunkelblonden struppigen Haar, der scharfen Nasenlinie und dem energischen Kinn bekundet sich deutlich der Rovere. Diese ganze Erscheinung passt sehr wol zu der Schilderung, die ein Klosterbruder zu Sinigallia, Fra Grazia aus Frankreich, in späteren Jahren aufgezeichnet hat. »Er war ein Mann von Mittelgrösse, nicht eben hoch von Statur noch gerade klein, hatte ein längliches Gesicht von blasser Farbe, mittelgrosse Augen, eine dem übrigen Antlitz entsprechende Nase, weisse Zähne und blonde, glatte Haare. Wolgebildet an Gestalt und ebenmäfsig an allen Gliedern, schien er jeder Herrschaft würdig. Im Sprechen war er beredt, anmutig und wolwollend, und hatte eine klare sonore Stimme; würdevoll im Gang und allen Bewegungen des Körpers, hielt er auch im Trinken und Essen Mafs, und liebte den Weingut mit Wasser gemischt, denn er war nicht recht gesund im Leibe und litt an einer geschwollenen Milz. Er trug anständige Kleidung, lang und ehrbar, ergötzte sich an keinerlei Spiel, als hier und da am Jagen«¹⁾. — Seit am 11. November 1475 der kleine Stadtpräfekt Lionardo im Palast bei St. Pietro in vincoli gestorben war²⁾, bekleidete Giovanni diese Würde. Er ist durch die Heirat mit der Tochter des Herzogs von Urbino, die 1478 »mit persischem Pomp« gefeiert ward³⁾, als Herr von Sinigallia der dauernd glücklichste Nepot geblieben, und sein Sohn Francesco Maria della Rovere ward der Erbe des Herzogtums Urbino.

Damals aber, als das Fresko der vatikanischen Bibliothek entstand, trat Giovanni weit zurück hinter Girolamo Riario, der beim Papste schon Jahre lang die Rolle seines Bruders Pietro übernommen und heranreifend immer mehr die Gunst zu brauchen lernte. Der neue Liebling steht in gleicher Tracht wie der Präfekt, in pelzgefüttertem Atlasrock und breiter Goldkette neben ihm, nur wenig grösser und schlanker an Wuchs⁴⁾. Der ovale Kopf mit der Adlernase, die blauen Augen mit ihrem länglichen mandelförmigen Schnitt und die schlichten hellblonden Haare, die bis an die Brauen über die Stirn fallen, kennzeichnen den Riario, wie drüben seinen Schwestersohn Raffaello. »Als er gehört, dass sein Bruder Kardinal geworden,« erzählt ganz naiv die Chronik von Forli, »gieng Girolamo schleunigst nach Rom und wurde beim Papste gern gesehen, wie bei seinem Bruder Fra Pietro. Der aber beschloss ihn zu grosser Herrlichkeit zu bringen und liess ihn stracks vom heiligen Vater zum Kavalier und zum Grafen machen; er wurde seitdem der Graf Jerolimo da Riario genannt.« Als aber Pietro gestorben war, »setzte der Papst diesen ganz an die Stelle seines Bruders S. Sisto: und so schaltete und waltete er gleich dem heiligen Vater selbst, und regierte den ganzen Staat der Kirche, gab Audienz und spedierte die Gesandten und führte bald darauf Madonna Caterina Sforza heim« (1477).

¹⁾ Mscr. Vat. Urb. lat. 1023 fol. 331 f. La Vita et gesti della bona memoria: sigre Johan Prefetto.

²⁾ Infessura 1475: Eodem anno die 11. Novembre lo Prefetto Piccinino nepote di Papa Sisto innello Palazzo di Santo Pietro in vincola morse, e fu portato a Santo Pietro e folli fatto honore da Romani e da Cortisciani. Et dopo incontinente fu fatto l'altro Prefetto cioè lo Fratello dello Cardinale di Santo Pietro ad Vincula.

³⁾ Mattia Palmieri.

⁴⁾ Infessura. R. J. Scr. III, 2. col. 1145. Eigentümlich mutet uns die Apologie des Sigismondo de' Conti an: »corporis egregii, formae elegantis, nullum petulans, aut arrogans dictum factumve in cuiusquam pudicitiam, rem aut famam ab eo manavit« (a. a. O. S. 27).

Noch ergieng sich sein Ehrgeiz in unschädlichen Festlichkeiten und verschwenderischem Prunk, mit denen er wie sein Bruder die Gunst des römischen Volkes erbuhle. »Hunderttausend Menschen strömten auf Piazza Navona zusammen, als er am 25. April 1476, dem Tage des heil. Marcus, ein grosses Turnier veranstaltet hatte. Drei Tage währte das Lanzenstechen, an dem sich zahlreiche Italiener, Catalanen und Burgunder beteiligten; drei kostbare Preise waren ausgesetzt, einer fiel Neapel, die beiden andern den Römern zu.« Noch spürte man das Uebergewicht des Kardinals Giuliano, dessen ausgesprochene Neigung für monumentale Unternehmungen dem Sinn des Papstes für die grossartigen Pläne Nikolaus' V. trefflich entgegenkam, und das Fresko Melozzo's zeigt uns Sixtus IV. mit den Seinigen auf der Höhe ihrer friedlichen Herrschaft, im Vollbesitz der selbstgeschaffenen Stellung, ein Geschlecht von Emporkömmlingen, denen niemand seine Anerkennung versagen konnte.

Noch sitzt der Papst in sicherer und heiterer Ruhe da; aber sein Auge scheint von den Nächststehenden weg zu dem blonden Jüngling hinüberzuschweifen, dessen Anblick Alles bei ihm vermochte. Noch steht die hohe Gestalt des Kardinals Giuliano dazwischen, dessen runder Kopf, mit den eckigen Backenknochen und dem festgeschlossenen Munde, den Mann der Tat verrät, der nicht viel Worte macht, sondern handelt. Sein ernster Blick heftet sich wie dominierend auf die Mienen des Machthabers, als wollte er die Gedanken, die er darin liest, in ihren Anfängen zurückdämmen. Er ist unbedingt die bedeutendste Persönlichkeit unter diesen Nepoten. Jung und unfertig erscheint Raffaello Sansoni, Girolamo Riario in brütendem Ehrgeiz vor sich hin träumend, gewiss kein überlegener Geist, der im Grossen denkt und strebt, aber ruhelos auf der Jagd nach dem Glück und blind zufahrend, wo es sich blicken lässt. Schroff neben ihm der Stadtpräpekt Giovanni, sicher nicht gesonnen um einen Zoll breit von seinem Platze zu weichen, aber keineswegs gewachsen, es mit dem Nachbar aufzunehmen, wenn dieser über die Stränge schlug.

Mit durchdringendem Scharfblick ist die Eigentümlichkeit aller Personen aufgefasst und mit so ungeschwächter Wahrheit wiedergegeben, dass wir meinen, in dem festlichen Augenblick, den der Maler dargestellt, die volle Existenz dieser Menschen zu erblicken. Sie tragen den Stempel ihrer Vergangenheit an der Stirn, ja es liegt schon ein Keim der Zukunft in dieser ruhigen Gegenwart. In der einfachen Reihe von Bildnissen spiegelt sich die Geschichte jener Tage, und es überkommt den aufmerksamen Beschauer ein Gefühl der Spannung wie vor dem Gewitter. Wenn die Stellung sich verschöbe, die diese rücksichtslosen Individuen zu einander einnehmen! So droht wol ein Kampf um die Macht über den Pontifex Maximus, bei dem man »hie Rovere, hie Riario« hört und gegeneinander geht, wie in Rom zwischen Colonna und Orsini, — und der Papst auf seinem Thron wird zur Entscheidung der Eifersucht Italiens missbraucht, und die Künste des Friedens, die er mit Platina pflegte, müssen verschwinden.

Aber für solch ein Drama ist die Bühne zu eng, auf der sie hier freundlich bei einander sind. Wer dem Fresko Melozzo's gerecht werden will, muss es in Gedanken an die Stelle zurückversetzen, für die es gemalt war. Wenn man damals vom Cortile del Papagallo durch die Haupttür in die Bibliothek trat, sah man, vom einfallenden Lichte hell beleuchtet, die feierliche und doch intime Versammlung sich gerade gegenüber, und mochte überrascht, in ehrfürchtiger Zurückhaltung stehen bleiben. Wie beim unerwarteten Anblick imponierender Hoheit musste die Wahrhaftigkeit dieser Gestalten überwältigend wirken. Man glaubte als unberufener Zeuge in eine anstossende Zimmerflucht hineinzuschauen. Zwischen zwei starken Pfeilern mit reichgegliedertem Sockel und Kämpfergesims öffnet sich eine Halle, die für das Mittelschiff einer Kirche nur zu schmal ist. Marmorbekleidete Pfeiler links und rechts tragen schwere Bogenwölbungen, über denen fast unmittelbar die kassettierte Decke aufrucht. Ein ähnlicher Rundbogen, reicher geschmückt auf einspringenden Pfeilern, trennt diesen vorderen Raum von einem breiteren Gemach dahinter, dessen flache Decke, durch eine Bogenstellung quergeteilt, von einer Säule gestützt

wird. Den beiden auf das antike Marmorkapital zusammenlaufenden Bögen entsprechen schmale Rundbogenfenster in der dicken Schlusswand, die ins Freie hinausgehen. Gerade diese einfachen vergitterten Oeffnungen versetzen uns vor die schlichte Aussenseite der Bedürfnisbauten Nikolaus' V., in das Erdgeschoss des Palazzo Venezia, d. h. so unmittelbar in die Eigenart jener Tage, dass die Vermutung ein Konterfei wirklicher Räume vor uns zu sehen, sich aufdrängt. Diese massigen Pfeilerreihen würden dem Unterbau der Cappella Sistina gemäss sein und damit zugleich die Enge dieses Saales erklären, dessen bunte Marmorinkrustation und architektonischen Zierglieder dem römischen Altertum entlehnt sind. Der Durchblick öffnet sich wie ein Ausschnitt aus den Gängen eines Theaters oder kaiserlicher Thermen, und die Säule von grünem Marmor mit weissem korinthischem Kapital ist sicher ein Beutestück. Die plastische Dekoration der Vorderseite, das Bandgeflecht an den Abläufen, die Einfassung aus Blättern und besonders die Pilasterfüllung, wo auf hellblauem Grunde je zwei Eichenzweige, — vom Wappenbaum der Rovere — aus einer Vase emporsteigen und symmetrisch verschlungen ihr silbergraues Laubwerk mit goldenen Früchten entfalten, die Kassettendecke oben mit vergoldeten Rosoni, selbst die Inschrift, die mit den schönsten Lettern unten am Podium geschrieben steht: — Alles verrät eine vertraute Kenntnis der römischen Antike, der Baureste wie der Marmorskulptur. Die perspektivische Zeichnung dieser Räumlichkeiten ist so meisterhaft, dass wir auch hier die freie Herrschaft des Malers über die Formen der Architektur, wie über die Gesetze der Raumdarstellung bewundern. Er rechnet eben auch bei dieser Umgebung, in die er seine Gestalten setzt, mit den Bedingungen der Oertlichkeit, wo er sie vorführen sollte. Und wüssten wir nichts von dem Künstler, der dieses Fresko geschaffen, so würde die Sicherheit, mit welcher er zugleich Raum und Figuren darin auffasst, ihm seine Stelle in der Entwicklung der italienischen Malerei bestimmt genug anweisen.

Der Standpunkt des Beschauers ist, den gegebenen Verhältnissen gemäss, etwa in der Sitzhöhe des Stules angenommen, so dass, von der Basis der Pfeiler gerechnet, drei Viertel der ganzen Bildfläche für die Entfaltung des Architekturprospektes übrig bleibt. Es ist weder die bequeme und gewöhnliche Rechnung, die den Horizont durch einfache Halbierung der Bildfläche feststellt, also den Verschwindungspunkt mit dem Mittelpunkt des Ganzen zusammenfallen lässt, noch die rein plastische Auffassung, der es allein um die Gestalten zu tun ist, die sich auf schmalen Streifen wie in einer flachen Wandnische bewegen; sondern die Raumentfaltung ist hier ebenso lebendiges Bedürfnis, wie die vollausgerundete Durchbildung der Körper in dieser Umgebung. Die Figuren des Vordergrundes erreichen innerhalb des Rahmens fast die halbe Höhe der Bühne, und dies Verhältnis ist wiederum entscheidend für den ganzen Charakter der Darstellungsweise. — Sie bezeichnet ein gesundes Gleichgewicht zwischen den beiden Faktoren malerischer Auffassung, welches einer Zeit eigen ist, wo aufrichtige Wirklichkeitstreue vor Allem erstrebt und geschätzt ward. Diese Mitte ist hier aber mit klarem Bewusstsein festgehalten wie ein Prinzip, das man aus eigener Erfahrung als das richtige erkannt hat, und bekundet damit eine künstlerische Einsicht, die nicht anders als auf dem Wege ausgebreiteter Uebung erworben sein kann. Die perspektivische Konstruktion dieses Gemäldes allein stellt sich schon als ein Resultat ernster, sinnvoller Tätigkeit heraus, das die Frage nach früheren Arbeiten dieses Meisters hervordrängt.

Nicht minder beachtenswert erscheint ausserdem die farbige Ausführung, die uns eigenartige Absichten des Malers genug verrät. Das Fresko ist, obschon unter Leo XII. von seiner Mauer abgenommen und von Domenico Sudio auf Leinwand übertragen, doch verhältnismässig gut erhalten. Nur unter dem Stul des Papstes ist das Gewand Raphael Riario's erneut, durch die unrichtige Ausfüllung mit schwarzer Farbe scheint nun die Bodenfläche zu schmal. Am Atlasrock des Stadtpräfecten stört der Ausschlag der Feuchtigkeit; am Munde Platina's muss eine unglückliche Operation vorgenommen sein, und der grüne Anstrich des hinteren Zimmers ist zu stark hervorgetreten, wenn nicht »aufgefrischt«, wie die Säule, die doch gewiss als Verde antico dunkler

marmoriert war. Sonst aber hat die helle Farbe noch überall eine Kraft und Frische, die von sicherer Technik zeugt und in dieser Periode des Quattrocento wiederum eine bestimmte Schulung voraussetzt. Der Mehrzahl bei Fra Filippo gebildeter Florentiner, wie den Genossen Botticelli's und Verrocchio's, ist diese Reinheit der Töne fremd.

Die Zusammenstellung der Tinten gewährt aber vollends einen Aufschluss, der die Schulbeziehungen, nach denen wir fragen, ganz persönliche Bestimmtheit gewinnen lässt. Das vorgeschriebene Kostüm der Personen beschränkte die eigene Wahl; nur bei den weltlichen Herrn mochte sie unabhängig sein. Auch so jedoch lässt die Abstufung der hellen und dunklen Nüancen wie die Färbung der umgebenden Architektur eine absichtsvolle Berechnung erkennen. Während Pilasterornament und Decke lichtetes Blau und Silbergrau mit Gold zeigen, sind die marmorbekleideten Pfeiler in rötlichem, leise ins Violett spielendem Ton gehalten. Links der Stadtpräfekt trägt dunkles Karminrot, der blonde Riario ein lichtetes Veilchenblau, Platina Blauschwarz über tiefem Scharlach. Dem Purpur des Kardinals und dem verschiedenen Rot an Kappe, Kragen und Sessel des Papstes, welche durch das schwärzliche Grau des Protonotars getrennt werden, tritt das Grün an Säule und Wand des Nebengemaches ergänzend entgegen, während die weissen Gewänder des Papstes, Pelzbesatz und Goldschmuck die kräftigen Tinten des Vordergrundes noch prächtiger heben. Die harmonische Reihe befriedigt nicht sowol als glückliche Eingebung eines ursprünglichen Farbensinnes, sondern lässt in der wolüberlegten Wahl mehr wissenschaftliche Bemühung erkennen, und offenbart uns in ihrer, wenn nicht harten, doch energischen Wirkung, die den imposanten Charakteren bedeutsam entspricht, geradezu die Anfänge einer Theorie, welche die natürlichen Gesetze der Farbenwelt für die Kunst des Malers zu verwerten sucht. Auch darin also ein Unterschied von den gleichzeitigen Florentinern, denen die Absicht auf Farbenharmonie seit Masaccio's genialem Sinn fern lag bis auf Lionardo da Vinci. Wer wandelt denn sonst so früh auf diesen Bahnen? Konnte doch nur einem Kenner der Optik wie Piero della Francesca sich solche Aussicht eröffnen.

Daneben überrascht wol jeden Beschauer die malerische Wiedergabe der verschiedenen Stoffe. Die Durchsichtigkeit des Chorhemdes, die Weichheit des Pelzwerks, die Unterschiede des Tuches und der Seidenzeuge, das Schillern der Moirée, die Glanzlichter des Atlas wetteifern mit der Nachbildung des Mannichfachen in Fall und Brechung der Falten: beim Tuckkleid des Papstes und Platina's Talar sind sie eckig, aber unter sich wieder nach der Eigentümlichkeit des steiferen und weicheren Gewebes (Wollenrepps und Tuch) verschieden; die pelzgefütterten Atlasröcke bauschen sich wulstig auf und geben die rundlich fliessenden Umriss in der glatten Oberfläche, das feingerillte Chorhemd fällt in schmalen Parallelstreifen, während der Hermelinkragen des Kardinals sich in grossen Flächen auseinanderlegt.

So sorgsam ausführliche Behandlung der Nebendinge lässt niederländischen Einfluss vermuten. Melozzo kennt Finessen in seinem Fresko, die zunächst nur Oelmalern beikommen; aber er verliert darüber die Hauptsache nirgends aus den Augen, er bleibt Italiener und echter Quattrocentist; denn die grossartige Gesamtwirkung, die machtvolle Charakteristik geht ihm über Alles. Auch in seiner Zeichnung ist beinahe wissenschaftliche Strenge, nirgends kleinliche Pedanterie: nur beim Papst sind die Hände eingehender und individuell gegeben, sonst konzentriert sich die Aufmerksamkeit vielmehr auf die Gesichter. Noch ist die Haltung der Köpfe nicht völlig frei und lebendig; sie stehen paarweis gleich bei einander: Sixtus und Raffaello in scharfem Profil, Giuliano und Platina nur wenig über die Hälfte sichtbar, Girolamo und Giovanni in Dreiviertelsicht, allerdings einander zugekehrt von verschiedenen Seiten. In der Bewegung ihrer Arme haben wieder der Stadtpräfekt und der Graf von Imola die grösste Aehnlichkeit, wie die geistlichen Nepoten einander gegenüber. Variationen der Stellung verbot die Feierlichkeit der Scene. Mit solchen Mitteln musste die Beziehung der Personen unter sich, die Motivierung im Einzelnen, die momentane Belebung des Vorganges hinter der packenden Wahrheit der Bildnis-

züge zurückstehen. Die Handlung bleibt symbolisch, ohne dramatischen Nerv; nicht einmal zwischen je zweien der Teilnehmer ist die Wechselwirkung klar, die beiden weltlichen Herrn sind teilnahmslose Figuranten, wie allerdings in Wirklichkeit oft. Aber, wie gesagt, das blosse Beisammensein dieser Menschen, die überzeugende Existenz dieser Individuen erhebt das Bild zur Höhe historischer Darstellung, wie der kunstreiche Aufbau seiner Komposition. Zwei Dreiecke schieben sich ineinander, deren ansteigende Linien von beiden Seiten her in dem Säulenkapitel einen gemeinsamen Höhepunkt finden. Ist auch der knieende Platina dieser Austeilung der Köpfe zuliebe etwas ausgereckt, so gewinnt doch die Gruppierung dadurch so woltätigen Rhythmus für das Auge und monumentale Geschlossenheit in der festlichen Architektur, dass die bleibende Bedeutung dieses Auftritts sich Jedermann fühlbar verkündet.

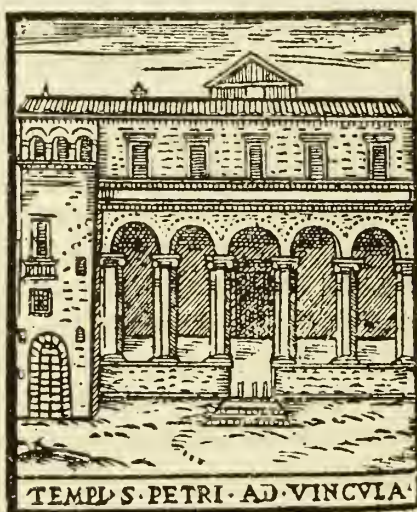
Mit diesen Eigenschaften nimmt Melozzo's Fresko seinen bestimmten Platz in einer Reihe verwandter Darstellungen ein. Der Vergleich mit jenen Nachbarn muss den eigentümlichen Wert dieser Leistung in das rechte Licht setzen. Das einfachste Beispiel, das herangezogen werden kann, ist ein Wandbild des Piero de' Franceschi in Rimini vom Jahre 1451. In der Sakristei von S. Francesco sieht man Sigismondo Malatesta vor dem heil. Sigismund, seinem Schutzpatron. In scharfem Profil hat er sich betend auf der Stufe des Thrones niedergelassen, während der heilige König von Burgund mit dem Reichsapfel auf dem Knie und dem Scepter an der Schulter übereck auf seinem Stuhl sitzt, und sein bärtiges Antlitz unter dem mörserartigen Klapphut griesgrämig dreinschaut. Hinter dem Verehrer zwei schlanke Hunde, die am Boden kauern; marmorne Pilaster mit Cannelüren und Kapitälern geziert, nebst geradem Gebälk im klassischen Geschmack Leon Battista Alberti's, schwere Guirlanden dazwischen in der Mitte, zu Häupten Malatesta's sein Wappenschild: das ist Alles auf der breiten aber flachen Bühne, von deren neutralem Hintergrund die knieende Gestalt sich in strenger Einfachheit abhebt. — Fünfundzwanzig Jahre sind ein langer Zeitraum in der raschen Entwicklung der italienischen Kunst, das verdorbene Fresko selbst ein frühes Werk des Meisters von Borgo S. Sepolcro; so erklärt sich der seltsame Abstand. Aber die simple Schlichtheit darf nicht über den engen Zusammenhang mit dem Gemälde der Vaticana täuschen. Platina's Haltung bei Melozzo erinnert unmittelbar an die Sigismondo's bei Piero. Auch hier die packende Realität der dargestellten Personen, die lautere Klarheit der Farbe, das vornehme Silbergrau, die plastische Rundung und doch wieder weiche Modellierung der Körperformen, eine vielfach verwandte Schulung ohne Frage.

Das leuchtet um so mehr ein, wenn unser Blick auf eine andere Leistung fällt, die zeitlich weit näher steht. Wir meinen auf den Kern der Hauptsache treffen zu müssen, wenn wir Mantegna's Familienbild der Gonzaga betrachten, das wenig Jahre vor dem Melozzo's, um 1474 entstand. Aber wie ungeschickt drängen sich die zahlreichen Gestalten auf dieser Wand der Camera de' Sposi zu Mantua, wie eng schieben sie sich an den Rand der offenen Estrade, die mit einer durchbrochenen Gartenmauer wenig woltuend abschliesst. Die Gruppierung ist kunstlos, wenn auch möglichst wirklichkeitsgemäss, und die Zusammenstellung des breit sitzenden Fürstenpaares mit den hochaufgeschossenen Söhnen wirkt verletzend. Melozzo's treffliche Komposition eines ähnlichen Familienporträts muss als überlegene Tat in die Augen fallen. Der Meister in Rom ist gerade dadurch im Vorteil vor Mantegna wie vor Piero della Francesca, dass er den Raum nicht so spärlich bemisst, sondern entschlossen in die Tiefe geht und die Gestalten vorn nicht so völlig unvermittelt vor das Auge des Beschauers stellt. Bei Mantegna hat man das Gefühl als quöllten diese Leiber aus der Wand heraus und drängten auf uns ein.

Fast fünfunddreissig Jahre später schuf Raphael seine Ceremonienbilder in der Camera della Segnatura, nicht ohne sichtlichen Einfluss der analogen Darstellung Melozzo's drunten im Erdgeschoss des nämlichen Palastes. Alles ist breiter und malerischer, Alles Leben und Bewegung auch bei der gemessenen Staatsaktion, wo hier der Papst, dort der Kaiser in ähnlicher Anordnung erscheinen wie Sixtus IV. mit den Seinen. Aber auch der ganze Charakter der Auffassung

ist verändert, der Boden schlichter Wahrhaftigkeit verlassen: die Scheidung war vollzogen zwischen Quattrocento und Hochrenaissance.

Raphaels Ueberlegenheit scheint uns so selbstverständlich, dass es besonderen Nachweises bedürfte seinen Zusammenhang mit Melozzo darzutun. Aber der Abstand zwischen dem Letzteren und Mantegna kommt uns wie ein Rätsel vor, das nur der Einblick in vermittelnde Vorstufen befriedigend zu lösen vermöchte. Greifen wir einmal die ganze Summe des Kunstvermögens zusammen, über welche der Maler dieses Freskobildes, von dem wir ausgegangen, verfügen musste, so verlangt die Frage nach seiner voraufgegangenen Tätigkeit in Rom oder wo sonst immer zunächst eine Antwort.





Zwischen Rom und Urbino.

**Melozzo a me si caro,
Che in prospettiva ha steso tanto il passo.*
(Giov. Santi).*

Pietro Riario und die Künstler.

Seit Vasari's Angabe, der Kardinal Riario habe Melozzo da Forli mit der Ausmalung von Sti. Apostoli beauftragt, gilt bis heute als ausgemacht, der Meister sei schon in den ersten Jahren Sixtus' IV. in Rom gewesen ¹⁾. Lassen wir vorerst dahin gestellt, ob eine so frühe Entstehung des gewaltigen Freskowerkes möglich war oder nicht. Eine Verbindung mit dem mächtigen Nepoten wäre bei dem Künstler, den wir soeben im Vatikan auf so hoher Entwicklungsstufe kennen gelernt, von entscheidender Wichtigkeit. Seine Vorgeschichte würde auf einmal in das glänzendste Licht gerückt; seine Ausbildung erschiene von dem Strom des Glückes getragen, der den Günstling selber emporgebracht. Und wirklich, der Versuch einer andern Erklärung, die es besser wissen wollen als Vasari, ist eben jetzt als Irrtum zerfallen. Man wies darauf hin, dass Girolamo Riario Herr von Forli gewesen; was wahrscheinlicher, als dass dieser den Maler aus seiner Heimat nach Rom zog? ²⁾ Aber man liess ausser Acht, dass Girolamo bis 1480, solange zu Forli das angestammte Herrscherhaus der Ordelaffi regierte, mit jener Stadt der Romagna auch nicht das Geringste zu tun gehabt, während Melozzo nach den Urkunden, die inzwischen bekannt geworden, spätestens zu Anfang 1477 in Rom beschäftigt war. Wenn die Beziehung zu den Riario schon in den ersten Jahren des neuen Pontifikats bestanden haben soll, so kann nur der Kardinal von S. Sisto in Frage kommen. Der Fingerzeig Vasari's ist immer noch wertvoller als die moderne Konjektur, die man als Tatsache wiederholt hat ³⁾, und verdient unsere aufmerksame Beachtung.

Der junge Franziskaner entfaltete nach seiner Erhebung einen hochstrebenden Geist und einen Sinn für Grossartigkeit in allen Unternehmungen, die ein gut Teil seines verschwenderischen

¹⁾ Vasari, Opere III, 52. Reumont, Gesch. d. Stadt Rom III, I p. 431. Gregorovius VII, p. 683, u. Crowe & Cavalcaselle mit Berufung auf Taja, III, p. 332, und der Jahreszahl 1472, die von allen Nachbetern wiederholt worden.

²⁾ Melchiorri, Notizie intorno alla vita ed alle opere in Roma di Melozzo da Forli. Rom 1835. p. 6.

³⁾ Müntz III, p. 95: »Ce maître éminent, attiré à Rome par un neveu de Sixte, le farouche comte Girolamo Riario, seigneur de Forli, se vit confier d'abord«

Auftretens dem Vorwurf ausgemachter Torheit entziehen. In seiner Prachtliebe verrät sich die Neigung der Zeit für künstlerische Erhöhung des Daseins, ohne welche auch die weltlichen Machthaber, die rücksichtslosesten Kriegsherrn ringsum nicht auszukommen glaubten. Sein Bündnis mit den Künsten verklärt die bedenklichsten Fehler und zeigt uns in dem einzigen Jahre, das er bei Sti. Apostoli gewohnt hat, in seiner Umgebung und in seinem Dienst Alles vereinigt, was in Rom zu erreichen war.

Auch strenge Beurteiler, wie der Kardinal von Pavia, geben ihm das Zeugnis liberaler Gesinnung und ermunterten einen bewährten Dichter wie Gianantonio Campano, der seine Muse einst Pius II. geweiht, nun mit seinen Versen den schwindelnden Aufstieg dieses Glückskindes zu begleiten. »Poesie ergötzt ihn, und mit seiner Gunst ist er nicht lässig;« es war nicht seine Schuld, wenn in der Hochflut schlechten Gereimsels so wenig Gutes zum Vorschein kam¹⁾. Angelo Poliziano hat sich herbeigelassen seinen Einzug als Erzbischof von Florenz in lateinischen Distichen voll falscher Ueberschwänglichkeit zu feiern, und Porcellio vereinigte Lobgedichte und Epigramme, die er bei jeder Gelegenheit gedrechselt, in einem hübschen Pergamentband, der in sauberster Handschrift noch heute im Vatikan bewahrt wird²⁾. Neben den angehenden Poeten, die sich um ihn versammelt, nennt aber Platina kurzweg »ausgezeichnete Maler«, die Fra Pietro auf seine Kosten unterhielt³⁾, und die Auswahl solcher Kräfte ist damals in Rom eben nicht gross!

Das berüchtigte Treiben des Kardinals von S. Sisto hat eine künstlerische Seite, die nicht gering zu schätzen ist, wenn man sie richtig herauskehrt, und dieser kurze Traum eines neuen Cäsarentums, mit dem das Pontifikat Sixtus' IV. so wider Erwarten begann, führt uns mitten hinein in die gärende Entwicklung von Kunst und Kultur, die das neue Rom erleben sollte. Zweimal kam sie in kurzen Zwischenräumen zu ganz charakteristischer Erscheinung: unter Sixtus IV. zuerst und dann in der stralenden Blüte, die sein Neffe Julius II. heraufgeführt. Der trunkene Taumel dieses Riario ist wie ein rauschendes Präludium, dessen grossartiger Schwung wenigstens die Ahnung des Kommenden vorwegnahm und, wenn es den Einen eine Torheit war, doch die Phantasie aller Künstler umher gewaltig ergreifen musste. Dieser Minoritenbruder lebte und regierte in einem Stil, als ob die Wunderwerke der alten Imperatorenstadt, die jeder Andere nur voll Ehrfurcht angestarrt, der passende Schauplatz seiner Triumphe wären, als müssten die goldenen Tage des klassischen Altertums, nach denen alle Gebildeten sich sehnten, auf seinen Wink erwachen und der Sonnengott in das Pantheon schauen wie einst.

Wir haben vernommen, wie er zum Vatikan zog. Als er französischen Gesandten ein Gastmal gab, glaubte man die Heidenwelt könne nichts Solenneeres erdacht haben. Es war ein Getriebe von mehreren Tagen. Die ganze Geschicklichkeit der Toskaner war herbeigerufen und dabei angestellt, Alles von seltenen und kostbaren Dingen entleert, um seine Festlichkeit zu schmücken. Die Grösse der Anstalten und ihre Mannichfaltigkeit, die Ordnung der Diener, der Speisen Zahl und der Wert des ganzen Apparates wurde den aufgestellten Zuschauern schriftlich angezeigt, in Versen geschildert, nicht allein in der Stadt bekannt gemacht, sondern durch ganz Italien ausposaunt bis über die Alpen hin⁴⁾. Nur wenige Tage darauf folgte ein neues Fest, dessen Vorbereitung tausend geschickte Hände und erfinderische Köpfe in Anspruch nahm.

Eine Tochter Ferrante's von Neapel sollte nach Rom kommen, da sie als Gemalin Ercole's von Este gen Ferrara zog. Am 5. Juni 1473 traf Prinzessin Lionora mit Sigismund von Este, der als Vertreter seines Bruders ihr angetraut war, in der Nähe ein. Oliverio Caraffa, der Kardinal von Neapel und der neu erwählte Kardinal von Monreale giengen ihr drei Miglien weit

¹⁾ Epist. Card. Pap. 505. 518. 530.

²⁾ Cod. Vat. Urb. lat. 707. fol. 1r. Divo Petro TT. Sancti Sixti Cardinali B. M. Porcellius Poeta.

³⁾ »Nascentes poetas, pictores insignes domi habere magna cum impensa conatus est.« Vgl. auch Wadding, Annal. Minor. (Lugd. 1648) Tom. VI. anno 1471.

⁴⁾ Epist. Card. Pap. 548.

entgegen, mit grossem Gefolge von Bischöfen und Prälaten sie zu empfangen. Bei S. Giovanni in Laterano wurde Rast gemacht und ein Imbiss genommen, dann betrat sie die alte Basilika und nahm alle Heiligtümer in Augenschein, auch die Kapelle der Reliquien von S. Peter und Paul wurde gezeigt. Darauf kamen die Abgesandten des Papstes, die Kardinäle von S. Sisto und S. Pietro in vincoli, begrüßten sie mit allen Ehren und geleiteten sie, mit vielen Trompetern, Pfeifern und Trommlern voran, nach Sti. Apostoli, dem Sitz des Kardinals von S. Sisto, wo ihr Wohnung bereitet war ¹⁾).

Auf dem Platze vor der Kirche hatte Riario zu ihrem Empfang ein prachtvolles Haus von Holz mit drei offenen Atrien erbauen lassen, das mit den Palästen der Alten wetteifern konnte. Diese drei Säle kehrten die offene Seite mit ihren bekränzten Säulen und dem reichen Fries, an dem die Wappen des Papstes und des Kardinals, des Königs von Neapel und des Herzogs von Ferrara angebracht waren, dem Platze zu, dessen vierte Seite durch eine Bretterbühne für Festspiele geschlossen war, und in dessen Mitte zwei Springbrunnen, deren Wasser vom Dach der Basilika herunterkam, die Luft erfrischten, während der ganze Raum mit Tüchern überspannt gegen die Stralen der Sonne geschützt war. An den ersten Saal stiessen fünf geräumige Schlafzimmer für die Prinzessin und ihre Damen, an dem gegenüberliegenden Flügel waren ebenso vierzehn Gemächer für die Herrn angebaut; der mittlere, der Bühne gegenüber, erhob sich vor der Kirche auf dem Portikus ihres Vorhofes.

Wenn es galt, einen so grossartigen Gelegenheitsbau in monumentalem Stil aufzuführen und den höchsten Anforderungen des Zeitgeschmackes zu entsprechen, so müssen leitende Künstler an der Spitze gestanden haben, die eine solche Gelegenheit zu Ruhm und Ehre mit Freuden ergriffen. Wol Keiner, auf den wir dabei verfallen könnten, vereinigte die erforderlichen Eigenschaften so glücklich, wie gerade Melozzo da Forli. Er zeigt überall eine ebenso intime Kenntnis der Architektur wie der Malerkunst, und musste vor Allen geschickt und geneigt sein, seine architektonische Phantasie in dem Aufbau festlicher Räume ebenso wie seine Zeichnung wirksamer Perspektiven zur scheinbaren Erweiterung walten zu lassen. Er würde das schnellfertige Gebilde mit der wuchtigen Dekoration römischer Marmorpaläste überkleidet haben, um so einmal, ohne Sorge um Baumaterial und Kosten oder um solide Haltbarkeit der Konstruktion, die ganze Raumpoesie des Renaissancekünstlers im Wetteifer mit den Ueberresten der Kaiserstadt zu offenbaren. Wissen wir auch nichts Bestimmtes über seine Mitwirkung, so ist doch die Aufgabe, bei der sich Baukunst und Malerei in innigem Bunde betätigen sollten, so eigenartig, wie für ihn geschaffen, dass wir den Schilderungen der Zeitgenossen mit besonderem Interesse folgen, als handele es sich dabei um ihn, und suchen aus ihrem, in anderer Absicht gegebenen Bericht ein bestimmteres Bild der Oertlichkeit und der künstlerischen Ausstattung zu gewinnen.

Der ganze Bau schien von aussen ein steinerner Palast; drinnen waren die Wände und Decken und Fußböden so völlig mit golddurchwirkten Tapeten, kostbaren Teppichen und kunstreich gewebten Stoffen bekleidet, dass nirgends die Holzkonstruktion hervorsah. Der erste Saal war für glänzende Gelage und zu allerlei Vorstellungen zur Kurzweil während des Schmausens bestimmt. An dem einen Ende, der Seite des Tribunals, wo die Prinzessin mit den vornehmsten Gästen sitzen sollte, war ein Teppich mit wundervoller Stickerei aufgehängt, oben eine grosse Decke aus Carmoisin mit einem Kreuz aus weissen Sammet in der Mitte ausgespannt (das Wappen der Aragon). Drei versteckte Blasebälge hielten die Luft in fortwährender Bewegung; zur Seite stand auf einer Säule ein lebendes Kind, nackt und ganz vergoldet, wie ein Engel, und sprengte Wasser hierhin und dorthin aus. Hier befand sich beim Eintritt auch jener Teppich,

¹⁾ Die folgende Darlegung stützt sich auf die Berichte von Infessura, Ammanati, Corio und Pigna, Jo. Bapt.: De Principibus Atestinis, Historiarum Libri VIII. Ferrariae MDLXXXV. p. 653 ff.

den Papst Nikolaus machen liess, der schönste, der in der ganzen Christenheit existierte, darauf die Werke Gottvaters, wie er die Welt erschuf.

Aus der zweiten Halle (also vor der Basilika) sprang, vortrefflich für Alle sichtbar, eine reichgeschmückte Loggia vor, von wo aus die hohen Herrschaften den Aufführungen zuschauen sollten ¹⁾. Daneben war ein grosser Kredenz Tisch aufgestellt, auf dessen zwölf Stufen eine über- raschende Zahl goldener und silberner Gefässe, die Arbeiten vieler Künstler prangten. Hier stand auch ein Ruhebett mit Ueberzügen, Kopfkissen und Decken von karminrotem geschorenem Centonin, mit langen Goldfransen und ein Tisch aus Einem Stück Cypressenholz nebst vielen Truhen und Koffern. In der Kapelle hinter diesem Saal war ein Altar, auf dessen seidener Bekleidung eine Madonna mit dem Kinde in Gold gestickt war; auf dem Altar selbst die Geburt Christi mit zwei Engeln zur Seite und vier Kandelabern aus reinstem Gold. Daneben ein Bet- stul für den Kardinal, zum Knieen bei der Messe, ganz aus vergoldetem Silber mit Kugeln oben und Löwenfüssen unten. Sechs Stüle mit Sammetüberzug, zwei rote, zwei blaue und zwei grüne vollendeten die Einrichtung, während an der Wand viel Blumen aus Lavoro di razza, wunder- schön, aus Frankreich gebracht, und noch andere prächtige Dinge zu sehen waren.

Der dritte Saal diente als Versammlungsort, als Empfangszimmer, zur Vorstellung hoch- stehender Personen und dergleichen Ceremonien. Er war mit vielen Teppichen in Grün und einer Ruhestatt in weissem Damast geschmückt. Die Schlafgemächer waren nicht minder prunk- voll mit Tapezereien ausgestattet, unter denen eine aus weissem Centonin mit der Himmelfahrt Christi, eine andere golddurchwirkte mit dem Bilde des heil. Antonius von Padua in pompöser Stickerei besondere Aufmerksamkeit erregten. Himmelbetten und Polster hatten nicht nur Ueber- züge aus Goldbrokatstoffen, sondern auch die Federkissen und Polster selbst waren daraus ge- fertigt, die Decken aus weissem Damast hiengen bis auf die Erde herab. Ueberall waren prächt- ige Gewänder, selbst Rauchwerk, nicht nur Zobel und Hermelin, sondern auch Luchs- und Wolfspelze, bei der warmen Jahreszeit nur als Prunkstücke ausgelegt. Ja das Nachtgeschirr war aus reinem Gold, im Kabinet thronte man auf weichem Seidenpolster über massivem Silber und ein Distichon am Fenster fragte: »Wäre dies Kämmerlein nicht selber des Donnerers wert?« — O sieh doch, zu was für Dingen der Schatz der Kirche gut ist, bemerkt Infessura.

Am folgenden Morgen, da das Pfingstfest war, stieg die Prinzessin in Goldbrokat gekleidet, mit Perlen und wundervollen Ketten geziert, zu Pferd und ritt zwischen dem Kardinal von S. Sisto und dem von S. Pietro in vincoli mit dem ganzen Gefolge zum Vatikan. In St. Peter war der Papst mit den Kardinälen in der Kapelle des Hochaltars versammelt. Lionora bestieg eine Bühne, die am Gitter der Chorschranken für sie und ihre Begleiter aufgeschlagen war, und der heilige Vater begann das Hochamt zu celebrieren nach dem grossartig wirksamen Ritus wie Papst Paul getan. Nach der Messe wurde die Fürstin mit grossen Ehren vors Angesicht seiner Heiligkeit geführt und warf sich demütig vor ihm nieder, seine Füsse zu küssen; aber der Papst streckte ihr die Hand zum Kusse entgegen, gab ihr wie dem ganzen Volk seinen Segen, dann hub er sie gnädig auf und begrüßte sie mit aller Herzlichkeit. Von Sigismund Este und dem Herzog von Andri geleitet verliess sie die Peterskirche; der Papst wurde auf der Sedia in den Palast zurückgetragen und die Prinzessin von Pietro Riario und Giuliano Rovere nach Sti. Apostoli begleitet. Hier führten um Mittag einige Florentiner die Geschichte der keuschen Susanna auf »mit solchem Geschick und so wahrheitsgetreuen Gebärden, wie man nur wünschen kann«.

Am Montag gab der Kardinal von S. Sisto der Fürstin ein Festgelage in dem grossen Saal. Die Diener waren alle, bis zu den Stalljungen herab, in Seide gekleidet und servierten mit er- staunlicher Präzision; die grossen Schüsseln, deren fünf in jedem Gang erschienen, wurden von

¹⁾ »Longissimam porticum continentis aedis ad convivii amplitudinem dejecto tecto constravit, ut prandentes coenantesque inde cernerentur, pateretque omnis interior apparatus« heisst es ausserdem Epist. Card. Pap. DXLVIII.

vier Stallmeistern auf silbernen Platten hereingetragen. Während dessen spielte die Musik und der Seneschal wechselte jedesmal seine kostbare Kleidung nebst Goldketten und Geschmeide. Das Essen dauerte sieben Stunden. Nicht weniger als fünfzig Gerichte wurden aufgetragen, darunter oft ganze Tiere, wie ein Hirsch, ein Bär oder gar zwei Schildkröten. Dies Menu zu ersinnen, hatte man alle Reiche der Natur in Kontribution gesetzt. Seine Mannigfaltigkeit macht der Erfindung des Kardinals und seines Hausmeisters alle Ehre; aber einige Zusammenstellungen, die Corio aufzählt, möchten heutigen Feinschmeckern doch den Mund verziehen¹⁾. Zuweilen waren die Dinge, die hier aufgetischt wurden, entschieden mehr bestimmt, das Staunen der Gesellschaft zu erregen, als den Gaumen zu erquicken: denn das Brot war vergoldet und Fische mit Silber überzogen. Ein grosser Teil des Programmes gieng nur auf Unterhaltung und Augenweide aus, und dieser muss uns interessieren.

In grösseren Pausen wurden Vorstellungen antiker Fabeln gegeben: Atalante und Hippomenes, Perseus befreit Andromeda, Ceres sucht Proserpina, die Hochzeit des Bacchus und der Ariadne u. s. w. Der zweite Gang bestand aus allerlei Süssigkeiten, mehr oder weniger Schau-gerichten, an denen die kunstvolle Arbeit das Wichtigste war. In figürlichen Darstellungen von Lebensgrösse wurden die Taten des Herkules vorgeführt, natürlich zu Ehren des Gemals, Herzogs Ercole von Ferrara. Dazwischen kamen zur Abwechslung grosse Castelle mit Türmen und Citadellen herein, ganz gefüllt mit Confetti; sie wurden geplündert und damit ein Hagelwetter über die schaulustige Menge losgelassen, die sich in der Mitte auf dem Platze versammelt. Dann erschien eine Schlange von erstaunlicher Grösse und scheuchte die Ausgelassenen auf ihre Sitze zurück. Eine Speise war mit wilden Männern garniert. Hernach segelten zehn grosse Schiffe herein, ganz aus Konfekt, mit Zuckermandeln beladen, welche in Anspielung auf das Wappen der Rovere als Eicheln geformt waren. Es folgte der Triumph der Venus, die auf einem Wagen von Schwänen gezogen ward; in den Muscheln, die sie mitbrachte, war Eis, und die Amorinen, die sie begleiteten, bestanden aus Blanc manger. Später stieg mitten im Saale ein Berg empor, aus dem ein wilder Mann hervortrat, der ein Lobgedicht auf den Stamm Aragon und Este ziemlich unverständlich vortrug und vom Felsen verschlungen wieder verschwand. Gegen Ende des Gelages wurde auf der Bühne ein Ballett von antiken Heroen mit ihren Geliebten getanzt, wie Herkules und Deianira, Jason und Medea, Theseus und Phaedra u. s. w. Da stürzten plötzlich ebenso viel Centauren herein, überfielen die Helden, um ihre Geliebten zu entführen; es entspann sich ein Kampf, in welchem natürlich Herkules mit seiner Keule den Sieg entschied.

Am Dienstag folgte noch das Mysterium von dem Juden, der eine Hostie gebraten und durch den Blutstrom, der von ihr ausfloss, verraten ward. Am Mittwoch endlich ähnliche Aufführungen mit der Enthauptung Johannes des Täufers und den Wundern des heiligen Jakobus, wo jedenfalls das prunkvolle Gastmal des Herodes und die Auferweckung der Backhähnel eine Hauptstelle einnahmen. Darnach am Donnerstag verliess Leonora die Stadt, um nach Ferrara weiter zu ziehen, und dabei wurden ihr »noch obendrein Geschenke nachgeworfen, die weniger der Stellung der jungen Prinzessin als den Einfällen eines Verschwenders entsprachen«.

Die Lust an diesen öffentlichen Schaustellungen steigerte sich bei dem Kardinal von S. Sisto immer mehr. »Noch ist die Erinnerung wach,« schreibt Ammanati, »wie oft er Lanzenstechen um ausgesetzte Preise, oft mehrere Tage lang, veranstaltet, wie viel Bühnen er errichtet und für die Aufführungen bis nach Florenz um Schauspieler und Mimen geschickt.« Schon am letzten Juni desselben Jahres, am Peter-Paulstage, gab er wieder ein glänzendes Schaugepränge: es wurde der Tribut vorgeführt, der den Römern gebracht wurde, als sie die Welt beherrschten; dabei erschienen siebzig beladene Maultiere mit Tuchdecken, auf denen das Wappen des Riario gestickt war, und von den Florentinern wurde ein Palío gelaufen, von Porta del Popolo bis nach

¹⁾ Müntz a. a. O. p. 50. Vgl. daselbst auch das Gedicht des Buccabella p. 271 ff.

Sti. Apostoli, wobei Francesco Santacroce das Pferd gab. Ja, vor diesen hatte er noch andere Darstellungen zum Besten gegeben: von der Geburt Christi mit dem Zug der Könige aus Morgenland, von der Auferstehung Christi, wie er die Hölle aufgeräumt, und so wurde jedermann von ihm in Freude und Herrlichkeit versetzt, Bekannte und Unbekannte ¹⁾).

Spielte hier das Bedürfnis, immer von sich reden zu machen, gewiss ebenso viel mit, als das, sich Zerstreuung und Kurzweil zu schaffen, so wurde darüber der Wunsch, sich in monumentalen Unternehmungen ein bleibendes Andenken zu stiften, nicht vernachlässigt. Obgleich schon Bessarions Wohnung bei Sti. Apostoli eines Kardinals würdig war, so begann Pietro, nachdem ihm dieser Sitz zugefallen war, sofort mit umfassender Erweiterung. »Es ist staunenswert,« schreibt Ammanati, »welcher Zuwachs dem sonst schon prächtigen Hause täglich bereitet ward, wie viel daran bauten, täglich an hunderttausend möchte man meinen, freilich ohne dass sie das junge Unternehmen vollenden konnten: so gross war die Weite, Höhe und Umständlichkeit des Werkes ²⁾.« Als Fra Pietro im Januar 1474 plötzlich gestorben war, konnte man nur die Herrlichkeit des Planes bewundern; aber »schon die Fundamente mussten,« wie Platina meint, »eine gewaltige Vorstellung erwecken.« — Aber wie stand es mit der Tribuna von Sti. Apostoli? »Domus infinitae pendent opera interrupta, minaeque murorum ingentes, aequataque machina coelo,« deklamiert der Kardinal von Pavia, und die sonst so rühmende Grabschrift im Chor der Kirche weiss nur von dem Palast zu reden, den der Verblichene mit stattlichem Aufwand angefangen ³⁾. An der Herstellung der alten baufälligen Basilika selbst hatte er bis dahin also nichts Nennenswertes geleistet. Papst Sixtus und der Verfasser seiner Inschriften würde gewiss nicht verfehlt haben, solch frommes Werk ins Licht zu stellen, wo es so tiefe Schatten zu beschönigen galt! Schon darnach erweckt Vasari's Erzählung, dass der Kardinal Riario den Auftrag zur Ausmalung der Chorapsis erteilt und Melozzo nach der Ausführung belohnt habe, die lebhaftesten Zweifel, und es ist jedenfalls ein Irrtum, darauf den Schluss zu bauen: der Künstler habe sich während der Jahre 1472 und 1473 der Aufgabe gewidmet, die Tribuna der Apostelkirche zu malen. Ja, wir sehen sogar aus Platina's vielfach erwähnter Biographie des Papstes Sixtus, dass noch Ende 1474 an der neuen Erweiterung des Chores gebaut ward, und die Vollendung noch nicht sicher zu erwarten stand, als das Jubeljahr herankam.

Möglich, ja wahrscheinlich allerdings, dass die glanzvolle Erneuerung der baufälligen Basilika, die Ausschmückung der Chorkapelle als eigene Stiftung ins Auge gefasst war, seitdem die Vorkehrungen zur Säkularfeier den Papst und seine Kardinäle beschäftigten. Die beiden einzigen bedeutenderen Räume am Ende der Seitenschiffe, links und rechts vom Hochaltar, waren in festen Händen: die eine Kapelle gehörte von Alters her den Colonna, die ganz in der Nähe wohnten, die andere hatte Bessarion als Grabstätte für sich ausersehen, neu aufgebaut und geschmückt. Der Nachfolger musste in seinen hochstrebenden Gedanken fast notwendig darauf verfallen, mit dem grösseren Unternehmen die immerhin bescheidene Schöpfung Bessarions zu überbieten. Aber die Absicht ist auch alles, was wir ihm zugestehen können.

So bleibt also, bei kritischer Prüfung unserer Nachrichten, von der ganzen Verbindung Melozzo's mit Kardinal Riario, wenn auch viel Wahrscheinliches, doch nichts völlig Gesichertes übrig. Wir haben allerdings einen willkommenen Einblick in die römische Welt gewonnen, in welcher der Forlivese damals zu denken wäre. Aber seine Vorgeschichte selbst muss auf anderem Wege gesucht werden.



¹⁾ Infessura b. Eccard col. 1896. »e fece nello suo tempo godere e trionfare ogni huomo, tanto noto quanto ignoto.«

²⁾ Ep. 548 an Francesco Gonzaga.

³⁾ »Aedes miro sumptu apud Apostolos inchoatae . . .«

Römische Anfänge.

Ein merkwürdiger Fund verbürgt uns Melozzo's Anwesenheit in Rom um etwa zehn Jahre früher. In die Biblioteca Angelica bei St. Agostino ist aus dem Kloster von Sta. Maria del Popolo ein Pergamentband gelangt, der auf den unbeschriebenen Blättern ein paar zufällige Notizen enthält. »Conuentus diue Uirginis de populo est liber Iste« steht auf Folio 82^b, und Augustinermönche waren es offenbar, die diese Ricordi darin eingetragen. Auf Folio 66^b liest man:

1460

die XVIIJ ma(r)tij venit Magiste(r) thomas de spoletto aurifex ad faciend(am) tabulam¹⁾ beate uirginis & die XVIIIJ incepit labora(r)e.

Auf Fol. 3^b dagegen zwei Epigramme von anderer Hand:

Ad Mariam Majorem

Virginis est Rome quam Lucas pinxit imago
Tam sancta; errorem quis putet esse suam
Hanc? Antonatius pictor romanus ab illa
Duxit. Alexander Sfortia solvit opus.

Ad Mariam de Populo.

Hanc diuus Lucas uivo de uirginis ore
Pinxerat; hec propria est uirginis effigies.
Sfortia Alexander iussit, Melotius ipsam
Effixit. Lucas diceret esse suam.

Orientiert uns die erste Bemerkung, dass ein Goldschmied Thomas von Spoleto gekommen und im Kloster bei Porta Flaminia eine Arbeit für die Kirche begonnen, ungefähr über die Zeit, wann die leeren Blätter der Handschrift benutzt wurden, so erfahren wir durch diese Epigramme zwei interessante Tatsachen aus dem römischen Leben des Antoniasso und des Melozzo, die wir auch später noch in Gemeinschaft finden. Der Verfasser dieser Verse ist nicht genannt. Corvisieri, ein trefflicher Kenner der römischen Renaissance, vermutet in ihm Martino Filetico, der mit dem Hause Sforza in Verbindung stand. Er lebte am Hofe des Herrn von Pesaro, von dem hier die Rede ist, als Lehrer der Battista und des Costanzo, wie beim Montefeltre von Urbino, und wurde in Rom besonders vom Stadtpräfekten Antonio Colonna begünstigt, der ihm seinen Sohn Giovanni, den späteren Kardinal, zur Erziehung gab. Er hat ausser vielen lateinischen Publikationen, die Eucharius Silber gedruckt, und unedierten Gedichten¹⁾, die in Handschriften zu Rom und Florenz auf uns gekommen sind, auch ein Carmen zum Lobe Pauls II. verfasst, und wurde 1473, als Gaspar von Verona nach Viterbo gieng, Professor der Rhetorik an der römischen Universität²⁾, wo er schon vorher die griechische Sprache vertrat.

Der Name des Auftraggebers ermöglicht jedoch eine genauere Zeitbestimmung. Offenbar ist Alessandro Sforza durch einen Besuch in Rom veranlasst worden, die Kopieen der berühm-

¹⁾ Corvisieri, der diese handschriftlichen Vermerke zuerst mitgeteilt (Il Buonarroti, Serie II, vol. IV. Quaderno VI und VII 1869), liest »radiola«. Es handelt sich aber offenbar um das wundertätige Madonnengemälde, und da man damals noch nicht die fromme Barbarei geübt, besonders verehrte Kirchenbilder durch Aufnageln von Kronen und Heiligenscheinen zu ruinieren, so ist wol die Deckplatte zum Schutz des Bildes gemeint, die Julius II. später aus schwerem Silber erneuen liess, wie Albertini berichtet.

²⁾ Marini, Archiatri II. p. 208. Er übersetzte die Idyllen Theokrits, commentierte Cicero's Episteln und De senectute u. s. w.

testen Muttergottesbilder, die als Werke des heiligen Lukas in Ansehen standen, bei römischen Malern zu bestellen. Im Jahre 1461, nach der unglücklichen Schlacht bei S. Fabiano in den Abruzzen, wo er mit Federigo Montefeltre einen harten Strauss gegen Giacomo Piccinino zu bestehen hatte, kam der Herr von Pesaro in die ewige Stadt, um dem Papste zu huldigen und die Heiligtümer zu verehren¹⁾. Damals jedenfalls, oder doch kurz darauf, erhielten die beiden Meister den Auftrag: Melozzo lieferte ein Abbild der Muttergottes von Sta. Maria del Popolo, deren Verehrung damals besonders durch Wunder gesteigert ward, während Antonazzo Romano die Madonna Liberiana kopierte. Der Dichter verherrlicht die Leistungen beider mit gleichem Ruhm; aber die Aufgabe selbst war bescheiden genug: es kam vor allem nur auf treue Wiederholung an.

Antonazzo di Benedetto, mit welchem hier der damals etwa vierundzwanzigjährige Maler aus Forli auf gleiche Stufe gestellt wird, ist ein römischer Lokalmeister, dessen Arbeiten den besten Maßstab für den Stand seiner Kunst in der Hauptstadt der Päpste gewähren. Sein Lebenslauf und seine persönlichen Verhältnisse, die genauer bekannt sind als seine Leistungen aus dieser Zeit, geben eine Vorstellung von dem Kunstbetrieb in Rom. Er wuchs schon zu Anfang der sechziger Jahre in die angesehene Stellung hinein, die er lange behauptet hat, und versorgte nicht allein die bürgerlichen Kreise daheim, sondern auch die benachbarten Gegenden, die Kirchen und Klöster des römischen Landgebiets bis an die Grenzen Umbriens und Campaniens mit seinen Bildern. Ein Altarstück zu Rieti, das aus St. Antonio al monte neuerdings in die städtische Sammlung bei Sta. Chiara gekommen ist, trägt die Bezeichnung: ANTONIVS DE ROMA (M)E PINXIT. MCCCCLXIII²⁾, und giebt das früheste Beispiel seiner Fähigkeit, das wir besitzen. Es ist ganz abhängig von dem Vorbild des Fra Angelico da Fiesole, der unter Nikolaus V. in Rom zwei Kapellen im Vatikan und eine in Sta. Maria sopra Minerva vollendet hatte, sowie besonders von dessen Schüler Benozzo Gozzoli, dessen ansprechende, wenn auch oberflächliche Malerei, nachdem sie zu Orvieto verschmäht worden, in dem ganzen römisch-umbrischen Distrikt bis nach Siena und Perugia entschiedenen Anklang gefunden hatte. Seine Fresken in Montefalco sind eine Schule für die verwandten Kräfte von Fuligno geworden; aber auch in Narni bekundet ein frühes Tafelbild der Verkündigung³⁾, wie Treffliches Benozzo Gozzoli zu leisten vermochte, wenn er sich wirklich zusammennahm. Seiner Weise folgt auch Antonazzo Aquilio in der dreiteiligen Ancona zu Rieti. Das Mittelstück mit der thronenden Madonna im Brokatgewand und blauem, grüngefütterten Mantel auf Goldgrund, dem aufrecht stehenden Christkind an der Mutterbrust und einem knieenden Knaben zu ihren Füßen, ist sehr ruiniert. Auf den Flügeln stehen S. Antonius von Padua und S. Franciscus, der die Wundmale empfängt. Sollte Francesco Rovere, der als Prokurator der Minoriten damals in Rom sass und zum Ordensgeneral erwählt ward, mit dieser Stiftung in Zusammenhang stehen? Die Figur des Knaben vor der Jungfrau, wie seine Schutzheiligen daneben, erinnern an seine Jugendgeschichte. — Der Typus dieser nicht ganz lebensgrossen Gestalten, die Zeichnung der Köpfe und Extremitäten, bezeugt wie die Gewandbehandlung und die lichte stumpfe Temperafarbe, dass die römische Tätigkeit des frommen Mönches von S. Marco, der 1455 in Sta. Maria sopra Minerva seine letzte Ruhestatt gefunden, hier fortwirkt und zwar vermittelt durch Benozzo, der an mehreren Orten in Rom selbständig gearbeitet haben soll. Von den Fresken einer Kapelle in Sta. Maria in Aracoeli sehen wir nur

¹⁾ Olivieri, Mem. di Alessandro Sforza, Signore di Pesaro. Pesaro 1735. 4^o. p. LX. Vespasiano de' Bisticci sagt: »Era molto religioso . . . Aveva dua breviari, e ogni mattina udiva messa, e dettesi in tutto al culto divino . . . e conversava con religiosi e persone ispiritali . . .«

²⁾ Vgl. Crowe und Cavalcaselle, ed. Jordan. IV, p. 175 ff. Meyers Künstler-Lexikon, unter Aquilio, II, 207 f. und Bertolotti, im Repert. f. Kwsch. VI (1883), p. 215 ff.

³⁾ Das Bild ist Cr. u. Cav. entgangen. Ich meine das bei Mar. Guardabassi, Indice-Guida dell' Umbria in S. Domenico zu Narni, als Mezzastris aufgeführte, das sich jetzt im Municipio befindet.

noch die Einzelfigur eines heil. Antonius über dem Altar, mit zwei Engeln oben in Halbfigur und den Stifterbildnissen eines Ehepaares in kleinen Figuren zu den Füßen des Schutzpatrons. Nach Vasari sollen viele Zeitgenossen, wie der Kardinal Giuliano Cesarini und der Stadtpräfekt Antonio Colonna an diesen Wänden porträtirt gewesen sein. Eine Kapelle in Sta. Maria maggiore und eine Madonna in der Thürlunette der Torre de' Conti sind untergegangen, und wir können nicht kontrollieren, ob auch Verwechslungen mit andern Malern vorliegen, die dem Biographen gerade bei Benozzo mehrfach passiert sind.

Den engen Zusammenhang mit dieser Tradition bestätigt auf der andern Seite die Ausschmückung der Kapelle Bessarions an Sti. Apostoli, die etwa im Herbst 1465 begonnen sein mag, und mit deutlicher Anlehnung an die kleine Palastkapelle Nikolaus' V.¹⁾ ausgeführt wurde, obgleich der Inhalt der Malereien zum Teil noch den Vorstellungskreis des Griechen verrät. — Der Kardinal von Nicaea nahm mit Erlaubnis Pius' II. im Jahre 1460 von der Kapelle zur Linken des Hochaltars in Sti. Apostoli Besitz, erneuerte sie durchweg und beauftragte, als der Bau vollendet war, den Antoniasso Romano mit dem malerischen Schmuck. Sie war dem Erzengel Michael, Johannes dem Täufer und der heiligen Eugenia geweiht. An der Wölbung sah man in der Mitte 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, schreibend in ihrer Studierstube dargestellt. An der Altarwand oben die Erscheinung des Erzengels Michael auf Monte Gargano und darunter die Geburt Johannes des Täufers; an den Seitenwänden zwischen teils wirklichen, teils gemalten Fenstern standen hüben zwei Erzengel und drüben der dritte mit Johannes dem Täufer. Von der Mitte der Wandhöhe bis auf die Erde waren Vorhänge mit Blumenmustern und Gold gemalt, an sechs Pilastern dazwischen je eine Heiligenfigur in Tabernakel; die Leibung des Bogens endlich mit Friesen und drei Wappenschildern des Stifters besetzt²⁾.

Diese Fresken Antonazzo's sind bereits im XVII. Jahrhundert überweist; aber schon ihre Beschreibung macht den Zusammenhang mit Fiesole's Malereien im Vatikan deutlich, wo ebenfalls die gemalten Fenster mit Marmoreinfassung und Butzenscheiben, die Heiligen in Tabernakeln und die Teppiche am unteren Teil der Wände zu sehen sind. Seit diesem Meisterstück florentinischer Kunst war unter den folgenden Päpsten gerade den Malern kein bedeutendes Vorbild gegeben und der letzte Aufschwung der klösterlichen Phantasie, dem die Florentiner daheim schon lange entwachsen waren, stand in Rom noch immer als mustergültiges Ideal am Gesichtskreis der Künstler wie der kirchlich gesonnenen Stifter.

Nur ein umfangreicher Freskenzyklus, der in der Zwischenzeit entstand, würde lebhaftes Interesse erregen; aber leider sind nur Nachrichten von seiner Bedeutung auf uns gekommen³⁾. Der Kardinal Torquemada liess den Klosterhof von Sta. Maria sopra Minerva ringsum mit Darstellungen schmücken, deren Epigramme er selbst verfasst, und während er das Gewölbe der Kirche auf seine Kosten vollendete, den Chor mit wundervoll geschnitztem Gestül versah⁴⁾,

¹⁾ Der Kontrakt (bei Müntz II, p. 83) bestimmt »ad similitudinem capellae«, wozu wol »Nicolai Papae« oder »D. N. Papae in palatio apostolico« zu ergänzen ist; denn die Nachahmung der ganzen Disposition ist klar.

²⁾ Das Testament von 1464 (bei Bandini, De Bessarionis card. Nicaen. vita . . . Rom 1774 und Müntz p. 298 f.) erwähnt noch: 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.« Davon nichts bei Bonav. Malvasia, Compendio della Ven. Basilica di SS. Dodici Apostoli di Roma . . . Roma MDCLXV, p. 36 f. nach dem ich die Beschreibung in den Urkunden ergänze. Es handelt sich nicht um zwei Kapellen, wie Müntz p. 82 schreibt.

³⁾ »Clastrum sanctissimae Mariae super Minervam pulcherrimis Epigrammatibus Historisque egregie exornavit« sagt Gaspar Veronensis, col. 1034, Muratori. R. J. Scr. III, 2.

⁴⁾ Testudinem Templi grandibus impensis absolvi diligenter curavit . . . Templum Minervae . . . instauravit egregie, quum antea ruisset, nempe suis impensis conditum ac decoratum. Bibliothecam praeter omnium spem eo loco

wurden 1467 seine Betrachtungen über diese Gemälde gedruckt. Wer der Künstler gewesen sein mag, dem eine so monumentale Aufgabe zufiel, vermögen wir nicht zu erraten, wol aber geben uns diese »Contemplationes . . . in parietibus circuitus Marie minervae nedum litterarum caracteribus verum etiam ymaginum figuris ornatissime descriptae et depictae« über den Bildercyklus Aufschluss, der sich hier an vielbesuchter Stelle inmitten der Stadt entrollte. Nicht weniger als vierunddreissig Wandfelder waren den Arkaden entsprechend mit Kompositionen der wichtigsten Szenen ausgestattet, deren Reihenfolge wir den frommen Erläuterungen des Kardinals entnehmen. Sie begannen mit der Erschaffung der Welt, der Belebung des ersten Menschen, dem Sündenfall Adam und Eva's, giengen dann zum Leben des Erlösers über, mit der Verkündigung, Geburt, Beschneidung, Anbetung der Könige, Darstellung im Tempel, Flucht nach Aegypten, zur Disputation des zwölfjährigen Jesus unter den Schriftgelehrten. Dann folgt die Taufe durch Johannes und die Versuchung durch den Teufel. Die Uebergabe der Schlüssel an Petrus, die Verklärung Christi, die Fufswaschung und das Abendmahl führen uns zur Passionsgeschichte: der Gefangennahme, dem Verhör vor Cayphas, der schmerzvollen Klage Maria's bei der Kreuztragung. Die Höllenfahrt erscheint vor der Kreuzigung. Die Auferstehung, der Auftrag an Petrus: »Weide meine Lämmer,« die Himmelfahrt bilden wieder eine Gruppe. Die Sendung des heiligen Geistes, die Einsetzung des Sakramentes der Eucharistie, die Vision der heiligen Dreifaltigkeit kehren dogmatische Absicht hervor. Darauf der Stifter des Predigerordens, dem die Kirche gehört, S. Dominikus; der Stifter dieser Fresken, Kardinal von S. Sisto vor seinem Titelheiligen S. Sixtus, tragen wieder andern Charakter. Die Himmelfahrt der Jungfrau Maria ist geläufig; aber die Anbetung der Seligen und Engel vor dem Thron Gottes, die himmlischen Freuden der Auserwählten, die Gedenkfeier für die Verstorbenen sind überraschende Themata für malerische Darstellungen dieser Zeit und erst das letzte Stück, die Auferstehung der Toten am jüngsten Tag, können wir uns einigermassen bestimmt vorstellen. Aber die Aufzählung dieses ausführlichen, durch die eigene Theologie Torquemada's gefärbten Bilderkreises lässt allein schon seine Bedeutung für die römische Kunst eindringlich genug vor Augen treten.

Antoniasso Romano oder Melozzo da Forli sind die einzigen, die unseres Wissens in Frage kommen; denn ein so imposantes Denkmal wäre von Vasari nicht unerwähnt geblieben, wenn er die Hand eines Florentiners darin erkannt hätte. Die kleinen Arbeiten dagegen, zu denen der Wechsel des päpstlichen Regiments Veranlassung gab, konnten die römischen Meister nicht fördern im Besten ihrer Kunst. Es sagt uns wenig, wenn wir erfahren, dass bei der Krönung Pauls' II. Antonazzo im Verein mit Cola Saccoccia, Giuliano Giunta und Taddeo di Tommaso die Wappenmalerei an Baldachinen, Standarten und Schildern übernahm; dass er 1466 ähnliche Aufträge für den Vatikan erfüllte und 1469 für den Kardinal von Estouteville ein steinernes Wappen am Kloster St. Agostino bemalte. Das sind handwerkliche Leistungen, die nur die Regsamkeit des Ateliers bezeugen, wo jede Gelegenheit zu Verdienst willkommen war. Antoniasso war ein betriebsamer Mann und genoss auch im Kreise seiner Kollegen und Mitbürger ein besonderes Ansehen. Bereits 1470 finden wir ihn als »Camorlengo generale« von nicht weniger als sechs Bruderschaften und Compagnien der Stadt¹⁾.

Am 3. November dieses Jahres ward die kleine Kirche der Consolazione geweiht, die während des Sommers erbaut und von Antonazzo ausgemalt war. Der Meister hatte also eben erst die Kapelle des Kardinals Bessarion vollendet, als auch schon eine neue Aufgabe für ihn bereit stand, und es bleibt fraglich genug, ob man beim Klosterhof der Minerva (bis 1467) an ihn denken darf, der bei den grossen, wie bei den kleinen Unternehmungen an der Spitze der römi-

reliquit et chorum affabre factum, etsi nondum ipso vivo cernatur, mox tamen admirabile cunctis videbitur opus (col. 1044). Vgl. Anhang.

¹⁾ Adinolfi, Roma nell' età di mezzo II (1881), p. 401, Anm. 6.

schen Maler erscheint und später auch das Altarbild der Annunziata mit dem Bildnis Torquemada's in dieser Kirche ausgeführt hat, auf das wir später zurückkommen müssen.

Unter diesem Gesichtspunkt gewinnt die Nachricht besonderen Wert, die den jungen Melozzo da Forli bei dem Auftrag Alessandro Sforza's mit Antoniasso auf gleicher Stufe zeigt. Sonst ist allerdings diese Ehre für den zugewanderten Fremdling eben nicht grösser als umgekehrt und das vereinzelte Auftreten des Forlivesen in Rom würde uns noch immer nicht die gewünschte Erklärung für das Meisterstück gewähren, mit dem er gar bald den biedereren Römer in Schatten stellen sollte.

Soweit wir Antoniasso's Tätigkeit in diesem Jahrzehnt zu kontrollieren vermögen, weist kein Zug auf eine Berührung mit einem ernsten, tief eindringenden Realismus, der auf Grundlage wissenschaftlicher Kenntnisse die Dinge dieser Welt umher für die Kunst zu erobern trachtete. Keine Spur von der Nähe eines Piero della Francesca, der unter Nikolaus V. doch auch in Rom gearbeitet haben soll. Die Fresken des Meisters von Borgo San Sepolcro, welche die Gemächer des Vatikans bis zu den Tagen Raphaels geschmückt haben, sind in unserer Tradition völlig ausgelöscht, während sie in jenen Zeitläuften ohne Frage als wunderbares Vorbild viel von sich reden machten, wo ein gleichgesinnter Künstler nach Rom kam. Wir zweifeln wol gar, ob Piero de' Franceschi wirklich unter Nikolaus in Rom gewesen. Und doch besitzen wir ein sprechendes Zeugnis, das die Nachricht Vasari's, dessen nähere Angaben immerhin Verwechslungen enthalten mögen, der Hauptsache nach von ganz unverfänglicher Seite her wahrscheinlich macht.

In den nächsten Machtbezirk der päpstlichen Hauptstadt fällt gewiss Viterbo, wo die Kurie nicht selten Aufenthalt nahm und Kardinäle häufig länger verweilten. Dort lebte ein Maler, dessen Arbeiten in der Provinz wir von 1455 bis 1469 verfolgen können, und diese Wandmalereien bezeugen überraschend und unverkennbar den Einfluss des Piero della Francesca, während die unvollkommene Schulung des Autors selbst der älteren Weise angehört, die wir soeben betrachtet. Lorenzo di Giacomo di Pietro Paolo ¹⁾ hat in Sta. Maria della Verità bei seiner Vaterstadt eine Verkündigung, eine Verlobung der heil. Katharina und eine Madonna mit dem Kind an der Brust gemalt, die mit der Jahreszahl 1455 bezeichnet, für Jedermann beweisen, dass dieser derb organisierte Lokalmeister seine Ausbildung bei Benozzo Gozzoli empfangen und auf derselben Stufe steht wie Antoniasso in seinen Anfängen. — Er hat sogar Verbindungen in Montefalco, wo kurz zuvor Benozzo sich heimisch gemacht, und rückte ihm nach. Eine Kapelle mit Wandbildern aus dem Leben der Heiligen Antonius und Bernardin, dem Gekreuzigten zwischen Maria und Johannes in einer Lunette und den Evangelisten an der Decke in der Kirche S. Francesco, deren Chor eine Hauptleistung Gozzolis aus seiner Frühzeit aufweist, ist von Lorenzo da Viterbo gemalt und trägt das Datum 1461. Noch überwiegt das Beispiel seines Lehrers Benozzo; aber schon wirkt das Vorbild des Piero della Francesca deutlich ein, wenn die befangene Auffassung des Provinzlers auch nicht viel mehr vermag, als seine Fehler zu übertreiben und seine Eigentümlichkeiten zu verunstalten. Endlich aber das Hauptwerk wieder in Sta. Maria della Verità bei Viterbo, wo Lorenzo die Kapelle des Nardo Mazzatosta von oben bis unten mit Malereien bedeckt ²⁾. Hier breitet sich sein ganzer Entwicklungsgang entscheidend vor uns aus. An den Rippen des Kreuzgewölbes ist noch Kosmatenmosaik gemalt; die Ornamentstreifen daneben, welche die Deckenfelder einrahmen, sind im Geschmack Benozzo's gehalten, von Quadraten mit Köpfen darin unterbrochen. In der Mitte jedes Dreiecks eine geradesitzender Evangelist auf Wolken, ihm zugewendet links und rechts etwas kleiner ein Kirchenvater und ein Bekenner, ihm

¹⁾ Vgl. Rumohr, Ital. Forschungen II, 175 ff. Crowe & Cavalcaselle, Gesch. d. ital. Mal. IV, 145 ff.

²⁾ Diese Wandgemälde, die Rumohr als »auf geglättetem Gypsgrunde a tempera ausgeführt« bezeichnet, sind neuerdings von Girol. Muzio restauriert worden.

zu Häupten die Halbfigur eines Propheten. Die Schule Gozzoli's ist völlig durchsetzt mit Nachahmung des Piero von Borgo. Man werfe nur einen Blick auf die Wölbung über dem Altar: links der schreibende Augustin ist eine verkümmerte Kopie nach Benozzo; auch die Köpfe des Evangelisten, des Propheten Ezechiel und des »Venerabilis Beda« mit ihren regelmässig ausgestrahlten Vollbärten bleiben ihm treu; aber die Gewandung mit den tiefschattigen Falten der weichen Stoffe, die gewickelt und geknickt sind, hier fliegend, dort gebauscht, verraten eine ganz andere Behandlung nach malerischen Absichten. Ebenso steht es mit den Fresken der Wände. In dem Bogenfeld links sehen wir den Tempelgang Maria's, darunter die Verlobung, gegenüber die Verkündigung mit der Geburt Christi unten, und an der Altarwand die Bestattung und Himmelfahrt der Maria. Die Verkündigung erinnert an Benozzo; die Besteigung der Stufen des Tempels »ein Perspektivbild mit einigen guten Figuren« und die Geburt Christi, »wo einige Weiber mit Wäsche der Wöchnerin Handreichungen leisten, — anmutige Züge nachbarlichen Lebens«, zeigen ebenso deutlich die Abhängigkeit von Piero de' Franceschi. Auch die Zeichnung strebt nach der Genauigkeit des strengen Realisten, während doch die Form hart und die Modellierung mit dem ziegelroten Fleischtönen höchst unvollkommen bleibt. Selbst in Verkürzungen und in architektonischer Ausstattung des Schauplatzes versucht Lorenzo den Meister der Perspektive nachzuahmen, während er doch die Vorkenntnisse dazu nicht sicher beherrscht. Die Disposition des Raumes aber und die Behandlung der fest umrahmten Bildflächen bekundet den woltätigen Einfluss desselben Meisters, der ihn vor dem schlechten Beispiel bewahrt, das Fra Filippo wenig Jahre früher in der Domtribuna zu Spoleto gegeben. Eine glückliche Verquickung Gozzoli's und Franceschi's tritt uns besonders in dem Sposalizio entgegen, auf einem breiten, verhältnismässig niedrigen Wandstreifen, welcher zur Einführung zahlreicher Porträtfiguren neben den biblischen Personen Veranlassung gab. Kein Beispiel bietet uns eine so treffende Vorstellung von dem Stand der Malerei am päpstlichen Hofe als dieses Wandgemälde, das die Jahreszahl MCCCCLXVIII. und die Namensbezeichnung des Künstlers »L. V.« darunter trägt. Der Chronist von Viterbo, Nicola della Tuccia erzählt in seinen Annalen, dass er selbst hier zur Rechten hinter der Frau im Witwenschleier nach der Natur konterfeit sei, der achtundsechzigjährige Mann in rundem Barret, und zwar am 26. April 1469¹⁾. Naiv und unverfroren wie dieser Memorienschreiber sein Bildnis schildert, hat auch der Maler das ideale Kostüm seiner Aufgabe bald gegen das zeitgenössische vertauscht und frischweg ernste Männer und sittige Frauen, aber auch kecke Jünglinge aus seiner Vaterstadt eingeführt, und wie die Distichen am unteren Rahmen verkünden, auch den Stifter und sich selbst nicht vergessen. Es ist der reichgekleidete Freier mit dem Stab hinter Joseph, der dasteht, wie ein Modell bei Fiorenzo und Luca Signorelli, und der Künstler ihm gegenüber schaut ihn an wie im Gespräch. Der Hohepriester, Joseph, auch Maria noch und die nächste Umgebung sind befangener; die Umstehenden dahinter ganz im Sinne des Benozzo und früher Werke des Piero de' Franceschi gehalten. Aber die Frauen mit der heil. Anna in Profil, die Zeugen zur Rechten offenbaren, »wie viel Lorenzo in der Charakteristik nicht blos der Köpfe, vielmehr selbst der ganzen Gestalt und Bewegung der Figuren zu leisten vermochte.« Hier bewährt er eine anerkennenswerte Beobachtung der Wirklichkeit, und dies Meisterwerk stellt uns ganz eigentümlich dar, was im besten Falle aus den damals hier zusammenströmenden Elementen hervorzugehen vermochte. Immer walten die Anklänge an die tüchtigeren Arbeiten Benozzo's und Piero's vor; aber die Mischung mutet uns an wie Melozzo da Forli, und diese Jünglingsgestalten, diese scharfen Profilköpfe, diese packenden Porträtzüge rufen uns unmittelbar ins Gedächtnis, was wir an dem Fresko der Vaticana in seiner Vollendung sahen. Lorenzo da Viterbo erweist sich in dieser letzten Leistung entschieden als bildsame Kraft, die — bei ernsterer Schulung in den Anfängen und längerer Uebung — in der Charakteristik der Köpfe, in der Anlage

¹⁾ Die Stelle bei Rumohr, im Anhang p. 202 f.

des Gefältes, in der Stellung und Ausführung der ganzen Gestalt vor allen Eingeborenen des römischen Gebietes den Vorrang behauptet hätte. Auf sein Sposalizio zu Viterbo darf Melozzo's Tätigkeit in Rom ohne viel Umstände folgen, und würde uns bis auf wenige Züge ausreichend erklärt und wol verständlich erscheinen, wenn wir nur einige Zwischenglieder aus diesem Jahrzehnt bis 1477 besäßen.

Blicken wir also einmal spähend darnach aus im weiteren Umkreis um die ewige Stadt, oder in den benachbarten Gauen des Kirchenstaates, in denen wir soeben umhergestreift! Auf dem Wege von Rom durchs Patrimonium Petri, den Tiber aufwärts verfolgend, zwischen Fuligno und Borgo S. Sepolcro begegnet uns das erste Zeugnis von dem wandernden Melozzo da Forli in diesen Landen: ein einziges Bildchen, das ich aus der Zerstreuung in diesen Zusammenhang einfügen möchte. Es ist eine kleine Tafel in Città di Castello, die jetzt vergessen und verkannt in der neuen Sammlung untergebracht worden, sich einst, gewiss hoch verehrt im alten Hospital der Stadt befand: — mit einem Christuskopf darauf¹⁾.

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 sternbesäeten Nimbus. Das glatte in der Mitte gescheitelte Haar fällt bis an die Schultern herab und rollt sich unten zu Locken auf. Der Typus erinnert auffallend an den van Eycks; das ernste, strenge Gesicht würde noch länger sein, wenn es nicht etwas in Untersicht gezeichnet wäre. Auf der so zurücktretenden Stirn sind die frischen Wunden der Dornenkrone, aus denen Blutstropfen perlen; unter den scharf gezeichneten Brauen blicken die blauen Augen mit gerade stehenden Pupillen abwärts; von den stark geblähten Nasenflügeln läuft eine Falte auf die Mundwinkel herunter; die Lippen sind kräftig, das Kinn von weichem Bartwuchs verhüllt. Dieser germanische Christus trägt ein dunkelrotes Gewand mit goldgestickter Einfassung und einen Mantel über der linken Schulter. Die rechte Hand mit dem Nägelmal ist lehrend erhoben, bis an die Knöchel sichtbar, während von der Linken, die eine krystallene Weltkugel hält, nur der Daumen und die grössten Finger über den Rand des Bildes hervorkommen.

Die Hände sind ganz in niederländischem Sinne gezeichnet und ausgeführt, mit den länglichen Fingern und den feinen Hautrunzeln über den Gelenken. Ebenso wetteifert die Wiedergabe des Goldbrokats, der Perlen und Edelsteine, des durchsichtigen Globus mit den staunenswerten Leistungen der vlämischen Schule. Ja die Augenlider und Lippen haben scharf beleuchtete Ränder und manches Andre erinnert an die frühen Arbeiten des Antonello da Messina. Trotzdem kann kein Zweifel sein: die Technik, der etwas zähflüssige Auftrag, der schmale Streifen hellgrauen Grundes zu den Seiten des Teppichs wie die Leuchtkraft und Intensität der übrigen Farben, die in den Schatten sehr pastos sind, gehören der Schulung des Piero de' Franceschi im benachbarten Borgo San Sepolcro; aber ihre Mischung ist doch nicht ganz die seine, hat einen Stich ins Olivengelb. Auf Piero weist auch der Schnitt der Augen zurück und die Bildung des Nasenansatzes mit dem charakteristischen Mittelstück der Oberlippe. Dagegen zeigt das schlichte Haar und der dünne Bart nicht die gesträhte 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 Melozzo's überall heraus, wie sie uns gerade in einer Reihe von Arbeiten entgegentritt, die wir nun zu besprechen haben.

¹⁾ Pappelholz. Höhe 0,525, Br. 0,36 M. Vgl. unsere Abbildung nach einer Skizze von H. Weizsäcker.

Bleibt es auch eine heikle Sache die Entstehungszeit eines solchen archaisierenden Kirchenbildes ohne weiteren Anhalt aufs Jahr bestimmen zu wollen, so wird man doch unsere Benennung und Einordnung dieses unbekanntes Bildchens vor der Hand annehmen dürfen; denn wir behalten uns hier weitere Begründung nur deshalb noch vor, weil die Belegstücke selbst dem Leser erst bekannt werden müssen, bevor die Beziehungen zu beglaubigten Werken ihm einleuchten können. Die enge Verwandtschaft mit der Malweise des Piero de' Franceschi weist so entschieden, wie wir angesichts des Fresko der Vaticana 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 Piero's, 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 Urbino berief. Andererseits bemerkten wir auch an den Bildnissen Sixtus' IV. mit den Seinen noch 1477 einen Ueberrest niederländischen Geschmacks und so giebt uns dieser Christus einen willkommenen Fingerzeig, dass wir Melozzo schon lange vor dem Meisterstück von 1477 auf den selben 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 ernstesten Kenner der Optik und Perspektive nachgeeifert hat. Die Hypothese also, welche allein auf litterarische Notizen über den Auftrag des Sforza und die möglichen Beziehungen zu Pietro Riario gestützt, daran festhält, den Maler von Forli während der ganzen Zeit zwischen jener Kopie der Madonna del Popolo und dem Fresko der Vaticana ausschliesslich in Rom zu suchen, geht allzu steif und ängstlich auf ihren Stelzen. Muss sie nicht fallen, wenn keine Zeugnisse gefunden werden die Anwesenheit Melozzo's in Rom auf Jahre hin sicher zu stellen?



San Marco.

Giebt es keine Arbeiten mehr, fragen wir aufs neue, welche uns Schritt für Schritt zu einer so imponierenden Leistung wie das Bildnis Sixtus' IV. mit den Seinen hinüberleiten? Die neueste Forschung in den Archiven der Stadt und des Vatikans hat keine Beweise zu Tage gefördert, dass Melozzo früher dort Beschäftigung gefunden als 1477¹⁾. Auch dem eifrigsten Bemühen ist kein Kontrakt für irgend welche selbständige Arbeit, keine Zahlung für die geringste Probe seiner Kunst aufgestossen. Auch das scharfsichtigste Kennerauge, das in solchen Fällen helfen muss, hat bis dahin weder eine Altartafel oder ein Fresko, noch irgend ein Galeriebildchen entdeckt, das in diese klaffende Lücke einträte²⁾. — Und doch besitzt die alte Kirche San Marco, mit der man sich neuerdings mehrfach beschäftigt hat, eine ganze Reihe von Erzeugnissen seiner Hand, die zum Teil wenigstens schon hierher gehören.

Palast und Kirche von S. Marco bilden den Mittelpunkt der monumentalen Tätigkeit während des ganzen Pontifikats Pauls II. Barbò. Ein grosses Viereck mitten in der Stadt, wo zahl-

¹⁾ Vgl. Müntz, *Les Arts à la Cour des Papes*. III (1882).

²⁾ Vgl. Crowe u. Cavalcaselle, *Gesch. d. ital. Malerei*. III. Auf Bode's neueste Auflage des Cicerone von 1884 komme ich später an richtiger Stelle.

reiche Häuser gestanden, sollte diese Kardinalswohnung umschliessen, die auch die Marcus-Basilika fast wie eine Schlosskapelle in sich aufnahm. Die schwerfällige Masse steigt unvermittelt aus dem Boden auf und dehnt ihre Aussenseiten aus Bruchsteinen mit Kalkbewurf, die im rechten Winkel mit Quadergefüge aneinanderstossen, einförmig an der Strasse, wie an Piazza Venezia entlang. Das hohe Erdgeschoss wird nur von schmucklosen Rundbogenfenstern durchbrochen; auf dem ersten Kaffgesims setzen viereckige, mit schweren Kreuzen gefüllte Fenster auf, ebenso auf einem zweiten Streifen die kleinen geradlinig verdachten Oeffnungen des obersten Geschosses. Darüber legt sich, auf Konsolen stark vortretend, die wuchtige Krönung mit ragendem Zinnenkranz, die dem Ganzen das Aussehen eines Castells geben, das man mitten in die Stadt an den Fuss des Kapitols gesetzt, offenbar mit dem Hintergedanken, der Verbannung des Papstes in die Leostadt ein Ende zu machen. Es ist das sprechende Monument einer gewaltsamen Zeit, das ein strenges Herrenantlitz gegen die Menge herauskehrt; freudlos und ohne Anmut in den Formen, birgt es allen Schmuck des Daseins eifersüchtig in seinem Innern, das weiträumig und grossartig über die Mafsen, doch bestimmt war, ein reiches Leben und glänzende Schauspiele darin zu entfalten. — Nur an der einen Ecke, wo die Basilika S. Marco ihre Vorhalle öffnet, stösst noch ein kleineres Rechteck daran, das ebenso schmucklos nach aussen mit Rundbogen im kahlen Mauerwerk ringsum, einem Konsolengesims zwischen den beiden Geschossen und dem nämlichen Zinnenkranz droben, nach innen zu mit luftigen Bogenhallen, wie ein Kreuzgang einen freundlichen Garten umgibt. Hier ruhen die unteren Arkaden auf achteckigen Travertinpfählern mit eigenartigen Kapitälern, auf Konsolen in ihren Zwickeln das gerade Gebälk, auf dem kräftigen Gesims die obere Säulenreihe mit jonischen Voluten, wieder S-förmige Konsolen unter dem Architrav und eine enge Reihe von Kragsteinen unter dem vorspringenden Kranzgesims. — Nachdem der Palast auf der Seite der Piazza Venezia fast vollendet war, begann 1467 die Anlage dieses geschlossenen Gartens, des sogenannten Palazzetto. Das letzte war offenbar die Weiterführung des Hauptbaues, der jetzigen Via del Plebiscito entlang, und der Portikus an der Innenseite dahinter, — eine konsequent durchgeführte Pfeilerhalle von zwei Geschossen, der Loggia am päpstlichen Palast verwandt, die Pius II. für die Benediktionen erbaute¹⁾, mit Halbsäulen, unten dorisch-toskanisch, oben korinthisch, in halbverständener Nachahmung der Ordnungen des Kolosseums mit Postamenten unten wie oben. Es ist bei aller Schmalheit der Arkaden und Gestrecktheit der Formen ein bedeutender Fortschritt über die Loge des Vatikans hinaus, und dieser weite Binnenhof würde, ganz umzogen mit dem zweigeschossigen Bogengang, zu den grössten Zierden der Renaissancearchitektur gehören. Der schlanke, hochstrebende Charakter dieser luftigen Wandelbahn steht der wuchtigen Breite römischer Verhältnisse aus dieser Zeit so auffallend entgegen, dass wir seine Erfindung nur dem Obergeschoss der Vorhalle vor der Kirche anreihen können, wo wahrscheinlich derselbe Architekt schüchterne Pilaster auf Postamenten als Träger der Bogen über der wenig älteren Säulenstellung des Portikus aufgestellt hatte, als man gleichzeitig mit dem Palazzetto auch hier eine Benediktionsloge zu schaffen beschloss. Es war der Kardinal Marco Barbò, der Neffe Pauls II., der diese letzten Arbeiten unter dem Pontifikat seines Oheims betrieb und deshalb sein Wappen mit dem Hut neben dem des Papstes daran anbringen liess²⁾.

Gleichzeitig rückte die innere Ausschmückung der Kirche selber vor: 1468 ist die neue Holzdecke fertig mit ihrer reichen Bemalung von Fra Giuliano di Amadeo, der mit der Abtei von Sta. Maria de Agnano in der Diözese von Arezzo belohnt wird. Im selben Jahre werden die Kapellenreihen in den Seitenschiffen angelegt, die regelmässig mit flachen, muschelförmig ge-

¹⁾ Vgl. die Abbildung nach Grimaldi bei Müntz. Les Arts à la cour des papes, II.

²⁾ Ich kann also nicht ganz der Datenfolge beistimmen, die Müntz in seinem trefflichen Artikel »Le Palais de Venise« im L'Art, 1884 und Gli Studi in Italia VII, I aufgestellt hat, besonders nicht der Annahme, dass die Halle des grossen Binnenhofes schon zur Kardinalszeit Pauls entstanden sei. Vgl. Anhang.

schlossenen Nischen abwechseln, an denen der Steinmetz Francesco Mei von Florenz und der Marmorbildner Pietro Paolo Antonisi hauptsächlich beschäftigt waren. Die Chortribuna bekommt unter dem alten Mosaikenschmuck ein neues Marmorgesims von Antonio da Brescia; 1467—69 wird die Loggia der Vorhalle vollendet, und bis 1471 endlich die Sakristei mit Holzgetäfel und Intarsien ausgestattet. Als Paul II. so unerwartet im Garten des Palastes gestorben war, fiel seinem Neffen die Aufgabe allein zu, das begonnene Werk nach Kräften weiterzuführen. Ihm lag der Schmuck der neuen Kapellen an seiner Titelkirche besonders am Herzen. Er stiftete das schöne Marmorciborium von Mino da Fiesole, der berufen ward, das Grabmal des Papstes für St. Peter zu meisseln. Ihm verdankt die Basilika jedenfalls auch die Altarbilder, die über dem Prunk des XVII. Jahrhunderts und aller modernen Verkleisterung vergessen sind, aber unverkennbar zu dem künstlerischen Ganzen gehören, dessen Charakter die bemalte Holzdecke droben bestimmt.

Der Papst Marcus, der Gründer dieses Gotteshauses, und der gleichnamige Evangelist, sein Titelheiliger, sind die vornehmsten Einzelgestalten, die uns in erster Linie entgegentreten. Diese beiden Gemälde, das eine in der Sakramentskapelle neben dem Hochaltar, das andere gegenwärtig im Durchgang zur Sakristei aufgehängt, sind ohne Zweifel die frühesten Bestandteile des male-
rischen Schmuckes, die bestellt wurden, sobald man die Ausstattung des Innern in Angriff nehmen konnte. Sollte sie doch ohne Zweifel spätestens bis zur Wiederkehr des Jubeljahres, das Paul auf 1475 angesetzt, vollendet sein. Ja, der Kardinal von S. Marco wurde im ersten Konsistorium Sixtus' IV. zum Legaten in Deutschland ernannt, und verliess am 22. Februar 1472 die Stadt, nicht ohne vor der beschwerlichen Reise und dem jahrelangen Aufenthalt jenseits der Alpen seine Angelegenheiten daheim vollständig erledigt zu haben.

Das orientirt uns über die Entstehungszeit des älteren Bildes, welches auf den ersten Blick einen so befremdlichen Eindruck macht, dass man zweifeln kann, ob es überhaupt der italienischen Schule angehört. Genauere Betrachtung lässt erkennen, dass ein bräunlich-gelber Firniss die ursprünglich helle Temperafarbe entstellt, die nur noch in dünner Schicht auf der Leinwand sitzt, nachdem man diese von der Holztafel abgelöst hat. Die Gestalt des Evangelisten Marcus 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 aus dem Umkreis italienischer Darstellungen dieser Zeit heraustreten. In solcher Konzentration auf Gedankenarbeit, in solcher Intimität der engen Schreibstube dachte doch wol nur eine germanische Phantasie ihren Hieronymus im Gehäus? Je mehr unser Auge die Schatten der Umgebung durchdringt, desto mehr künstliches Detail entdeckt es. Und doch behauptet die einfach grosse Gestalt des Evangelisten so sicher das Uebergewicht über alles Beiwerk im Studio, und dieses erregt unsere Verwunderung mehr durch künstliche Lage und unerwartete Ansicht als durch minutiöse Genauigkeit und 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, erklärt sich aus den Bedingungen des Platzes, für den das Bild bestimmt war. Es ist im engsten Zusammenhang mit der architektonischen Umgebung gedacht, also gewiss die Arbeit eines italienischen Quattrocentisten, der an monumentale Aufgaben gewöhnt, diese Rücksicht zum Ausgangspunkt seiner Dispositionen machte, eines Malers, der in perspektivischer Konstruktion geschult, auch schwierigere Lösungen zu versuchen nicht scheute. Offenbar sollte es die Seitenwand rechts in einer Kapelle schmücken, so dass der Schreibende dem herantretenden Beschauer zugewendet sass; denn der Verschwindungspunkt liegt — eigentümlich genug für so frühe Zeit — ausserhalb der Bildfläche, um mehr als die ganze Breite der Grundlinie weiter nach rechts, und zwar ein gut Stück unterhalb der Basis. So erwuchs dem Maler aus seinem Princip, sich der umgebenden Oertlichkeit anzuschliessen, ein perspektivisches Problem, das damals besonders in Rom unerhört war. Während die Zeit- und Schulgenossen sonst den Augenpunkt der Bequem-

lichkeit halber in der Mitte der gegebenen Bildfläche annehmen, finden wir die Neigung ihn tiefer zu legen und, dem Standpunkt des Beschauers angemessen, die Darstellung mehr in Untersicht zu zeigen nur bei einer ganz bestimmten Reihe von besonders geschulten Meistern. Die völlig ungewohnte Verschiebung hier ist ein Experiment, das nur einem sicheren Kenner der Perspektive einfallen konnte. Es erinnert uns an einen Versuch Masaccio's, von dem Vasari erzählt, wo man gegen alles Herkommen ein vielgliederiges Gebäude, übereck gestellt, an der Langseite von aussen und an der Schmalseite zugleich im Durchschnitt von innen sah. Ebenso blicken wir in diesem Bilde auf die scharfe Kante des schräggestellten Podiums, auf dem der Heilige sitzt, und in die Ecke des Gemaches, in dessen Hauptwand rechts oben ein kleines Fenster 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. Die scharfe Spirallinie des Umrisses zeigt auch eine andere kleine Papierrolle, die auf der Deckplatte des Pultes über ein Buch gelegt ist, auf dem wieder ein anderer Codex stehend gegen die Wand lehnt. Sie haben grüne und rote Einbände; auf dem Bort an der Stullehne 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 mächtige Haupt des Schreibenden mit dem Heiligenschein, in dem sich der kahle Schädel spiegelt, erscheint in starker Unterschneidung; das lange Gesicht mit dem spitzen Vollbart und der energischen Adlernase ist voll Ausdruck; der Blick der Augen ist auf das Pergament geheftet, die geschwellten Nasenflügel, die zusammengepressten Lippen zeugen von eifriger Arbeit, die zuströmenden Gedanken aufs Papier zu werfen. Typus und Kleidung erinnern noch etwas an die Evangelisten der Katharinenkapelle von San Clemente. Ueber der dunkelgrünen Tunika mit weitem Aermel 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. Ihr Arrangement und kleine Gewohnheiten, die sich hierin verraten, bieten manche Uebereinstimmung mit ähnlichen Stoffen auf dem Fresko der vatikanischen Bibliothek. Wir stehen nicht an, Melozzo als den Urheber dieses Gemäldes zu bezeichnen, das der Kardinal von S. Marco bestellt haben muss. Die altertümliche Haltung, Grossheit und Strenge der Auffassung, neben der doch hier und da die Mühe fühlbar wird, welche die Bewältigung der perspektivischen Konstruktion dem Künstler gemacht hat, weisen es in diese Jahre, um 1470. Dem damaligen Geschmack entspricht die innere Ausstattung der Schreibstube, die Profilierung der Architekturglieder, des Stulwerks ebenso wie der etwas schwerfällige Baluster, der den Pult trägt. Dieser Markus im Gehäus von Melozzo da Forli ist seinerseits aber als Vorstufe bekannter Arbeiten anderer Meister zu betrachten. Domenico Ghirlandajo z. B., der 1475 in Rom war, malt 1480 in Ognissanti zu Florenz einen heil. Hieronymus, wo der Gewandfall über dem rechten Bein und dem Sitz des Schreibenden sehr ähnlich wiederkehrt, ganz abgesehen von der niederländischen Ausführlichkeit des Beiwerks, die deutliche Reminiscenzen an diese Darstellung in S. Marco aufweist, welche Malern gerade seiner Richtung als besonders lehrreich auffallen musste. Vergleichen wir sie aber mit den Leistungen der Brüder Ghirlandajo im ersten Gemach der alten Vaticana, die urkundlich 1475—76 entstanden, so leuchtet die Ueberlegenheit Melozzo's an wissenschaftlicher Vorbildung wie an geistiger Tiefe schon bei diesem frühen Beispiel seiner Kunst wol jedem denkenden Beschauer ein.

Noch mehr ist dies bei dem folgenden Werke der Fall: dem thronenden Papst Markus II., der sich noch heute über dem Altar der Sakramentskapelle, am Ende des rechten Seitenschiffs, befindet. Das Bild, auf feiner Leinwand in Tempera gemalt, wie das vorige, von der Holztafel abgelöst, und für den weiteren Rahmen, an den Seiten wie besonders unten vergrössert, wird an Ort und Stelle bald dem Pietro Perugino, bald dem Carlo Crivelli zugeschrieben; Crowe und

Cavalcaselle sehen darin die venezianische Schule der Vivarini¹⁾, aber ein aufmerksamer Vergleich mit dem Fresko der vatikanischen Bibliothek genügt hier schon, um es als Melozzo's Eigentum zu erkennen.

Der bärtige Papst sitzt ganz von vorn gesehen mit der dreifachen Krone auf dem Haupt und dem Heiligenschein dahinter in ruhiger Haltung da. Er trägt über der Alba aus feinem Byssosgewebe, die Stola über der Brust gekreuzt und um die Schultern den weiten Chormantel aus Goldbrokat, dessen mit Perlen und Edelsteinen besetzte Kanten durch eine prächtige Agraffe zusammengehalten werden. Dies reichgemusterte Pluviale fällt über den Schooss zusammen bis auf die Füße herab, nur die linke Hand sieht hervor mit einem Buch in grünem Einband, das stehend gegen den Leib gelehnt ist, und die erhobene Rechte, die den Segen erteilt. So hebt sich der Thronende von dem roten Teppich ab, der die Rückseite des Hochsitzes deckt. Das Gesicht ist leider durch Abreibung ganz unkenntlich geworden, so dass es kein Urteil mehr erlaubt: es ist ein runder Kopf, mit breitem grauem Vollbart, der unten gerade geschoren ist, nicht ohne Aehnlichkeiten mit den römischen Aposteltypen, die uns später bei Melozzo begegnen. Das breite Antlitz mit dem kurzen Bart hat allerdings mehr Verwandtschaft mit venezianischen als mit umbrischen Heiligen und ist wol die Veranlassung gewesen, an Vivarini zu denken. Der unsicheren Formgebung der Muranesen widerspricht aber die grossartige Wucht der ganzen Erscheinung ebenso sehr wie der hageren Schlankheit der Meister von Perugia. Nichts von den geschwungenen Umrisslinien Crivelli's und seinen Krümmungen in allen Gelenken: hier sind runde Formen, ruhige Kraft in allen Gliedern, ernste männliche Geschlossenheit, Züge, die wir später auf den Altarwerken Bellini's bewundern. Wenn die statuarische Feierlichkeit befremdet, so war vom Auftraggeber jedenfalls die streng rituelle Haltung der Figur verlangt. Die kurze breite Hand mit den stumpfen Fingern, deren platte Nägel auch unter den weissen Handschuhen erkennbar sind, ist ganz charakteristisch für den Meister von Forli, bei dem wir uns nicht wundern, Anklänge an Venezianer neben Schulgewohnheiten der Umbreer zu finden, durch deren Gebiet er kommen musste, und deren immer einige in Rom tätig waren. In der Tat nun gleicht die lichte Temperatechnik, die hier im übrigen wol erhalten vorliegt, z. B. dem thronenden Hieronymus des Giovanni Santi von Urbino, drüben in der Sammlung des Lateran, oder den kleinen Bildchen mit Geschichten des heil. Bernardin von Fiorenzo di Lorenzo und Konsorten, in der Pinakothek zu Perugia mit der Jahreszahl 1473. Umbrisch und zwar im besten Geschmack Perugino's selbst ist auch die fließende Gewandbehandlung. Der weiche Brokatstoff fällt in malerischer Breite und Fülle, ohne Künstelei gesteckter Falten oder wulstige Bauschung herab. Die Wiedergabe des Stoffmusters und des feinfaltigen durchscheinenden Chorhemds wetteifert mit den mannigfaltigen Proben dieser Kunst, die wir an den Bildnisfiguren Sixtus' IV. mit den Seinen beobachtet, ja die flüssige Tempera gestattete hier noch weichere Wirkung und Ausführlichkeit. Deshalb stellt sich unser Altarbild jenem Fresko auch nicht unwürdig in der Durchbildung der Architekturformen zur Seite, wie in der Lichtführung und Modellierung. Der Thron des heiligen Papstes zeigt den vollendeten Stil der Renaissance, die feinsinnige Nachahmung und Benutzung der antiken Bauglieder, so dass diese Wahrzeichen allein schon vor der Verwechslung mit einem Ausläufer der Vivarini hätten bewahren sollen. In der Profilierung der Simse und Sockel, in dem Ablauf der Voluten, in der Ornamentfüllung der Pilaster und eingerahmten Flächen offenbart sich ein so reiner Geschmack und so durchgebildete Sicherheit des Formgefühls, wie sie keinem der früher genannten Meister nachzurühmen sind. Dieselbe überraschende Herrschaft bewährt sich in der Wiedergabe der optischen Erscheinungen, in der Verteilung des Lichtes, das seitwärts von linksher einfällt und durch den Reflex auf der Thronwange rechts den Kopf vor-

¹⁾ Gesch. d. ital. Malerei IV, p. 199, Anm. 39 u. V, 49 »in Wahrheit aus Vivarini's Schule, hart und steif wie Crivelli und von stumpfer Färbung; unerfreuliche Arbeit«. Sonst wird, sogar im Bäddeckel auf das »treffliche Bild« hingewiesen. Vgl. auch Bunsen, Platner: Beschreibung Roms.

trefflich aus der Nische heraushebt. Schade, dass der Ausdruck des Gesichtes und sein individueller Charakter verwischt sind. So wird die Zeitbestimmung des Werkes erschwert. Jedenfalls ist der Abstand von dem Evangelisten Markus, besonders was diese malerischen Vorzüge betrifft, nicht zu verkennen. Deutlich fühlt man heraus: wir sind auf dem besten Wege zu der Höhe, auf der das Fresko der Vaticana steht; nur die Gebundenheit des inneren Lebens, der scheinbare Mangel an Durchgeistigung, der sich aus der Absicht auf ruhige Majestät erklärt, veranlassen uns noch weitere Zwischenstufen anzunehmen. Da die Darstellung des Evangelisten und des Papstes Markus für diese Kirche ausserdem eng zusammengehört, so sind diese Bilder schon dadurch nah aneinander gerückt. Wahrscheinlich schmückten sie beide, das eine zur Seite, das andere über dem Altar, die nämliche Kapelle zur Linken der Hauptapsis, welche den Kardinälen im anstossenden Palast für ihre Hausandacht diente.

Beide bestätigen wiederum, wie der Christus in Città di Castello, dass dieser zugewanderte Künstler aus Forlì auf ganz anderen Bahnen wandelte als die römischen Lokalmeister wie Antoniasso, dass er, im schroffsten Gegensatz gegen die oberflächliche Kunstübung dieser zurückgebliebenen Nachfolger Benozzo Gozzoli's, vielmehr einer Richtung angehört, deren strenge wissenschaftliche Grundlage selbst unter den angesehensten Meistern zu Florenz gerade damals nur wenigen eigen war und erst durch Verrocchio's Eifer wieder zur Geltung kam. Es ist nicht allein die feine Beobachtung und sorgfältige Nachahmung der Wirklichkeit; sondern die Kenntnis der optischen Erscheinungen und die Kunst der Perspektive müssen unbedingt in diesen Leistungen vor allem respektiert werden. Diesen Vorsprung hatte bis dahin nur ein Mann gewonnen, dessen Bedeutung für die wichtigsten Fortschritte der italienischen Malerei seit der Mitte des Quattrocento erst neuerdings recht begriffen worden und immer mehr Anerkennung findet. Es ist Piero de' Franceschi, von seiner Heimat Borgo San Sepolcro auch wol Pietro del Burgo genannt, der aus dieser entlegenen Ecke im oberen Tibertal, im strittigen Grenzland zwischen florentinischem Gebiet und dem Kirchenstaat, nach Arezzo, Urbino und Perugia, ja bis nach Bologna und Ferrara und an die Küsten des Adriatischen Meeres seine lehrreiche Tätigkeit ausgedehnt; »el monarca ali tempi nostri dela pictura« nennt ihn ein kundiger Zeitgenosse, der durch ganz Italien herumgekommen war ¹⁾).



Die Perspektive.

Seit Filippo Brunellesco den staunenden Malern, Bildnern und Intarsiatoren seiner Vaterstadt die Augen geöffnet für die Gesetze perspektivischer Nachbildung des umgebenden Raumes, war für die realistische Darstellung der Wirklichkeit erst die notwendige Bühne gewonnen. Wenn es erlaubt ist, an die wundervolle Kunst eines Giotto den Maßstab realistischer Wahrheit zu legen, so fehlte diesen ausdrucksvollen Szenen und innig beseelten Gestalten gerade der Boden unter ihren Füßen. Sobald das aufrichtige Bedürfnis nach voller Natürlichkeit erstarkte, war dieser idealen Unbefangenheit das Urteil gesprochen; es lautete für jeden echten Quattrocentisten jedenfalls: bis dahin lag die malerische Wiedergabe der Welt in den Windeln. Mit kindlicher Naivetät setzte man die Figuren auf die Fläche, und die Schilderung der Oertlichkeit, in der sie sich bewegten, blieb der unsicheren Empirie des Einzelnen überlassen, wuchs erst allmählich mit den

¹⁾ Luca Pacioli, *Summa de arithmetica & geometria*. Venetiis M^occcc^oLxLiiij^o. Vorrede an Guidobaldo v. Urbino. In der »Divina proportione« heisst es Kap. XIX: »Che dele mathematici lo rende chiaro il Monarcha ali di nostri Pietro deli Franceschi con suo penello mentre potè, come apare in urbino bologna ferare etc. in muro e taula e oglio e guazzo maxime in la città d'arezzo.«

Fortschritten der Naturbeobachtung, welche den kommenden Aufschwung aller Kunst verkündete, und wurde auch in den letzten Generationen des Trecento nur mündlich nach Belieben des einzelnen Meisters gelehrt; von den guten Augen und der geschickten Hand des Schülers hieng der eigene Erfolg in perspektivischer Zeichnung ab.

Brunellesco wandte, wie so manchen andern Problemen, auch der richtigen Projektion auf die Bildfläche seine Aufmerksamkeit zu. Seine mathematischen Studien, gewiss auch das schmerzlich empfundene Bedürfnis nach einer festen Methode bei seinen Aufnahmen antiker Baureste, bei denen er sich und andern gern einen Eindruck der ursprünglichen Räumlichkeit zu geben versucht und ideale Restaurationen auf dem Papier entworfen haben wird, führten ihn auf ein geniales Resultat, mit dem er eines Tages seine Gesinnungsgenossen in Florenz überraschte. Er stellte eine Tafel aus, auf welche der Domplatz mit dem Baptisterium, den anstossenden Häusern, der Misericordia, dem Bogen der Pecori und den Buden der Hippenbäcker bis zur Säule von S. Zanobi auf der andern Seite zu sehen war, und zwar in perspektivisch korrekter Behandlung, die er durch besondere Vorkehrungen leicht kontrollierbar machte. Er hatte an der Stelle des Augenpunktes ein sich nach hinten zu erweiterndes Loch in die Holztafel gebohrt und sie im Verhältnis zu ihrer Grösse so weit entfernt einem Spiegel gegenüber aufgestellt, wie er selbst bei der Aufnahme des Prospektes sich vom Augenpunkt befunden. Dann liess er die Künstler von der Rückseite seines Bildes durch das Loch in den Spiegel schauen, wo sich natürlich seine Ansicht so plastisch und wirklichkeitsgetreu ausnahm, dass auch kundige Augen in den Schauplatz selbst zu blicken wähten. Darauf zeigte ihnen der Meister an einer zweiten Darstellung mit der Piazza de' Signori, dem Palast, der Loggia und allen umliegenden Gebäuden sein gesetzmässiges Verfahren bei der Zeichnung und machte die Intarsiatoren besonders darauf aufmerksam, mit welchem Vorteil sie sich farbiger Hölzer bedienen könnten, um auch mit ihren beschränkten Mitteln die täuschende Wirkung zu erzielen¹⁾. Handwerklich beschränkte Köpfe verbohrt sich dann wol in die schwierigsten Aufgaben der verkürzten Darstellung regelmässiger Körper, zeichneten Gerippe von Würfeln und Polyedern so, dass man alle Ecken sah, und verschwendeten Zeit und Mühe an Kunststücken, die nur für eingelegte Holzarbeit verwendbar schienen. Aber auch die Malerei erhielt die fruchtbarste Anregung von Brunellesco's Demonstration und gerade durch diese gewissenhaften Uebungssklaven wie Paolo Uccello, wenn auch zunächst auf Kosten malerischer Reize, die festen Grundlagen perspektivischer Korrektheit. Nun erst ward es möglich, den Schauplatz der Handlung in seiner ganzen räumlichen Tiefe zu entfalten und die Gestalten sicher darin aufzustellen. Masaccio empfing die Lehre von Brunellesco und zeigt in seiner kurzen Laufbahn die wachsende Herrschaft über diese wissenschaftliche Kunst. Sein Fresko in Sta. Maria Novella mit der Dreieinigkeits, Maria und Johannes unter dem Kreuz und den knieenden Stiftern ganz vorn am Rande der kapellenartigen Nische, ist ein Meisterstück von konsequenter Durchführung dieser Gesetze, welche zugleich den ganzen Aufbau der centralen Komposition bestimmen. In der Cappella Brancacci sind die beiden unteren Historienbilder zu den Seiten des Altars mit genialer Freiheit beide für den einen Standpunkt des Beschauers vor dem Altar berechnet. Masaccio machte seinem Meister Ehre, sagt Vasari mit Recht.

Es lässt sich denken, welchen umwälzenden Einfluss auf alle in der Fläche darstellenden Künste ein solches Hilfsmittel ausüben musste. Nicht nur der architektonischen Scenerie und den landschaftlichen Hintergründen der Gemälde, auch der Wiedergabe der Figuren selbst musste die Anwendung perspektivischer Regeln zu gute kommen. Jetzt erst war die Hauptbedingung für den Realismus erreicht, und die Eroberung der umgebenden Welt konnte in seinem Sinne siegreich weiter gehen. Jetzt war es möglich, an den Körpern im Raum die kühnsten Ver-

¹⁾ Vasari, Opp. II. 332 f. u. die Vita anonima di Brunellesco. Das Inventar der Hinterlassenschaft Lorenzo's de Medici führt zwei Tafelbilder auf, deren Beschreibung mit den besprochenen Arbeiten Brunellesco's stimmt.

kürzungen richtig und verständlich zu zeigen, die Gestalten in jeglicher Lage und Bewegung anschaulich und schön zu geben; jetzt erst gelang der sicheren Hand die naturwahre Distanzbestimmung der Gegenstände untereinander, das feste Aufsetzen auf den Boden und die plastische Ausrundung aller Formen des Leibes. Die richtige Linearperspektive musste notwendig das Verlangen nach besserer Abstufung der Töne und Nuancierung der Lokalfarben gemäss ihrem Abstand vom Sehenden erwecken, genauere Konstruktion der Schatten und einen Aufschwung der Künste des Helldunkels wie des Kolorits zur Folge haben.

Der Mathematiker Giannozzo Manetti ward Uccelli's Berater und der Physiker Paolo Toscanella lehrte und schrieb über Perspektive. Mit beiden stand Leon Battista Alberti in Verkehr, der die Aufgabe übernahm, die praktischen Demonstrationen und künstlerischen Taten Brunellesco's theoretisch zu begründen und wissenschaftlich weiter auszubilden. Alberti's *Trattato della Pittura* (1435) klärt den Maler darüber auf, dass die gemalte Darstellung auf seiner Bildfläche nichts Anderes sei als der Querschnitt der Sehpyramide. Mit Hinweis auf den mathematischen Grundsatz von der Proportionalität der Dreiecke giebt er ein perspektivisch konstruiertes Quadratnetz als Hilfsmittel für die richtige Herstellung dieses Querschnittes an, indem er einen durchsichtigen Schleier mit diesem Quadratnetz darauf zur Benutzung beim Zeichnen nach der Natur empfiehlt. Aber von der Höhe seiner Theorie, wo er mit einemmale das Wesen aller Zeichenkunst klar definiert, sinkt Alberti wieder herab zu seinem Ausgangspunkte, nämlich zu einer Proportions- und Schwinkellehre wie bei Euklid und seinen Nachfolgern. Sein *Trattato della Prospettiva* ist sogar rein optischen Inhalts. Einen Schritt weiter zu tun und den richtig ins Auge gefassten Querschnitt der Sehpyramide nun auch als Schnitt geometrisch zu konstruieren, gelang ihm nicht mehr. Dies wird zuerst von Piero de' Franceschi geleistet.

Franceschi's Traktat »De Prospectiva Pingendi«¹⁾ ist das eigentliche Fundamentalwerk der malerischen Perspektive bis auf unsere Zeit, das man im wesentlichen erst Ende des vorigen Jahrhunderts durch Erklärung des Verschwindungspunktes um einen Schritt zu überholen vermochte. Piero del Borgo stellt sich im Interesse der ausübenden Maler ganz auf den Boden der erfahrungsmässigen Praxis. Weder die Kenntnis des Verschwindungspunktes noch der Schnitt der Sehpyramide sind zu seinen sinnreichen, geometrisch tadellosen Konstruktionen erforderlich. »Obgleich vielen auch ohne Perspektive Lob zu Teil geworden und zwar von solchen, die von der Trefflichkeit dieser Kunst keine Kenntnis haben, also nach falschem Urteil, so habe ich, Pietro, als Eiferer für den Ruhm der Kunst in dieser Zeit, und anmassend genug das Wagnis unternommen, dies Werkchen von der Perspektive zu schreiben, soweit sie zur Malerei gehört. Im ersten Buche habe ich die Verjüngung der ebenen Grundflächen in verschiedener Weise gezeigt, im zweiten die Verjüngung vier- und mehrseitiger Körper, die lotrecht auf Ebenen gesetzt werden, im dritten die Verjüngung der Körper mit verschiedenen Oberflächen und in mancherlei Lage.«

Das erste Buch giebt zunächst eine Erklärung der geometrischen Elemente: Punkt, Linie und der regelmässigen Vielecke. Hierauf folgen sechs Figuren mit Erklärungen des Schwinkels und diesbezüglichen Beobachtungen ähnlich wie bei Euklid; danach die Auseinandersetzung und Anwendung seines Konstruktionsprincipes, welches einfach von der Erfahrung ausgeht, dass die in die Tiefe laufenden Linien eines Fußbodenquadrates scheinbar nach aufwärts zu sich zusammenneigen. In diesem Quadrat, dessen richtiges Perspektivbild durch unwissentliche Annahme der Distanz gewonnen wird, kann man die Diagonale perspektivisch ziehen, da ihre Endpunkte vorhanden sind, und mit Hülfe dieser Diagonale auf einfache Art einen beliebigen Punkt dieser

¹⁾ Ich benutze eine Abschrift des Codex Ambros. D. 200 F., welche ich der Güte des Herrn Geh. Ob.-Reg.-Rat Dr. M. Jordan verdanke. Ein trefflicher Bericht über den Inhalt des mit korrekten Figuren ausgestatteten Originals in Parma ist von C. Sitte in den Mitteilungen der k. k. österr. Mus. f. Kunst u. Industrie, Wien 1879, S. 325 ff. gegeben, auf dessen Zeugnis als Fachmann besonderer Wert gelegt werden muss.

Quadratfläche auch perspektivisch finden. Denkt man sich dieses Fußbodenquadrat mit seinem ganzen Konstruktionsinhalt senkrecht aufgestellt, so kann jede Höhendimension perspektivisch aufgetragen und somit schliesslich jeder beliebige Punkt des Raumes perspektivisch bestimmt werden. Hierdurch ist denn ein Mittel gegeben, Linien, Flächen und Körper allmählich zusammenzubauen ¹⁾.

So umständlich uns dies Verfahren vorkommt, so staunenswert sind die Leistungen, die Piero damit zustande bringt. Von der perspektivischen Konstruktion der regelmässigen Vielecke im Grundriss gelangt er bis zur richtigen Auftragung eines Gebäudegrundrisses und der Perspektive regelmässiger Körper. »Von kubischen Körpern und Tetragonen, von runden und mehrseitigen Säulen« handelt das zweite Buch. Zuerst werden Würfel und Prismen perspektivisch konstruiert. Dann folgt ein sechseckiger Brunnen auf zwei Stufenlagen, wie wir deren zwei auf seinem Architekturprospekt in Urbino gewahren, — ein Säulenpostament in Frontalperspektive, ein eben solches in schiefer Stellung, ein liegender achteckiger Pfeiler, endlich (§ 39—41) drei kompliziertere Aufgaben, deren Lösung besondere Bedeutung hat: Ein vierseitiges Haus von zwei Stockwerken, an welchem selbst die so oft verfehlten Rundbögen in Verkürzung als Ellipsen, die Einteilung einer verschwindenden Fensterreihe und die Gesimsprofile tadellos richtig gezeichnet sind. — Ein achteckiger Tempel mit Gesims und zwei kreisrunden Fenstern, eines frontal, eines verschwindend, jedoch beide samt Mauerdicke vollkommen korrekt, — Schaustücke, die wir bei Fiorenzo di Lorenzo in den Geschichten von S. Bernardino, wie bei Pinturicchio in Aracoeli wiederfinden. Zuletzt ein Kreuzgewölbe auf vier gleich grossen Gurten und vier unprofilirten Pfeilern, dessen Darstellung sich von Piero her bis auf die neuesten Kompendien erhalten hat.

Die meiste Bewunderung verdient jedoch das dritte Buch »von Köpfen, Kapitälern, Schaften und Basen und andern Körpern in verschiedener Stellung«, welches unter diesem bescheidenen Titel die Lösung der kompliziertesten Aufgaben umfasst, und zwar nach einer neuen Methode, an deren Erfindung Piero de' Franceschi wol den grössten Anteil hat, obgleich sie auf Alberti's Theorie von dem Querschnitt der Sehpyramide zurückgreift. Hier wird dieser Schnitt wirklich geometrisch konstruiert und dabei eine bestimmte Annahme der Distanz, des Horizontes u. s. w. festgehalten ²⁾. Er bestimmt das Verhältnis der Distanz zum Durchmesser ähnlich dem der Höhe des gleichseitigen Dreiecks zur Seite desselben, welches insofern bemerkenswert ist, als bisher angenommen wurde, die Lehre vom Distanzpunkt sei zuerst von Baldassare Peruzzi aufgestellt worden. Hier wird auch die Anwendung einer Schnur zur Bestimmung der Intersectionen gelehrt, eines Hilfsmittels, das lange nachher Hans Leucker als eigene Erfindung geltend gemacht hat.

Die Reihe von Aufgaben ist höchst merkwürdig. Die einfachere Methode der Konstruktion wird zunächst an einem Grundrissquadrat, dann an einem gleichseitigen Achteck gezeigt. Darauf werden vier konzentrische Kreise, in zwölf Teile geteilt, perspektivisch dargestellt, und so mit Hilfe von 96 Punkten in 12 Querschnitten ein Ring gezeichnet. Ein gegebener Würfel, der so

¹⁾ Sitte: Es ist dieselbe Konstruktion, welche auch in Dürers Perspektive noch zuerst behandelt wird, und zwar unter so auffälliger Beibehaltung von reinen Zufälligkeiten der Anordnung in der Zeichnung, dass man sich der Meinung nicht erwehren kann, Dürer müsse unmittelbar oder mittelbar die Arbeiten Piero's gekannt haben.

²⁾ §. XXX. »Einigen, die nicht sehr erfahren sind in dieser Wissenschaft, muss der Irrtum benommen werden, wenn sie sagen, dass ihnen oft, wo sie die verjüngte Ebene nach Braccien teilen, die Verkürzung grösser gerät als sie in Wirklichkeit sein sollte. Dies geschieht nämlich, weil sie die Distanz nicht kennen, die zwischen dem Auge und dem Endziel, wo die Sachen hingestellt werden, angenommen werden muss, noch wissen, wie weit das Auge in sich den Winkel mit den Sehstrahlen erweitern kann. So zweifeln sie denn, ob die Perspektive eine wahre Wissenschaft sei, und urteilen das Falsche aus Unkenntnis. Deshalb ist es notwendig darzutun, was die richtige Distanz ist, und wie weit der Winkel im Auge sich erweitern kann, damit ihr Zweifel beseitigt werde. — Die dem Auge gegenübergestellten Gegenstände müssen unter kleinerem Winkel als 1 R. dargestellt werden. — Ist deine Arbeit 7 Braccien breit, so musst du, sie zu sehen, 6 Braccien davon abstehen und nicht weniger.« Vgl. Anhang.

auf einer Spitze steht, dass keine Fläche gleichen Abstand vom gesteckten Ziel hat, soll in richtiger Verkürzung gezeigt werden; ebenso die perspektivische Ansicht einer attischen Säulenbasis, eines korinthischen Kapitäl. Daran schliessen sich menschliche Köpfe, in verschiedenen Stellungen aufgenommen. Zu der Aufgabe, eine Kuppel mit quadratischen Cassetten und Rosoni darin zu zeichnen, giebt die Lösung eine Innenansicht der Pantheonskuppel, die Piero de' Franceschi also von Rom her vertraut ist. Dann folgt die richtige Perspektive der Kugel und endlich besondere Kunststücke, wo der geschulte Maler seine ganze Fertigkeit zur Schau stellen kann: Kasten, Disken, Kugeln, Tiere auf einem Söller droben, Vasen, Leuchter oder gar ein Tafelaufsatz aus gedrehter Arbeit mit Springbrunnlein auf einem Esstisch, oder von der Zimmerdecke herabhängende Gegenstände, wie ein Ring, — d. h. die ersten Anfänge der nachher so beliebten Darstellungen in Untersicht.

Nach dieser Aufzählung des Inhaltes, der gleich sorgfältig und meisterhaft durchgeführt ist, muss die ungemaine Bedeutung des Buches einleuchten. Die Erklärungen sind so naiv, so gemeinverständlich, wie dies bei einem Erstlingswerk, das die ganze Mühe des Erfindens und Klar-machens der schwierigen Probleme noch in sich trägt, beinahe selbstverständlich ist; aber eben deshalb sind sie ein fruchtbares Kapital für die ganze Künstlergeneration bis Lionardo da Vinci und Albrecht Dürer, bis Peruzzi und Serlio und weiter hinaus.

Zunächst aber gehört diese reiche Entwicklung der Ansätze bei Brunellesco, Uccello und Leon Battista Alberti einem engen Kreis von Künstlern, die sich persönlich um diesen wahren Meister der malerischen Perspektive gruppiert. Selbst die unmittelbaren Schüler des Piero del Borgo nehmen nicht alle die wertvolle Anregung auf, wie das Beispiel des Luca Signorelli ganz auffällig bekundet. Der Mathematiker Luca Pacioli, sein Landsmann aus Borgo S. Sepolcro, erkannte die Wichtigkeit der Leistung und stand dem Maler zur Seite, als er in seinen alten Tagen, wo Trübungen des Auges ihm die Handhabung des Pinsels verleidet, die mündlich ausgebildete Lehre in einem Traktat für den Herzog von Urbino zusammenfasste¹⁾. Als Piero 1492 gestorben war, hat Fra Luca Pacioli zur Verbreitung dieser Kenntnisse beigetragen. Drei Maler sind es, welche direkt an den Meister anknüpfen: Fiorenzo di Lorenzo, Pietro Perugino und Melozzo da Forli; Melozzo aber ist der grösste unter ihnen in dieser seltenen Kunst der Prospettiva; er ist weit über Franceschi hinausgegangen in der Durchführung kühner Probleme und überraschender Untersicht, der eigentliche Erfinder des »sotto in su« geworden.

Was Piero de' Franceschi in den Aufgaben seines Traktates niedergelegt, ist die Summe seines Könnens, Alles was er selbst versucht hat. Lassen wir die ganze Reihe seiner Malereien an uns vorübergehen, so sind sie freilich noch reich an Wundern, was die Wiedergabe optischer Erscheinungen, Luftschimmer und Reflexbeleuchtung betrifft, aber nirgends begegnen wir einer auffallenden Verschiebung der Raumansicht, wie bei dem ersten Bilde Melozzo's in Rom, jenem schreibenden Evangelisten im Studio, einer Arbeit, die vor den frühesten Versuchen dieser Art von Fiorenzo di Lorenzo und lange vor dem Tode, wol auch vor der Abfassung der Schrift des Piero del Borgo entstand. Der jüngere Künstler, der dem einzigen Meister der Perspektive ohne Frage sehr viel verdankt, sucht ihn schon hier zu überbieten, vertieft sich in immer schwierigere Aufgaben. Wo aber die Probleme der Raumdarstellung zurücktreten, wie in dem thronenden Papste, da kommen auch die andern Bestrebungen zu ihrem Recht, die Pietro nicht minder gepflegt hat: die Feinheiten des Helldunkels und die überraschenden Wirkungen des Lichtes. Die beiden Bilder in San Marco sind also für die Vergangenheit wie für die Zukunft des Forlivesen überaus lehrreich.

¹⁾ Piero della Francesca malte noch 1478. Der Herzog von Urbino, in dessen Bücherei das Dedikationsexemplar eingereiht war, starb 1482. Die Zwischenzeit ist wahrscheinlich der Termin für Abfassung des Traktates. Vgl. über Luca Pacioli sonst, was von Harzen, in Naumanns Archiv f. d. zeichn. Künste 1856, beigebracht ist und R. Vischer, Luca Signorelli p. 70 f.

Die Vergleichung der sonst entscheidenden Merkmale seines Kunstcharakters, welche die beglaubigten Werke uns darbieten, mochte bei diesen frühen Erzeugnissen noch einen Zweifel übrig lassen, ob wir wirklich Melozzo's Eigentum vor uns haben. Aber die künstliche Verschiebung der perspektivischen Konstruktion in der Darstellung des Evangelisten beweist den Zusammenhang mit dieser persönlichen Schulung durch Piero del Borgo, und der junge Meister in Rom erscheint als Fortsetzer der von diesem überkommenen Arbeit. Auf einen andern Zusammenhang mit derselben Gruppe hervorragender Künstler lenkt uns das zweite Gemälde mit dem segnenden Papst: das feine Gefühl für architektonische Verhältnisse, für klassische Formen und liebevolle Durchbildung aller Profile, Zierglieder und füllenden Ornamente charakterisiert eine Reihe von Malern, an deren Spitze wieder Piero della Francesca zu nennen ist. Fiorenzo di Lorenzo und Pietro Perugino gehören dazu; aber der Stil ihrer idealen Architekturen aus dieser Zeit wird sowol durch Anklänge an Leon Battista Alberti, als besonders durch die Bauten des Luciano Lauranna bestimmt, und das Centrum dieser reinen Geschmacksrichtung, die wir mit dem Ehrennamen »bramantesk« bezeichnen, liegt in den Palästen des Herzogs Federigo, dem kleinen Binnenhof von Gubbio und dem grossen weltberühmten Schloss von Urbino¹⁾. Dieser Zusammenhang zwischen Malern und Architekten darf nicht befremden; denn mathematische Studien für perspektivische Zeichnung sind der gemeinsame Boden, auf dem sie einander begegnen. Gerade bei Melozzo geht die Kenntnis der Architektur Hand in Hand mit der ganzen Eigenart seiner malerischen Auffassungsweise, und wenn wir ihn in San Marco zu Rom die beiden Bilder einer Kapelle auch auf einen gemeinsamen Standpunkt berechnen sehen, von welchem man in die verschiedenen Abteilungen wol gar wie in anstossende Nebenräume hinausblickt, — so finden wir diesen Architekteneinfall in einem Cyklus von Darstellungen wieder, der uns aus Rom hinweg, dem Wirkungskreis des Piero del Borgo näher rückt: im herzoglichen Schloss von Urbino!



Der Palast von Urbino.

Federigo Montefeltre, der mit dem Ruhm des klügsten Feldherrn seiner Tage den schöneren eines Pflegers der Wissenschaften und Künste verband, war gerade damals eifrig bemüht, seine bescheidene Hauptstadt zu einem wahren Fürstensitz zu erheben. Er war der Baulust seiner Zeit mit Leidenschaft zugetan und stand in dem Ruf, von architektonischen Dingen mehr zu verstehen als irgend ein vornehmer Herr, ja irgend ein Privatmann von damals. Es ist nicht etwa das wolfeile Lob von Poeten und Biographen, die ihm schmeicheln; sondern der biedere Untertan Giovanni Santi, wie der verständige Florentiner Vespasiano berichten es gleichermaßen, und ein Bänkelsänger wie Antonio da Mercatello wiederholt, was die Leute sich auf den Gassen erzählten:

»E tucti li disegna el buon signore
Che d'ingegno è perfecto Architetore«²⁾.

¹⁾ Ich habe schon in meiner Studie über »Raphael und Pinturicchio in Siena« 1880 auf diesen Lokalzusammenhang, der auch für den jungen Raphael wie für Bramante entscheidend ist, S. 31 hingewiesen, und bin deshalb von Springer im Repert. f. Kwschaft. V. (1882) angegriffen worden. Ich habe darauf »Pinturicchio in Rom« 1882, S. 6 bei Gelegenheit Fiorenzo's abermals diese wichtige Erscheinung hervorgehoben. Jetzt hat denn auch Geymüller, Raffaello Architetto (1884) p. 78 u. 80 ganz das nämliche Resultat eingehender Studien ausgesprochen. Das Zeugnis dieses Fachmanns wird man nun wol respektieren. Es darf nicht durch allgemeine Betrachtungen wieder verzettelt, sondern muss für die Architekturgeschichte der Renaissance fruchtbar gemacht werden, und zwar durch genauere Charakteristik der Unterschiede dieser Gruppe von der florentinischen, die allein bis dahin genügend bekannt und geläufig ist!

²⁾ Vgl. über sein Gedicht, das handschriftlich in der Vaticana, Näheres im Anhang.

Wenn das Zeichnen auch nicht weit her war, praktische Anordnungen, Sinn für Grossartigkeit der Verhältnisse, glückliche Griffe in den Mafsangaben dürfen wir ihm ohne weiteres zutrauen. Obgleich er ja Baumeister nötig hatte, so verstand er doch ihre Auseinandersetzungen, wusste ihre Gründe zu wägen, und wenn man ihn darüber verhandeln hörte, schien es, als ob er sein Lebtage nichts Wichtigeres als die Baukunst betrieben. Er bewies es bei den Festungsanlagen in seinem Lande, für die er Francesco di Giorgio von Siena gewonnen. Hier kam ihm seine eigene Erfahrung zu statten; was er bei zahlreichen Belagerungen von Städten und Burgen, bei nie erfolglosen Operationen als Schwächen und Fehler der Befestigung erkannt, wurde hier sorgsam vermieden, und Neuerungen, die er selbst bei solcher Gelegenheit erdacht, von dem erfinderischen Ingenieur ins Werk gesetzt, der ihm gerade deshalb so unentbehrlich ward, weil er auf die Ideen des Städteeroberers einzugehen vermochte. Während man bis dahin durch die Höhe der Mauern und Türme am besten geschützt zu sein glaubte, liess er in Rücksicht auf die Bombarden, die damals in Aufnahme kamen¹⁾, sämtliche Baulichkeiten niedriger und desto massiver halten, damit durch die Kugeln nicht soviel in Trümmer gehe²⁾. Er bewies es nicht minder bei seinen friedlichen Bauten, die alle, obschon von verschiedenen Händen ausgeführt, den gemeinsamen Zug eines grossen Sinnes ohne Verschwendung und auffallender Geschicklichkeit in der Benutzung örtlicher Vorteile verraten. Er bewies es endlich bei der Wahl des leitenden Meisters für seinen Palast.

Lange hatte er den Wunsch gehegt, in Urbino eine stattliche Wohnung zu erbauen, die dem Namen seiner Vorfahren Ehre mache, wie der eigenen angesehenen Stellung unter den Fürsten Italiens entspreche. Lange konnte er keinen Mann ausfindig machen, der seinen Anforderungen genüge. »Wir haben überall nachgefragt,« schreibt er selbst, »besonders in Toscana, der Quelle guter Architekten.³⁾« Da hörte er von den Leistungen eines Fremden in Neapel und überzeugte sich, wie weit er das Lob verdiente, das ihm vorausgieng. Seine langjährigen Beziehungen zu König Ferrante führten ihn häufig an dessen Hof. Dorthier gewann er Luciano Lauranna für seine Residenz in Urbino.

Luciano di Martino⁴⁾ nennt sich nach dem Städtchen Lovrana in Istrien, wo er zu Hause war. Fast in gerader Linie mit Parenzo auf der andern Seite der kleinen Halbinsel liegt der Ort, etwas südlicher als Fiume, kann also weder für italienisch noch für dalmatisch gelten. »Er soll derselbe gewesen sein,« berichtet Baldi von Hörensagen, »der das Lustschloss Poggio reale zu Neapel erbaut«⁵⁾. Leider ist dies Bauwerk, das früher entstanden sein müsste, für unsere Forschung verloren, und wir wissen nicht, von wannen er kommt und woher er sein Bestes empfangen. Seine Tätigkeit in Urbino reicht bis ans Ende seines Lebens und hat das Vertrauen Federigo's glänzend gerechtfertigt; denn nach diesem einen nachweisbaren und erhaltenen Denkmal steht er als Meister ersten Ranges da.

Unter dem Pontifikat Pauls II., gerade zu einer Zeit, wo das Zerwürfnis zwischen dem Papst und König Ferrante bedenklicher zu werden drohte, begann der Schlossbau in der hoch-

¹⁾ Rob. Ursus, De obsidione Tiphernatum b. Tartini, R. J. Script. II. (Florenz 1770.)

²⁾ Vespasiano de' Bisticci, vite di uomini illustri del secolo XV.

³⁾ Patent bei Gaye, Carteggio I, p. 214.

⁴⁾ Eine Urkunde in Urbino (Pungileoni, Elogio di Giov. Santi p. 71) vom 19. September 1483 nennt ihn »Lucianus . . . q. Martini de Jadia«; dazu fügt Pungileoni als Erklärung »forse Jadera (Zara), Provinciae Dalmatiae, architectus«. Sollte nicht statt »Jadia« vielmehr »Istria« zu lesen sein? Denn die Bezeichnung kurz nach seiner Ankunft in Urbino, 1467: »Magister Lucianus Martini de Lauranna, architector« lässt an Genauigkeit nichts zu wünschen übrig. Baldi schreibt ausserdem: »Fatta pratica con molti principi per avere architetti che fossero atti a soddisfarlo . . . gliene fu mandato uno dal re di Napoli chiamato Luciano, nato in Laurano della Schiavonia. Questi, per quanto si dice, fu quel medesimo che fabbricò il palazzo di Poggioreale di Napoli.« Vgl. über den Ort Paolo Tedeschi, im Archivio stor. lombardo X. (1883) p. 666 ff.

⁵⁾ Vgl. übrigens den Kommentar z. Leben Giuliano's da Majano, Vasari Opp. II, 484.

gelegenen Stadt der Montefeltre. Bis dahin hatte der Ruhestörer Sigismondo Malatesta von Rimini seinem nächsten Nachbarn keine Mufse zur Ausführung dieser Lieblingsgedanken gegönnt, oder die Züge Bartolommeo Colleoni's in der Romagna den vorsichtigen Kriegsherrn in Anspruch genommen. Erst die Niederlage des fürchterlichen Gegners (1463) liess ihn aufatmen, und seit dem Tode Gismondo's (1468) steigerte sich vollends seine Lust an künstlerischen Unternehmungen. Sein kleines Land, das wenig geeignet war, daraus Reichtümer zu ernten, ward ein Schauplatz rührigster Tätigkeit zur Verbesserung der Städtchen und Plätze. Allerorten wurde gebaut. Ausser Citadellen und Festungen, ausser Brücken, die er herstellen und neu errichten liess, entstand eine Reihe von fürstlichen und bischöflichen Häusern; zu Fossombrone ein Palast, wo erst ein Felsvorsprung abgetragen wurde, um den Bauplatz weit genug zu ebnen, so dass die Arbeiten zwei Jahre in Anspruch nahmen; nicht weit von der Stadt wurde ein weitläufiger Wildpark angelegt und auch darin ein Jagdschloss begonnen. Ebenso hatte er Castel Durante mit einem Fürstensitz geschmückt und einen Park von fünf Miglien im Umkreis eingefriedigt, in dem festen Cagli eine Wohnung errichtet. In Gubbio wurde der Palast hinter der alten gotischen Aussen-seite vielfach verändert, besonders der Binnenhof ganz ähnlich dem von Urbino gestaltet. Die schöne Architektur erscheint allerdings nur wie zur Probe dem andersartigen Baukörper angefügt, und man möchte die Vermutung aussprechen: Sollte nicht hier der Beweis der Tüchtigkeit Luciano's zu suchen sein, den Federigo sich verschafft, bevor er die Anstellung des Fremden bei dem Hauptunternehmen in Urbino entschied¹⁾? Gubbio war der bevorzugte Aufenthalt in den stürmischen Zeiten; während Urbino den Einfällen Gismondo's von Rimini vielmehr ausgesetzt lag, mochte die junge Gemalin Battista Sforza hier friedlicher und geborgener leben. Hier in Gubbio gebar sie ihm im Januar 1472 den langersehnten Prinzen Guidobaldo, dem eine Reihe von Töchtern vorangegangen, und wurde ihm kurz darauf, im jugendlichen Alter von 26 Jahren, am 6. Juli 1472 entrissen. Der Verlust dieser geistvollen, tugendreichen Frau, deren wunderbare Begabung von Poeten und Gelehrten, ja vom Papste Pius selber gepriesen ward, die Vereinsamung des tatkräftigen Mannes auf der Höhe seines Ruhmes und seiner selbstgeschaffenen Stellung mussten nur noch mehr dazu anregen, in diesen Bauten, die sein Andenken erhalten konnten, in dem Eifer des Stiftens und Gründens Befriedigung zu suchen, und besonders in Urbino die Fortschritte seiner Liebblingsschöpfung durch persönliche Teilnahme an allen Einzelheiten der mannigfachen Arbeit zu fördern. Nach Urbino hinauf gieng der Leichenzug, der von Gubbio her die Reste seiner Gemalin in die Klosterkirche S. Bernardino brachte, zu deren Cypressen man vom Schlosse herüberschaut. Damals war Urbino schon der einzige Mittelpunkt seines Dichtens und Trachtens; denn dort lag der Schatz, dem sein Herz gehörte, sein Palast, seine Bücher und sein Studio, wo ihn die Kinder Battista's umspielten.

Zu dem Jahre 1468 bemerkt der Chronist Philippus de Lignamine: »Urbini aedes magnificentissimae ejus urbis invicti Comitum Frederici jussu atque impensa, Pauli II. Pontificis Maximi temporibus inceptae, nec dum consummatae propter illarum ornatum ac magnitudinem.« Schon 1467 finden wir Luciano in voller Geschäftigkeit, wie aus einem Streit mit dem Maurermeister Giorgio von Como hervorgeht, der am 1. Oktober desselben Jahres gerichtlich entschieden ward²⁾. Die Stellung des leitenden Architekten gegenüber den zahlreichen, überallher zusammengekommenen Arbeitern war anfangs so schwierig, dass der Graf sich noch am 10. Juni 1468 veranlasst sah, sogar von der Reise aus bei einem Aufenthalt zu Pavia, ein ehrenvolles Diplom

¹⁾ »Ultimamente havendo per fama prima inteso e poi per esperienza veduto et conosciuto quanto l'egregio huomo, Maestro Luciano, ostensore di questa, sia dotto et instrutto in quest' arte« . . . heisst es ausdrücklich im Patent. Bei Arnold, Der herzogliche Palast von Urbino, Leipzig 1857, wird »Vorzeiger dieses« als Eigenname »Ostensore« gedruckt und verstanden.

²⁾ Vgl. Pungileoni u. Gaye.

auszustellen, das Luciano's Autorität befestigen sollte. Er erteilte ihm unbeschränkte Vollmacht, die Hilfskräfte zu organisieren, nach Bedarf zu maßregeln, ja neue statt ihrer anzunehmen, wenn ihre Leistungen nicht entsprechend ausfielen, — und zwar alle Meister ohne Unterschied, Maurer und Steinmetzen, Zimmerleute und Schmiede, wie jede andere Person, welchen Ranges oder welcher Profession, die irgend etwas für den Bau zu liefern hat. — Die Aufgabe, welche der Kunst und Findigkeit des Architekten hier erwuchs, war der schwierigsten eine. Das Terrain war ungleichmässig, und die ebene Fläche für die eigentliche Komposition der Räume musste an mehreren Stellen erst durch ausfüllende oder stützende Substruktionen gewonnen und durch Widerlager gesichert werden. Dazu galt es, vorhandene Gebäude, das alte Herrenhaus am Chor des jetzigen Domes, »le stanze del Magnifico« genannt¹⁾, sowie einen Neubau aus der Mitte des XV. Jahrhunderts, dessen Fassade der Kirche San Domenico gegenüberliegt, in die Anordnung des ganzen Komplexes mit aufzunehmen. — Wenig Jahre nach dem Tode Battista Sforza's stand das Wunderwerk vor den Augen der Welt und sein Ruhm drang in die Weite. Ein Poet wie Porcellio de' Pandoni, der in diesen Jahren mit dem Herzog in Verbindung stand, und unter den Sängern nicht fehlte, die den Verlust der geistreichen Gemalin beklagten, schildert den Bau in seiner »Feltria«²⁾ unzweifelhaft nach dem Augenschein:

Immensum illud opus mirandaque dicere mens est
 Atria, mole feri non inferiora Neronis,
 Qualia nec reges unquam posuere latini.
 Urbinum foelix, quo Feltrius ardua iecit
 Fundamenta loco atque aequavit montibus aedes
 Coctilibus muris, et latis urbibus aequas.
 Regia porta, aditu primo quam limina cingunt
 Marmore Migdonio, qualem decet esse Tonantis,
 Phidiaca caelata manu patet omnibus ingens.
 Hanc proceres ducesque colunt populique frequentant;
 Liminibusque super summoque in culmine portae
 Horrendum, Bellona, tuo de corpore vulsum
 Stat caput, intortosque tenes galeata capillos.
 Intus est nudus campus, stat nudus et aer,
 Quem cingit niveis centum lustrata columnis
 Porticus; hic aditus sunt mille atque ostia mille,
 Quae ducunt, Cretae tanquam labyrinthus, ad amplae
 Interiora domus; miro caelata labore
 Marmore de pario postes et limina cernes;
 Stant aulae innumerae fulgentes marmore et auro.
 Unde iter ad magni secretas Caesaris aedes,
 Stant geminae in coelum turres, quibus aureus orbis,
 Summa tenens, terras sole irradiante refulget³⁾.
 Ad quas intortum per iter gradibusque reflexis

¹⁾ So heissen sie, seit Giuliano II. de' Medici als Verbannter sie bewohnt.

²⁾ Handschriftlich in der Vaticana. Cod. Urbinat. lat. 373. fol. 94. Der Pergamentband enthält fol. 1—108 die Feltria des Porcellio, fol. 111—144 Divae Baptistae Sfortiae Devota Epigrammata. Et Epistolae Porcellii Poetae Neapolitani . . . fol. 145—178 Naldi de Naldis Florentini »Volaterra« ad. Illustriss. Ducem F. Urbinatem. 179—185. Trenos Panegiricos Martini Philetici In Divam Baptistam Sfortiam . . . Federici . . . Conjugem. 185—188. Illustrissim. Princ. . . . Federicum . . . Grifonis Perusini Adolescentis Fortiss. Nuper Defuncti Umbra Per Quietem Obversata, Sic Alloquitur . . . Franciscus Mataratius Perusinus Edidit. — a/E. Manu Federici Veterani Urbinatis Pro Illmo Duce F. Feliciter. Dies letzte Stück ist späterer Zusatz, es ist auf dem Miniaturtitel fol. 1^b. nicht genannt. Die Entstehung also kurz nach 1474 anzusetzen. Vgl. Anhang.

³⁾ Antonio da Mercatello singt:

»Et quello che da longo vedi prima
 Doi palle doro su li nichì in cima.«

Itur more anguis sese in sua membra plicantis¹⁾,
Vidimus arte nova valvas et imagine mira
Postibus affixas varioque labore coactas²⁾.
Pensilis ortus inest, tabulis distinctus ubique
Marmoreis, ubi signa vides viventia; solus
Spiritus his deerat, facientiaque organa vocem
Qualia Praxitelis digiti finxere pelasgi³⁾.

Mille (quis hoc credat) cubitis caelaria subsunt,
Quae cingunt muro magni latera ardua montis,
Sub quibus ampla iacent spatia, et testudine in una,
Hic stabulantur equi, quos spargit lumine Phoebus
Occiduo, neque enim capiunt loca lumen ab ortu,
Montis ob obiectu et magnorum mole penatum⁴⁾.
Ima tenent, liquidi muris contermina fontes,
Nimpharum sedes; montis de corpore venae
Prosiliunt, vallesque rigant camposque virentes.
Hos prope, mira quidem tanquam custodia rerum
Stat turris aequata solo, campoque foroque
Imminet et latis occurrit moenibus urbis.
Denique quicquid habent miranda palatia, solo
Digna Jove et celsa coeli regione locari,
Candenti videas decoratum marmore et auro
Barbarico signisque novis vivisque figuris.

Die Schöpfung Luciano's galt sofort als das vollständigste Beispiel eines stattlichen Herrscher-sitzes⁵⁾, dessen zweckmässige Anlage und gediegene Ausführung die Bewunderung der Sachverständigen erregte, während die Schönheit der Verhältnisse und die geschmackvolle Durchbildung des Einzelnen den reinen Stil der Blütezeit unverkennbar bestimmt hat.

Das Ganze ist von aussen unregelmässig; aber die Meisterschaft des Erbauers zeigt sich gerade darin, wie er aus der Abschüssigkeit des Bodens und den Zufälligkeiten der Lage Vorteile gezogen. Der westliche Teil des Baues lehnt sich an den Hügel an, auf dem die eigentliche Wohnung sich ausdehnt. Wo zur Ausgleichung des Terrains und zur Sicherung der Fundamente gewaltige Böschungen und viaduktähnliche Substruktionen aufgeführt werden mussten, da ist geräumiger Platz genug zur Anlage von Kellern, Cisternen und Badestuben, Vorratskammern und Ställen gewonnen. Und diese wuchtige Mauermaße mit tiefen rundbogigen Nischen zwischen

-
- 1) Die Wendeltreppe : »Jo mi ricordo udir la differenza
Quando a lumaca volen far le scale.«
2) Die Holzintarsien : ». . . quei begli usci de gran maestria,
Dentro e de fora ciascun lavorato,
Da buon maestri de bella tarsia,
Un pezo ben con l'altro segillato.«
3) Der Schlossgarten : »E voglion ancor ciascun sia informato
Che nel palagio v'è un bel giardino
Con l'acqua et l'ortolano che l'ha adaquato
Con tutte ragion d'erbe el gersomino,
Con lampi vie fu ben ordinato«
. . . . »Di farvi uno orto magiur se procura
Dentro al palazzo et ogni di se mura.«

4) Diese Pferdeställe bis zum runden Turm hinunter sind, wie überhaupt die Anlage dieser Widerlager, ein Werk des Francesco di Giorgio (Rumohr II, 186). Ebenso die Zeichnung der Kriegsmaschinen auf den Reliefs, die sich unten an der Fassade befanden.

5) Bei Burckhardt, Renaissance in Italien und Cicerone ist leider ebensowenig wie bei Geymüller zur eigentlichen Charakteristik gesagt. Die wichtige und dankenswerte Beschreibung des Bernardino Baldi, gedruckt in (Bianchini's) Memorie concernenti la città di Urbino. Roma 1724. fol. lässt, als Arbeit eines Geistlichen vom Ende des 16. Jahrhunderts, gerade in dieser Beziehung alles zu wünschen übrig.

den ansteigenden Streben erhöht den malerischen Reiz des Anblicks, wie der unregelmässige Umriss des Ganzen den wohnlichen Eindruck. Wo das Erdgeschoss beginnt, ist Alles ausgeglichen und einheitliche Komposition gruppiert die einzelnen Komplexe nebeneinander in bestem Zusammenhang.

Nach Westen hin galt es, in freier Lage schon aus der Ferne eine majestätische Wirkung auf die Ankommenden hervorzubringen. Deshalb erheben sich auf den gewaltigen Unterbauten zwei runde Türme, hochragend an den Ecken einer 50—60 Fufs breiten Fassade mit Loggia in der Mitte, die in drei Geschossen aus der Böschung aufsteigt und weiten Ausblick auf Täler und Berge gewährt. Die auffallende Idee, zwei Rundtürme mit einem triumphbogenartigen Zierbau dazwischen zu verbinden, bestätigt die Herkunft Luciano's aus Neapel in ganz überraschender Weise. Dort hatte Alfons I. zwischen den finster trotzigen Türmen des Castello nuovo die glänzende Prachtarchitektur über dem Eingang in die Veste erbaut. Dieser gedrängte Marmor-schmuck zwischen den wuchtigen Turmkolossen weist zurück auf das doppeltürmige Tor von Capua mit dem Triumphbogen Kaiser Friedrichs II., und erzählt uns, wie gewaltig das verfallende Denkmal hohenstaufischer Herrschermacht mitten im Garten Campaniens dem energischen Sinn des Aragonesen imponierte. Ein milderer Nachklang jenes donnernden Accordes von königlichem Glanz und furchtbarer Tyrannei, den Alfons in seiner Zwingburg zu Neapel angeschlagen, darf uns nicht überraschen bei seinem Freund und Feldherrn Federigo und seinem Architekten Luciano da Lauranna. Wer weiss, wie das fehlende Zwischenglied, die Stirnseite von Poggio reale, mit stolzen Türmen über der Stadt auftrug? — Hier am Schlosse von Urbino ist Alles ins Hohe und Schmale gezogen. Die cylindrischen Türme, mit ihrer geraden Fensterreihe vorn, steigen schlank und kühnlich empor bis zum kräftigen Konsolensims, das die Brustwehr der Warte trägt. In den starken Mauerringen droben stehen achteckige Laternen, wieder mit breitem Sims auf Kragsteinen bekrönt und runden ziegelgedeckten Helmpyramiden, von denen einst vergoldete Kugeln weit hinausblitzten in das Land. Sie sind die ritterlichen Beschützer der friedlichen Wohnung, die nur durch den Zinnenkranz zwischen den Warten ein burgartiges Ansehen behält¹⁾. Sonst schaut diese Stirnseite mit ihren breiten rechtwinkeligen Fenstern, die zierlich geschmückt sind, und dem frei auf Säulen hervortretenden Doppeltabernakel der Loggia mit den feingliederten Kapitälern und Architraven, dem Volutengiebel und dem Wahrzeichen des Adlers oben auf der Spitze, heiter und offen genug in die Weite.

Lässt aber dieser erste Anblick, der sich dem Ankommenden von der Landstrasse bietet, noch immerhin auf der andern Seite ein Kastell mit dicken Mauern und schweren Burgtoren vermuten, und bewahrt der schlichte Ziegelbau mit hellen Steinrahmen darin noch eine gewisse Strenge, so überrascht uns dagegen beim Zugang von der Stadt aus die monumentale Pracht sorgfältiger Bekleidung mit Quaderplatten und fein gemesselten Rahmen, der klassische Palaststil mit lichten weiträumigen Anlagen und grossartigen Absichten, zu deren voller Ausführung das wechselnde Glück des bescheidenen Fürstenhauses nicht hingereicht.

Die ältesten Teile der einstigen Herrenwohnung, dem Chor des Domes zunächst gelegen, sind äusserlich nicht mehr als solche kenntlich, sondern dem Neubau vollständig assimiliert. Sie wurden damals wol für die Prinzessinnen eingerichtet²⁾. Dagegen trägt die ganze Flucht der Fassade, Kirche und Kloster S. Domenico gegenüber, die Charakterzüge eines früheren Stiles an der Stirn. Auf diese Langseite mag sich die Angabe beziehen, dass die Ausführung im Jahre 1447

¹⁾ Dieser Zinnenkranz ist wie das Dach zwischen beiden Türmen verbaut und entstellt. Wir schildern überhaupt den ursprünglichen Zustand vor der mannigfaltigen Verballhornisierung, die an dem Bau verübt worden, in der Hoffnung, dass eine sorgfältige Restauration diesen Zustand des für die Baugeschichte Italiens so unschätzbaren Denkmals baldigst herstelle.

²⁾ Vespasiano erzählt: Le sua figluole femine teneva in una parte della casa, accompagnate da molte donne nobili, di tempo e di laudabili costumi; e nella stanza di casa non v'andava persona, se non il signor Ottaviano e'l figliuolo. Com' egli giungeva all' uscio dove stavano, tutti quegli ch'erano con lui rimanevano di fuori dell' uscio, andavano alla stanza loro, e aspettavano tanto che tornasse.

begonnen sei¹⁾); denn die Verwandtschaft mit den florentinischen Palästen Brunellesco's leuchtet ein. Allerdings von unten bis oben aus Backstein hergestellt, ist auch das Erdgeschoss nicht durch Rusticaquadern oder Böschung verstärkt, sondern steigt gerade und schlicht aus dem Boden bis auf eine kleine Tür ohne jede Unterbrechung empor, bis an die Reihe der Rundbogenfenster, die in etwas unregelmässigen Abständen, mit ihren Mittelsäulchen, zwei kleinen gebrochenen Halbkreisbögen und Wappen in der Lünette, besonders an die anmutigen Formen des Palazzo Quaratesi erinnern. Ein Zinnenkranz krönte die einfache Gliederung dieses Aeussern. — Ihm schliesst sich, die Schmalseite dieses Hauses benutzend, der Neubau Luciano's an, dessen Fassade sich im rechten Winkel bis an den Dom herumzieht. So entsteht zwischen Kirche und Hauptingang des Palastes ein fast quadratischer Vorplatz und giebt mit der klassischen Architektur der beiden Seiten, links und im Grunde vor uns, sofort den Eindruck festlicher Heiterkeit und vornehmer Zuversicht. Hier ist nichts mehr von dem finsternen Verteidigungsbau früherer Herrenschlösser und städtischer Patrizierwohnungen, die erst hoch über einem unzugänglichen Erdgeschoss die Reihe der Fenster zu öffnen pflegen, nichts mehr von dem steilen Adlernest der Berge oder der Zwingburg im Tal. Es ist keine Veste, in welcher sich der Gebieter verbirgt, sondern die friedliche Wohnung eines allverehrten Fürsten, ein Palais, das jedem gastlich offen steht, der mit Ehrfurcht dieser Schwelle naht. Einladende Sitzbänke als unterster Vorsprung des umlaufenden Basaments, das in regelmässigen Abständen durch hohe Portale unterbrochen wird; darüber die Sockel der Eckpfeiler und Thürpfosten, zwischen welchen ein glattes Parapet sich in Mannshöhe hinzieht. Die Hauptfläche der Mauer, sorgfältig mit Travertinquadern bekleidet, wird von Pilastern eingerahmt und durch einen Fries unter dem Simse geschlossen. Drei Thüren gliedern die Hauptfront links mit kleineren rechtwinkligen Fenstern dazwischen. Wie diese unten auf dem Parapet, setzen oben auf dem Kaffgesims unmittelbar vier hohe Fenster auf, die mit den Thüren unten alternieren. Diese wie jene sind mit schwach vortretenden Pilastern eingefasst, mit Architrav, Fries und scharfvorspringendem Sims verdacht. Sonst ist das Backsteinmauerwerk unverhüllt geblieben, zwischen und über den lichten herrlichen Fenstern mit ihrer feinskulpierten Umrahmung, und seltsam, als krönender Abschluss auch hier über dem heiter blickenden Antlitz der Zinnenkranz des alten Grafenhauses fortgesetzt²⁾. — An der querlaufenden Front nach dem Dome zu sind die vier Fenster so verteilt, dass zwei mit den beiden Thüren in einer Axe stehen; sie ist nicht völlig symmetrisch gegliedert und bildet einen ganz flachen Winkel, der indess wenig ins Auge fällt. Die Wand verkleidet die Schmalseite der Stanze del Magnifico und eine Loggia mit Saal darüber, die sich gegen den hochgelegenen Garten öffnet. Dieser wird rechts durch den genannten Flügel mit der ältesten Wohnung, links durch den Neubau mit der kastellartigen Turmfassade gen Westen eingehegt; an der vierten Seite nach der Strasse zu, wo das Terrain schroff abfällt, läuft über der schrägen Böschung eine einfache Schutzmauer hin, die oben von einem Verbindungsgang mit vortretender Balustrade bekrönt, unten durch rechtwinklige Fensteröffnungen die herrliche Aussicht ins Freie gestattet.

Tritt man dagegen, vom Domplatz kommend, durch das Hauptportal zur Linken ein, so gelangt man durch das Vestibül, einen tonnengewölbten Gang, in einen fast quadratischen Binnenhof, das Meisterstück Luciano Lauranna's. Auf schlanken Monolithsäulen aus Travertin mit attischen Basen und Kompositkapitälen setzen unmittelbar die fein profilierten Rundbogen auf, deren Zwickel mit kreisrunden Medaillonischen gefüllt sind. Hüben und drüben öffnen sich fünf, rechts und links je sechs Arkaden zwischen den starken Eckpfeilern, denen an den Seiten Halbsäulen angelehnt und aussen im Winkel je zwei Pilaster vorgesetzt sind. Dieselben schwach vortretenden Pilaster mit verkröpftem Gebälk wiederholen sich kleiner auch im Obergeschoss.

¹⁾ Reposati, della Zecca di Gubbio, Bologna 1772. I. p. 263. Vgl. auch Rumohr II. p. 189.

²⁾ An dieser Seite wie gegen San Domenico benutzte schon Guidobaldo diese Reihe hoher »merli« für ein zweites Geschoss, das er als Behausung des Hofpersonals aufsetzen liess.

Dieses erhebt sich über dem scharfgegliederten Architrav, dessen Fries durch eine Inschrift zum Lobe Federigo's aus trefflichen Lettern geschmückt wird, in schlichtem Backsteinmauerwerk. Den Säulen entsprechen schlanke Pilaster, den Arkaden rechtwinklige Fenster, deren Rahmen unmittelbar aus dem Hauptgesims aufsteigt. Die zarten Pilasterkapitälé tragen gerades Gebälk mit denselben schönen Inschriftlettern am Fries, von dem vorspringenden Dachrand wirksam überschattet.

Der Säulengang unten ist rings mit vier Kreuzgewölben und Tonnen mit Stichkappen eingedeckt, die hinter jeder Arkade an der Wand auf flachen Konsolen ruhen. An diesen Lichthof, dessen einfache heitere Schönheit jedes empfängliche Auge entzückt, stossen links und rechts zusammenhängende Zimmerreihen an, die für hohen Besuch bestimmt waren. Zur Linken führt die mählich steigende Treppe mit zwei Absätzen in den oberen Umgang, wo nach dem Dom zu der geräumige Festsaal, nach Ost und Süd wieder zwei abgeschlossene Wohnungen lagen, und endlich nach Westen die eigenen Gemächer des Fürsten, welche zwischen den Türmen mit der Loggia sich in traulicher Enge zusammenziehen. Drunten aber im Cortile Luciano's öffnet sich dem Haupteingang gegenüber ein Durchgang in einen zweiten Hallenhof, den Federigo und seine Nachfolger nicht mehr vollendet. Es war die Absicht, hier nach der Südseite mit leichterer Architektur, luftigen Portiken und Loggien noch das ansteigende Terrain bis zum Abhang gegen die Strada S. Paolo zu besetzen. Hier war der Platz für das beliebte Ballspiel, das sogenannte Sferisterio, begonnen; hier sollte auf der Höhe ein Rundtempel errichtet werden, der weit sichtbar und die schönste Umschau gewährend der Palastanlage gegen Mittag einen villenartigen Abschluss gegeben hätte¹⁾. Aber schon Federigo's Sohn Guidobaldo liess die Ausführung dieser lockenden Pläne ruhen und beschränkte sich, besonders nach der Plünderung Cesare Borgia's, auf die Ausschmückung der Prunksäle und Wohngemächer, die Federigo nur teilweise zu Ende geführt. Ja, es blieb, für uns befremdlich, die unfertige Inkrustation des Aeussern in störender Halbheit stehen.

Die Hauptmasse des Gebäudes, soviel wir heute sehen, war abgeschlossen, als die innere Einrichtung der Wohnzimmer und Säle neue Künstler und Handwerker nach Urbino rief. Nicht der eigentliche Bau, sondern die Innenausstattung war es, die auch Baccio Pontelli von Florenz dorthin⁷geführt. Er gehörte zu den vielgeschäftigen Falegnami, die auf der ersten Staffel zur höchsten Kunst sich oftmals erfolgreich entwickelt haben; aber damals war er gewiss nur als geschickter Zimmermann, Schreiner und Holzarbeiter aller Art aus der trefflichen Schule des Francione empfohlen. Als Giuliano da Maiano um 1480, wahrscheinlich auf dem Wege nach Loreto, von Florenz nach Urbino kam, brachte er Baccio Pontelli, der damals im Palast beschäftigt war, den Auftrag mit, das ganze Schloss zu zeichnen. Lorenzo Magnifico wünschte die genaue Aufnahme zu besitzen und erhielt sie mit einem Briefe Pontelli's vom 18. Juni 1481. Der Herzog liess dabei sagen, am liebsten hätte er das Haus selber dem Medici nach Florenz geschickt. »Wenn Ihr es schauen könntet,« schreibt Baccio selbst, »ich bin überzeugt, Ihr würdet etwas gar Schönes zu sehen glauben, in Anbetracht all des Zierates, des Schnitzwerkes und anderer Ornamente, die darin sind.« Dem »lignaiolo, discipulo de Francione«, wie er sich unterzeichnet, lag natürlich die Ausschmückung des Innern besonders am Herzen, und dieser Brief an Lorenzo de' Medici, wo er sich entschuldigt, er habe die Zeichnung nicht früher schicken können, weil die Ausmessung aller einzelnen Gemächer so viel Zeit gekostet, beweist am besten, dass Baccio Pontelli an der Erfindung des Ganzen keinen Teil gehabt und die Pläne Luciano's nicht einmal benutzen können. Wie es nach dem Tode dieses leitenden Architekten 1483 mit seinem Anteil stand, kommt hier nicht in Frage; sind doch manche Teile des Baues mit »Federicus Comes«

¹⁾ Baldi spricht sich Kap. XII. ausführlicher darüber aus und schliesst: »nè della bellezza di questa si parla per congettura, perciocchè nella guardarobba de' Duchi se ne conserva ancora il modello, dalla bene intesa picciolezza del quale e dagli ornamenti, che vi si vedono, è facile argomentarne bellezza, grandezza e perfezione.« Dies Modell wird Baccio Pontelli gearbeitet haben.

bezeichnet, also vor Mitte 1474 entstanden, viel reicher Schmuck mit dem Herzogstitel und dem Hosenbandorden kurz danach, bis 1480 die Beziehungen zu Ferrante von Neapel und bald auch die zu Sixtus IV. empfindliche Stöße erlitten und die Einnahmen des Feldherrn nicht mehr so reichlich flossen wie sonst. Von 1480 aber haben wir die Beschreibung des Antonio da Mercatello, der in Hackbrettversen freilich, aber vollzählig die Hauptstücke des Innern zu nennen weiss, uns Prunksäle, Bibliothek und Studio schildert¹⁾, während Baccio Pontelli erst 1479 frühestens nach Urbino gekommen sein kann²⁾).

Unstreitig ist der Bau Federigo's, die Westseite mit den Türmen draussen, wie das Viereck mit dem herrlichen Binnenhof und der feingegliederten Fassade, d. h. das Werk Luciano Lauranna's, das Schönste des vielversprechenden Ganzen. Diese Schöpfung ist die Geburtsstätte des Stiles, den wir uns in seiner Vollendung vorstellen, wenn von Bramante und Raphael die Rede ist. Hier am Schloss von Urbino ist die siegreiche Wandlung der Frührenaissance zur klassischen Reinheit vollzogen; auch persönlichste Verehrung für Bramante kann nicht umhin zu gestehen, dass Luciano an Adel der Profilierung und mancher Verhältnisse alle Zeitgenossen übertrifft und oft von seinem Schüler Bramante schwer zu unterscheiden ist. Kein Wunder also, wenn dieser Palastbau und der ganz ähnliche Hof des Fürstenhauses zu Gubbio, der sogar früher entstanden sein dürfte, mit seinem Zauber den Sinn aller Kunstgenossen gefangen nahm, wenn diese Architektur nicht allein Baumeister von Fach begeisterte, sondern auch bauverständige Maler, den Kenner der Perspektive Piero del Borgo und seinen Anhang zur Nachahmung reizte. War doch Piero de' Franceschi besonders schon früh von Leon Battista Alberti angeregt, in dessen Malatestatempel zu Rimini uns an jenem Fresko, das den Stifter vor seinem Schutzpatron darstellt, auch das früheste Beispiel klassisch reiner Architekturformen begegnet. Er folgte nur, wie in den Wandgemälden zu Arezzo, naturgemäss derselben Richtung weiter und zeigt uns in Urbino unter dem frischen Eindruck des erstehenden Palastes ein dreifaches Beispiel seines lautereren Geschmacks: den meisterhaften Prospekt mit Architekturen Luciano's rings um einen Platz, verwandte Stücke in der Geisselung Christi, und vor Allem die wundervolle Tribuna für die thronende Madonna mit dem Herzog im Gebet, auf dem Bilde in der Brera zu Mailand. Aus dem Frühjahr 1469 haben wir ein Zeugnis seiner Anwesenheit in Urbino³⁾, wo er auch die Bildnisse Friedrichs und seiner Gattin Battista gemalt haben muss; und um 1472 entstand jene Altartafel, in deren Madonna man die Züge der Fürstin erkennt, für die Klosterkirche San Bernardino, wo die seltene Frau noch im selben Jahr ihre letzte Ruhestätte fand. Piero de' Franceschi und Luciano Lauranna arbeiten damals in Urbino zu gleicher Zeit, und bei ihren besten Schülern wird die Verwandtschaft nicht minder fühlbar sein.



¹⁾ Vgl. Anhang.

²⁾ Vgl. Vasari, *Opp.* II. p. 659 ff. und Müntz, *Les Arts à la Cour des Papes* III. p. 75 f.

³⁾ Die von Pungileoni, *Elogio di Giov. Santi* beigebrachte Notiz lautet allerdings nur: »1469 Aprile 8. bolognini 10 dati a Giovanni di Sante da Colbordolo per fare le spese a M^{ro}. Piero dal Borgo ch'era venuto a vedere la taula per farla a conto della Fraternità«, d. h. der Meister von S. Sepolcro war hinaufgekommen, eine Holztafel anzusehen, auf welcher die Bruderschaft Corpus Christi ein Altarbild malen lassen wollte. Es ist die nämliche, die später Justus von Gent gearbeitet. Piero fand wahrscheinlich am Hofe bessere Beschäftigung und in der Bruderschaft das Geld, das man seit einigen Jahren sammelte, auch noch nicht ausreichend, um sich darauf einzulassen. Später steuerte dann Federigo selber bei.

Die Libreria.

Die künstlerische Tätigkeit in Urbino ist gerade in diesen Jahren ungemein regsam. Kaum verschwindet Piero de' Franceschi aus dem Dienste des Grafen¹⁾, so wird er von einem andern Maler abgelöst, den er als besten Nachfolger empfehlen konnte: Melozzo da Forli.

Es giebt eine falsche Vorstellung von dem Charakter des Fürstensitzes, den Federigo geschaffen, wenn man Baldi nachspricht²⁾: »Der Palast sei nur mit spärlichen Malereien und Stuckarbeiten geschmückt, und Statuen seien auch nur wenig darin zu sehen gewesen.« Man vergisst dabei, dass dieser Biograph (1553—1617), der ein Jahrhundert später im Dienst Francesco Maria's II. das Leben der Herzöge vom Hause Montefeltre schrieb, an den grösseren Luxus, den überreichen Prunk der späteren Hofhaltung gewöhnt war und dem gediegeneren Sinn der älteren Generation befremdet gegenüberstand³⁾. Sein Urteil wird einfach durch das Zeugnis des Grafen Castiglione widerlegt, der Federigo's Tagen soviel näher, als langjähriger Freund am Hofe seines Sohnes Guidobaldo gelebt hat. Er sagt von Federigo gerade das Gegenteil: er habe seinen Palast mit allen nützlichen und schönen Dingen trefflich ausgestattet, nicht mit dem allein, was man gewöhnlich nimmt, wie Silbergeschirr, Zimmereinrichtungen von reichstem Goldbrokat und Seide oder andere ähnliche Stücke; sondern habe nur zum Schmuck eine Menge Statuen, antike aus Marmor und Bronze, ganz einzige Malereien, musikalische Instrumente jeder Art hinzugefügt und nichts darin haben wollen, als eben das Seltenste und Auserlesene⁴⁾. Baldi selber fügt auch ganz richtig hinzu, Federigo's Geist sei mehr auf Schöpfungen von dauerhaftem Bestand gerichtet, auf Schätze jedoch, die Staub und Rauch und jede Witterung entstellt, wol nicht bedacht gewesen, oder habe diese intimere Ausstattung den Tagen ruhigeren Glückes überlassen, das ihm dann nicht mehr beschieden ward. — Wir brauchen die Lobeserhebungen dieser Späteren gar nicht und kommen dem einfachen aber wahrhaft künstlerischen Geschmack des Quattrocento überdies viel näher, wenn wir nur zeitgenössische Stimmen zu Rate ziehen. Sagt uns doch Porcellio in seiner Feltria, dass der sorgfältig gepflegte Garten mit Statuen geschmückt war, und bezeichnet die Sinnesart des Fürsten treffend genug in den Versen:

»Noscere philosophos rerumque inquirere causas,
Cogere mille novos (!) veterumque volumina mille,
Picturam admirari, simul indulgere poetis,
Haec est cura ducis, haec otia caesaris, arces
Et fundare novas et cingere moenibus urbes«⁵⁾.

Antonio da Mercatello beschreibt uns den Festsaal, wo die Wände mit kostbaren Teppichen bekleidet waren, auf denen man die Kämpfe der Griechen und Trojaner dargestellt sah, wo Trophäen gar manches grossen Kriegsherrn prangten und auf einem Kannenbort aus vielen Stufen übereinander grosse Prunkgefässe aus Silber und Gold zur Schau standen⁶⁾. Er er-

¹⁾ Wir wissen nicht weshalb. Das Bild in der Brera zeigt aber eine allgemeine Unklarheit der Farben, dass ich, nicht wie Andere daraus auf die Hand des Fra Carnovale schliessen möchte, — die andern Vollkommenheiten, die nur dem Meister selbst gelingen konnten, lassen das durchaus nicht zu, — sondern die Ursache in einer Trübung seines Augenlichtes suche, welche ihn veranlasste die Malerei zunächst zeitweilig, später ganz aufzugeben. Die nämlichen Symptome zeigen sich an dem heil. Michael der Nat.-Gall. in London, der wol mit dem heil. Dominikus in Casa Poldi Pezzoli zu Mailand als korrespondierender Flügel eines Altarwerkes zusammengehört.

²⁾ Crowe, Raphael. Kap. II.

³⁾ Seine Descrizione del palazzo d'Urbino entstand c. 1585.

⁴⁾ Il Cortigiano. Lib. I.

⁵⁾ Cod. Vat. Urb. lat. 373. fol. 94.

⁶⁾ Vgl. Anhang. Auch Gallo Galli legt wie Baldi das Hauptgewicht auf Schaustücke: »Erano in questa corte oltre la bella fabbrica, degli edificii preparati e disposti riccamente: paramenti ducali di seta e d'oro, da camere ed

erwähnt die reichverzierten Kamine mit Guirlanden und Rankenwerk, Kandelabern und Genien, die auf azurblauem Grunde sich abheben, »Chamin depenti come feraresi,« die marmornen Thüreinfassungen mit zierlich vergoldeten Ornamentskulpturen, die Thüren selbst mit prächtigem Schnitzwerk ringsum und eingelegten Figuren in den Mittelfeldern, die bei jedem Gang durch die Räume des Schlosses ergötzlicher Augenweide genug gewährten.

Freilich, der Stolz des Fürsten war seine Bibliothek, die er im Wetteifer mit den Sammlern der Vaticana, Nikolaus V. und Sixtus IV., mit Mathias Corvinus von Ungarn und den Medici in Florenz zusammengebracht, gerade zu einer Zeit also, da dies Unternehmen, Bücher zu finden und abschreiben zu lassen, besonders schwierig und kostspielig war; denn die Abschreiber, die Miniaturen und sonstigen Hülfсарbeiter waren gesucht und wurden für höheren Lohn als je von fern herbeigerufen. Tat doch gerade dieser fürstliche Condottiere so recht aus dem Herzen aller Liebhaber jener Zeit den berühmten Ausspruch: er würde es als eine Schande ansehen, auch nur ein einziges Buch in seiner Sammlung zu wissen, das statt geschrieben gedruckt sei. Es ist bezeichnend, dass der Bücherlieferant Vespasiano de' Bisticci die anziehendste Skizze vom Leben Federigo's entworfen hat. In seiner treuherzig naiven Weise schwatzt er von den Heldentaten des unbesiegbaren Feldherrn, von denen man sich damals zu erzählen wusste, schildert uns in traulicher Intimität die täglichen Gewohnheiten des vielseitig gebildeten und geistig strebsamen Mannes, berichtet natürlich mit besonderem Eifer von der Entstehung und Reichhaltigkeit des Bücherschatzes. Er entwirft nach der Reihe von Bestellungen, die er selbst erhalten, eine Geschichte der urbinatischen Bibliothek in ihren Anfängen. Es ist, als sähen wir den Händler in seiner Dienstfertigkeit, aber auch den Liebhaber in seiner Leidenschaft alles Wertvolle und Schöne zu besitzen, persönlich vor uns, wie die beiden einst darüber verhandelt. »Er hat gerade den Weg eingeschlagen, den man gehen muss, um solche Sammlung zustande zu bringen,« versichert der Florentiner Geschäftsfreund. Er begann bei den Poeten, die in Latein geschrieben; gab es einen guten Kommentar, so bestellte er ihn dazu. Dann folgten die Redner, wie Tullio Cicero und alle übrigen; weiter die Historien, lateinische und Uebersetzungen aus dem Griechischen, darauf Moral und Naturphilosophie. Die Bibel besass er in zwei grossen Folianten, die in seinem Auftrag so schön wie nur möglich mit reichen Miniaturen geschmückt, in Goldbrokat gebunden und mit Silber beschlagen waren. Dazu Kommentare wie Nicolaus de Lira u. s. w. Die lateinischen Kirchenväter alle vier, die Werke S. Bernhards, Tertullians, Hilarius', Remigius', Hugo's von St. Victor; Isidor, Anselmus und Rhabanus waren vertreten, wie die griechischen Kirchenväter und Andere in Uebersetzung. Die grossen Lehrer wie Thomas von Aquino, Albertus Magnus, Scotus und Bonaventura durften nicht fehlen; aber auch Antonin und die Moderneren waren vorhanden bis zu den Conformitates S. Francisci. Unter den Vertretern des Civilrechts glänzen Bartolus und Baldus, selbst die »Ragione canonica« ist nicht vergessen. In Astrologie, Geometrie und Arithmetik ist ihm willkommen was nur irgend zu erlangen war. Schriften über Architektur und Militärwesen, Belagerungsmaschinen der Alten wie der Neueren, unter denen sich »uno libro singularissimo«, d. h. wol der Valturius befand. Unter den Philosophen, Logikern, Moralisten, Naturlehrern und Medicinern werden Averroes und Avicenna, Hippokrates und Galen besonders hervorgehoben und sämtliche Werke des Boëthius, die philosophischen wie die über Musik. — Dann gieng er zu den Modernen über: Papst Pius II. an der Spitze. Petrarca,

anticamere; finimenti da letto di gran pregio; argenterie, credenze ricchissime; armature dorate; tende di gran lavoro; padiglioni ed altri ornamenti di casa, necessarj e comodi in ogni tempo di pace e di guerra, d'estate e d'inverno, secondo che la varietà de' tempi ed esercizj richiedeva. L'argenteria della mensa ducale, dicono, con altri istrumenti e cose varie tutte d'argento, aver costati ducati quaranta mila. Li panni solo d'arazzo, ove sono leggiadramente tessute e figurate le istorie di Troja, opera bellissima e vaga, che ancor ritrovansi in essere, costarono in que' tempi ducati dieci mila; senza le altre tappezzerie e paramenti di varie sorte che ivi si trovavano nella salvaroba« (bei Colucci, Antichità picene. 1794. Tom. XXI. p. 76).

Dante, Boccaccio; — Coluccio Salutati und Lionardo Bruni von Arezzo, Fra Ambrogio Traversari, Giannozzo Manetti und Guarino. Dann Panormita, Francesco Filelfo, Niccolò Perotti, Campano natürlich, der die Leichenrede auf Battista Sforza hielt (gedruckt zu Cagli 1476), Maffeo Vegio und Niccolò Secondino, Pontano, Bartol. Fazio, Gasparino (da Barzizza), Pietro Paolo Vergerio, Giovanni Argiropolo, Franc. Barbaro, Lionardo Giustiniano, Donato Acciaiuoli, Alamanno Rinuccini, Cristofano Landino, Poggio, Giov. Tortella, Francesco d'Arezzo und Lorenzo Valla werden in bunter Reihe aufgezählt. Dazwischen fehlen aber die zahlreichen Dedikations-exemplare, die der Herzog von den Autoren selbst erhielt, die mit ihm lebten. — Zuletzt kamen die griechischen Klassiker in Betracht; wir heben aus den allbekanntesten Namen nur die »Cosmografia di Tolomeo colla pittura in greco« heraus und den Psalter in drei Sprachen, Hebräisch, Griechisch und Latein, — »cosa mirabile, libro eccellentissimo,« dem sich einiges Hebräische, besonders die Bibel aus Volterra anschloss.

Die Bibliothek Federigo's hatte zwei grosse Vorzüge vor manchen andern voraus: sie besass von den einzelnen Schriftstellern nicht bloss dies oder jenes, sondern alle Werke so vollständig wie nur möglich; dann aber war nicht einer besonderen Liebhaberei ausschliesslich gehuldigt, sondern alle Fakultäten in umfassender Vielseitigkeit vertreten. Kurze Zeit, bevor Federigo in den Krieg nach Ferrara zog, also am Schluss seiner Tätigkeit 1482, war Vespasiano bei ihm in Urbino und führte die Verzeichnisse aller Bibliotheken Italiens mit sich. Man verglich die Kataloge der Vaticana, der florentinischen von S. Marco, der von Pavia, — selbst nach Oxford war geschickt — und fand, dass das Werk Federigo's gelungen sei, wie Fürst und Händler nur wünschen konnten.

Im Erdgeschoss des Palastes war diese Sammlung aufgestellt. Dort sah sie Antonio da Mercatello bei Gelegenheit der Reise des Kardinallegaten, d. h. des Pietro Riario, im Sommer 1473. Bernardino Baldi beschreibt das Lokal selbst wenigstens genau: gleich links vom Hauptportal, neben dem gewölbten Gang, der in den Binnenhof führt, liegt der einstige Büchersaal, an 40 Fufs lang und 18 tief, also ein ziemlich schmales Oblongum¹⁾. Die Fenster liegen gegen Norden an einem Ende des Zimmers und hoch über dem Fufsboden, so dass sie ein gedämpftes Licht geben, das die Augen nicht durch übergrosse Helligkeit verwirrt, sondern jeden Besucher zu ruhiger Sammlung einlädt und zum Studium geneigt macht. Im Sommer sass man kühl darin, im Winter warm genug. Die Bücherbänke waren an die Wände angelehnt und in schönster Ordnung verteilt. Hier glänzten vor Allem die grosse neue Bibel mit Miniaturen von ausgezeichneten Meistern darin und die alte hebräische mit den caldäischen Kommentaren, für welche die Juden oftmals viel tausend Scudi geboten haben. Dieser hochberühmte Codex, den Federigo (1472) aus Volterra mitgebracht, ruhte auf einem freistehenden Pult aus Messing, auf den Flügeln eines grossen Adlers aus demselben Metall, der sie öffnend die Last zu tragen schien. Oben unter der Cornische, die rings um den Saal lief, las man am Fries in lateinischen Versen:

»Hast du auch Schätze genug, hast goldne Gefässe, des Geldes
Reichliche Fülle, der dienenden Scharen, der Perlen und Steine;
Hast du auch glänzende Kleider und kostbare Ketten und Bänder:
Das überstrahlt doch bei weitem, das all', dieser herrliche Hausrat!

Stehn auch gemeisselt die Pfosten aus schneeigem Marmor, vergoldet,
Blickt aus den Thüren sogar dir mancherlei Bildwerk entgegen,
Sind auch die Wände ringsum mit Trojanischen Kämpfen bekleidet,
Prangen die Gärten in grünendem Schmuck, die künstlich gepflegten,
Mag von aussen und innen das Haus gleich königlich stralen:
Tand ist alles und stumm; — doch sieh, die Bibliothek da

¹⁾ Auf dem Grundriss bei Arnold mit N. bezeichnet.

Weiss dir zu reden, befehlst du, und weiss auch zu schweigen gehorsam;
Beut sie dem Leser doch wahren Gewinn und erquickende Labsal,
Ruft die vergangenen Zeiten zurück und verkündet die Zukunft,
Zeigt uns der Erde Gestalt, ja des Himmels geschäftigen Wandel!«



Damit ist Baldi's Beschreibung zu Ende. Aber schon örtlich hängt mit diesem ersten Zimmer ein zweites ganz ähnliches eng zusammen. Es hat ebenfalls einen eigenen Ausgang in den Cortile, unmittelbar neben der grossen Haupttreppe gelegen; aber nur ein Fenster; denn das Portal, das wir an der Fassade sehen, war blind und verkleidete mit seiner Wand eben das Treppenhaus, wo nur noch kleine Gemächer für Custoden und Schreiber unter den Stufenreihen eingefügt sein konnten. Beide Zimmer sind durch eine Thür verbunden. Der erste schmale Saal erscheint ausserdem überraschend eng für eine so stattliche Sammlung und deren Benutzung; die alte Tradition bezeichnet auch den zweiten als Teil der Bibliothek. Möglich, dass eins dieser Compartimente mehr als geheimes Archiv oder zugleich als Kanzlei des Fürsten diene. Antonio da Mercatello schweisst wenigstens diese beiden Anstalten in seinen Versen zusammen:

»Per una gioja ha bella libreria
Non mancho bella è la Cancelleria.«

Dass Baldi über den Büchern den zweiten Raum vergass, kann uns nicht allzusehr verwundern. Er hat gar nicht die Absicht in seiner Beschreibung des Palastes erschöpfend zu sein und glaubte wahrscheinlich mit der Abschrift jener Reihe von Hexametern zum Lobe dieses Teiles schon mehr als genug getan zu haben. Wie dem auch sein mag, er hat ganz offenbar die Malereien übergangen, die sich nachweislich hier befanden. Federigo von Urbino liess diesem Institut, dem er ein Stück der vornehmsten Seite an seinem Palaste eingeräumt, auch malerischen Schmuck zu Teil werden. Er hat bildliche Darstellungen hier ausführen lassen, welche nicht nur die herkömmliche Aufgabe erfüllen, die man in solcher Anstalt gewöhnlich trifft; sondern den allegorischen Gestalten, die wir erwarten, ist eine zeitgeschichtliche Bedeutung gegeben, welche uns mitten hineinversetzt in die persönliche Gegenwart, in die Denkart dieses Fürsten wie seiner gleichgesinnten Umgebung. Es sind in der Tat »pitture singolarissime« wie Castiglione sagt. Sie sprechen nicht allein die vielseitige Bestimmung dieser Schatzkammer alles Wissens aus, indem sie jene letzten Verse am Fries erläutern; sie zeigen uns anschaulich die engen Beziehungen der Männer, die hier gelebt, zu jenen geistigen Mächten, die ihnen vorangeleuchtet und ihr Leben bestimmt oder ihre schönsten Stunden verklärt haben.

Hier begegnen wir Melozzo da Forli. Hierher gehören, wie wir zwangslos nachzuweisen vermögen, die zerstreuten Gemälde, die in London und Berlin schon seit einiger Zeit auf seinen Namen getauft sind. Indem wir den Künstler von Rom, wo wir ihn in San Marco verlassen, einfach hinaufbegleiten nach Urbino, bedürfen wir keines umständlichen Beweises, um gegen die Zweifel aufzukommen, die gegen seine Autorschaft erhoben werden ¹⁾. Schon sind entscheidende Gründe genug dafür beigebracht worden ²⁾ und unsere analytische Betrachtung wird ebenso wie die Zusammenordnung in diesem Raum sein Eigentumsrecht auf Schritt und Tritt bekräftigen. Es sind notwendige Früchte seiner bisherigen Entwicklung und unentbehrliche Vorstufen für den ferneren Aufstieg.

¹⁾ Crowe u. Cavalcaselle, *Gesch. d. ital. Malerei a. a. O. u. Raphael*, Deutsche Ausg. v. Aldenhoven S. 9. Ital. Ausg. S. 11.

²⁾ Beschreibendes Verzeichnis der Gemälde d. kgl. Mus. z. Berlin 1883. p. 278 f.

Vier Tafelbilder¹⁾ sind uns erhalten, die unbedingt einer Reihenfolge von Darstellungen angehören, wie sie in einem solchen fürstlichen Büchersaal damals üblich waren. Alle zeigen uns thronende allegorische Frauen und zu ihren Füßen die Porträtgestalt 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 allegorischer Frauen aus den sieben freien Künsten bestehend, das Trivium und Quadrivium vergegenwärtigen sollte, wie es zu erwarten stand. Dazu kommt eine auf dreien der Bilder noch lesbare Inschrift, welche die Zusammengehörigkeit bestätigt und weitere Schlüsse über die Reihenfolge gestattet. Auf einer der Tafeln in London liest man:

(D)VX VRBINI MONTIS FERITRI AC

auf einem der berliner Stücke die Fortsetzung:

DVRANTIS COMES SER

auf dem zweiten Bilde der National Gallery, mit der Musik darauf, endlich:

IECLESIE GONFALONERIVS.

Es war also fast die nämliche Inschrift, die wir im Binnenhof des Palastes lesen, auch hier fortlaufend auf den Gemälden der Libreria angebracht, wenn auch die Modifikationen in Stellung und Fassung der Titel, je nach dem Wandel der politischen Konstellationen wahrscheinlich sind²⁾.

Zunächst fehlt hier das Stück mit dem Namen des Stifters FEDERICVS, d. h. der Anfang des Triviums, die »Grammatica«. Das erste der erhaltenen Bilder in London nahm einst die zweite Stelle ein, muss also nach der üblichen Folge die Rhetorik darstellen. Das bestätigt auch der Poetenlorbeer auf dem Haupt der reichgeschmückten Göttin und die Kleidung ihres Schützlings, den sie aus einem offenen Buche belehrt. Den dritten Platz weist die fortlaufende Inschrift dem einen Berliner Gemälde an; wir haben somit die hohe Frau auch ohne Hilfe eines Attributes als »Dialektik« hinzunehmen. Dann aber fehlen die beiden nächsten des Quadriviums, Geometrie und Arithmetik. Die letzten Buchstaben am Fries zu Häupten der Dialectica «SER» lassen für den folgenden Titel die Wahl zwischen »REGIS FERDIN.(andi) CAPIT.(aneus) || GENER.(alis) ET. S. RO.« oder aber »LEGAE ITALICAE IMPERATOR || ET SANCTAE ROMANAE«, wonach das zweite Stück der National-Gallery mit »IECLESIE GONFALONERIVS« einsetzt. Nach der Musik brachte die Darstellung der Astronomie (in Berlin), die in sehr beschädigtem Zustand erst 1880 aus dem Magazin hervorgesucht, nicht ganz die Höhe des Gegenstücks hat, also oben verkürzt ist, den Rest der Inschrift, wie etwa »FIERI FECIT« oder »FVNDAVIT ANNO MCCCCLXXIV (?)«.

Der Kreis der Darstellungen ist geschlossen. Verwandte Gegenstände, die man mit diesen in Beziehung zu setzen versucht³⁾, wie ein sehr entstelltes Gemälde im Besitz der Königin von England zu Windsorcastle, mit den Worten FEDERICVS DVX VRBINI MONTISF werden schon deshalb nicht dazu gehört haben, weil die umlaufende Inschrift keine solche Wiederholung duldet. Ausserdem enthält dieses sowie ein anderes Bild im Palazzo Barberini zu Rom das Bildnis des Herzogs Federigo, während er doch hier schon in dem festgefügtten Cyklus vor einer der allegorischen Frauen kniet.

¹⁾ Zwei in Berlin No. 54 u. 54A; zwei in London 755 u. 756, früher Bart. Suardi Bramantino zugeschrieben.

²⁾ Das Patent für Lauranna hat 1468 den Titel: »Federicus Montis feretri, Urbini et Durantis Comes Serme. Lege Capitaneus generalis etc.«; Denkmünzen haben nach Comes »Generalisque Capitaneus Ferdinandi Regis et sanctae Romanae ecclesiae vexillifer«, oder »et Regius Capit. Gener. et S. Ro. Ecclesie Gonfalonarius.« Die Inschrift des Hofes s. unten.

³⁾ Meyer-Bode, Beschr. Verz. d. Berl. Gall. a. a. O.

Die Dialektik hat er sich zur Patronin erwählt. Wir blicken in ein Gemach, das sich den 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, soviel Geist und Wolwollen in den Zügen, dass sich dies sprechende Charakterbild jedem Beschauer lebhaft einprägen muss. Wenig Jahre früher, wahrscheinlich 1469, hatte Piero de' Franceschi den Dargestellten mit derselben Fürstenmütze porträtiert, die hier neben ihm auf den Thronstufen liegt, nur noch energischer, wirklichkeitstreuer bis auf die Warzen, die hier und da aus der Haut hervortreten, und die ausgestossene Nasenwurzel, die er zugleich mit dem rechten Auge einst im Turnier verloren hatte. Ein zweitesmal haben wir sein Bildnis von Piero del Borgo gemalt auf jenem Altarbilde für S. Bernardino, wo Federigo in voller Rüstung vor der Madonna knieet. Der Vergleich mit diesen Gemälden und gleichzeitigen Denkmünzen lässt keinen Zweifel über die Person übrig. Es ist der Herzog Federigo selbst, in weitem rotem Talar, aus dessen Schlitz der Arm mit dem dunkleren Rot des Leibbrocks 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 der Montefeltre von Urbino mit den Insignien des Schirmherrn der Kirche dazwischen hält, vollenden die Bestimmung¹⁾.

Federigo war von Statur etwas grösser als das gewöhnliche Mafs²⁾, seine robusten nervigen Glieder verkündeten noch im Alter den Mann, der jeder Anstrengung und jeder Unbill des Wetters und des Krieges widerstand; trotz dem fahlen Ton seines gebräunten Angesichts ein Bild der Kraft wie der geistigen Ueberlegenheit, die aus der breitgewölbten Stirn, dem durchdringenden und doch freundlichen Blick des Auges ebenso deutlich hervorleuchtete, wie aus der lebendigen Rede, die er bei jeder Gelegenheit meisterhaft handhabte. 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 einen Lieblingstypus der weiblichen Erscheinungen Melozzo's kennen lehrt. Charakteristisch für seinen Geschmack um diese Zeit ist auch die mannigfaltige Auszierung des Thrones mit vergoldeten Balustern unter den Armlehnen, Voluten und Kugeln, ja grünem Marmor an den Simsens, wie sie nachher wol allein bei den Ferraresen beliebt sind. So aber hebt sich die farbenprächtige Gruppe wirksam von dem lichten Grau der Wandung ab, wo uns rechts durch eine Fensteröffnung der Ausblick in einen anstossenden Gang und dessen offenstehende Thür gezeigt wird.

Durch völlige Uebereinstimmung mit dieser Anordnung, nur in umgekehrtem Sinne, erweist sich das zweite Bild der Berliner Galerie als Gegenstück des soeben besprochenen. Auch hier

¹⁾ Sie ist schon von Julius Friedländer ausgesprochen.

²⁾ Baldi, Vita e Fatti di Federigo di Montefeltre, Roma 1824. III. p. 267.

ein Fenster in der Seitenwand, aber links und mit dem Ausblick ins Freie. Die Rückwand zeigt dunkelbraune Holzvertäfelung, so dass sich der schräggestellte Thron aus hellgrauem ins Rötliche schimmerndem Stein mit vergoldeten Simsens und Kugeln desto kräftiger abhebt. Statt der jugendlichen Göttin 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 Ellbogen ab hervorsehen. Diesem lichten, feierlich vornehmen Kostüm der Alten, die mit der Linken ein Buch auf dem Schooss 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 lockigen Haupthaars. Er trägt einen schwarzen Rock mit langen pelzgefütterten Ärmeln, und eine dunkelrote Kapuze fällt über die Schulter herab, wie er die Hände erhebt, um das Geschenk der hohen Frau Astronomie zu empfangen. Auf den teppichbedeckten Stufen neben ihm ruht eine Krone aus gotischem Blattwerk, offenbar als Gegenstück der Fürstenmütze drüben, aber wol kaum, wie man vermutet hat, ein Abzeichen königlicher Würde des Dargestellten selbst. Die Königskrone gehört zur Rolle, die er spielt. Wir sollen zunächst in ihm den Hauptrepräsentanten der Erd- und Himmelskunde, welcher der damaligen Zeit bekannt war, Ptolomäus, erkennen, und diesen hielt man allgemein für einen Angehörigen der ägyptischen Königsfamilie. Deshalb erscheint auch in Raphaels Schule von Athen Ptolomäus noch in königlicher Tracht und mit der Zinkenkrone auf dem Haupt; deshalb die Krone auch hier. Sie kann uns freilich nicht darüber täuschen, dass keinen Augenblick ein Bildnis jenes klassischen Autors versucht ist, dessen Erdbeschreibung von Berlinghieri für den Herzog von Urbino übersetzt ward, während Pontano eine andere Schrift übernommen hatte. Wie Federigo drüben ist auch dieses Porträt offenbar nach dem Leben geschaffen. Allerdings, die Persönlichkeit eines Königs in der Nachbarschaft Urbino's zu finden, mochte schwer fallen. Denkmünzen und sonstige Bilder lassen uns jedoch gewöhnlich im Stich, sobald wir den Kreis souveräner Herrn verlassen. Nun, trotzdem glaube ich den Mann bezeichnen zu können, der hier als Ptolomäus auftritt. Ein Verwandter oder eng verbundener Freund des Herzogs drüben muss es sein: wir nennen Graf Ottaviano Ubaldini, seinen intimsten Blutsfreund, mit dem er alle Sorgen der Regierung teilte, der ihn stets daheim vertrat, wenn der vielbegehrte Kriegsführer draussen die politischen Geschicke Italiens entscheiden half. Ottaviano war ein Sohn des Bernardino Ubaldini della Carda und einer natürlichen Tochter Guidantonio's von Urbino, nur wenig jünger als Federigo, mit ihm am Hofe des Grossvaters erzogen und überall als »Fratello« bezeichnet, wobei es dahingestellt bleibt, ob man dabei an einen leiblichen Bruder oder nur an den nächsten Vetter zu denken hat. In jungen Jahren hatte er die Abenteuer des Condottierentums mit Federigo geteilt, war aber seitdem mehr in den Künsten des Friedens erfahren: ein vollendeter Kavalier, wol bewandert in wissenschaftlichen Studien, ein Freund der Litteraten¹⁾, ja selbst Poet. Nun hatten ihn die Geschäfte der Verwaltung gereift; doch noch immer vereinigte er mit der Würde seiner Stellung und erstem Auftreten die Gewandtheit und Grazie eines Günstlings der Musen. — Astronomische Studien und der damals so eng damit verquickte Aberglaube astrologischer Weisheit waren seine Liebhaberei; ja die Welt behauptete, er habe dem jungen Thronerben Guidobaldo das Horoskop gestellt und mit den Sterndeutern verkündet, dass ihm ein mühevolleres, kurzes und unstätes Leben beschieden sei, und darauf die ehrgeizigsten Pläne für seinen eigenen Sohn Bernardino gebaut. Aus dem Liebhaber der Himmelskunde ward dem Volke, ja noch den Geschichtschreibern wie Baldi, ein Anhänger diabolischer Künste, der

¹⁾ Porcellio richtet Epigramme an ihn mit der Aufschrift: »Octavio Ubaldino Vatum Deo Et Amicorum Principi«, oder »poetarum cultori diligentissimo«. Der Privatsekretär Angelo Galli dichtet ein Sonnet in seinem Auftrage zur Verherrlichung Vettor Pisano's.

unter der Maske des geschmeidigen Höflings nur Ränke und Unheil angesponnen¹⁾. Federigo selber, der die Köpfe trefflich zu unterscheiden wusste und der Menschen Sinnesart, hat ihn stets mit brüderlichem Vertrauen geehrt und ihm alles überlassen, was nur ein Freund ihm wahren konnte, ja er setzte ihn in seinem Testament zum Vormund seines Söhnchens ein, und Ottaviano hat treu die Regentschaft geführt. Wir vermögen nicht hineinzusehen, wie es hinter diesen Zügen in seiner Seele aussah; jedenfalls stand er zu der ernsten Wissenschaft, die hier thront, in allernächster Beziehung, und es erscheint ganz in der Ordnung, dass er den vornehmsten Platz, dem Herzog gegenüber, behauptet. Keiner am Hofe von Urbino konnte die Rolle des Ptolomäus besser übernehmen als Ottaviano Ubaldini, mit dessen Namen wir dies Bildnis taufen. Wer Federigo einen andern Sertorius, oder Poliorketes oder Caesar nannte, konnte für den Anhänger der Sternkunst keinen passenderen Vergleich finden als diesen, der ihm huldigend zugleich eine Krone zu Füßen legte. Als Bestätigung gleichsam erzählt Vespasiano de' Bisticci, wo er die Gaben des kleinen Guidobaldo rühmt: »dandogli il signor Ottaviano il Tolomeo innanzi, sapeva mostrare i siti della terra; e domandatogli d'ogni sito e luogo immediate gli trovava, e la distanza ch'era da luogo a luogo,« d. h. der Graf Ubaldini erscheint wie selbstverständlich mit der Cosmographie des Ptolomäus in der Hand.

Einfacher ergibt sich beim anstossenden Bilde der Musica, wer zu ihren Füßen kniet. Zwei Medaillen des Meisters Giovanni Francesco Enzola aus Parma, die Julius Friedländer mit diesem Gemälde zu London in Verbindung gebracht hat²⁾, geben den erwünschten Aufschluss. Es ist Costanzo Sforza von Pesaro, der junge Schwager des Herzogs Federigo. Er war nach dem Tode seines Vaters Alessandro 1473 in der Regierung des kleinen Nachbarlandes gefolgt, fast zwei Jahre jünger als seine Schwester Battista, die allzu früh aus diesem Kreise der Ihrigen gerissen ward. Die erste der beiden Denkmünzen enthält auf der Vorderseite das Brustbild des jugendlichen Kriegshelden im Harnisch, nach linkshin in scharfem Profil, mit der Umschrift: CONSTANTIVS · SFORTIA · DE · ARAGONIA · DI · ALEXAN · SFOR · FIL · PISAVRENS · PRINCEPS · AETATIS · AN · XXVII · Die Rückseite mit den Worten: SYDVS · MARTIVM · zeigt ein Heer, welches über eine mit Türmen befestigte Brücke ins Land hinauszieht. An einem der Brückentürme steht CO · SF · PISAVRI · D · — am Fundament der Gebäude die Jahreszahl MCCCCLXXIII; unten die Bezeichnung des Künstlers IO · FRA · PARMENSIS · OPVS. — Die zweite Medaille mit der Ansicht des Schlosses von Pesaro, auf dessen Zinnen Krieger erscheinen, und dem Ausblick aufs nahe Adriameer, hat die Inschrift: INEXPVGNABILE · CASTELLVM · CONSTANTIVM · PISAVRENSE · SALVTI · PVBLICAE · MCCCCLXXV · , wiederholt aber ganz die nämliche Vorderseite.

Dies plastische Profilbildnis vom Jahre 1474 lässt bei einem Vergleich mit dem Gemälde keinen Zweifel übrig; auch die Aehnlichkeit mit dem bekannten Porträt seiner Schwester Battista von Piero de' Franceschi, ihrem Gemahl Federigo gegenüber in den Uffizien, ist so überraschend, dass man schon daraus auf einen nahen Verwandten des Hauses Sforza von Pesaro schliessen musste. — Costanzo hat sich zur Linken des Bildes, fast im Profil nach rechts auf ein Knie niedergelassen, erhebt die Hände, indem er an den Fingern etwas herzählt, und neigt, vor sich hinblickend, nur leise das Haupt. Diese Aktion belehrt uns, wessen Stelle er hier vertritt. In Raphaels Skizzenbuch zu Venedig findet sich auf einem Blatt dem Ptolomäus mit der Sphäre gegenüber Boëthius, der Repräsentant der Musik im Mittelalter, im Begriff, ebenso an den Fingern zu zählen. Doch nichts von den antiken Philosophen sonst; hier ist Costanzo Sforza wie er leibt und lebt geschildert. Das schlichte Haar bedeckt die Stirn bis an die Brauen und fällt bis auf

¹⁾ Vgl. Dennistoun, *Memoirs of the Dukes of Urbino* I, 216 f. Ugolini, *Storia dei Conti e Duchi d'Urbino* II, p. 43. u. 63.

²⁾ Die italienischen Schaumünzen des 15. Jahrhunderts. Berlin 1881. S. 120 (*Jahrb. der kgl. preuss. Kunstsammlungen* II. p. 175).

den Nacken herab. Er trägt einen kurzen Rock aus silbergrauem Brokatstoff mit reichem schwarzen Muster, bauschigen, am Ellbogen geschlitzten Aermeln, aus denen das rote Unterkleid hervorquillt, und Pelzbesatz, enganschliessende scharlachrote Beinkleider und weiche Lederschuhe. Vor ihm, schräg auf der nämlichen Stufe, steht eine kleine Orgel, offenbar der Gegenstand seiner Belehrung, — ein Lieblingsinstrument Federigo's. Das Throngestül, auf dem die Muse sitzt, ist anders geordnet als in den beiden zuvor besprochenen Gemälden. Es steht fast in der Mitte und ist gerade von vorn sichtbar¹⁾; Gliederung und Zierformen gleichen denen im Bilde der Astronomie; der gelblichweisse Marmor ist mit goldenen Rändern und Kugeln, ja am Bogen der Nische mit einer Inschrift in arabischen Lettern geschmückt, während vom Gesimse des Wandgetäfels, zur Linken über dem Haupte Costanzo's, ein grünes Lorbeerreis herabhängt. — Die Göttin sitzt ihrem Verehrer zugekehrt, doch den Oberkörper mehr nach vorn wendend, den Kopf ein wenig nach rechts geneigt, und erhebt in der Rechten ein geschlossenes Buch, das flach auf ihrer Hand liegt, während die Linke abwärts gestreckt mit dem Zeigefinger erklärend auf die Orgel deutet, zu welcher 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 besetzt, aus welchen auch die Krone über dem wallenden Haar gebildet ist. Die kleinen wolgebildeten Hände, besonders die Linke mit dem geraden kurzen Zeigefinger und der weiten Spannung zwischen ihm und dem Daumen, sind für die Bildung weiblicher Formen bei Melozzo ebenso charakteristisch, wie die des jungen Sforza und des Ubaldini für Männerhände: sprechend italienisch in der ausdrucksvollen Bewegung und doch, besonders die letzteren, mit niederländischer Treue durchgeführt. Der Typus der jungfräulichen Muse ist dem der Dialektik verwandt, hat aber durch das Stumpf-näschen schon Aehnlichkeit mit der Rhetorik.

Dies erste Bild der erhaltenen, das uns noch übrig bleibt, stimmt in der Anordnung fast ganz mit dem der Musik überein. Der Thron steht in der Mitte vor der Wandvertäfelung aus farbigen Marmorplatten; er ist mit schmalem Fries aus Verde antico, mit Metallkugeln, ja an der Stirn des Bogens und an den Pilastern gar mit Bronze- und Goldschmiedearbeit geschmückt. Die Rhetorik trägt auf dem lockigen Haar ebenfalls einen grünen Lorbeerkranz aus Metall mit bronzenen Früchten. Ueberreiche Perlschnüre und Halsbänder zieren das blauschwarze Seidenkleid mit Schlitzten über den Aermeln und goldgestickter Bordüre, unter dem rote Schnabelschuhe hervorgucken, die wol von der Balkanhalbinsel herüberkamen. Sie hält mit der linken Hand ein offenes Buch, das auf ihrem Schoosse ruht, und weist erklärend auf eine Stelle des Textes, wieder ganz mit der Melozzo eigenen Fingerstellung, während sie ruhig zu uns 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, — erinnert eigentümlich genug an das Schönheitsideal des Sandro Botticelli. Gegen dies poetische Mädchen, das unmittelbar aus dem stillen Dasein als Burgfräulein, wie sie aus ihren Gemächern huschte, hier auf den Thron genötigt scheint, verschwindet völlig der bescheidene Poet, der von ihr Belehrung aus Büchern empfangen soll. Er kniet auf dem grünen Teppich links zu ihren Füßen, nur in verlorenem Profil sichtbar, und fasst nur eben mit den Fingerspitzen den Rhetorencodex auf ihrem Schooss. In dem weiten schwarzblauen Talar mit dem roten Capoccio über der Schulter steckt ein junger Bursch in karminrotem Wams, mit rundem Kopf und bartlosem vollem Antlitz, dessen Züge jedoch nicht gezeigt werden. Es ist also müssig zu fragen, wer hier als Cicero oder Quintilian fungiert. Wahrscheinlich ist es keiner der Poetenphilologen, die sich am Hofe von Urbino einfanden, kein Humanist von

¹⁾ Nur wenig rechtshin gerückt. Uebrigens könnte an der rechten Seite ein schmaler Streifen abgeschnitten sein, da die Tafel 2 Zoll schmaler ist als die andere Londoner und 4¹/₂ Zoll schmaler als die Berliner.

Profession, sondern ein Mitglied der fürstlichen Familie, vielleicht, der Nebenrolle nach zu urteilen, Bernardino Ubaldini, der Sohn des Grafen Ottaviano. Jedenfalls soll das Bildnis zurücktreten in der erlauchten Umgebung, und wenn es eine Persönlichkeit festzustellen gilt, so wäre es vielmehr die Prinzessin auf dem Thron. Schon das Kostüm der allegorischen Frauen hier ist kein ideales, sondern gewiss nach der Wirklichkeit gemalt, wenn auch die vornehmen Damen an diesem Fürstensitz nicht alle Tage so erschienen. Ein aufmerksames Auge wird auch erkennen, dass zwischen den Köpfen dieser Göttinnen und Musen mehr als ein Zug von Familienähnlichkeit waltet und soviel individuelle Gesichtsbildung, dass wir auch hier einfache Porträt-darstellung vermuten. Die Matrone Astronomie tritt schon dem Alter nach aus der Reihe heraus. Lassen wir die sechs Töchter des Herzogs: Johanna, Elisabetta, Agnesina, Costanza, Violante und Chiara folgen, so hätten wir die sieben freien Künste bei einander. Doch muss es bei dem Einfall bleiben, denn es fehlen uns drei der allegorischen Wesen: Grammatik, Arithmetik und Geometrie zur Kontrolle. Aber nach Analogie der vorhandenen Bilder müssten wir auch dort als ihre Jünger verwandte Fürsten erwarten, wie die Schwiegersöhne, Roberto Malatesta, Giovanni della Rovere, Fabrizio Colonna ¹⁾ und andere junge Herrensöhne, die am Hofe Federigo's lebten, um die Ausbildung in der Kriegskunst bei ihm zu gewinnen, wenn er ins Feld zog, oder ritterliche Sitten und fürstliches Wesen zu lernen, wenn in Friedenstagen der geistig regsame Verkehr in diesen Räumen seines Palastes gepflegt ward. Doch lassen wir die Persönlichkeiten, die diesen trauten Kreis vollenden mochten, und die Damen auf ihrem Thron in der Rolle, die sie übernommen, und halten uns allein an das, was sie uns lehren wollen.



Auch abgesehen von allem persönlichen Interesse, das uns die Dargestellten einflößen, abgesehen von der historischen Bedeutung des einfachen Vorganges als Verherrlichung der literarischen und wissenschaftlichen Bildung, die hier in dem Herrschersitz des kleinen abgelegenen Landes zu Hause war, — rein als Kunstwerke jener Zeit betrachtet, gewähren diese Malereien mancherlei Belehrung und einen Einblick in die Absichten ihres Schöpfers von ganz überraschender Art.

Die Handhabung des Pinsels und der Farben 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. »Eine gewisse Zähigkeit der Substanz, wie sie den Farben der Pollajuoli eigen ist, verbindet sich mit kecker und leichter Handführung und sattem Auftrag«, besonders in den Gewändern. Hat sich das Auge nur etwas an diesen olivengelben Schein gewöhnt, der offenbar durch die Oeltechnik, 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 gewürdigt werden muss und sogleich mit einem Schlage den inneren Zusammenhang herstellt, in dem diese Absichten hier mit dem künstlerischen Streben des Meisters von Borgo stehen. — Welche Kenntnis seiner 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 dunklen Kranz, die Perlenreihen und die durchsichtigen Puffen des weissen Unterkleides voraus.

¹⁾ Roberto Malatesta von Rimini war mit Elisabetta, Giovanni Rovere v. Sinigallia mit Johanna, Fabrizio Colonna mit Agnesina, alle 1474 verlobt. Neben der Grammatica könnte man den kleinen Prinzen Guidobaldo erwarten; zu den Erwachsenen zählt dagegen der illegitime Sohn Antonio, der bald als Condottiere im Dienste Siena's auftritt.

Das ist nicht naive Freude am Nachahmen verschiedenartigster Dinge, sondern fein berechnete Zusammenstellung; es ist System in diesem Reichtum. Der karminrote Aermel des Dichters ist absichtlich ins Blauviolette getönt; in Uebergängen 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 erhellt 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, wo wir stehen. Jugendfrisch und elastisch kniet Costanzo in seinen roten Tricots und gelben Lederschuhcn 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 einem Koloristen des 16. Jahrhunderts wie etwa Dosso Dossi erwarten, — erreicht schon hier vollkommen seine Wirkung. Die reine Helligkeit des italienischen Tages mit den prächtigen Kontrasten von Licht und Schatten, welche die Formen aller Körper so bestimmt hervortreten, die Flächen sich so scharf begrenzen, die Rundung 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 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 Braun des Holzgetäfels, vor diesem der hellrötliche Stein des Thrones und die Göttin, deren weisses Kostüm wieder ins Violettblau schillert: vor dieser Helle rings aber die dunkle Gestalt des Astrologen, dessen Haar und Rock zu dem Rotbraun der Kapuze stimmen. Selbst das Stück blauen Himmels mit grünen Baumwipfeln gehört in die Farbenreihe, deren vornehm ernste Wirkung auf dem Gegensatz von Schwarz und Weiss basiert. Reich und majestätisch ist dagegen der Dreiklang von Rot, Gold und Grün, wo der Herzog selber vor seiner Patronin kniet. Der ganze Steinbau des Thrones, die vasenförmigen Balustern und schwellenden Voluten glänzen metallisch, selbst die polierte Oberfläche des grünen Marmors, Alles schimmert in Gold, so dass die graue Wand und etwas Schwarz zur Rechten beruhigend als Folie dient.

Solch eine Lichtfülle verrät das Auge eines Malers, der an den stralenden Ufern des Adriameeres geboren ward, wo zwischen dem Blau des Aethers und des durchsichtigen Spiegels der Flut alle Formen leuchten und alle Farben glühen wie von Innen heraus. Nur Giambellin und seine Schule zu Venedig führten solche Eindrücke in ihren Gemälden durch; hier fehlt nur noch die wunderreiche Palette. Kein Bewohner des Binnenlandes und der Westseite hat so etwas angestrebt; sie erscheinen stumpfsinnig und blöde neben diesen. Nur Einer verbindet solches Wollen und solche Reminiscenzen an die heimatliche Natur mit der Technik und Malweise der Schüler des Piero de' Franceschi. Es ist Niemand anders als Melozzo da Forli.

Licht und Schatten sind diesem Meister die Hauptfaktoren seines Wollens, die er sicher handhabt wie die Zeichnung der Umrisse und die Linearkonstruktion des Raumes. Es ist wirklich Platz für seine Körper und Luft um sie her, wenn auch so durchsichtig und dunstfrei, wie kein Nordländer sie kennt. Ja, derselbe Realismus, der ihn veranlasst, von den Bedingungen der gegebenen Oertlichkeit aus ringsum die erdichtete Vertiefung der Wandfläche, den Schauplatz für seine Gestalten, täuschend aufzubauen, dieselbe Konsequenz des Denkens tritt uns aus der Wahl der Beleuchtung entgegen. Die Richtung des Lichtes bestimmt sich genau nach dem Standort

jedes Bildes im gegebenen Raum, und diese Lokaleffekte sind so genau durchgeführt, dass wir noch heute im Stande sind, den Platz der vier erhaltenen Stücke an ihrer ursprünglichen Stelle zu bezeichnen und die Innendekoration des ganzen Saales danach zu rekonstruieren.

Wir gewinnen aus diesen Indicien das Resultat, dass die sieben Gemälde den zweiten Saal im Erdgeschoss des Palastes schmückten, welcher zwischen der von Baldi bezeichneten Bibliothek und dem Treppenhaus lag. Dieses längliche Gemach hatte nur ein Fenster¹⁾ von der Form und Grösse der auf zweien dieser Bilder dargestellten. Die Schmalwand am andern Ende gegenüber war etwa zur Hälfte von dem Ausgang in den Cortile eingenommen, diesem zunächst lag auch der Durchgang zum vorderen Saal in der Längswand zwischen beiden. So konnte an der Schmalwand dem Fenster gegenüber nur ein Bild Platz finden; die übrigen sechs mussten an den sonstigen Mauerflächen verteilt sein. Die Fensteröffnungen auf den beiden Stücken in Berlin, auf der *Dialectica* rechts, auf der *Astronomie* links in der Ecke, oben durch den äusseren Rahmen der Tafeln abgeschnitten, besagen wie die Untersicht, dass die Gemäldereihe ziemlich hoch an den Wänden angebracht war, so dass ein Fries über der Verdachung des wirklichen Fensters sich über allen Tafeln hinziehen konnte. In dem Gemach der *Dialectica* kommt das Licht von links oben; das Bild muss sich deshalb in dem Saal an der rechten Wand befunden haben, wenn wir vom Hof aus eintreten, und zwar ganz in der Nähe des Fensters. Gerade gegenüber zur Linken ist dann ohne Frage der Platz für das korrespondierende Stück, die *Astronomie*, welche mit eben solcher Schärfe das Licht von rechts empfängt. Das sind auch schon der Helligkeit wegen die günstigsten Stellen, welche für die Bildnisse der Hauptpersonen reserviert bleiben mussten. Da nun die *Astronomie* die Reihe der freien Künste beschloss, so gehört der nächste Platz an der nämlichen Wand nach innen zu der *Musik*; und in der Tat kommt auch hier das Licht entschieden genug von rechts her, wenn auch der Reflexe wegen schon breiter von vorn und von unten. So erklärt sich auch, weshalb die beiden Verehrer an derselben Seite knieen, mit dem Antlitz gegen den Tag gekehrt. Die *Rhetorik* dagegen verlangt der herkömmlichen Rangordnung wie der Inschrift nach ihren Platz vor der *Dialektik*; befand sich diese am Ende der Längswand, so muss die Vorgängerin links davon an die Fensterwand rücken. Damit stimmt vortrefflich die geringe Helligkeit des ganzen Bildes, das zerstreute Licht, das nur durch einen seitlichen Strom von links her verstärkt wird. Diese Lichtquelle war eben das Fenster gleich daneben.

Nach dieser sicheren Einordnung der vorhandenen können wir den fehlenden Stücken ebenso ihren Standort anweisen. Für die *Grammatica* mit dem Anfang der Inschrift bleibt nur der korrespondierende Teil der Fensterwand, also zur Rechten von der *Astronomie* übrig. Alle Verhältnisse waren die umgekehrten wie bei der *Rhetorik*, so dass wir das verlorene Bild den Hauptzügen nach beschreiben können. Der Thron der *Grammatica* stand in der Mitte; ihr Verehrer kniete, gewiss symmetrisch zu dem *Poetenphilologen* drüben geordnet, zur Rechten des Hochsitzes, und von dieser Seite fiel auch das Licht herein. Die Inschrift enthielt den Namen *FEDERICVS*, falls dieser nicht etwa über dem wirklichen Fenster, vielleicht zur Rechten seines Wappenschildes, prangte, — sonst den Schluss des ganzen Wortlautes, der sich rechts herum wendend, bis ans Fenster zurückkehrt. Ihm folgend, stossen wir nach der *Rhetorik* und *Dialektik* auf die *Geometrie*, welcher die zweite Stelle an der rechten Längswand gehört, der *Musik* gerade gegenüber und jedenfalls in der ganzen Anordnung ihr Spiegelbild; der Verehrer auf der nämlichen Seite wie *Federigo*. An der Schmalwand endlich, neben der Thür, bleibt noch die nötige Mauerfläche zur Aufnahme der *Arithmetik* übrig, deren Arrangement wieder der *Rhetorik* gegenüber entsprach, oder, um den Thron als Dominante möglichst in die Mitte der ganzen Wand zu rücken, eine stärkere Verschiebung zeigte, gleich der *Dialektik* und *Astronomie*, wäh-

¹⁾ Es ist also das erste kleinere Fenster der Hauptfassade, von der linken Ecke her gerechnet.

rend das Licht gerade von vorn kam, aber wahrscheinlich nur noch als Reflex von unten herauf, weil das Fenster in dem 40 Fufs langen Gemach zu fern lag.

Die ganze Reihe der Gemälde sass offenbar in einer Holzvertäfelung, die ringsum zunächst bis in Manneshöhe etwa die Wände bedeckte, dann die Bilder darüber mit kräftig vortretenden Pilastern umrahmte, welche ihrerseits ein umlaufendes Gesimse unter der Decke trugen. Die Zwischenräume, die besonders an den Langseiten des Saales übrig blieben, mochten im Geschmack dieser Zeit mit architektonischen Ornamenten, Nischen oder dergleichen ausgefüllt sein. Jedenfalls standen die Darstellungen selbst an ihrem Platz wol in Beziehung zu den Bücherbänken, die unten an die Wand gelehnt waren. Die Einteilung nach Disciplinen war gewiss durchgeführt, wie aus Vespasiano's Bericht hindurchleuchtet, und wenn wir in diesem zweiten Zimmer die sieben freien Künste vertreten sehen, so waren wol die höheren Wissenschaften, Theologie, Moral- und Naturphilosophie nebst Medizin, Jurisprudenz und Historie in dem ersten Saal zu finden, den Baldi als *Libreria* beschreibt.

So als Ganzes gedacht, gewinnt erst die Malerei mit allen ihren unläugbaren Eigentümlichkeiten Sinn und Berechtigung. Alle diese Teile sind nach einem originellen Plan entworfen, bei welchem der strikte Realismus Voraussetzung ist, der den Schauplatz der Darstellungen von vornherein in Beziehung denkt zur wirklich gegebenen Oertlichkeit. Die perspektivische Konstruktion wie die Führung des Lichtes erscheinen nur willkürlich, da die Bilder zerstreut an beliebiger Stelle betrachtet werden; sie ergeben sich mit Notwendigkeit und stehen in festem Zusammenhang mit der umgebenden Architektur, sobald wir die Tafeln zurückdenken an ihren ursprünglichen Standort und die Herstellung der ganzen Innendekoration vollziehen, wie es soeben geschehen. Haben wir damit aber die künstlerischen Grundsätze nachgewiesen, durch welche diese Erfindung in ihrem innersten Wesen bestimmt worden, so ist damit auch der Schulzusammenhang festgestellt, aus dem allein solches Werk erwachsen konnte. Wer gegenwärtig hat, wie weit Piero de' Franceschi in solchen Versuchen gegangen, für den ist Melozzo's Autorschaft nicht mehr zweifelhaft. Nur einzelne Winke mögen zur Bestätigung noch willkommen sein.

Durch den Nachweis der örtlichen Disposition dieses Cyklus in der Bibliothek von Urbino ist ein Mittel gewonnen, den inneren Zusammenhang dieser Arbeiten mit der künstlerischen Eigenart und den persönlichsten Bestrebungen Melozzo's darzutun. Wir brauchen nur zurückzugreifen auf seine Versuche, die Tätigkeit Piero's del Borgo fortzusetzen und in der Lösung schwierigerer Aufgaben über ihn hinauszugehen, welche wir bereits kennen gelernt. Die allegorischen Frauen hier müssen bereits an den thronenden Papst erinnert haben, den Melozzo in San Marco ausgeführt; die künstliche Raumverschiebung wie auf den Bildern der Astronomie und Dialektik sahen wir bereits in derselben Kirche an dem schreibenden Evangelisten; die sorgsame Nachbildung nebensächlichen Schmuckes, der Perlen und Edelsteine war beim heil. Marcus in flüssiger Tempera, aber an dem Christusbilde in Città di Castello bereits in der nämlichen zähen Oelfarbe zu bemerken wie hier. Alle drei bereiten auch auf andere Eigentümlichkeiten vor, die sich auf den Gemälden in Urbino noch schärfer ausgeprägt zeigen. Man vergleiche nur einmal die Hände des Papstes in S. Marco mit denen der Astronomie, oder die ganz niederländischen Finger des knieenden Ottaviano mit denen des Christus von Città di Castello. Das Gesicht dieses germanischen Grafen Ubaldini gewährt in der Bildung der einzelnen Teile, dem Schnitt des Auges, der Wiedergabe des geblähten Nasenflügels manchen Anlass zum Vergleich mit jenem Salvator Mundi. Die Kontrolle dieser kleinen Züge lässt uns nachfühlend in die Naturbeobachtung des Malers hineinblicken und versichert uns auf Schritt und Tritt, dass wir uns, in aufsteigender Linie freilich, doch in einer zusammengehörigen Reihe von Werken einer und derselben Hand bewegen, deren charakteristische Formensprache, lebendig und natürlich sich entwickelnd, überall erkennbar bleibt.

Es kann auch nicht wunder nehmen, dass diese Glieder einer Kette so fest und wolgefügt

ineinander greifen; denn der Cyklus in Urbino muss unmittelbar nach jenen Arbeiten für den Kardinal von S. Marco entstanden sein. Leider ist ja die Inschrift gerade in den Teilen verstümmelt, wo wir am Schluss die Jahreszahl erwarten dürfen, oder aus der Fassung der Titel die Zeit genauer zu bestimmen vermöchten. Federigo wird Herzog von Urbino genannt, d. h. die Malereien sind nach dem 21. August 1474 vollendet, wo er diese Würde von Sixtus IV. erhielt. Andererseits verbürgt uns die Medaille Costanzo Sforza's aufs beste, dass wir über die Jahre 1474—75 nicht weit hinausgehen dürfen, ohne mit dem Alter des Dargestellten in Widerspruch zu geraten. Schon danach kann es sich nur um einen oder zwei Sommer Unterschied handeln. Aber auch die Gegenwart Costanzo's am Hofe seines Schwagers Federigo führt uns auf den äussersten Termin, bis wann diese Fürstenbildnisse in so friedlicher Gemeinschaft entstanden sein können. Der Beginn des florentinischen Krieges zerreisst alle Bande. Schon im Sommer 1477 musste Antonio Montefeltre, des Herzogs Bastard, gegen den Ruhestörer Carlo Braccio zu Felde ziehen; nur wenig später rückt der Schirmvogt der Kirche selbst zur Bestrafung des Frevlers aus. Als die Feindseligkeiten aber 1478 in vollem Umfang zum Ausbruch kamen, trat Costanzo in den Dienst der Republik Florenz und ebenso Roberto Malatesta von Rimini. Bald standen sich Schwäger und Blutsfreunde, die hier versammelt sind, im feindlichen Heerlager gegenüber. Ja noch Eins, schon im Spätherbst 1476 verlässt Federigo seine Hauptstadt, um eine Wallfahrt nach Loreto auszuführen, die er gelobt, und zwar lange genug, um durch seine Abwesenheit einen Aufstand in Città di Castello zu veranlassen, der sonst nicht gewagt werden konnte.

Auf dieselben Daten kommen wir, wenn Melozzo's Verhältnisse befragt werden. Seit dem Tode des Kardinals von S. Sisto, ja seit dem Antritt der Legatenreise im Spätsommer 1473 war der Maler frei, wenn er geholfen hat, die Feste des Nepoten zu verherrlichen. Der Kardinal von San Marco, der ihn in seiner Titelkirche beschäftigt, war in Deutschland und kehrte erst im November 1474 nach Rom zurück. Zum päpstlichen Hofe stand aber Melozzo in keiner nachweisbaren Beziehung; ja die Ausschmückung des ersten Bibliothekssaales (November 1475 bis Mai 1476) wird den Brüdern Ghirlandajo anvertraut, so dass die Anwesenheit des Forlivesen zu Rom im Jubeljahr 1475 mehr als unwahrscheinlich wird. Dagegen gab es persönliche Interessen und Verbindungen genug, die ihn veranlassen konnten, die ewige Stadt zu meiden. Im Palast von Urbino finden wir ihn wieder, wohin er vielleicht im Gefolge des Legaten selbst, im Herbst 1473 gekommen. Gegen Ende des Jahres 1476 dagegen ist auch Melozzo wieder in Rom und malt das Fresko der Vaticana »Sixtus IV. mit den Seinigen«, welches im Januar 1477 nahezu vollendet wird. Die Zwischenzeit bleibt für seine Anwesenheit in Urbino verfügbar¹⁾. Wir werden bei der doppelten Bestätigung dieses Termins nicht irre gehen, wenn wir den Cyklus der Libreria in diese Jahre verlegen.



Das Studio de' ritratti.

Melozzo's Gemälde der Libreria mit ihrer ganz originellen Auffassung der herkömmlichen Allegorien sind nicht der einzige Schmuck, den Herzog Federigo seinem Schlosse zuwendet. Sie sind, wie es scheint, sogar nicht die erste Arbeit, mit der begonnen ward. Sein eigenes Studierstübchen, im oberen Stockwerk nach Westen zu hinter der turmbesetzten Front gelegen, hatte allen Anspruch auf frühere Vollendung. In dem traulichsten Gemach des

¹⁾ Ich habe das Jahr 1474/75 bereits früher als Datum angegeben; es ist in der Litteratur daher schon recipiert.

Fürsten wird der Schlüssel für manches Geheimnis zu finden sein, in das wir noch eindringen möchten.

»In diesem Studio,« schreibt Baldi, »sind ringsum hölzerne Sitze mit Lehnen angebracht, und in der Mitte steht ein Tisch: das Ganze ist mit höchstem Fleiss in Schnitzwerk und eingelegter Arbeit ausgeführt. Das Holzgetäfel bedeckt wie den Fussboden so die Mauern bis zur Mannshöhe hinauf oder etwas mehr; zwischen dem umlaufenden Gesims und der Decke droben sind die Wände in einzelne Vierecke geteilt, in deren jedem ein berühmter Schriftsteller abgebildet ist, mit einem kurzen Lobsprüchlein darunter, worin gedrängt sein Leben zusammengefasst wird.« — Weiss Baldi nicht mehr, so erzählt schon Vespasiano de' Bisticci, der vor dem Ausbruch des ferraresischen Krieges in Urbino war, von dem Maler, der hier tätig gewesen. Da der Herzog, der viel Verständnis für Malerei besass, in Italien keine Künstler fand, die seiner Vorliebe für Tafelbilder in Oelfarben ganz entsprachen, »so schickte er bis nach Flandern einen gelehrten Meister zu suchen und liess ihn nach Urbino kommen, wo er ihm viele treffliche Gemälde auszuführen gab: besonders in seinem eigenen Studierzimmer, wo er die Philosophen und Dichter und Doktoren der Kirche, so der griechischen wie der lateinischen, mit wunderbarer Kunst gemalt hat; dort porträtierte er auch seine Hoheit selbst nach dem Leben, so dass nichts daran fehlte als der Atemzug.« — Kein Zweifel, dass mit diesen Angaben das »Studio de' ritratti« gemeint ist, welches Baldi beschrieben¹⁾. Der vlämische Maler aber war, wie seitdem aus Urkunden bekannt geworden, Justus von Gent, oder, wie die Urbinateen sagten, Giusto da Guanto.

Diese Zahlungsvermerke aus den Rechnungsbüchern der Bruderschaft Corpus Christi bestätigen seine Anwesenheit in Urbino in den Jahren 1473—1475. Schon lange war es beschlossene Sache gewesen, ein Altarbild für die Kirche Sant' Agata malen zu lassen; aber die Summe Geldes, die aus freiwilligen Beiträgen der Mitglieder oder aus frommen Gaben Anderer erwachsen, hatte bisher offenbar noch nicht die Höhe erreicht, um einen angesehenen Meister nach Urbino zu locken. Piero de' Franceschi war im April 1469 von Borgo S. Sepolcro heraufgekommen, die Holztafel zu besichtigen, die für das Werk bestimmt war; aber er malte sie nicht. Dann erscheint auch Federigo von Urbino selbst mit ansehnlichen Beiträgen, gewiss um der Forderung der Maler zu genügen, und sein Bildnis auf dem Gemälde selbst findet dadurch seine Erklärung. Am 12. Februar 1473 begegnet zum erstenmal der Name des Justus von Gent, da er Wein auf Kosten der Bruderschaft geliefert bekommt; am 25. Oktober 1474 wird ihm der abgemachte Preis für die Altartafel entrichtet, die er in ihrem Auftrag vollendet hat. Aber zugleich beginnen auf dem Wege Rechtens Verhandlungen mit ihm, weil er für den ausbedungenen Lohn nicht seine Schuldigkeit getan. Man scheint sich jedoch gütlich verständigt zu haben, da Justus eine schöne Prozessionsfahne zu malen versprach, wozu ihm am 5. Juni 1475 die Leinwand geliefert wird²⁾.

Dieser vlämische Maler, den Federigo berief, war also vor Melozzo da Forlì nach Urbino

¹⁾ Descrizione del Palazzo, Kap. IX. Von diesem Studio Federigo's ist das andere, welches erst Guidobaldo ausschmücken liess, im unteren Stockwerk zu unterscheiden. Baldi fährt fort: »Ein anderes Studio befindet sich unter dem eben beschriebenen im Erdgeschoss. Es ist um die Hälfte kleiner; denn wo der Raum des oberen Gemaches ganz frei ist, wird das untere, das ihm sonst entspricht, in zwei Teile geteilt, nämlich in das Studio und eine kleine Kapelle, von der hernach die Rede sein soll. Dies hat auch Wandgetäfel mit vergoldetem Rahmenwerk, Intarsien und anderen Ornamenten, darüber eine Flächeneinteilung, in welcher von der Hand des Timoteo Viti, eines damals berühmten Malers, eine Pallas mit der Aegis gemalt ist, ein Apollo mit der Lyra und die neun Musen, jede mit ihrem eigenen Instrument.« (Also kein Parnass à la Raphael, sondern gerade das Gegenteil: Einzelbilder.)

²⁾ Die Urkunden, die Pungileoni im *Elogio storico di Giovanni Santi, Urbino 1822*, publiziert hatte, sind von Passavant, Raphael, abgedruckt und seitdem vielfach falsch ausgelegt worden. Vor allen Dingen handelt es sich nicht um eine zehnjährige Anwesenheit seit 1465, wie Crowe u. Cavalcaselle, *Gesch. der altniederl. Malerei, Leipzig 1875*, p. 189. Raphael I. p. 7. und noch Wauters, *La peinture flamande, Paris 1883*, p. 76 annehmen. Wir geben im Anhang eine Revision der Zahlungsvermerke aus der *Fraternità del Corpo di Cristo in Urbino*.

gekommen, und sein Eintritt in den Dienst des Fürsten, der ihm das Altarstück für St. Agata verschaffte, könnte die Ursache gewesen sein, weshalb Piero del Borgo, mit dem man über den selben Auftrag verhandelt hatte, sich von Urbino zurückzog. Dann würde des Herzogs Bekehrung zu dem Italiener Melozzo für die Beurteilung der Kräfte doppelt bedeutsam sein, und das peinliche Verhältnis der Nationalitäten uns zugleich erklären, weshalb die Reimchronik des Giovanni Santi, die Piero de' Franceschi ehrfurchtsvoll erwähnt und Melozzo so dankbar heraushebt, für den Fremdling dagegen, den der Herzog begünstigt, und Vespasiano noch 1482 lebhaft bewundert, kein Wort der Anerkennung hat. Dies nachträgliche Schweigen darf indes über den Wert seines Auftretens in Urbino nicht täuschen. Das Altarbild aus Sant' Agata, das, obgleich vielfach beschädigt, jetzt in den Räumen der Pinakothek¹⁾ doch genauer studiert werden kann als ehemals in der Kirche, ist das einzige Denkmal, das zuverlässige Auskunft über sein Können gewährt. — Welche Vorzüge mochten es sein, die der Herzog schätzte und einsichtige Genossen von ihm lernen konnten?

Sein Oelgemälde stellt die Kommunion der Apostel dar. Die heilige Handlung geschieht in einer Kirche, in der sich gotische Konstruktion und Renaissanceformen mischen, wie das Bethaus der Bruderschaft sie darbieten mochte: der polygone Chorschluss hat Rundfenster mit Butzenscheiben und rechteckige darüber, deren Verdachung nicht sichtbar wird; kräftige Säulen tragen den Bogen, der diesen Raumteil abschliesst, vor welchem wie in einer Sakristei oder an der Stelle des Hochaltars die Jünger mit dem Herrn versammelt sind. Der Tisch mit weissem Linnentuch steht in der Mitte dieser Bühne; alle sind aufgestanden, das Mahl ist vorüber. Die Reste der Speisen, zwei Brothälften, Salz und Wein, sind rechtshin beiseite geschoben, während ein grosses Metallbecken und ein Wasserkrug am Boden auf die Fußwaschung deuten; dagegen sieht man links den Kelch erhöht und ein Häuflein Oblaten davor. Christus, in blaugrauem Gewande, steht vor der Tafel; in der Linken die Patella reicht er, weit ausschreitend, dem vor ihm knieenden Petrus die Hostie und neigt sich mit ernstem Blick zu dem Jünger. Vier andere schliessen sich paarweis an und erwarten andächtig die Spende des Sakraments, während hinter einem fünften, der die Gruppe schliesst, ganz links Judas mit dem Beutel an der Thür lehnt und verstimmt auf die feierliche Scene zurücklugt. An der Schmalseite des Tisches stehen wieder zwei, ein Bärtiger mit der brennenden Kerze in der Hand und der rotblonde Johannes, der einzige bartlose in der Jüngerschar, bereit, den Kelch aus einer Flasche zu füllen, die er mit der Hand umfasst. Die letzten drei Apostel nahen sich von rechts, in frommer Hingebung harrend, dass der Herr sich zu ihnen wende. Oben links und rechts schwebt ein Engel mit ausgebreiteten Fittigen und langem flatterndem Gewande, anbetend und verehrend. Damit ist der streng kirchliche Vorgang so ganz im germanischen Geiste geschlossen, aber noch nicht die Komposition unseres Bildes. — Die Gruppe zur Rechten wird erst vollständig und der andern gleichwertig durch die Zuschauer, die porträtmässig dargestellt durch ihr italienisches Zeitkostüm, ja durch fremdartige Tracht überraschen. Es ist Federigo von Urbino mit zwei Begleitern, die gleich ihm bartlos die rote Mütze tragen; ihm gegenüber, in buntgewirktem Rock und breiter Pelzmütze, ein langbärtiger Mann, der, mit einem Seitenblick auf die Ceremonie, gestikuliert; zwischen beiden weiter hinten sogar eine Frau mit einem höchstens zweijährigen Kind auf dem Arm, gewiss des Fürsten Augapfel, der kleine Prinz Guidobaldo.

Ueber die auffallende Persönlichkeit des Orientalen, die wir am Tisch des Herrn nicht erwarten, giebt uns Bernardino Baldi in seinem Leben Federigo's Aufschluss. Usuncassano — wie sich die Italiener den Namen Usun Hassan zurechtmachen —, der König von Persien, trug seinen Gesandten an die christlichen Potentaten ganz besonders auf, dass sie in seinem Namen auch Federigo von Urbino besuchten. Und dieser liess, um das Andenken an solch Ereignis zu

¹⁾ Istituto di Belle Arti delle Marche No. 13. Photogr. v. Alinari. 821. Stich bei Förster, Dkm. d. ital. Mal.

erhalten, sich und die Gesandten nach dem Leben abmalen auf jener Tafel des Hochaltars der Confraternità del Corpo di Cristo zu Urbino von Giusto Tedesco, einem berühmten Maler jener Zeit, welcher, wie es heisst, der erste war, der in Italien den Gebrauch der Oelmalerei eingeführt¹⁾. Usun Hassans Gesandte waren während seiner Kriege mit den Türken 1470—74 mehrfach in Italien, und man hat gemeint, diese Bildnisse könnten bei einem Besuche 1471 gemalt sein²⁾. Damals jedoch war Justus von Gent, soviel wir wissen, noch gar nicht in Urbino, und es bliebe doch immer unwahrscheinlich, einen wirklichen Perser zum Abendmahl zu nötigen, wie hier geschehen. Der Dargestellte im Perserkostüm ist vielmehr der Venetianer Caterino Zeno, der lange bei Usun Hassan als Gesandter der Republik verweilt und bei seiner Abberufung von dem Khan beauftragt ward, noch einmal an die Hülfe der christlichen Herrscher zu appellieren, obgleich ein Bündnis mit dem Abendland nach der Schlacht bei Terdschan kaum noch möglich war³⁾. Bei dieser Sendung kam Caterino Zeno 1474 auch zum »gran cristiano« Federigo von Urbino und zog dann seines Weges weiter 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 bezeugen⁴⁾. Erinnern wir uns nun, dass Federigo im August 1474 in Neapel und Rom war und dann Città di Castello belagern half, so können wir die Entstehung dieser Bildnisse genau genug datieren, da das ganze Werk im Oktober eingerahmt und als vollendet bezahlt ward.

Es ist 1473—1474 gemalt, keineswegs die mühsame und sorgfältig durchgeführte Arbeit eines vollen Jahrzehntes. Das beweist auch die Mache des Ganzen: Die Zeichnung des Ginters ist gross und derb, realistisch aber ohne eingehende Feinheiten; Hände und Füsse wie die Gesichter hier und da ans Gemeine streifend, mitgebrachte niederländische Typen, ohne erneutes Studium der Natur seiner italienischen Umgebung wiederholt. Die Gewandung, bald fließend und weich, bald knittrig gehäuft, ist einfach, stellenweise grossartig, aber auch ebenso nachlässig, und verhüllt die festen Formen des Körpers statt sie verständlich zu betonen. Auf die Ausführung zierlichen Beiwerks, Stickereien, Perlenbesatz und Schmucksachen lässt er sich fast gar nicht ein; aber der Kelch und die Weinflaschen auf dem Tisch, der blanke Wasserbehälter in der Nische und das Becken mit der Kanne drunten sind glänzend in ihrer Treue. Die Farbe ist harmonisch, jedoch ohne die wunderbare Leuchtkraft und gesättigte Fülle seiner vlämischen Kunstgenossen; sie ist weniger pastos, stellenweise sogar dünn hingestrichen, so dass die krummen scharfen Umrisse mit grober Schraffierung unter der hornartigen Haut hervorsehen. Die Malerei ist schnell und nicht gleichmässig vollendet; das zeigt sich noch heute, obgleich die Tafel in ihrem schadhafte Zustand keinen Begriff von der ursprünglichen Wirkung mehr geben kann.

Die länglich schmalen Idealtypen, der Engel und des Johannes, haben schläfrige Augen, feine hochgezogene Brauen, gerade Nase und dünne Lippen, die den weinerlichen Ausdruck fast verdriesslich machen; die Apostel mit ihren kräftig geformten Köpfen und langen Gesichtern, mit grosser dicklicher Nase, schlichtem, in der Mitte gescheiteltem Haar und ungepflegtem Bart, sehen aus wie Gvatter Schuster und Schreiner; der Christus selbst, eine schlanke knochige Gestalt mit müdem Ausdruck und schlaffen Bewegungen, ist der Sohn eines Zimmermanns und nicht mehr. Dennoch wirkt die Erscheinung feierlich und ergreifend, und die Jünger sind trotz ungeschicktem Gebaren und eckiger Haltung doch von tiefreligiöser Empfindung durchdrungen, gewiss das Rechte für die Handwerker, für die sie bestimmt waren. Diese Typen dokumentieren wie die Gewandbehandlung den engsten Zusammenhang des Justus von Gent mit Hugo van der

¹⁾ Baldi, Vita e Fatti di Federigo di Montefeltre, Roma 1824. III, 241.

²⁾ Crowe a. a. O. Dagegen Pungileoni u. Passavant nach Sismondi, Hist. des Républiques ital. X, 375.

³⁾ Vgl. Cornet, Le guerre Veneti nell' Asia 1470—74. Wien 1856.

⁴⁾ Epist. Card. Pap. 574 (3. Sept.) u. 575 (7. Sept. 1474).

Goes, dem seine Auffassung näher kommt als irgend einem Andern; aber die Feinheit der Durchführung, der Adel beim rücksichtslosesten Realismus, die wir an dem stralenden Meisterwerk Hugo's in Sta. Maria Nuova zu Florenz bewundern, damit kann sich diese Leistung nicht messen. Federigo von Urbino wird jenes Weihgeschenk der Portinari wol 1472 bei seinem Einzug als Sieger von Volterra in Florenz bewundert und darauf einen Meister von Gent für sich begehrt haben: doch nicht die besten Kräfte gehen damals so auf eine Bestellung ausser Landes.

Die regelmässig abgewogene Komposition, die in schräger Verschiebung gleichsam die Hälften einer Ellipse mit Christus als Mittelpunkt erkennen lässt, die geschickte Gruppierung der Knieenden und Stehenden wird doch wieder beeinträchtigt durch den Mangel perspektivischer Konstruktion. Der Herzog und der Gesandte sind, obgleich sie zurückstehen, doch grösser angelegt als die vorderen Figuren, die Wahl des hohen Augenpunktes lässt die Gestalten linkisch und unsicher auftretend, die ganze Verteilung im Raume fehlerhaft erscheinen; nur die dunkle Tiefe des Lufttones im Hintergrund täuscht über diese empfindliche Lücke seines Könnens¹⁾. — Eine solche Schwäche musste den Italienern um so mehr auffallen, je frischer die Eindrücke der meisterhaften Wiedergabe des Raumes auf allen Bildern des Piero de' Franceschi gerade damals noch vor ihnen standen. In der gefeierten Kunst der Prospettiva war dieser Fremdling aus Niederland gar nicht zu vergleichen; sonst aber musste sein kräftiger Naturalismus, seine breite Behandlung der Tafelmalerei in Oel ebenso stark auf die Künstlerwelt wirken, wie die originelle Darstellung des Abendmahls es getan hat. Diese Einsetzung des Sakraments, wobei Christus durch die Apostel hinschreitet, ist das Vorbild zweier Maler geworden, die mit unserem Kreis in Beziehung standen: Marco Palmezzano zu Forli, der Schüler Melozzo's, und Luca Signorelli, der in Urbino selbst gemalt, zu Cortona. Nicht geringer darf der Einfluss des fremdländischen Beispiels angeschlagen werden, wo sich die ungeschminkte Wirklichkeitstreue mit dem Sinn und Streben des italienischen Realismus begegnete, gerade in einer Umgebung, wo Piero de' Franceschi so konsequent wie kein Anderer Engel und Heilige, Christus und die Madonna nach lebenden Menschen abgemalt und ein packendes Konterfei seines Modells höher gestellt hatte als jede Verallgemeinerung zu Gunsten eines konventionellen Ideales. Fühlten sich die Augen der Romanen von germanischen Gesichtern und schlechtgebauten Gestalten abgestossen, so wurden sie um so mehr durch die trefflichen Bildnisse des Herzogs und seiner Begleitung angezogen, in denen übrigens der grossartige Stil italienischer Auffassung bereits deutlich zu spüren ist. In diesen charaktervollen Köpfen Federigo's und seiner Räte wird die Nähe eines Piero della Francesca und Melozzo da Forli schon unzweifelhaft wirksam²⁾.

Von demselben flandrischen Meister nun wären, so erzählt Vespasiano, die Bildnisse der Philosophen und Dichter, der Kirchenväter und Schriftsteller alter und neuer Zeit im Studio des herzoglichen Palastes gemalt. Die 28 Brustbilder, welche im Wandgetäfel der Studierstube sassen, sind nach dem Heimfall des Herzogtums an die Kirche, unter der Verwaltung eines Kardinals nach Rom gekommen, wo sich noch in den Privaträumen des Palazzo Barberini die eine Hälfte befindet, während die andere aus dem Besitz der Sciarra-Colonna in die Sammlung Campana und so nach Paris in den Louvre gelangt ist³⁾. Es sind Kniestücke in Lebensgrösse, von durch-

¹⁾ Crowe u. Cavalcaselle, *Gesch. der altniederl. Mal. a. a. O.*

²⁾ Man vergleiche Alinari's Detailaufnahme No. 823, wo diese Porträts deutlich gekommen sind (während in der Gesamtaufnahme die ganze Seite entstellt worden) mit dem Altarbild in Sta. Maria delle grazie zu Senigallia, Alinari 693.

³⁾ In Rom befinden sich noch: Homer, Hippokrates, Euklid, Cicero und Boëthius, — sowie Moses, Salomo; — S. Gregor und S. Ambrosius; Albertus Magnus und Scotus; endlich Petrarca, Bartolo Sentinati und Pius II. — Dagegen in Paris: Sixtus IV. und Kardinal Bessarion, Pietro Apponio und Vittorino da Feltre; — Dante; ferner S. Hieronymus und S. Augustin nebst Thomas von Aquino; — Seneca, Vergil, Ptolomaeus, Aristoteles und Plato, Solon. Die Abweichungen im Mafsverhältnis: H. 0,90—1,17. Br. 0,55—0,76 erklären sich aus der verschiedenen Breite der Wandstreifen und der stärkeren und schwächeren Umrahmung, je nachdem Pilaster an den äusseren Enden

schnittlich einem Meter Höhe und etwas mehr als halb so grosser Breite, — zurechtgeschnitten, wie die Tafeln in doppelter Reihe an den drei Vollmauern des Gemaches Platz gefunden, deren mittlere, dem Fenster gegenüber, durch Abschrägung der Ecken polygonal, und zwar in drei Seiten eines Achtecks gebrochen ist. Den vier Kirchenvätern entsprachen ebensoviel Philosophen: Platon und Aristoteles, Cicero und Seneca. Den vier grossen Dichtern, Homer, Vergil, Dante und Petrarca, die »nobili Legisti«: Solon, 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 wie Pius II., Sixtus IV. und Bessarion, während schliesslich Euklid, Ptolomaeus und Boëthius wol mit den Aerzten Hippokrates und Pietro d'Abano, und endlich Vittorino da Feltre, dem eigenen Lehrer des Herzogs zusammengestellt waren. Verteilt man die Bildnisse so über den Sitzreihen, — je vier an den Hauptwänden hüben und drüben in doppelter Reihe, die übrigen auf den schmalere Flächen, die im stumpfen Winkel daran stossen, ebenso zu dritt gesellt, — so bleibt das Mittelstück in der Rückwand dem Fenster gegenüber frei. Wir werden hernach wol finden, wie es gefüllt war.

Auch ein weniger kritisches Auge muss stutzig werden, wenn es diese 28 Stücke in Rom und Paris mit dem beglaubigten Altarbild des Justus von Gent in Urbino vergleicht; der geschulte Beobachter kommt zu mancherlei Bedenken gegen Vespasiano's Zeugnis für die Einheit ihres Urhebers. Die Idealporträts des Studio de' ritratti zeigen ein Gemisch von flandrischer Auffassung und italienischem Stil, verschiedenartige 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 mehr den italienischen Gewohnheiten der Schule des Piero de' Franceschi, dort derjenigen des Justus von Gent, 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, die höher sitzenden Tafeln seien geringeren Händen überlassen worden.

Das am feinsten ausgeführte Bild in Paris ist unstreitig Solon. Der Grundton ist bräunlich, der Holztäfelung des ganzen Gemaches entsprechend, und geht von warmem Rot zu prächtigem Blau und silbergrauem Glanze fort, während die Decke droben in reichstem Farbenschmuck prangte ¹⁾. Der Gesetzgeber erscheint in breitkrämpigem Reishut und Mantel. Seine Hände, die ein Buch auf dem Schofse halten, sind breit und fleischig; auf dem sorgfältig gezeichneten Lockenhaar sind zarte Goldlichter aufgesetzt. Die Säule im Hintergrund mit einer Art römischen Kompositkapitäl vollendet das Gepräge verehrungswürdigen Altertums in der eigentümlichen Vorstellung der Renaissance. Die nämliche Säule gewahren wir auf den Bildern des Platon und Aristoteles, des Ptolomaeus und Anderer, welche in der Farbenscala, in der Behandlung der Fleischteile und der Haare mit Goldauftrag mehr oder weniger genau mit diesem vorzüglichsten Beispiel übereinstimmen. Ptolomaeus in blauem Rock und weissem Turban, mit der Krone darüber, hat in dem reichen Perlenbesatz und dem orientalischen Zuschnitt der Kleidung viel Aehnlichkeit mit den allegorischen Frauen der Libreria. Dazu kommen in Rom besonders Cicero und Boëthius, als unzweifelhaftes Eigentum eines Italieners, dem wir den Namen Melozzo da Forli nicht vorenthalten können. — Dagegen sind die vier Kirchenväter und König Salomo ebenso gewiss als Arbeiten des vlämischen Meisters zu bezeichnen, die dem Wesen seines Altarwerkes ganz entsprechen. Man vergleiche nur beim heil. Augustin die hellbräunliche, leichte durchsichtige Oelfarbe, die Justus von Gent eignet, und bemerke, dass die Haare, dort plastisch

das ganze Feld flankiert oder nur kleinere Stäbe die Inneneinteilung markiert haben. Aus den örtlichen Bedingungen ergab sich auch die Anordnung zu Paaren oder korrespondierenden Gliedern der Reihe.

¹⁾ Vgl. bei Arnold, der herzogl. Palast v. Urbino Taf. 10. diese farbige Holzdecke mit den Emblemen des Hermelin, des Hosenbands u. s. w. nebst Inschrift »Fe. Dx.«, also nach 1474 vollendet.

zusammengehalten und sorgfältig durchgeführt, hier wirr und aufgelöst gegeben sind, wie an den Handwerkerköpfen beim Abendmal. — Schwieriger stellt sich die Entscheidung bei einer dritten Reihe, die nur als Mittelgut gelten kann. Nahe verwandt erscheinen Vittorino da Feltre und Dante mit ihren pergamentartigen Gesichtern, der steifen leblosen Gewandung und der glanzlosen Farbe ohne Zartheit. Sie ist bei Bessarion ganz duff und dunkel. Thomas von Aquino und Seneca haben dicke fleischige Gesichter mit scharfen Schlaglichtern, die Augenbrauen wenig betont, die Fingernägel platt und viereckig. Die langen Finger erscheinen in den Gelenken wie gebrochen, wie z. B. bei Sixtus IV., der sonst in der Zeichnung richtiger, auch durch pastoseren Farbauftrag der italienischen Weise näher steht. Bei diesem Zeitgenossen, wie bei Pius II. und Bessarion, die der Herzog persönlich gekannt, begnügte man sich nicht mit allgemeinen Zügen, sondern forderte Aehnlichkeit, d. h. ein Bild von der Hand des römischen Künstlers, nicht des Fremden. Sonst freilich sind diese Idealporträts, wo die streng realistische Beobachtung des Lebens fehlt, in der Ausführung weniger befriedigend, ohne die packende Intensität des Ausdruckes und ohne rechten Schwung in Haltung und Gebärde. Es ist gewiss nicht unwichtig für die Art der Herstellung, an die wir zu denken haben, wenn an einzelnen sogar der Stil der Zeichnung nicht mit der malerischen Technik übereinstimmt, so dass beide derselben Herkunft wären. Die Zeichnung beim Thomas von Aquino hat Aehnlichkeit mit der des Giovanni Santi, die Vergils mit der Melozzo's, und beide sind niederländisch gemalt.

Dadurch werden wir gedrängt nach einem zweiten Hilfsmittel zur Klärung der Sachlage zu greifen, das uns in zwölf Zeichnungen nach diesen Porträts des Studio erhalten ist. Homer und Vergil, Platon und Aristoteles, Cicero und Seneca, Ptolomaeus und Boëthius, Moses und Solon, Pietro d'Abano und Vittorino da Feltre finden sich im Skizzenbuch Raphaels zu Venedig wieder. Aber es sind nicht, wie man oft genug wiederholt hat, Kopieen nach den fertigen Tafelbildern des fürstlichen Studierzimmers selbst, sondern Nachzeichnungen nach den Originalskizzen zu diesen Gemälden. Offenbar bestimmten die Namen so hochberühmter Personen, deren Bildnisse überall begehrt und willkommen waren, den jungen Urbinaten ihre Züge in sein Buch aufzunehmen, und er hat bei dieser bald sorgfältigen bald nachlässig flüchtigen Arbeit nicht etwa im Studio des Palastes gesessen, sondern aller Wahrscheinlichkeit nach im Atelier seines Vaters oder eines andern Künstlers, der im Besitz der Originalentwürfe war. Seine Aufnahmen weichen von den ausgeführten Tafeln im Schloss gerade in Einzelheiten ab, die bei der Malerei selbst offenbar nach den Bedürfnissen der Oertlichkeit und Zusammenwirkung abgeändert wurden. Nirgends zunächst eine Andeutung des Hintergrundes, der allerlei interessante Details bot, welche für den Beschauer an Ort und Stelle wesentlich erscheinen mussten. Vittorino da Feltre und Dante z. B. haben dort die gleiche Architektur hinter sich, und bei Vergil ist die Rückwand des Zimmers mit zwei Fenstern rechts und einem Teil der Decke dargestellt, also ganz ähnlich wie auf den grossen Gemälden der Libreria die Raumperspektive entfaltet. Dagegen ist hier beim »Anaxagora«, der unter den Gemälden »Solon« heisst, das Haar völlig anders entworfen, sogar das Ohr sichtbar, während der Maler es zu bedecken vorzog, gleich gut ob aus Bequemlichkeit oder weil die einheitliche Masse des Lockengekräusels besser wirkte. Der Zeichner deutet Knöpfe an und Aufschläge an der Gewandung, wo der Maler hernach vereinfacht oder reicher ausführt je nach Bedarf und Laune¹⁾. Ja, Raphaels Skizzen geben die Haltung des Buches, die Wendung des Kopfes, die Richtung des Blickes mehrfach anders als die entsprechenden Gemälde, Beweis genug, dass er eben nicht die letzteren, sondern die Originalentwürfe der Künstler als Vorlagen benutzte²⁾. Nur dies Verhältnis giebt den Blättern des venetianischen

¹⁾ So hat z. B. Ptolomaeus erst vom Maler seine Krone auf dem Turban erhalten.

²⁾ Ich habe dies Resultat bereits 1881 in den Preuss. Jahrbüchern XLVIII, 2, p. 126 f. ausgesprochen. Crowe u. Cavalcaselle, Raphael I. (London 1882) S. 82 f. kommen auf die alte Annahme zurück. Dass die Namen im

Skizzenbuches die Brauchbarkeit als Dokument für unsere Frage, und den eigentümlichen Wert dass wir imstande sind aus diesen Reproduktionen auf die Hand des eigentlichen Autors zurückzuschliessen. Alle geben, wenn auch mit anders geschulter Hand, den eigentümlichen Stil der Originale wieder, so dass sie auch für diese beweisende Kraft behalten.

Vergleicht man nun diese Köpfe mit den Typen des Justus von Gent auf dem Abendmal, so muss eine durchgehende Verschiedenheit auffallen. Die biblischen Personen tragen auf schlechtgewachsenen Leibern auch unregelmässig geformte Köpfe, die an den Schläfen eingedrückt, allesamt lange Gesichter mit gescheiteltem Haar und wirrem Barte zeigen; tiefliegende Augen und eingefallene Wangen, grosse Nasen und vorstehende Backenknochen vollenden den nordischen Charakter. Dagegen die Heroen der Bücherweisheit erscheinen der Mehrzahl nach, — wie Homer und Vergil, Aristoteles und Cicero, Ptolomaeus und Boëthius, sowie der fälschlich von späterer Hand Quintus Curtius getaufte Petrus Apponius, — mit dem runden Kopf, den breiten Formen und klassischen Profilen damaliger Italiener. Cicero ist ein schöner Prälatenkopf, dem man einen Kranz um seine Netzhaube gelegt. Er sitzt im Profil nach rechts und hält mit seinen Händen einen geöffneten Folioband; selbst der Hermelinkragen um die Schultern ist ihm gelassen, als ob man ihn aus dem Chorgestül von St. Peter oder aus dem Dom von Urbino kurzweg hierhergeladen. Vergil ist mit seinem Lorbeerkranz offenbar das Gegenstück Homers. Die Finger der Rechten berühren den Codex, den er unter dem Arm hält nur spielend wie in Gedanken. Die Aufmerksamkeit in dem forschenden Blick und den markigen Zügen ist mit durchdringender Schärfe gegeben. Sie stellen sich ganz den Charakterköpfen Sixtus' IV., Platina's und Giuliano's della Rovere auf Melozzo's vatikanischem Fresko an die Seite. Aristoteles, der Stagirit, hat etwas von einem polnischen Juden, ein griechischer Handelsmann könnte dazu gegessen haben. Er ist nach links gewendet, dem zugehörigen Platon entgegen, in einem langen Rock, der mit je drei Knöpfen in einer Reihe und einem ähnlich besetzten Gürtel geschlossen wird, während sich der Kopf mit einer weichen ineinandergeschobenen Tuchmütze, mit dem langen welligen Haar und dem geteilten Spitzbart nach rechts kehrt. Misstrauisch und lauernd blickt er nach der andern Seite und erhebt, während die linke Hand flach auf einem Buche ruht, mehr abwehrend als dozierend die Rechte, von der wir nur die Innenfläche sehen. Die drei Mittelfinger liegen fest aneinander, der kleine hebt sich nur wenig ab, während der Daumen, im rechten Winkel ausgestreckt, auffallend an die Hand des thronenden Papstes in S. Marco zu Rom mit ihrem starken Daumen und breiten Metacarpium erinnert. Durch lebhafteste Charakteristik zeichnen sich auch Ptolomaeus und Boëthius aus, die einander zugewandt auch auf einem Blatte vereinigt sind, wie der Maler sie konzipierte. Der Vertreter der Musik trägt das Kostüm italienischer Bürger aus den Tagen, wo er gemalt ward; er hat den linken Arm auf ein Buch gelegt, das auf seinem Schenkel ruht, erhebt die Finger dieser Hand, um an der andern herzzuzählen, wie Costanzo Sforza vor dem Thron der Musica. Ptolomaeus trägt hier dieselbe »sfera armillare« in der Linken wie auf dem grossen Gemälde des Büchersaals, aber keine Krone, sondern ein turbanähnliches Tuch auf dem Haupt. Er blickt bewundernd auf das kunstvolle Instrument und seine Rechte folgt lehrend diesem Ausdruck. Wer sehen kann versteht in diesen Händen, in der Ordnung der Aermel mit dem weiten Ueberfall sofort die innere Verwandtschaft mit dem Bilde der Astronomie, das in Berlin mit Recht den Namen Melozzo's trägt.

Erwägt man alle diese Beobachtungen, die wir soeben angestellt, und fragt, wie demnach die Entstehung dieser Idealporträts zu denken sei, so bleibt wol nichts Anderes übrig als Vespasiano's kurze Notiz durch eine genauere, wenn auch nicht so einfache Angabe zu ersetzen.

Skizzenbuch im Dativ stehen, wie in den Epitaphien der Bilder, beweist nicht etwa die direkte Abkunft von den letzteren, sondern nur, dass dem erfindenden Künstler das Verzeichnis der Darzustellenden bereits in der Fassung der darunter anzubringenden lateinischen Inschriften gegeben worden war.

Aus Allem geht hervor, dass die beiden damals in Urbino anwesenden Meister: Justus von Gent und Melozzo da Forli gemeinsam die Ausschmückung des Studio de' ritratti übernommen, und dass es den Wünschen des Auftraggebers entsprochen habe, wenn der Italiener mehr bei der Erfindung den Ton angab, während bei der Malerei selbst die Oeltechnik des Niederländers, das »*colorire in tavole a olio*« zur Anwendung kam. Bei der Herstellung der oberen, weniger sichtbaren Reihe von Bildnissen aber wurden untergeordnete Hände gebraucht, und unter diesen werden wir vielleicht Bartolommeo della Corradina, genannt Fra Carnovale ¹⁾, und niemand eher zu suchen haben, als Giovanni Santi, den Vater Raphaels, der damals lernbegierig, wenn auch nicht mehr jung, den Lebensberuf in der edlen Kunst der Malerei gefunden zu haben glaubte und von Stund an dankbar von dem Freund und Meister sprach »*non lasciando Melozzo, a me sì caro!*«

Der Forlivese selbst hat indes nicht minder getrachtet, dem fremden Gaste seine Künste abzulernen, und die gemeinsame Ausführung dieser Bildnisse des Studio haben wir als Gelegenheit und Uebungsfeld dafür anzusehen. Diese kleinen Tafeln weisen gerade deshalb ein so seltsames Ineinandergreifen der verschiedenen Techniken auf, weil sie besser als grosse Stücke, wo die Unsicherheiten und Schwankungen der Versuche sich durch störende Ungleichmässigkeiten bestraft hätten, geeignet waren zu erproben, wie weit die Vorzüge hier und da vereinbar wären. So allein erklärt sich die sichere Handhabung der Oelmalerei, die wir bei Melozzo bewundern! Seine Beiträge für das Studio müssen den glänzenden Gemälden der Libreria vorangegangen sein, die bald seine ganze Erfindungskraft und geniale Begabung in Anspruch nahmen.

Auf dies chronologische Verhältnis führt auch die stilistische Analyse des Abendmals von Giusto Tedesco. Es lässt sich nicht läugnen, dass die Bildnisse des Herzogs Federigo und seiner Umgebung das Gepräge italienischen Stiles tragen; aber auch in Einzelheiten sonst sind Analogieen gerade mit den Zeichnungen für das Studio de' ritratti bemerkbar. Man vergleiche z. B. die Hand Christi, die mit zwei Fingern eine Oblate fasst, und diejenige des Boëthius: sie stimmen in der ganz-eigentümlichen Fingerstellung fast völlig überein, wenn man sie in gleiche Lage bringt, d. h. die aufwärts gerichtete des Philosophen abwärts dreht wie die herabreichende Christi. Man vergleiche nur diese beiden Köpfe von Ptolomaeus und Boëthius in ihrer Neigung zu einander mit denen der Begleiter Federigo's auf dem Abendmal. So wichtig es ist, die Gegenseitigkeit des Gebens und Nehmens anzuerkennen, so unrichtig wäre es, das Vorkommen solcher Anklänge im Abendmal als Beweis für Justus' unbeschränktes Autorrecht an den Ritratti geltend zu machen.

Die beiden Meister schlossen eben ein enges Bündnis, wie es in der Natur der Verhältnisse lag, und strebten beide danach, sich gegenseitig zu fördern; denn was der Eine mit seinem Oelfirnis gab, konnte der Andere durch seine perspektivische Zeichnung und noble Auffassung bei allem Realismus zehnfach vergelten. So allein erklären sich noch zwei andere Arbeiten, die bisher nur Meinungsverschiedenheiten der Forscher zu Tage gefördert haben. Ich meine ein Bildnis des Herzogs Federigo mit seinem Sohn im Palazzo Barberini und eine Darstellung in Windsorcastle, welche ihrer Inschrift wegen in dem Kreis der sieben freien Künste keinen Platz mehr finden konnte, wie man bisher wol geglaubt.

Das Bild in Windsorcastle ²⁾ wurde vor nicht langer Zeit bei Florenz im Hause eines

¹⁾ Vgl. Anhang. Sicher gehören ihm nicht die Altartafel der Brera, der S. Thomas in Casa Poldi Pezzoli zu Mailand, der S. Michael in London, die ihm zugeschrieben werden, sondern vielmehr Bilder, wie die Madonna mit drei Engeln im Christ Church College zu Oxford, und höchstens die Motivtafel des Giovanni Rovere mit seiner Gemalin Johanna Montefeltre in S. M. delle grazie bei Sinigallia, das für ein nach 1478 entstandenes Bild des Piero della Francesca selbst doch starke Bedenken weckt.

²⁾ Vgl. Crowe u. Cavalcaselle III, p. 335. Meyer u. Bode, Beschreibendes Verzeichnis der Berliner Gemälde, zu No. 54.

Dörfners gefunden, der die Holzplatte als Tisch benutzte. Nachdem es ziemlich herz hafte Reinigung und auch einige Nachhülfe durch den Pinsel eines Restaurators erfahren, kam es nach London. Jetzt hängt es im Schlosse zu Windsor in einem Gang zu den Gemächern der Königin, also schwer zugänglich, — und leider nur noch eine Ruine. Man blickt in eine halbrunde von Pfeilern getragene Halle, die durch ein achteckiges Oberlicht erhellt, vorn durch zwei Säulen geteilt wird. Zwischen diesen Säulen sitzt mehr nach rechts der Herzog Federigo. Er trägt den roten Sammetmantel mit dem Stern des Georgsordens und das Hosenband unter dem linken Knie. Dicht vor ihm steht im Galakleid der kleine Prinz Guidobaldo. Sie hören einem bärtigen Manne zu, der mit der Kappe auf dem Haupte, zur Linken weiter hinein, vom Katheder herab vorliest. Rechts hinter dem Herzog sitzen im Gestül noch drei Zuhörer, während drei andere Personen eben im Begriff sind, durch die Thür des Hintergrundes (neben der Säule links) einzutreten. Am Fries unterhalb der Decke liest man: FEDERICVS DVX VRBINI MONTISF Der Herzogstitel und der Hosenbandorden, den Federigo im Beisein des Königs von Neapel und der Kardinäle Giuliano Rovere und Rodrigo Borja im Februar 1475 zu Grottaferrata empfangen hatte, geben uns den frühesten Termin für die Entstehung des Bildes. Das Alter des Knaben¹⁾ hat man auf 8—9 Jahre bestimmt, damit aber wol zu hoch gegriffen: italienische Kinderköpfe aus dieser Zeit kommen uns leicht älter und reifer vor als sie den Jahren nach sein konnten. Die Maler sind zu sehr gewöhnt, die ausgeprägte Individualität des Charakters bei ihren Mitbürgern zu beobachten und wiederzugeben, deshalb geht ihrer Darstellung der Jugend, der Knaben wie der Jungfrauen, über der Schärfe des Eigentümlichen leicht der Reiz des Unbestimmten und Wandelbaren, die dem kindlichen Geist wie dem weiblichen Gemüt eignen, die zarte Weichheit der Formen und Züge verloren.

Crowe und Cavalcaselle meinen: »Das Geschick, womit die Perspektive des Innenraumes gezeichnet ist, die Anwendung gleicher Berechnung auf die Figuren, die Art und Weise der Form- und Konturzeichnung, — Alles macht glauben, dass Niemand anders als Melozzo der Maler war.« Auch Andere haben sich für diesen Namen erklärt. Ich muss ihm widersprechen. Die Disposition des Raumes verrät allerdings viel von Melozzo's Verfahren: es ist der Anlauf genommen, sie streng im Anschluss an den Standort des Bildes zu entwickeln. Der Herzog und die nächstsitzenden Personen sind ganz an den vorderen Rand des Bildes gerückt, unter Kniehöhe abgeschnitten. Für solchen Standpunkt sehen wir aber von dem übrigen Raum viel zu viel: es ist die nämliche Ungeschicklichkeit und Inkonsequenz, wie auf dem Abendmal des Justus von Gent. Zwischen den Hörern vorn und dem Vorleser mit den Eintretenden dahinter ist der Abstand zu gross, der Augenpunkt zu hoch genommen; nur der dunkle Luftton und die dämmrige Beleuchtung täuschen etwas darüber hinweg.

Ich halte die Tafel für eine ganz charakteristische Arbeit des Justus von Gent. Die Unbilden, die das Bild erlitten hat, machen das Urteil über die entscheidenden Merkmale der technischen Ausführung allerdings schwer, aber wer das Aussehen des Abendmales in Urbino genau in Erinnerung trägt, wird die engste Verwandtschaft nicht läugnen. »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« — alle diese Eigenschaften sind Melozzo's Verfahren verwandt, aber keine Indicien gegen den Flandrer, der so vielfach mit ihm in Berührung gestanden und zusammen gearbeitet hat. Diese arg entstellten Reste der Malerei haben einen tiefbräunlichen Ton, der dem Melozzo, besonders wenn wir an spätere Jahre denken müssten als 1476, wo er so vorwiegend die lichte Freskomalerei geübt, ganz fremd ist. Die lockere Komposition, die unsichere Wiedergabe des umgebenden Raumes sind dann aber erst recht unvereinbar mit seiner strengen Kunst.

¹⁾ Guidobaldo ist 1472 geboren.

Wenn ich mich also im Gegensatze zu so gewichtigen Stimmen für Justus von Gent erkläre, so glaube ich dafür das Zeugnis des Vespasiano de' Bisticci anrufen zu können, dem man ohne Prüfung freilich in diesen Dingen nicht folgen wird. Vespasiano beschreibt, wie wir sahen, das Studio de' ritratti als vornehmste Leistung des vlämischen Malers mit den *»filosofi e poeti e dottori della Chiesa così greca come latina, fatti con uno maraviglioso artificio; e ritrassevi la sua Signoria al naturale, che gli mancava nulla se non lo spirito«*. Das Gemälde in Windsor ist wol kein anderes als dieses von Vespasiano bezeichnete Bildnis des Herzogs im Studio. Hüben und drüben sah man über der mannshohen Boiserie die Idealporträts in Reihen übereinander, an der Hinterwand dem Fenster gegenüber, wo in unserer Verteilung vorhin das Mittelfeld übrig geblieben war: den Herzog wie in einem anstossenden Raum. Diesen Koryphäen der Schriftstellerwelt gleichgeordnet konnte er nicht erscheinen; ein Tafelbildchen wie jene konnte das erwähnte Porträt »seiner Herrlichkeit« nicht sein, das ist klar. Die Idee nun aber, das enge Gemach durch perspektivische Kunst zu erweitern, entspricht ganz dem Melozzo, der bei der Anordnung der Gesamtdекoration in Urbino war, wie so manches in der Zeichnung der Ritratti. Die Malerei selbst aber, die unsichere Durchführung der projektierten Raumdichtung ist ein Werk des Justus von Gent, wie Vespasiano bezeugt, der es wenig Monate vor dem letzten Feldzug des Herzogs 1482 bewundert hat.

Jedenfalls führt uns dieses Bild mitten hinein in das wissbegierige Streben des alten Kriegsherrn Federigo und die Freude seiner Mußestunden, zu einer Zeit, wo sein Söhnchen, das er so oft der Sorge Anderer vertrauen musste, schon verständig genug war, dem Vorleser mit zuzuhören. Vespasiano erzählt eben bei dieser Gelegenheit, wie es dort hergieng. Der Herzog besass grosse Kenntnis der Historien nicht allein, der Bücher der heiligen Schrift, sondern auch ausgebreitetes Wissen in der Philosophie, welcher er mehrere Jahre lang unter einem besonderen Meister oblag, der sich Lazzaro (Racanelli da Gubbio) nannte und seiner Tüchtigkeit wegen auf seinen Wunsch zum Bischof von Urbino bestellt ward. Er hörte bei Maestro Lazzaro die Ethik des Aristoteles mit und ohne Kommentar, und hörte sie nicht allein, sondern disputierte mit seinem Vorleser über alle jene schwierigen Stellen, die darin vorkommen. Vorher hatte er sich mit Logik befasst und verstand die Argumentationen vortrefflich, liess sich wol gar in Erörterungen ein; denn er war ein klarer Kopf. Nachdem er die Ethik mehrmals durchgenommen und sie so beherrschte, dass seine Diskussionen selbst dem Lehrer Mühe machten, da liess er sich die Staatslehre des Aristoteles vorlesen, hörte sie mit grösster Aufmerksamkeit und veranlasste Donato Acciajuoli, wie er von Volterra nach Florenz kam, auch zu diesem Werke einen Kommentar zu schreiben, wie vorher zur Ethik. Nach der Politik gieng er an die Naturlehre und sorgte so durch philosophische Studien dafür, dass sein Geist immer weiter kam und Neues erlernte.

Neben der Weltweisheit beschäftigte ihn die Theologie. Thomas von Aquino hörte er besonders gern und meinte ganz richtig, Scotus sei freilich in seinen Gedanken sehr subtil, aber die Lehre des Thomas sei klarer. Er wusste eben seine Muße so vorteilhaft einzuteilen, dass es ihm gelang, eine ungewöhnliche Bildung zu erwerben. Kirchliche und heidnische Dinge interessierten ihn gleich viel, auch Poeten, vor Allen aber die Historiker. Diese hatte er meistens selbst gelesen von Livius bis Sueton, Aelius Spartianus, Aemilius Probus und wie sie alle heissen, bis hinunter zu Eusebius' Zeitgeschichten und den Fortsetzungen der Girolamo, Prospero und Matteo Palmieri. In Geometrie und Arithmetik war er wol bewandert und hielt in seinem Hause einen Meister Paul, einen Deutschen, der ein grosser Philosoph und Astrolog war. Noch kurze Zeit vor seinem Tode liess er sich von Mastro Pagolo geometrische Dinge erklären und sprach darüber wie von Altbekanntem. Gegen Ende trat dann geistliche Lektüre in den Vordergrund, je mehr ihn die Ahnung überkam, dass er von Ferrara nicht heimkehren werde.

Lazzaro oder Paul — keineswegs aber sein Jugenderzieher Vittorino da Feltre, wie man

vermutet hat, — muss der Vorleser sein, den wir auf dem Bilde in Windsor dargestellt sehen, und da er bärtig erscheint, so ist damals wol nicht an den Angehörigen des Priesterstandes, sondern an den deutschen Mathematiker zu denken. Dagegen zeigt uns das zweite Bild den Herzog mit seinem Söhnchen offenbar beim Gottesdienst in der Kapelle.

Es befindet sich, schwer zugänglich in den Privatgemächern des Palazzo Barberini in Rom ¹⁾, wohin es um 1630 mit andern Gemälden des Schlosses von Urbino gelangte. Es ist neuerdings erst ebenso entschieden für Melozzo in Anspruch genommen worden, wie Crowe und Cavalcaselle es ihm abgesprochen. — Herzog Federigo kniet barhäuptig aber in voller Rüstung, den Helm neben sich, mit dem goldgestickten Purpurmantel und den Insignien des englischen und neapolitanischen Ordens bekleidet, vor einem reichverzierten Betpult, neben ihm der kleine Prinz Guidobaldo in gelbem perlbesetztem Rock mit Scepter und Krönchen. Das Bild ist meisterhaft in der Charakteristik und als Oelmalerei dieser Zeit durch die Klarheit und Leuchtkraft der Farbe ebenso hervorragend, aber noch etwas eckig in den Formen, Konturschnitt und Faltenwurf, und hat die lichtolivenfarbigen Fleischtinten von zäher horniger Farbenmasse, die der Schule Piero's dei Franceschi und somit Melozzo eigen waren. Ohne Zweifel haben wir uns diese Porträtgruppe in der Schlosskapelle zu denken, die Federigo im Erdgeschoss zur Rechten des Hofes angelegt und mit buntem Marmorgetäfel geschmückt hat. Sie wurde freilich erst unter der Regentschaft des Ottaviano Ubaldini mit dem Portal abgeschlossen, nachdem Sixtus IV. eine Indulgenz gewährt hatte; aber das Datum dieses letzten Stückes gestattet keine Zeitbestimmung für die jedenfalls früher vollendete Einrichtung des Innern, also auch nicht für unser Gemälde, das auch mir bei wiederholten, obschon für vollständige Prüfung nicht geeigneten Besuchen als Melozzo's Eigentum erschien.



Melozzo's 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. Diese Tätigkeit im hochberühmten Schlosse hat für die Entwicklung des Künstlers jedenfalls eine ganz eigentümliche Bedeutung. Wer die Faktoren nicht in Rechnung zieht, die hier zusammentreten, versteht unmöglich seinen weiteren Gang. Hier allein lernen wir den Maler von einer Seite kennen, die man selbst nach seinen Hauptwerken in Rom nicht notwendig voraussetzen würde. Die Grundsätze, mit denen er an die Erfindung seiner Gemälde herantritt, bleiben die nämlichen, die wir bereits aufgespürt hatten: die perspektivische Darstellung eines Raumes im engsten Anschluss an die Bedingungen der gegebenen Oertlichkeit, die Vorliebe für Untersicht und schräge Verschiebung — wie in Rom. Ja, eben dadurch erweist sich zwingend die engste Zusammengehörigkeit der Ausschmückung jener Kapelle in S. Marco und dieser Räume des Schlosses von Urbino; denn ausser ihm wandelt niemand damals auf diesen Bahnen. Aber des Herzogs Liebhaberei für Oelgemälde macht ihn eine Zeitlang zum Tafelmaler in grossem Maf: die Uebung in dieser Technik, die kühnsten Versuche der Farbenwirkung und Lichteffekte, die wir ihn im Verein mit jener Umdichtung des Raumes hier wagen und vollbringen sahen, — in dieser Hinsicht stehen die Tafelbilder aus Urbino einzig da. Ohne sie wäre Melozzo's Meisterschaft in der Beleuchtung, in der Wiedergabe der Stoffe, der Reflexe und

¹⁾ Vgl. Crowe u. Cavalc., *Gesch. d. ital. Mal.* III, p. 336. Meyer u. Bode, *Beschr. Verz.* (1883) a. a. O. Bode im *Cicerone*, 5. Aufl. 1884. II, p. 596c. Leider gestattet der Ort — die Salons eines römischen Principe — keine eingehende Besichtigung. Dennistoun setzt es, dem Alter der Dargestellten nach, auf 1478; Bode schätzt den Prinzen auf sieben Jahre, also ähnlich. Mir wäre die Schaustellung aller Ehren nur erklärlich, wenn die beiden Bilder nicht lange nach der Erhebung Federigo's zum Ritter des Hermelin und des Hosenbandes, wie zum Herzog entstanden waren, also nicht lange nach 1475.

all des intimen Scheines der Wirklichkeit, der uns eine so kräftige Ueberzeugung von dem Dasein seiner Gestalten einflösst, auch in dem Fresko der Vaticana unerklärlich.

Wie zahm sind seine Erstlingsarbeiten in S. Marco im Vergleich zu diesen grossartig gedachten und frei durchgeführten Schöpfungen, welche die Pflege der Wissenschaften am Hofe Federigo's veranschaulichen. Welch ein gewaltiger Fortschritt zur monumentalen Kunst steckt in diesen Malereien, die man nur Allem an die Seite stellen mag, was in Florenz damals, am Mittelpunkte der Entwicklung geleistet wird. In dem wetteifernden Zusammenwirken an diesem Hofe, wo ein Architekt aus Istrien und ein Oelmaler aus Flandern die höchste Anstrengung des römisch gewordenen Forlivesen herausforderten und in verschiedenster Weise durch ihr Beispiel anregten, hier wurden die Früchte gezeitigt, die er in reicher Folge nun den nächsten Gönnern seiner Arbeit aufischt, den nachgeborenen Generationen die heilsamste Förderung.

Mussten die letzten Werke, die Piero de' Franceschi hier geschaffen, wie der Verkehr mit dem Flamänder Justus vor Allem dazu beitragen, seinen Farbensinn zu befreien und seine Anlage für malerische Auffassung der Dinge, selbst bei korrektester Treue und strengster Zeichnung, mächtig zum Durchbruch bringen, so hat die Berührung mit den heimischen Künstlern Ostumbriens wie das Beispiel des germanischen Geschmacks einige Spuren bei Melozzo zurückgelassen, die wir bereits in dem Fresko der Vaticana hervorheben mussten, bevor noch von Urbino die Rede war. Sie sind besonders in der Gewandbehandlung zu suchen. Man vergleiche nur die flatternden Engelkleider auf dem Abendmal des Justus mit ihren winkeligen Faltenlagen, ihrer zusammengesetzten Fülle bruchigen Stoffes, so ist angedeutet, was ich meine. Wenn wir ganz ähnliche Gewohnheiten bei den Malern Westumbriens sich ausbreiten sehen, bei Fiorenzo di Lorenzo, Perugino, Pinturicchio, ja noch bei dem jungen Raphael zu Anfang des neuen Jahrhunderts, so reicht wol das vereinzelte Vorbild des Justus von Gent nicht aus. Aber war es vielleicht diese Vorliebe des Herzogs Federigo für germanische Kunst, war es der Aufenthalt des deutschen Gelehrten Paulus an seinem Hofe, und des deutschen Intarsiators Gondolo, der an den Holzarbeiten des Studio mitgewirkt, welche nordischen Kupferstichen und Zeichnungen Eingang verschafften? Sie sind es ohne Frage, deutsche Kunstblätter, auf welche diese unläugbare Verwandtschaft der umbrischen Darstellungsweise zurückgeführt werden müssen. Wie kommt die Kupferplatte der Madonna von Einsiedeln, auf der Meister »E. S. 1466« seine bekannte Komposition gestochen, in diese Gegend, — wird abgefeilt, poliert und zur Ausführung eines umbrischen Stiches, der Einzelfigur des »Guerino detto Meschino« benutzt, ohne dass die Spuren der ursprünglichen Inschrift in gotischen Lettern ganz beseitigt worden¹⁾? Wie kommt es, dass auf dem Kupferstich nach Perugino's Zeichnung zum Abendmal in St. Onofrio an dem Holzgestül links ein Rittersmann mit Knappen im Geschmacke Verrocchio's abgebildet, gegenüber jedoch Judas mit den Schergen aus der Gefangennahme Christi, einem Rundblatt Schongauer's²⁾ kopiert wird, so dass es im Abdruck von der Gegenseite erscheint? Doch das sind nur äussere Belegstücke vorliegenden Materials in diesen Künstlerkreisen. Weit wichtiger ist der Einfluss Schongauer's auf Perugino's Empfindung und Komposition, auf seine Gewandmotive und die ganze Manier der Faltengebung bei den kleineren Meistern, bis hinein in die Schulübungen Raphaels im Skizzenbuch zu Venedig. Ausführliches aus diesen Untersuchungen gehört noch nicht hierher, wol aber musste der Zusammenhang, der mit dem Besuch der Deutschen in Urbino einsetzt, in seiner Tragweite aufgezeigt werden, damit man nicht glaubt, solche Menschen wie Justus und Melozzo sässen empfindungslos und stumpfer nebeneinander als zwei Metallplatten in einem Gefäss, die Alles, was mit ihnen in Berührung kommt, aufs kräftigste galvanisieren.

¹⁾ Passavant, Peintre-Graveur V, p. 195, No. 115. Vgl. Preuss. Jahrb. XLVII, p. 54.

²⁾ Bartsch 9. Vgl. Pass. 118. Der Stich nach dem Abendmal aus Verrocchio's Schule, aber wol von deutscher Hand, befindet sich in Gotha. Facsimile im Jahrb. d. k. preuss. Kunstsammlungen. 1884.

Wir haben Melozzo's Gang im Auge zu behalten und erinnern am Schluss seines Aufenthalts in Urbino nur noch einmal an die zweite Grossmacht, die ihn hier bestimmte: Luciano da Lauranna und seine Architektur des herzoglichen Palastes. — Es ist mit dem allgemeinen Eindruck dieses Bauwerks auf den Maler nicht getan. Eine überraschende Erscheinung lockt uns auf die Spur des Istriers, der von Neapel gekommen war, und intimeren Austausch mit Melozzo da Forli. Ich meine die bunten Marmorthrone der allegorischen Frauen auf den Gemälden der Libreria. Es sind eigentümliche, fast barocke Bauten, die man dem reinen Sinn des Architekten, der den herrlichen Schlosshof erfand, gewiss nicht in die Schuhe schieben möchte. Das ist auch nicht die Meinung; vergleichen wir aber den Thron des Papstes in S. Marco, den Melozzo kurz zuvor in Rom gemalt, so muss doch ein Unterschied auffallen und, was die Reinheit des Geschmacks betrifft, nicht gerade ein Fortschritt. Die Grundformen sind in Rom schon ähnlich wie hier in Urbino; die Verhältnisse jedoch klarer, klassischer, der Aufbau nicht so abenteuerlich aus allerlei verschiedenen Bestandteilen zusammengeschoben, die Auszierung nicht so gar bunt und schwer. Die Veränderung auf den Bildern der Libreria mag zum Teil durch die malerischen Absichten motiviert werden, das Streben nach prunkvoller Wirkung manches erklären; doch aber steckt ein Geschmack darin, der sich auch hier und da am Schlossbau und dessen Dekoration verrät, besonders in früheren Teilen gegen Westen zu, die zu dem feinen klassischen Stil des Hofes und der Fassade im Gegensatz stehen. Auch Luciano Lauranna hat sich in Urbino erst hindurchgearbeitet zu völliger Klarheit und Sicherheit des Geschmacks, seine Anfänge haben noch fremdartigen Beisatz süditalienischer, ja ausländischer Elemente. Der beste Beleg dafür und zugleich das willkommene Mittelglied sind seine Bilder. Der Architekt Luciano hat selber gemalt, berichtet Baldi, und so mussten die Beziehungen noch flüssiger werden zwischen ihm und den Malern von Rom und von Flandern.

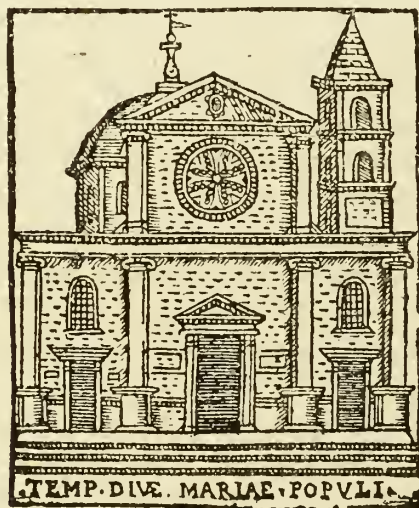
Bernardino Baldi erwähnt: »gewisse Tafeln, in denen trefflich nach perspektivischer Kunst gewisse Szenen aufgerissen und gemalt waren, über die kein Zweifel sein kann, dass sie von Luciano herrühren, da sein Name darunter geschrieben steht und einige andere Worte in slavonischer Sprache und Schrift.« Diese Bilder des Meisters von Lauranna sind uns offenbar in einem Paare länglicher Tafeln des Palazzo Barberini erhalten, die im selben Saal hängen, wie das Bildnis Federigo's¹⁾. Auch hier hat die Architektur, welche die Figuren überwiegt, einen etwas abenteuerlichen, keineswegs so klassischen Charakter, wie wir ihn nach Binnenhof und Antlitz des Schlosses erwarten. Sie steht sogar dem Geschmack der Ferraresen nahe und zeigt Anklänge, die auch bei Niccolò dell' Arca in Bologna an dem Sarkophagdeckel von S. Domenico vorkommen, d. h. bei einem Zeitgenossen, der früh nach Bologna ausgewandert, doch von Geburt aus Dalmatien stammte.

Sonst konnte der Umgang mit dem Architekten, dessen Bauweise so mancherlei Verwandtschaft mit den reinsten Entwürfen des Leon Battista Alberti verrät, welcher sogar die Lehren dieses grossen Theoretikers, der sein Buch über die Architektur dem Herzog Federigo zu widmen beschlossen, am Palast von Urbino zur Anwendung brachte, nur vorteilhaft wirken. War doch Melozzo selber, wie wir annehmen müssen, noch die letzten Jahre vor dem Tode des Florentiners in Rom mit ihm in nächster Berührung, mit Luca Pacioli befreundet und so aufs beste eingeführt. Aber diese Gemeinschaft am Hofe des baufreudigen Fürsten lenkte die Phantasie des Malers immer mehr auf architektonische Gedanken und jene kunstvollen Berechnungen hin, die ihn in der Folge veranlassten, nicht selten zum Nachteil der eben errungenen malerischen Vorzüge sein Hauptaugenmerk auf perspektivische Umdichtung und scheinbare Erweiterung enger Innenräume oder niedriger Wölbungen zu richten.

¹⁾ Sie haben dasselbe Format wie die Ansicht eines Platzes mit Palästen, Häusern, Kirche und Baptisterium im Istituto di Belle Arti zu Urbino.

Auch Melozzo liess den Genossen seiner Arbeit und den Freunden in Urbino mancherlei Anregung zurück. Seiner Anwesenheit wird besonders die Ausbildung eines bescheidenen, aber tüchtigen Lokalmeisters verdankt, der auch nach dem Tode des Herzogs die ernste Kunstweise, soweit sie sich lehren und lernen liess, in Uebung erhielt. Es ist kein Geringerer als der Vater Raphaels, der diese Tradition von Melozzo da Forli aufnahm und mit westumbrischer Empfindung verband. Wir vermuten ihn unter den Mitarbeitern des Forlivesen im Schlosse während der Jahre 1473—76. Er hat auch nach dem Weggang dieses Meisters die dankbare Freundschaft bewahrt, und in den Versen seiner Reimchronik neben der Anhänglichkeit seines Herzens auch die Bewunderung für die Fortschritte der Perspektive bekannt, die Melozzo mit jedem neuen Werk erreichte,

»Che in prospettiva ha steso tanto il passo.«





Im Dienste der Rovere.

Il detto pittore fu molto studioso delle cose dell'arte, e particolarmente mise molto studio e diligenza in fare gli scorti, come si può vedere in Sant' Apostolo di Roma, nella tribuna dell'altar maggiore.

(Vasari.)

Jetzt ist der Frieden Italiens aus, rief der Papst, als ihm der Tod Galeazzo Sforza's gemeldet ward. Mitten in seinem Glanz war der Herzog von Mailand am 26. Dezember 1476 in der Kirche Sto. Stefano ermordet. — Sixtus überschaute das vielfach verschlungene Gewebe der italienischen Politik, wo kein Staat dem andern ohne Eifersucht zusah, kein Bundesgenosse dem andern vertraute. Die ehrgeizigen Bemühungen Ferrante's, mit dem er selbst zusammenhielt, konnten niemand mehr entgehen. Galeazzo Sforza war der einzige Mann, der Reichtum und Macht genug besass, ihm dauernd das Gleichgewicht zu halten, aber auch gesonnen mit kühner Hand nach der Krone Italiens zu greifen, wenn die Gelegenheit sich darbot, oder wenn es darauf ankam, sie dem Bastard von Aragon streitig zu machen. Das unerwartete Ende des Kardinals von S. Sisto hatte freilich jäh genug die Fäden zerrissen, die er mit Galeazzo über die Häupter Mittelitaliens hinweg zu Mailand angesponnen; ja der Herzog hatte sich seitdem auf die Seite von Florenz und Venedig gestellt. Aber die Beziehung zu Girolamo Riario, dem die Grafschaft Imola gegeben und die Hand Catarina Sforza's versprochen war, gewährte Bürgschaft genug, um jeden Augenblick wieder anzuknüpfen. Der Papst konnte noch im Jubeljahr die Hoffnung festhalten, die beiden Heerlager zu gemeinsamem Vorgehen gegen die Türkengefahr zu vereinigen, und die Politik Italiens nach seinem Willen zu meistern ¹⁾).

Aber schon die Erwartungen vom siebenten Jubiläum waren nicht erfüllt. Ueberall herrschte Teuerung, und in Rom machten sich ansteckende Krankheiten bemerkbar, so dass die Pilgerzahl bei weitem nicht die Höhe erreichte wie unter Nikolaus V., und der Zufluss des Geldes, auf den man gerechnet, blieb aus. Es fehlte am Nervus rerum; aber schlimme Verwickelungen schienen nicht bevorzustehen. Deshalb sandte der Papst seinen Neffen Giuliano als Legaten de latere nach Frankreich, um die Bemühungen wieder aufzunehmen, die Bessarion so völlig missglückt waren ²⁾).

¹⁾ Ep. Card. Pap. 629 u. 644: »Hic tamen Pontifex noster supra vires contendens, omnia molitur et temptat . . . Nos patris fideliter laborantis sequimur quoad possumus studia« . . .

²⁾ Matteo Palmieri, De temporibus suis, bei Tartini, Ital. Rer. Script. I. col. 259 u. col. 267. Ep. Card.

Da die pestähnliche Krankheit, die in Folge der Ueberschwenmungen neue Nahrung erhalten, zu Anfang des Sommers den Aufenthalt fast unerträglich machte, als alle Prozessionen und Gebete der wütenden Seuche keinen Einhalt taten, beschloss Sixtus selbst der Gefahr zu entfliehen und verliess am 10. Juni die Stadt. Die Bücher wurden eingepackt und aus der Bibliothek in die Engelsburg geschafft, der Senatorenpalast ward geschlossen und am Fuß der Treppe unter freiem Himmel Recht gesprochen. Nur ein junger Kardinal, der im Mai 1473 erst den Purpur erhalten, blieb als Legat zurück. Es war ein Freund Giuliano's della Rovere; das allein erklärt seine Wahl zum Stellvertreter des Papstes in so schlimmer Zeit. Giambattista Cybò, ein geborener Genuese, hatte längere Zeit im Dienste des Kardinals von Bologna, Filippo Calandrini, eines Halbbruders Nikolaus' V., an der Kurie gelebt, und seither mit dem jungen Nepoten, Kardinal von S. Pietro in vincoli die engste Freundschaft geschlossen. Bei dem intimen Verkehr, in dem sie standen, war es ein offenes Geheimnis, dass er Giuliano seine Erhebung verdanke, als Sixtus ihm im zweiten Jahre den roten Hut gab. Man wollte sogar wissen, es sei die Eifersucht auf Pietro Riario, der dem Erzbischof von Mailand Arcimboldi das Kardinalat erwirkt, bei diesem Freundschaftsdienst im Spiel gewesen. In seiner neuen Würde erwarb er sich viel Liebe und Vertrauen; denn er war sanftmütig und freundlich von Natur, liess niemand ungetröstet von sich gehen, ja er umarmte und küsste Vornehm und Gering, fast in weichlicher Zärtlichkeit ¹⁾. Das waren die ersten Schritte zum Pontifikat Innocenz' VIII.

Friedlich durchzog inzwischen der Papst, der sich zunächst über Campagnano nach Vetralla begeben ²⁾, einen Teil des Patrimoniums Petri, hielt sich in Orte, dann in Narni auf und verlegte endlich sein Hoflager für längere Zeit nach Fuligno. Von dort aus besuchte er Assisi und feierte in den ersten Augusttagen das Fest seines Ordensheiligen Franciscus, wo zur Indulgenz der Portiuncula eine zahllose Menge von Pilgern aus ganz Europa zusammenströmte. Schon immer war es sein Wunsch gewesen, das Grab des Heiligen zu sehen, aber das bestehende Verbot hatte er nicht überschreiten wollen. Jetzt gab es für seine Auktorität kein Hindernis mehr. Im Schweigen der Nacht stieg er durch verborgene Gänge zur unterirdischen Stätte hinab, sah den heiligen Mann, dessen Leiche aufrecht dastand, und weinte Thränen der Rührung vor diesem Anblick. Er hatte nur zwei Begleiter mitgenommen, Giovanni Arcimboldo, den Kardinalerzbischof von Mailand und den Hauptmann seiner Wache, Andreas von Norcia, der mit der Fackel vorangieng. »Alle sahen die Wundmale, erzählte dieser, berührten und küssten sie, und der Papst schnitt mit eigener Hand vom Scheitel des Toten einige Haare ab, die er stets mit grosser Verehrung bewahrte ³⁾.«

Nach Fuligno kam auch Giuliano Rovere als Legat aus Frankreich heim. Es war ihm zu Anfang nicht eben gut ergangen. König Ludwig fand es angezeigt, ihn, wenn auch ehrenvoll, doch in steter Ueberwachung zu halten. Dann gelang es der geschickten Vermittlung seines Rechtskonsulenten Giov. Cerretani aus Terni, dessen Rat er hauptsächlich befolgte, die Sache beizulegen; Giuliano wurde mit hoher Auszeichnung behandelt und kehrte hernach mit grossem Ruhm zum Papste zurück ⁴⁾. Erst spät im Jahre schlug Sixtus mit seiner Umgebung den Heimweg über Rieti ein und betrat auf der Via Nomentana am 23. Oktober seine Hauptstadt ⁵⁾.

Als die Eilboten aus Mailand die Nachricht nach Rom brachten, der Herzog Galeazzo sei unter den Dolchen der Tyrannenmörder gefallen, schien auf einmal die ganze bisherige Politik

Pap. 647. Diese erste Reise Giuliano's nach Frankreich ist M. Brosch, Julius II. S. 7—9 ganz entgangen und er verfällt deshalb auf die Idee, der Kardinalnepot könne damals beim Papst in Ungnade gewesen sein.

¹⁾ Vgl. Anhang: Zeugnisse des Jac. Gherardi u. des Sigismondo de' Conti.

²⁾ Vgl. Jac. Volaterrannus, Diarium 1480, Weihnacht. Infessura 1476 u. Ep. Card. Pap.

³⁾ Wadding, Annal. Minorit. ad ann. 1476.

⁴⁾ Matteo Palmieri.

⁵⁾ Das Datum: 27. Dezember bei Infessura ist wol ein Druck- resp. Lesefehler (*mese di Xbre.*). Es ist nicht anzunehmen, dass der Papst während der Adventszeit und Weihnacht von Rom fern geblieben sei.

in Frage gestellt. Statt des gewaltigen Mannes trat ein sechsjähriger Thronerbe unter der Vormundschaft seiner schwachen Mutter, der Herzogin Bona, an die Spitze, und wenn auch der energische Wille ihres Rates Cicco Simonetta den wolgeordneten Staat zusammenhielt, — der starke Widerhalt gegen die Anstrengungen Neapels war gewichen, und die Regentschaft sah sich sofort von den ehrsüchtigen Umtrieben der jüngeren Brüder des Ermordeten umringt, die, solange verbannt, nun ihre Abfindung nicht gelten lassen, ja soviel wie möglich ergattern wollten. Lodovico Moro, der älteste dieser Prätendenten, beanspruchte die Vormundschaft über den minderjährigen Neffen für sich. Er lebte in Freundschaft mit Ferrante von Neapel, mit dessen Enkelin der kleine Herzog verlobt war, und verstand sich leicht dazu, überall Versprechungen zu machen, bis er in Mailand seinen Sieg erreicht. Sollte man versuchen, bei dieser Lage dem Nepoten des Papstes die Braut vorzuenthalten? — Sofort nach dem Tode Galeazzo's war auch Taddeo Manfredi, einst Herr von Imola, der solange in einer Art Gefangenschaft beim Herzog gelebt, nach Venedig entwichen und begann jetzt von dort aus sich laut über den Verkauf seiner Grafschaft zu beschweren. Seine Klage fand besonders in Florenz ihren Widerhall, wo über diese Verleihung an Girolamo Riario ohnehin Missvergüngen herrschte, als ob man im Sinne gehabt seine eigenen Grenzen über dies naheliegende Gebiet zu erweitern. Und das Verhältnis zwischen Sixtus und den Medici war ja gründlich gestört. Lorenzo hatte seine undankbare Absicht, dem Papste Verlegenheiten zu bereiten, allzu offen gezeigt. Der Verlust der Geldgeschäfte als Verwalter des apostolischen Fiskus war ein empfindlicher Stoss für seinen Kredit. Die gereizte Stimmung brach überall durch. Jahrelang weigerte sich nun schon die florentinische Signorie, Francesco Salviati zum Erzbischof von Pisa zuzulassen. Als Filippo de' Medici 1474 gestorben war, hatte der Papst diesen Florentiner zum Nachfolger ernannt; denn Salviati, der mit Pietro Riario auf nicht als vertrautem Fusse stand, hatte nach dessen Tode gehofft, das Erzbistum von Florenz zu erlangen; aber ein Schwager Lorenzo's de' Medici, Rainaldo Orsini, war befördert; jetzt musste er untergebracht werden, obwol er der herrschenden Partei nicht genehm war. Unter dem Vorwand, man brauche bei den besonderen Verhältnissen in Pisa einen treu ergebenen Anhänger, ward die Besitzergreifung Salviati's verhindert und der Papst dadurch aufs äusserste erzürnt¹⁾.

Kaum hatte Sixtus die umbrische Provinz verlassen, so machte Niccolò Vitelli den Versuch, aus seiner Verbannung in Arezzo mit Gewalt die Rückkehr nach Città di Castello zu erzwingen²⁾. So lange hatte er sich ruhig verhalten, weil der Herzog von Urbino zu Hause war. Unter dessen Augen wagte er nichts und versprach sich keinen Erfolg. Kaum aber hatte er gehört, dass Federigo ein Gelübde zu erfüllen nach Loreto gewallfahrt sei, so drang er mit einer grossen Menge Landvolks eines Abends in die Stadt ein, so unerwartet, dass Lorenzo Zanè, der Patriarch von Antiochien kaum Zeit fand, sich in die Burg zu werfen. Aber der Handstreich misslang; denn die Veste hielt sich, und unterdessen kam Braccio Baglioni aus Perugia zu Hülfe, so dass Vitelli sich genötigt sah, nach Arezzo zurückzuziehen. Der Papst wandte sich an die Florentiner, sie möchten den wortbrüchigen Empörer aus ihrem Gebiet ausweisen; aber die Signorie verweigerte diesen Schritt. Solche Zeichen redeten deutlich genug; der Friede war gefährdet an allen Enden. Es war nur eine Frage der Zeit, wem es gelingen sollte, den weitumgreifenden Brand zu stiften.



¹⁾ Vgl. Reumont, Lorenzo de' Medici, Leipz. 1883. I, p. 270 f. und Frantz, Sixtus IV. und die Republik Florenz, Regensburg 1880.

²⁾ Sigismondo de' Conti, p. 18 f.

Melozzo und das neue Rom Sixtus' IV.

So gewitterschwül und peinlich war die Lage Italiens an der Jahreswende von 1476 auf 1477, als Melozzo dabei war, Sixtus IV. mit den Seinigen in jenem Fresko des Vatikans darzustellen. An diesen Platz seiner fortschreitenden Bahn gehört die Leistung, von der wir ausgegangen, und die als sicher beglaubigtes Werk nicht aus den Augen verloren werden darf. So begreift sich die heimliche Spannung, die ein aufmerksames Gefühl darin entdecken muss. Es ist Winterszeit; denn die Geistlichen tragen ihre Kappen und Pelzkragen, wie von Allerheiligen bis zum Pfingstfest üblich war, und die weltlichen Nepoten, die gelangweilt dabei stehen, scheinen in den dicken Röcken zu frösteln; Girolamo Riario hat sogar beide Hände in die pelzgefütterten Aermel gesteckt. Wir können also die Entstehungszeit dieser Malerei mit wünschenswerter Genauigkeit bestimmen ¹⁾.

Erst im Spätherbst 1476 kehrte Sixtus zurück; am 15. Januar 1477 war Melozzo daran, die Goldverzierungen aufzusetzen, d. h. doch wol die Arbeit selbst nahezu vollendet. Nur diese Zahlung erscheint in den Registern; den Meister für das Kunstwerk selbst zu belohnen, war die Kasse der Bibliothek nicht angewiesen noch imstande. Die klingende Anerkennung musste aus der Hand des Papstes selber kommen. Dann verschwindet der Künstler aus Platina's Rechnungen ganz bis zum Juni 1480, wo er die Bibliotheca secreta und den neuen Anbau, den Sixtus erst damals hinzugefügt, auszumalen beginnt, zu einer Zeit also, wo Raphael Sansoni-Riario, den wir hier im Kleide der Hausgeistlichen neben dem Sessel des Papstes sehen, längst den Purpur trug und Allen als Kardinal von S. Giorgio bekannt war. — Nur am 7. Mai und 10. Oktober 1477 erhält Johannes, der Famulus Meister Melozzo's für Wappen in Büchern, die Sr. Heiligkeit geschenkt, und Namensschilder in der Bibliothek bescheidenen Lohn ²⁾. Wer ist dieser Gehülfe Johannes? Ich vermute niemand anders als Giovanni Santi, Raphaels Vater, der von Urbino mit in die ewige Stadt gekommen! Denn gerade in diesen Jahren haben wir seine Lehrzeit zu suchen, und wissen nicht, wo er sie eigentlich durchgemacht. Nur mit Melozzo und Antoniasso Romano ist die Verwandtschaft gross genug, um ihren entscheidenden Einfluss anzunehmen. Mit Melozzo verbindet ihn herzliche Freundschaft und Dankbarkeit. Endlich aber löst uns dieser Aufenthalt Santi's in Rom eine schwierige Frage, die bis dahin ein peinliches Rätsel blieb! — Giovanni verrät in seiner Reimchronik die Kenntnis römischer Künstler, nennen wir nur den Einen, Meister Andrea, der in den siebziger Jahren die schönsten Marmoraltäre und Grabmäler Roms gemeisselt. Wir wüssten nicht, woher er gerade solcher Leute sich erinnert, wenn diese Spur uns nicht in dem »Johannes, famulus magistri Melotii«, den Sohn des Sante von Colbordolo aus Urbino erkennen liesse. — Dann wüssten wir auch, bei wem er das Freskomalen gelernt, das er in Cagli rühmlichst geübt hat, und müssten es ganz natürlich finden, weshalb gerade das Wandbild der vatikanischen Bibliothek so deutliche Anklänge in den Werken dieses Nachfolgers hervorgerufen, weshalb nirgends sonst in Melozzo's Schöpfungen die Vorbilder Santi's zahlreicher zu finden sind als in der nächsten Arbeit zu Loreto, zu der wir ihn umgehend begleiten, und hier. Doch das nebenbei!

Die Darstellung Sixtus' IV. mit den Seinigen hat auch für die Kunstgeschichte Roms eine besondere Bedeutung. Es bezeichnet in der Reihe erhaltener Denkmäler der Malerei abgeschlossen und fertig den neuen Stil, den das Pontifikat Sixtus' IV. gezeitigt hat. Bis dahin gehen die

¹⁾ Eug. Müntz schreibt in der Gazette des Beaux-Arts, 1875, Oktober: »Ce qui est certain, c'est que ce travail était déjà commencé en 1477.« Wir schliessen vielmehr auf die Vollendung; denn 1480 wird in einem andern Raum gemalt, wie wir sehen werden.

²⁾ Eug. Müntz. Les Arts à la Cour des Papes III, 131.

Ueberreste veralteter Tradition und die Anfänge des Neuen, dem der Sieg gehörte, noch in unsicherem Schwanken durcheinander: hier zum erstenmal ist ein Ganzes hingestellt, das den Stempel voller Eigentümlichkeit trägt, und der Charakter ausgebildet, der, sobald von der römischen Kunst unter dem ersten Rovere die Rede ist, vor dem geistigen Auge des Historikers auftaucht. Der Maler Sixtus' IV. besiegelt, was die Werke der Baumeister und Bildner in ähnlicher Weise, wenn auch nicht so entschieden und grossartig ausgesprochen. — Die fieberhafte Tätigkeit, welche der Papst und die Seinen überall in der Stadt begannen, als das Jubeljahr vor der Thüre stand, gestattete keine kritische Wahl zwischen Kräften und Aufgaben. Architekten und Ingenieure, Maurer und Steinmetzen wurden beschäftigt, wie sie vorhanden waren oder herbeiströmten, weil vor allen Dingen schnell gebaut werden sollte. Wir erleben an dem Mittelpunkt der Welt das seltsame Schauspiel, dass die Römer noch am wenigsten römisch sind und in gotischen Schulgewohnheiten bauen, während anderswo die reinste Renaissance schon zur herrschenden Form geworden war. Hier laufen die Strömungen um so länger noch getrennt nebeneinander hin, als es sich meist um Herstellung vorhandener Monumente, nicht um Neubauten ohne bindende Voraussetzung handelt. Gotische Streben, Kreuz- und Klostergewölbe, gotische Profilierung an Pfeilern und Gesimsen, ja die letzten völlig erstarrten Reste von Mafswerk in den Fenstern, die in rohester Arbeit noch ein paar Kleeblattbögen und eine Vierpassöffnung, gleich gut unter spitzem oder rundem Bogen vereinigen, neben ruhig massenhaften Mauerflächen der Antike, kräftig ausladenden Krönungsgliedern, rechtwinkliger Einrahmung, Pilastern und Dreieckgiebeln und sonstiger Anlehnung an klassische Bauformen. Neben den ersten Versuchen, ein paar Brocken römischer Ausdrucksweise wieder anzueignen, nur spärlich hier und da ein Anlauf, auch die Raumkomposition selbst nicht mehr eng und düster und mittelalterlich zu denken. Bis zum Jubeljahr wiederholt sich die seltsame Mischung, die wir im Palazzo Venezia noch heute vor Augen sehen. Der Hof des Palazzetto mit dem Gärtchen in der Mitte mutet doch gewiss jeden halb klösterlich und gotisch an. Die Pfeiler sehen aus wie der Kern eines Bündels, dem man die Dienste genommen hat; das Blattwerk der unreifen Kapitäle ist scharfkantig und unterhöhlt wie das nordischer Dome, aber trotzdem leblos und unorganisch, dem Travertin gewaltsam abgezwungen. Die Rundbögen liegen schwunglos und starr darauf, die Verhältnisse bleiben schwerfällig und gedrückt. Das Ganze scheint uns im Kloster von S. Francesco zu Assisi so viel besser zu dem wichtigen Aufbau zu passen als hier am Canto dei Barberi am Corso der Hauptstadt. — Etwas bessere Einsicht bei noch roherem Detail spricht aus den Vorhallen von Sti. Apostoli und S. Pietro in vincoli, die Giuliano della Rovere errichten liess.

Dagegen vollzieht sich in dem Neubau von Sta. Maria del Popolo ganz sichtlich der Wandel¹⁾. Es ist eine dreischiffige Basilika, mit rings umlaufendem Kapellenkranz erweitert. Je vier mächtige, niedrige Pfeiler mit Halbsäulen gliedern das Langhaus, an dessen Seitenschiffe sich ebensoviel Kapellen mit fünf Seiten aus dem Achteck anschliessen. So tritt der Querbau nur wenig mit den Kreuzarmen hervor, die halbrund geschlossen, auch den Seitenschiffen gegenüber mit kleinen Conchen versehen sind. Ein mässiges Altarhaus mit halbrunder Apsis legt sich an die grossen Pfeiler der Vierung, über denen ein achteckiger Tambour mit flacher Kuppel aufsteigt. Ueberall schwere Kreuzgewölbe im Schiff und gratige Gliederung in den Kapellen mit polygonem Schluss. Erst die Fassade vom Jahre 1477 macht Ernst mit reiner Renaissance. Sie

¹⁾ Reumont, Gesch. d. Stadt Rom III, 1. p. 408 ist der Einzige, der 1472 als Beginn des Baues richtig angebt, wie die Inschrifttafeln besagen. Die Epitaphien in Sto. Spirito erwähnen diese Kirche nach der Grundsteinlegung von Ponte Sisto und vor dem Besuch des Königs von Dänemark. Der neue Hochaltar ist von 1473. Mit dem Chor wurde gewiss begonnen; es fragt sich nur, wie viel der alte vorhandene Bau die Anlage des jetzigen Mittelschiffs etwa bestimmt hat. Die Fassadenwand bedeutet den Abschluss 1477 (nicht den Anfang!). Wir geben die Beschreibung des ursprünglichen Zustandes nach dem Grundriss bei Letarouilly, Edifices de Rome moderne, Text. S. 518. Schon Julius II. liess Erweiterungen mit dem Chor und dessen Nebenkappen vornehmen, und zwar nach Angaben Bramantes.

erhebt sich auf hohen Stufen. Aus dem Sockel treten vier Postamente für die Pilaster heraus, welche die ganze Schlusswand in drei Teile gliedern, den Schiffen entsprechend. Zwischen ihnen rechteckig eingerahmte Thüren mit Dreieckgiebel, die mittlere grösser, mit einem Fries über dem Sturz erhöht und einem halbrunden Madonnenrelief am Giebel geschmückt. Ueber den Seitenthüren Rundbogenfenster; über den Pilastern gerades Gebälk mit Sims, und über dem Mittelfeld, ohne Vermittlung durch Voluten aufsteigend, eine mässige Attika, von Pilastern eingeschlossen, mit einem Rundfenster darin, und von dreieckigem Giebel bekrönt¹⁾. Die Fassade ist einfach und gut, wenn auch nicht völlig frei und harmonisch; die Verhältnisse sind streng, die Profile scharf gezeichnet, die ganze Komposition schlicht und anspruchlos, ohne Aufwand starker Mittel, fast nüchtern in dem Verzicht auf Schattenwirkung und malerische Reize. Aber sie verspricht etwas ganz Anderes als das Innere bietet, stimmt höchstens zu dem Kuppelraum und zur feinen Gliederung der Kapellen, während das wuchtige Mittelschiff eine ganz andere Sprache redet. Statt der ungelenten Kraft und Gedrungenheit erwarten wir beim Anblick dieser Aussenseite auch drinnen schlanke Pfeiler mit zierlichen Pilastern und leichtgeschwungenen Arkaden, die heitere Anmut toskanischer Kirchlein. Also ist auch diese Lieblingsschöpfung der Rovere noch kein volles Kunstwerk aus einem Guss.

Dagegen hält sich das kleine Gotteshaus S. Pietro in Montorio — einschiffig, gewölbt, mit Wandnischen mehr als Kapellen zur Seite, Querschiff und polygonem Chorschluss, ganz im Charakter jener freundlichen Fassade, die den Wanderer, der die Stadt betritt, bei Porta Flaminia begrüsst. Sie würde in ihrer ursprünglichen Dekoration ein treffliches Beispiel darbieten, was der Geschmack dieser Zeit bei so kleinen, bescheidenen Aufgaben zu leisten vermochte. Jetzt wirkt auch sie mehr durch die kindlich lächelnde Stirn, mit der sie vom schönsten Vorsprung des Janiculus auf die kuppelreiche Stadt zu ihren Füßen herabschaut. In der schlichten Wandfläche, die ein vortretendes Gesims in zwei Geschosse teilt, sitzt unten nur der marmorrahmte Eingang, oben eine Fensterrose, und ein mässiges Giebeldreieck bedacht das Ganze²⁾. Ihr verwandt ist das Kirchlein Sta. Aura zu Ostia, das Guillaume d'Estouteville als Kathedrale seines Bischofsitzes begonnen, Giuliano della Rovere vollendet hat. — Ebenso naiv ist auf der andern Seite der Eindruck des Versuches, in Sta. Maria della Pace einen Innenraum nach dem Herzen dieser Zeit zu schaffen (1483). Zuerst ein Anlauf, als handle es sich nur um ein bescheidenes Kapellchen, zwei Quadrate überwölbt, mit Wandnischen zu den Seiten wie in S. Pietro in Montorio; dann auf einmal der achteckige Kuppelraum, ursprünglich geschmackvoll in zwei Geschossen gegliedert, so frei und leicht, dass niemand die erhebende Frische seiner Wirkung läugnen wird. Das Aeussere war wieder überraschend einfach.

Alles Andere dagegen sind nur Kompromisse: bei S. Giacomo degli Spagnuoli an Piazza Navona der Missgriff, die Breite eines niedrigen Hallenbaues mit denselben zaghafte Mitteln zu bewältigen; nur gekuppelte Pilaster an den Seiten. Bei Sant' Agostino (1479—83) die vergebliche Anstrengung, eine ebenso schwerfällige Breite bei beträchtlicher Höhendimension mit dem dreiteiligen Basilikenschema nach dem Vorbild von Sta. Maria del Popolo zu bekleiden; dabei zuerst der Notbehelf, das obere Stockwerk mit den hervorragenden Teilen des unteren durch Voluten zu verbinden, und diese in Gestalt eines kolossalen Winkelblattes vom ionischen Kapitäl gebildet, ein rechter Steinmetzeneinfall; dahinter wieder die Anlage der Kirche selbst ein hoher Gewölbebau auf Pfeilern mit kleiner Kuppel, düster und unruhig beleuchtet, aber konstruktiv beachtenswert. Deutlicher kann der Gegensatz zu Sta. Maria del Popolo denn doch nicht sein: die Fassade von St. Agostino mit dem starken Hervorspringen einzelner Teile, der Schwerfälligkeit

¹⁾ Die jetzt vorhandenen Voluten sind spätere Zutat. Vgl. unsere Abbildung nach altem Holzschnitt S. 108.

²⁾ Sie hatte ursprünglich die jetzige Freitreppe vor dem Eingang nicht. Vgl. die Abbildung in: *Roma antica e moderna, nella quale si contengono le immagini della chiese . . . Roma 1660.*

obendrein charakterloser Gesimse, beweist allein schon, dass sie ein subalterner Kopf erdacht, dem die jungfräuliche Keuschheit der Madonna del Popolo so gar nicht verständlich war ¹⁾).

So steht im ganzen die Architektur dieses Pontifikates nur in wenigen Leistungen frei auf der Stufe der ausgebildeten Renaissance, die wir erwarten. Die Mehrzahl der Bauten zeigt ein gebundenes Wesen, dem Alten entwachsen und des Neuen noch nicht mächtig, wie das Gemisch von Latein und Vulgärsprache, das diese Leute reden, sobald sie sich gebildet ausdrücken wollen. Nirgends zeigt sich die Abhängigkeit von vergangener Tradition mitten in der neuen Formenfreiheit, der Mangel originaler Gedanken auffallender als an dem Hospital von Sto. Spirito, einem Profanbau, bei dem doch keine kirchliche Vorschrift die Erfindung hemmte. — Das neue Hospital ist grossartig angelegt. Es besteht aus einem langen Hauptbau und den zweistöckigen Wohn- und Wirtschaftsgebäuden, welche zwei Höfe umgeben. Der grosse luftige Krankensaal erstreckt sich von einem Ende der Via Sistina fast bis zum andern, vom Tiber bis an die Kirche beim Thor nach Trastevere. Nur in der Mitte wird er durch eine Kapelle mit achteckiger Kuppel durchschnitten und bekrönt. Die ganze nördliche Langseite ist bis zu halber Höhe durch einen loggienartigen Bogengang verkleidet, von dem wir das später aufgesetzte niedrige Stockwerk hinwegdenken müssen. Die Obermauer des Hauptgebäudes ist in regelmässigen Abständen durch Pilaster gegliedert, zwischen denen schlicht gefüllte Flächen mit durchbrochenen wechseln, welche durch Fenster mit Kleeblattbogen und Rosettenöffnungen dem Innern Licht zuführen. Geradlinige, antik geformte Gesimse teilten und krönten die Aussenwand. Der achtseitige Tambour ruht im Innern auf vier an den Kanten abgeschrägten weiten Rundbögen über gegliederten Pfeilern und steigt senkrecht aus dem Baukörper hervor. Das Achteck wird durch abwechselnd längere und kürzere Linien umschrieben und bietet durch diese ungleichseitige Symmetrie dem Auge angenehmen Wechsel dar, während auch hier die strenge Teilung in zwei niedrige Stockwerke durch einfaches Gesims, die Einfassung der Mauerflächen durch schmucklose Pilaster, der Abschluss durch einen scharf profilierten Architrav den ernsten Charakter herauskehrt. Aber er wird wieder belebt und gemildert durch die Einfügung eines dritten Pilasters an den breiteren Seiten des unteren fensterlosen Stockwerkes und die Fenster im oberen, die unter ihrem runden Bogen mit rosettenförmiger Oeffnung darin an den schmälern Seiten zwei, an den breiteren drei hohe Kleeblattstellungen umspannen, während ein niedriges Zelt Dach die acht Seiten zu einem Höhepunkt vereinigt. Unterhalb dieses Kuppelbaues durchbricht ein Portal die fortlaufende Bogenreihe, d. h. kräftig vortretende Pilaster tragen ein Giebeldreieck mit dem Wappen des Papstes darin. — Dieser Gliederung der Langseite entsprach die nicht mehr vorhandene Fassade gegen den Tiber und die Engelsbrücke zu. Unten zog sich die loggienartige Bogenreihe wie an der Via Sistina herum; vor die mittlere der fünf Pfeilerarkaden trat ein Paar kräftiger Pilaster vor, das über der Bogenhöhe von einem Dreiecksgiebel bedacht, so ein Portal bildete, zu dem man auf Stufen emporstieg. Dahinter erhob sich die Schlusswand des Saalbaues selbst, über dem Pultdach der Loggia zunächst eine Reihe kleiner Mauerbögen wie an der Langseite auch, darauf das stark vorspringende Gesims: das obere Stockwerk durch fünf Pilaster geteilt, zur Seite des mittleren in den nächsten Wandfeldern zweiteilige Bogenfenster, in den äusseren daneben kreisrunde Oeffnungen; endlich ein niedriges Giebelfeld mit einer grossen Fensterrose darin als Abschluss des Ganzen ²⁾. — Hinter diesem Hauptbau liegen Wirtschaftsräume und Behausungen, die zur Aufnahme und Verpflegung verlassener Kinder bestimmt waren. Sie schliessen zwei Höfe ein, die sich nach innen in zwei-stöckigen Bogenreihen öffnen, hier statt von Pfeilern von Säulen getragen, die im Obergeschoss dünner und kleiner sind. — Ueberblickt man das Ganze, soweit es nach aussen monumentalen

¹⁾ Der konstruktiv tüchtige, aber künstlerisch geschmacklose Baumeister von St. Agostino war Giacomo da Pietrasanta.

²⁾ Wir halten Saulniers Abbildung (*De Capite Sacri Ordinis Sancti Spiritus*, Lugduni 1649) für zuverlässig. Vgl. sonst H. Brockhaus, *Das Hospital Santo Spirito zu Rom im 15. Jahrhundert*, im *Repert. f. Kwsch.* VII, 3 (1884).

Charakter gewinnen konnte — was ist es denn Anderes als eine befangene Zusammenstellung kirchlicher und klösterlicher Bauteile? Das Hauptgebäude ist wie das Langhaus einer Basilika, nur verdoppelt, links und rechts vom Vierungsturm; die Fassade ähnelt den damals entstandenen Vorhallenbauten wie an S. Pietro in vincoli, oder dem mittelalterlichen Beispiel von Sta. Saba. Allerdings entspricht dieses Ganze gerade dadurch dem damaligen Wesen der Krankenpflege und Woltätigkeitsanstalten, die in Form religiöser Bruderschaften die notwendige Organisation mit Ordensregel und Ordenstracht verbanden.

Was sonst in Profanarchitektur an zahlreichen Palästen geleistet ward, vermögen wir heute nicht einmal einigermaßen zu überschauen. Die Mehrzahl der schnellfertigen Wohnungen, welche Kardinäle und Nepoten für sich geschaffen, sind zerstört oder durch nachfolgende Besitzer völlig verändert. Am altertümlichsten mutet uns das Haus des Kardinals Stefano Nardini (jetzt *Governo vecchio*) an, mit seinen achteckigen Pfeilern, rohen Säulen und schwerfälligen Bogen, — wenn auch die mehrgeschossige Loggia, die wir vom schönen Eingangsportal aus erblicken, in ihrer ursprünglichen Bemalung ganz andersartig gewirkt haben muss. Der Palast Giuliano's della Rovere umschloss die Basilika Sti. Apostoli auf drei Seiten; nur die linke Hälfte ist noch kenntlich, die rechte in den Palazzo Colonna verbaut. Er giebt ebenso wenig wie der des Kardinals von San Clemente an Piazza Scossacavalli eine günstige Vorstellung von dem Geschick der Baumeister, die Stirnseite wirksam zu gliedern, oder von dem Geschmack der Bauherrn für echt monumentale Gediegenheit. Die Eile macht sich auch hier im Aeussern bemerkbar; denn, wie am Palast von S. Marco sogar, wird auf Quaderbau von vornherein verzichtet. Da diese geistlichen Herrn für keine Nachkommen bauten, so erwachsen in Rom keine Familienhäuser wie in Florenz oder Siena, wo die herrlichsten Schöpfungen aus jenen Tagen alle nachgeborenen Geschlechter umfangen und den hastig lebenden heute fast zu raumgewaltig und dauerhaft erscheinen. Mit grösserer Sorgfalt und liebevoller Rücksicht auf den Nachwuchs scheint nur der weltliche Nepot Girolamo Riario sein Haus bei Piazza St. Apollinare gegründet zu haben. Die Freunde Leon Battista Alberti's, der Mathematiker Luca Pacioli und der bauverständige Melozzo da Forli, standen ihm ratend dabei zur Seite. Pacioli erzählt eine Anekdote aus dieser Zeit ¹⁾, wie er und Melozzo mit dem Grafen die Fortschritte des Baues betrachteten und alle drei einen ruhmredigen Steinmetzen gefoppt, weil er ein schwieriges Kapitäl, das sie ausgedacht, zu machen versprach, als ob es gar nichts wäre, und doch, statt in vier, nicht in zwanzig Tagen die Aufgabe zu lösen vermochte. Girolamo Riario war so eingenommen von der Schönheit dieses Palastes, der mit den Nebengebäuden, seinem Garten und Turm, der Torre de' Sanguigni gegenüber, mit der einen Seite an dem Platz von Sant' Apollinare, mit den übrigen an ebensoviel öffentlichen Wegen lag, dass er am 26. Mai 1483 in einer Schenkung *inter vivos* an seinen Erstgeborenen Ottaviano die Bestimmung aufnahm, der Palast dürfe nie, auch nicht teilweise veräussert werden; sowie Einer der Familie ihn verkaufe, solle er durch diesen Akt des Eigentumsrechtes verlustig gehen und ohne weiteres der Nächstälteste des Hauses als Erbfolger an seine Stelle treten ²⁾. — Es half ihm nichts: der Sturm, den er selber gegen sich heraufbeschworen, hat auch diese seine Lieblingsschöpfung verwüstet. Kaum ein Thürsturz in der Eingangshalle bezeugt noch die Sorgfalt der einstigen Marmorarbeit; alles Uebrige schien den vornehmsten Römern des Raubes wert, sobald die Gelegenheit kam.

Es ist unläugbar, nach der hastigen Anstrengung Aller zum Jubelfest gewinnt die römische Bauweise nun in den folgenden Jahren an Reinheit des Stiles und Eigentümlichkeit des Charakters. Ueberblicken wir die Gesamtheit dieses Neuen, so darf man wol nicht behaupten, dass Sixtus und seine geistliche oder weltliche Umgebung in ihrem Streben mehr Eifer als Kritik, mehr

¹⁾ De divina proportione, Kap. 57. Die Stelle ist neuerdings bei Müntz III, p. 79 abgedruckt.

²⁾ Adinolfi, La Torre de' Sanguigni e Santo Apollinare. 1863. p. 49 ff.

Grossartigkeit als Geschmack bewiesen. Der allgemeine Aufschwung zur Erneuerung Roms nötigt Jedem Bewunderung ab, wenn auch die Prüfung der einzelnen Resultate selbst unsere Erwartungen nicht völlig befriedigt. Wer heute die Strassen und Plätze der ewigen Stadt durchwandert, gewöhnt sein Auge gar leicht an die sinnbetäubende Instrumentation des Barock und seiner zeitlichen Nachbarn, deren »unausgesetztes Fortissimo« aus der Mehrzahl der Kirchen und Paläste auf uns eindringt. Daneben erscheinen die Werke der Renaissance, die sich zwischen Mittelalter und Antike nur schüchtern und zagend auf sich selber besinnt, in ihrer Kleinheit und Minderzahl wol dürftig und mager, und bleiben auch heute noch verkannt. Aber wer ihren Verdiensten gerecht werden will, muss sein Auge zunächst einmal dem siegestrunkenen Uebermut der späteren Bauzeit verschliessen, und wenn er die Reste des Quattrocento von rücksichtsloser Verkleisterung befreit¹⁾, wenn er seine Anschauung nach älteren Abbildungen zurechtgestellt, nichts weiter daneben betrachten und in Rechnung ziehen als die Bauten und Pläne Bramantes, der die Sehnsucht dieser Zeit erfüllt und das Ideal der Besten wirklich ins Dasein ruft. Unbeirrt von dem starken und wirksamen Schattenschlag der malerischen Kompositionsweise aller Späteren, — wird man den Zusammenhang zwischen diesen Quattrocentisten und Bramante nicht verkennen, die nahe Verwandtschaft zwischen der maßvollen Vornehmheit seiner Profile, dem Feingefühl seiner Proportionen, der reinen Harmonie seiner Anordnung beim Beginn des neuen Jahrhunderts und den unsicheren aber sinnigen Anfängen unter Sixtus IV., deren naive Frische und züchtige Mädchenhaftigkeit uns so liebenswert anmutet, gewiss herausfinden d. h. die bescheidenen Versuche dieser namenlosen Vorgänger wol zu würdigen wissen.

Keine Frage, sie verdienen kaum grösseren Ruhm als bisher und halten den Vergleich mit den Leistungen, die vorher zu Florenz und gleichzeitig zu Siena erwachsen, nicht aus, — wenn es erlaubt ist die Prälathäuser, die uns in Rom erhalten sind, mit den Familienschlössern der Medici und Pitti unter der Kuppel Brunellesco's, oder der Piccolomini und Petrucci in den Gassen des gotischen Siena in eine Reihe zu stellen. Gewiss ist nicht viel gewonnen, wenn statt des Sammelnamens Baccio Pontelli, den Vasari's Lokalpatriotismus für die sixtinische Bauzeit erfunden, nun andere Toskaner, die sonst kein hervorstechendes Werk als wahre Architekten legitimiert aus der langen Vergessenheit emportauchen. Was sagen uns die Zahlungsregister der römischen Archive, wenn wir nicht sicher sind, ob sie uns statt des einen Erfinders, der die Seele war, nicht Dutzendunternehmer und Bauführer nennen, — wenn mit dem Namen Meo del Caprina, Giacomo da Pietrasanta und Giovannino de' Dolci, die uns geboten werden, keine künstlerische Individualität, kein persönliches Denkmal sich verbindet. Und, wenn es dem kritischen Sinne des Kunstverständigen gelänge, die elektrische Leitung herzustellen, die den Baumeister und sein Werk im rechten Moment lebendig vor unser Auge rückt, wenn stilistische Untersuchung zu sagen vermöchte, was sämtliche Akten der Archive verschweigen, wem diese und jene Gedanken, diese unterscheidbare Gruppe von Gotteshäusern und Kardinalspalästen gehört und jene nicht, — wäre viel damit gewonnen? Die Fortschritte der Kunst können uns doch nur die Monumente selber erzählen, und Rom ist damals nicht der Ort, wo eine selbstgewachsene Entwicklung wirklich bedeutsame Früchte hervorbringen konnte.

Es sind Toskaner, die hier bauen, und nicht einmal hervorragende Kräfte, welche die Heimat dem Papst hätte beneiden müssen. Aber beim besten Willen sie herbeizurufen, mit Gewalt in seinen Dienst zu zwingen, — wo waren damals so begehrenswerte Leute? Leon Battista Alberti war im Frühjahr 1472 zu Rom gestorben, allem Anschein nach mehr als allumfassender Kenner des Altertums, der sich lieber mit dem Geist der Antike erfüllte, als noch praktisch eingriff in die Förderung der Renaissance. Hat er, wie an den Luftschlössern Nikolaus' V.

¹⁾ Sie macht uns heute z. B. das Aeussere von S. M. della Pace und das Innere der Madonna del Popolo ganz unkenntlich.

keinen Teil an den Schöpfungen Pauls II., was sollen wir von Sixtus sagen, der noch nicht fest sass auf Petri Stul als Alberti starb? Giuliano da San Gallo war damals ein Name ohne Klang. Kein Dokument erklärt uns, wie Giuliano della Rovere 1483, sobald er Ostia erhielt, darauf verfallen sei, gerade diesen Florentiner zu berufen, um seine Burg zu bauen, — und warum gerade diese Veste an der Tibermündung so augenfällig der andern verwandt sei, die derselbe Kardinal zu Grottaferrata erbaut. Giuliano Rovere erhielt das Kloster aus dem Nachlass Bessarions als Kommende; schon 1474 baute er dort, wie Platina bezeugt. Dann musste er im Kriege der Colonna und Orsini verwüstet sehen, was er eben vollendet¹⁾. Aber in den ersten Jahren Innocenz' VIII. ward Alles restauriert, deshalb nennt die Inschrift über dem Hauptthor »Julius Cardinalis Ostiensis« den vornehmsten Titel, der ihm beim Tode d'Estouteville's zugefallen war. In Allem, was die Auffassung des Künstlers und die Technik des Ingenieurs bestimmt, gleicht Grottaferrata dem malerischen Ostia, — und von S. Gallo weiss man gerade von 1472—78 nicht, wo er gesteckt hat.

Sollten umsichtige Männer, wie diese Rovere, die sonst soviel Scharfblick für die Leistungsfähigkeit der Maler und Bildner bekunden, nicht mit Seufzen nach Architekten ausgespäht haben, so gut wie Lorenzo de' Medici und Federigo von Urbino? Klagten doch diese, die Wiege guter Architekten, Toskana sei leer; es fehle an empfehlenswerten Männern. In der Tat ist das Schloss von Urbino einzig in seiner Art und steht mit dem verwandten Teil in Gubbio als Mittelglied zwischen zwei grossen Entwicklungsphasen da, die wir mit den Namen Leon Battista Alberti und Donato Bramante bezeichnen. Nicht in Florenz und nicht in Rom werden die Fortschritte zur reinen Bildung klassischer Formen erreicht, sondern droben in der Residenz des Montefeltre, und stralen von hier aus fernhin an den Hof der Sforza, mit denen dieser Fürst in Verbindung stand, und in den nächsten Umkreis seines Ländchens, wo selbst Maler ihre architektonischen Hintergründe, — sei es ein Palasthof in den Geschichten S. Bernardins oder ein Tempel im Sposalizio, — in dem reinen Stil dieser Lokalschule halten.

Zu diesen Auserwählten, die von dem einsamen Licht auf der Höhe erleuchtet sind, gehört auch Melozzo da Forli seit dem Aufenthalt in Urbino und solange die Eindrücke dieses wundervollen Bauwerks in ihm lebendig bleiben. Seine ersten Grosstaten auf malerischem Gebiet geschahen nicht in Rom, sondern am Herzogssitz Federigo's; aber er ist es, der in Rom die Malerei zu ungeahnter Grösse emporbringt, lange bevor dort die Baukunst durch den Schüler Luciano's, Bramante, mit der Grossartigkeit seiner Auffassung zu wetteifern vermochte. Das Fresko der Vaticana, mit dem er zuerst im Dienste Sixtus' IV. auftritt, ist für Rom der entscheidende Anfang. In den nächsten Jahren bis zum Ende dieses Pontifikats sehen wir ihn Werke vollenden, welche, den Zeitgenossen zu gross, erst von der folgenden Generation recht verstanden, von Michelangelo und Raphael zum Ausgangspunkt ihrer eigenen Fortschritte gemacht werden.



Kurz vor oder nach diesem wichtigen Werke, das Melozzo's Stellung am päpstlichen Hofe gesichert hat, war in Rom eine andere Arbeit entstanden, deren Umfang und Bedeutung wir leider nicht ganz zu ermessen vermögen. Wir sind nur noch imstande, in den Grotten des Vatikans, wo so viele Trümmer von stattlichen Denkmälern dieser Zeit begraben liegen, das Bruchstück eines grösseren

¹⁾ Darnach wäre zu berichtigen, wenn Reumont meint, der Bau von Grottaferrata stamme erst aus den Tagen Innocenz' VIII. (Gesch. d. Stadt Rom III, 1. S. 409). Der schlanke Säulengang am ersten Hof deutet allerdings auf diese Zeit.

Ganzen bei seinem Namen zu nennen. Unter der Bezeichnung *Scta. Maria Praegnantium* ist über dem Altar einer eigenen Kapelle in den unterirdischen Gängen der Peterskirche das Fresko einer Madonna mit dem Kinde eingemauert, — ein hochverehrtes Gnadenbild der alten Basilika, zu dem die Römerinnen einst in allen Aengsten der Mutterschaft ihre Zuflucht nahmen. Das Wandgemälde musste beim Neubau von St. Peter geopfert werden; nur der Ausschnitt aus der Mitte ist gerettet und in den Rahmen eines andern Altars aus Kosmatenarbeit eingelassen. Dies Doppelpaar kleiner Säulen, die »in Form von Weinreben« gedreht und mit eingelegten Mosaikmustern verziert sind, befand sich ursprünglich am Altar der heil. Veronika, wo das Antlitz Christi verehrt ward. Das Fresko darin aber schmückte ein Heiligtum der Familie Orsini, das im Querhaus der Basilika, rechts vom Hochaltar, an der Südwand neben dem Durchgang nach Sta. Petronilla errichtet war ¹⁾. Unmittelbar zur Rechten der ehernen Thüre hatte Giovanni Gaetano Orsini, der 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 Bericht-erstatte 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 Angelico's oder Benozzo's völlig entwachsen, einen umbrischen, ja römischen Charakter ausgebildet hat. Die nächstliegende Möglichkeit wäre, dass der folgende Kardinal aus dieser Familie es gewesen, der reichbegüterte Latino Orsini, der von Nikolaus V. den Purpur und die Würde eines Erzpriesters von S. Giovanni in Laterano, von Sixtus IV. die des Camerlengo und die Oberaufsicht über die Verwaltung des Kirchenstaates erhielt. Er gründete schon 1449 nicht weit von seinem Palaste in Monte Giordano Kirche und Kloster S. Salvatore in lauro, die er seitdem vollendet und ausgeschmückt, und bekundete, wie seine Biographen ausdrücklich hervorgehoben, eine besondere Verehrung gegen die heilige Jungfrau ²⁾. Als er im August 1477 zum Sterben erkrankt war, besuchte ihn Sixtus mit einigen Kardinälen, ja er hielt acht Tage vor dem Tode des pfründenreichen Prälaten ein Konsistorium an seinem Bett und erlaubte ihm, was kaum einem Andern je geschehen, seine geistlichen Würden selber zu verteilen; und der Kranke bat das Aergste, was er bitten konnte: dass sie des Papstes Neffen nicht zu teil würden. Er gedachte offenbar mit Schmerz daran, wie alle Aemter eines Bessarion einst jenem unwürdigen Nepoten zum Raube gefallen. Er vergab seine machtvolle Stellung und starb am 21. August 1477 ³⁾. — Haben wir ihn als Stifter unseres Madonnenbildes in St. Peter anzusehen, der dem Maler das Fresko der Familienkapelle zu erneuern auftrug, weil die alte Wandmalerei inzwischen unscheinbar geworden, oder weil sie dem Glanz seines Namens und seiner Verehrung für die heil. Jungfrau nicht mehr genügte, so wäre damit ein Termin für die Entstehungszeit gegeben, dem der Charakter des erhaltenen Bruchstückes sehr wol entspricht. Im selben Jahre ist auch Giovanni Orsini, der Erzbischof von Trani und Abt von Farfa, 1480 sein älterer Bruder Napoleone, der Feldherr und Erbauer des Kastells von Bracciano, zu Vicovaro gestorben, und Virginio, der Freund des Nepoten Girolamo Riario, blieb als alleiniger Erbe zurück ⁴⁾.

Das erhaltene Fragment hat zweimal seinen Standort gewechselt. Zur Zeit Pauls III. musste der erwähnte Teil der alten Basilika dem Neubau weichen; man versetzte das abgenommene Mauerstück nach einem Altar neben dem des Kruzifixes an die Wand, welche die Basilika vom

¹⁾ Vgl. Mignanti *Istoria della . . . Basilica Vaticana* (Roma e Turno 1867) I, p. 133. Plan No. 18. Die Stellen aus Turrigio und Dionigi geben wir im Anhang.

²⁾ Cardella, *Memorie Stor. de' Cardinali*. Rom 1793. III, p. 110 ff.

³⁾ Vgl. Matteo Palmieri u. *Infessura*.

⁴⁾ Jac. Gherardi *Volaterr. Diarium*. col. 111.

neuen Dome schied, und nannte das Bild »Madonna degli Angeli«. Unter Paul V. wurde es dann 1612 in den Grotten eingemauert und 1631 mit der Inschrift versehen. Dabei hat es natürlich gelitten und beim zweiten Transport wol erst den Chor von Engeln verloren, der es einst umgeben und ihm den Namen eintrug, als der alte mit dem Kultus vergessen ward. Der Rest ist nur vier römische Palmi hoch und ebenso breit¹⁾, links oben noch ein Stück vom Kranze dunkler Cherubflügel erhalten.

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 doch soviel Zeichen der Verwandtschaft mit den Idealköpfen Melozzo's an der Stirn, die wir als seine herrlichsten römischen Leistungen betrachten werden, und erinnert in der Ausprägung der Formen wie im ganzen Arrangement an die Matrone Astronomie von Urbino. 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 Faltenwurfes 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 anklängt. 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. Es giebt in Rom ein Werk, das vielfach falsch beurteilt, unbedingt für Fiorenzo in Anspruch genommen werden muss, und wol in den ersten achtziger Jahren entstanden, uns die Beziehungen dieses Peruginers zu Melozzo aufklären kann. Ich meine die Kreuzigung mit den Apostelfiguren und andern Darstellungen ringsum am Ciborium des Hochaltars von S. Giovanni in Laterano. Wer Fiorenzo's Bilder im kleinen Kabinet der Pinakothek von Perugia in Erinnerung hat, wird keinen Augenblick zweifeln und durch die alte Tradition, die andere Namen nennt, sich nicht irre machen lassen. Dort ist eine ältere Altartafel mit der thronenden Madonna, S. Mustiola und S. Andreas, S. Petrus und S. Franciscus, und dann das Hauptstück von 1487 mit Petrus und Paulus neben einer leeren Nische und der Madonna mit fliegenden Engeln oben. Zwischen diese Bilder, die gut zehn Jahre auseinanderliegen, gehört mitten hinein, was im Lateran erhalten ist. An der Vorderseite des Tabernakels sieht man in der Mitte den Gekreuzigten mit Maria und Johannes, in den Nebefeldern links Paulus und Jakobus, rechts Petrus und Andreas; an der linken Seite S. Lorenzo und S. Joh. Baptista, in der Mitte die sitzende Madonna mit zwei Engeln am Thron und der knieenden Bildnisfigur eines Kardinals, weiter S. Sebastian, bekleidet, und S. Stephanus; an der Rückseite, der Apsis zu, die Verkündigung, die Krönung Maria's und S. Catherina mit S. Antonius Abbas; an der rechten Seite S. Gregor und S. Augustin, Christus unter den Lämmern, S. Hieronymus und S. Augustin. Die Vorderseite ist verhältnismässig wol erhalten und genügt zur völlig sicheren Entscheidung, dass niemand anders als Fiorenzo di Lorenzo es gewesen, dem die Herstellung resp. gänzliche Erneuerung einer alten Malerei hier aufgetragen wurde, die laut

¹⁾ Abbildung bei Dionigi, Tab. XXIII, 1. allerdings sehr ungenügend.

Inschrift »von einem Florentiner unter Papst Urban« herrührte¹⁾. Sixtus IV. liess an S. Giovanni in Lateranò viel restaurieren, noch in den achtziger Jahren die Glockentürme aufsetzen: damals hat Fiorenzo di Lorenzo diese Gestalten gemalt, das beweist ihr Stil. Wir dürfen uns also nicht wundern, wenn bei diesem Perusier, der sonst so nahe Schulgemeinschaft mit Andrea del Verrocchio verrät, doch mancherlei Züge entschieden auf Melozzo zurückgehen. Kleine Gewohnheiten, wie die Regenbogenfarben an den Cherubflügeln und in der Zusammenstellung seiner Gewänder, finden in seiner sonstigen Umgebung keine Erklärung, während das Vorbild Melozzo's, dessen Bahn sich mehrfach mit der seinigen kreuzt, sofort befriedigenden Aufschluss giebt.

Melozzo selbst begegnet uns 1477 seit Januar nicht wieder in den Zahlungsregistern der Bibliothek und verschwindet bis zum Jahre 1480. »Wurde seine Arbeit während dieser Zwischenzeit unterbrochen oder wurde der Künstler aus andern Fonds bezahlt als aus denen, über die Platina verfügte?«²⁾ Wir müssen uns jedenfalls für das erstere entscheiden; denn das Fresko »Sixtus IV. mit den Seinigen« war vollendet, in der Bibliothek vorerst nichts für den Maler zu tun. Die neuen Abteilungen, in denen er später beschäftigt wird, sind eben jetzt 1477 bei der Herrichtung von Anfang an. Dazu glauben wir uns gar in der Lage, für die Zwischenzeit andere Tätigkeit genug, ja zunächst einen auswärtigen Aufenthalt nachweisen zu können.



Loreto.

Gerade damals ergriff Girolamo Basso della Rovere, ein Schwestersonn des Papstes, mit Eifer die Gelegenheit, durch die Ausführung eines monumentalen Unternehmens, das ihm aus den Händen Anderer entgegenwuchs, seinen unbekannt Namen auf die Nachwelt zu bringen. Die Wallfahrtskirche zu Loreto verdankt ihm ihre Vollendung und einen grossen Teil ihres künstlerischen Schmuckes, den er in dreissigjähriger Tätigkeit dorthin gestiftet. Als im Oktober 1476 der Bischof von Recanati, Andreas de Pilis, gestorben war, hatte Sixtus beschlossen, das Patronat über Loreto von diesem Sitz zu trennen. Im November ward sein Neffe Girolamo Basso Bischof von Recanati und das Heiligtum auf dem lieblichen Hügel am Adriameer dem römischen Stule selber untergeordnet³⁾. Es war jedenfalls die Absicht des Papstes, mit eigener Hand die Förderung des Baues zu betreiben und der Jungfrau, die er aufrichtig verehrte, auch hier im Osten, dem drohenden Machtkreis des Islam gegenüber, einen würdigen Tempel zu errichten. Aber die Söhne seiner Schwester Luchina standen seinem Herzen nah, und der junge Bischof von Recanati ertrug es nicht, eine so hochverehrte Stätte, die immer zu dieser Diözese gehört, nun auf einmal davon getrennt zu sehen. Girolamo Basso war eine milde, sanftmütige Natur, rein in seinem Wandel, frei von Lastern und Flecken, aber auch nicht angelegt, sich durch persönliches Auftreten Ruhm zu erwerben. Seine litterarische Bildung war nicht eben gross, aber er liebte treffliche und gelehrte Männer sehr und förderte sie durch seine Gunst nach Kräften. Sein Einkommen war mässig, so dass er sich kaum imstande sah, ein angemessenes Gefolge

¹⁾ Stilistisch ungetreue Abbildungen bei Valentini, Basil. Lateranense. Vol. I. tav. XXXI—XXXIII. Vgl. dazu auch das kleine Madonnenbild in der Sakristei, das ebenso schlecht vol. II. tav. LIII. abgebildet ist. Hier kann ich auch einen Zusammenhang des Meisters mit Raphael bestätigen: den heil. Andreas im Skizzenbuch zu Venedig habe ich schon früher als Nachzeichnung einer Vorlage von Fiorenzo bezeichnet; hier am Hochaltar des Laterans findet sich diese Apostelfigur ganz ähnlich, nur in der Linken ein Buch und die Rechte etwas tiefer am Kreuzesstamm.

²⁾ Müntz, Gazette des Beaux-Arts 1875, October u. Les Arts à la Cour des Papes III, p. 127 u. 131.

³⁾ Vogel, De Ecclesiis Recanatensi et Lauretana . . . Comment. histor. Vol. I. Recineta 1858. p. 219 ff.

zu unterhalten¹⁾); in diesem Fall jedoch begegneten sich ja die Wünsche des Papstes mit den seinigen. Er hatte Lust, alle Sorgfalt auf den Dombau von Loreto zu wenden, wo auch er sich ein bleibendes Andenken zu schaffen vermochte, und Sixtus konnte nichts versagen; er hatte stets eine offene Hand, zumal wo die Ehre der Madonna mit dem Ruhm seines Hauses zusammengieng. So ward am 8. Februar 1477 Loreto wieder mit dem Bistum Recanati vereinigt und Girolamo Basso begann auf Kosten des Oheims den Bau der Kirche mit vollem Eifer zu betreiben.

Wo die Hütte Maria's einst von Engeln über das Meer getragen auf italienischem Boden niedergelassen war und als köstliches Besitztum verehrt wurde, sollte nun ein stattlicher Dom emporsteigen, der das Kleinod schützend umschlösse und die Pilgerscharen, die an Festen herbeiströmten, beim Gottesdienst zu fassen vermöchte. Es ist ein Irrtum, Paul II. für den Gründer der heutigen Kirche zu halten; es war vielmehr Niccolò dell' Aste, Bischof von Recanati und Macerata, ein Freund und Landsmann des Flavio Biondo da Forli, der seiner in der Italia illustrata gedenkt, ein treuer Anhänger Papst Eugens IV., der ihn 1440 vom Subdiakonat der päpstlichen Kapelle auf diesen Bischofsstul erhob. Der Neubau wurde 1468 begonnen und der alte Tempel, wo Piero de' Franceschi mit seinem Lehrer Domenico Veneziano wol im Auftrage desselben Prälaten gemalt, musste allmählich dem Fortschritt des jetzigen weichen²⁾. Als aber 1469 der reiche Niccolò dell' Aste gestorben war und ein Verweser für ihn eintrat, geriet das Werk ins Stocken. Da befahl Paul II., es rührig weiter zu führen, gewährte Indulgenz und Jubiläen, und deshalb erscheint dreimal das Wappen des Barbò mit der Tiara an den unteren Mauern des Chores und an den Kreuzarmen mit der Jahreszahl 1471. Unter Sixtus IV. wurde dem Bischof Andreas de Pilis noch Angelo von Sutri, des Papstes Kastellan, zur Leitung des Baues beigeordnet und am 3. Oktober desselben Jahres ein Kontrakt zur Vollendung dieser Teile mit einem Meister geschlossen, den Niccolò dell' Aste mit dem Ganzen betraut: Marino di Marco von Jadera in Dalmatien. Er war 1464 in der Vaterstadt des Bischofs, am Dom zu Forli beschäftigt³⁾ und wird nun hier seit 1468 in den Urkunden als »Generalis Magister et ingegnierius fabricae« bezeichnet. Er selber nennt sich in einer Inschrift an der Vorhalle von S. M. delle grazie zu Fano, die er nebenher erbaut, als Architekten der Madonnenkirche zu Loreto⁴⁾:

MCCCCLXXVI.
IOANNES · TONSVS · PONTIFEX FANI
DIVAE · MARIAE · PORTICVM · DEDIT.
OPVS · MARINI.
CEDRINI · VENETI.
ARCHITECTI · AEDIS · BEATAE MARIAE
DE · LAVRETO.

Zur selben Zeit also, wo Luciano Lauranna, den man so lange für einen Dalmatiner gehalten, das klassische Schloss von Urbino ausgeführt, errichtet dieser Marino di Marco von Zaar den Dom von Loreto in völlig gotischer Konstruktion. Er gehört wirklich der Kunsttradition

¹⁾ Jac. Volaterr. Diarium (b. Muratori. R. J. Script. XXIII. col. 116.)

²⁾ Vgl. Vogel a. a. O. II, p. 221 f. u. m. Artikel im L'Art, 29. Mai 1881. Man sucht also in der jetzigen Kirche von vornherein vergebens nach Malereien des Dom. Veneziano und Piero de' Franceschi!

³⁾ Storie di Forli di Alessandro Padovani, Mscr. der Bibl. Comun. fol. 180. Ueber der Thür des Domes steht die Inschrift MARINVS CITRINVS VENETVS . . . MCCCCLXIII. τολος.

⁴⁾ Pietro Maria Amiani, Memorie storiche della Città di Fano. Fano MDCCLI. 4^o. II. p. 31: una iscrizione ritrovata in occasione della fabbrica del Palazzo Vescovile. Die Vorhalle selbst war später zerstört worden, weil sie der Kirche zuviel Licht nahm. Vgl. auch Ughelli, Italia sacra I. col. 667.

dieser Gegend an und der Einfluss Venedigs auf alle diese Küstendistrikte des Adriatischen Meeres erklärt allein die sonst überraschende Erscheinung eines so späten in der Grundanlage gotischen Neubaus auf italienischem Boden. Es ist eine dreischiffige Hallenkirche mit ebenfalls dreischiffigen Kreuzarmen, deren jeder in drei Apsiden abschliesst. So entsteht in der Vierung ein Mittelraum, der an Reichtum der perspektivischen Wirkung und centraler Zusammenfassung ursprünglich nichts zu wünschen übrig liess und noch heute siegreich wirken müsste, wenn die Notwendigkeit nachträglicher Verstärkungen nicht die Weite beeinträchtigt hätte, und das bescheidene Heiligtum, für das dieses Centrum geschaffen war, nicht selber noch mit prunkender Marmorhülle überkleidet worden wäre, — Uebelstände und Missgriffe, welche die vortreffliche Idee des Erfinders vereiteln. Es wäre eine Centralanlage ähnlich denen niederrheinischer Kirchen, wie S. Maria im Kapitol und S. Aposteln in Köln gewesen, und diese Eigentümlichkeit hätte hier noch ein ganz besonderes Recht gehabt. Jetzt kommt nur noch das Langhaus einigermaßen zur Geltung. Die hohen Spitzbögen werden von schlanken, an den vier Ecken mit Halbsäulen besetzten Pfeilern getragen und ihre weite Spannung bekundet allerdings die italienische Bauphantasie. Die grossen Hauptpfeiler des Kreuzmittels mussten sehr weit auseinanderrücken, weil die Hütte Maria's dazwischen stand, und von allen Seiten frei zugänglich und sichtbar bleiben sollte. Deshalb lagern zur Verstärkung aussen in den vier Ecken, wo sich die Arme durchschneiden, vier Rundtürme aus dickem Mauerwerk, um den Schub der weitgespannten Vierungskuppel aufzufangen. Die Wappen Sixtus' IV. und seines Neffen Girolamo Basso, die abwechselnd die Aussenseiten des achteckigen Tambours wie die Gewölbe des Langhauses zieren, beweisen, dass der Bau im wesentlichen unter dem Pontifikat des Rovere vollendet ward. Aber beim Tode des Baumeisters Marino 1479 stand gerade der Mittelraum noch ungeschlossen da, und sein Nachfolger Thomas war, wie es scheint, den Absichten des Dalmatiners nicht gewachsen. Auswärtige Hülfe musste herbeigerufen werden. Man wandte sich nach Florenz. So hat das Aeussere einen andern Charakter erhalten und das Innere nicht minder an dem verhängnisvollen Wechsel des Systems zu leiden gehabt. Um 1480 kam Giuliano da Majano nach Loreto, ich vermute damals, wie er in Urbino mit Baccio Pontelli zusammentraf. Von ihm soll die Verbreiterung des Langhauses durch die Kapellenreihe in den Aussenmauern der Seitenschiffe herrühren; von ihm ist jedenfalls die äussere Ummantelung der ganzen Ostseite angegeben, die mit ihrer schrägen Böschung unten, ihren dicken Festungsmauern mit Zinnenkranz und Wehrgang droben, dem Heiligtum der Jungfrau das düstere Aussehen einer kriegsbereiten Burg verleiht. Die drohende Türkengefahr nötigte zu diesen Massregeln, und so hat gerade hier die Kirche zu Loreto das Gepräge Giuliano's da Majano empfangen und bewahrt. Die Anlage der Kuppel war erst 1488 Gegenstand entscheidender Beratung, als Meister Thomas aus den Zahlregistern verschwindet. Nach Vasari soll Benedetto da Majano herbeigezogen sein; von ihm könnte der Tambour herrühren, der jedenfalls 1484 vollendet war. Am 19. September 1499 ward mit Giuliano da San Gallo der Kontrakt für die Kuppelwölbung geschlossen. Am 23. Mai 1500 verzeichnet er triumphierend, dass er den letzten Stein hineingefügt¹⁾. Aber auch er hatte zu kühn gerechnet und der Haltbarkeit seines Mörtels zu viel vertraut; schon drei Jahre später zeigten sich Risse überall und man hatte genug zu tun, den drohenden Einsturz zu verhindern. Nach dem Tode Girolamo's griff die energische Hand Julius' II. auch hier ein und schickte Bramante, die Schäden zu bessern und einen glänzenden Abschluss des Ganzen durch Fassade und Säulenhallen rings um den grossen Platz zu entwerfen.

Doch das liegt weit über unsere Geschichte hinaus. Für uns ist wichtig, dass schon 1471 die Teile vom Chor gegen Süden herum ausgeführt wurden, wie aus dem Kontrakt mit Marino

¹⁾ Vgl. die Angabe seines Memorials und die Inschrift der Kuppel. Vasari, Opere IV, p. 278 u. L'Art 1881 (29. Mai) p. 202.

hervorgeht. Damit ist die Richtung bezeichnet, in welcher sich die Arbeit der nächsten Jahre bewegt haben muss. Seit 1476 wurde Alles aufgeboten, den Fortschritt zu beschleunigen. Wenn der Architekt bis dahin noch Zeit gefunden, die Vorhalle in Fano zu erbauen, so musste er jetzt ausschliesslich dem einen Bauherrn zu Dienste sein. — Die vier Türme in den Ecken der Vierung enthalten achteckige überwölbte Gemächer; der Schlussstein ihres Klostergewölbes trägt das Wappen des Basso della Rovere, und zwar mit dem Kardinalshut, den Girolamo am 10. Dezember 1477 erhielt.

Das Bedürfnis nach benutzbaren Sakristeiräumen war in der vielbesuchten Kirche, die gegen Ende 1476 auch den Herzog von Urbino unter den Wallfahrern sah, so dringend, dass unmittelbar nach dem Abschluss dieser Bauteile für deren innere Ausstattung gesorgt werden musste. Deshalb schickte der Bischof von Recanati, wenn nicht Papst Sixtus selber, den Meister Melozzo da Forli aus Rom hierher, mit seiner Kunst den Christendom am Ufer der Adria zu schmücken. Hatte er doch mit dem Fresko der Vaticana wie mit den Gemälden der Bibliothek von Urbino so wolbegründeten Ruhm erworben, dass Fürsten und Prälaten miteinander wetteiferten, ihn mit Aufträgen zu ehren, die ihres eigenen Namens Gedächtnis verherrlichen mussten. Sie drängen sich so, dass Melozzo nur im Jahre 1478 die Wandmalerei der Cappella del Tesoro ausgeführt haben kann, die in einem dieser Türme erhalten ist; denn im Dezember des Jahres finden wir ihn wieder in Rom, wo er die Statuten der Malerzunft unterzeichnet.

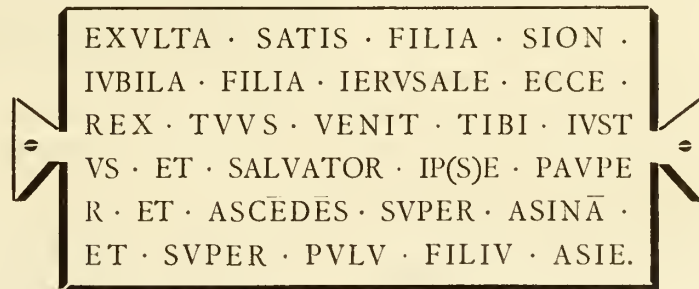


Die Kapelle, um die es sich handelt, ist an der Südseite der Vierung, dem Langhaus zunächst, vom Eintretenden rechts gelegen. Das achteckige Gemach hat der niedrigen Thür gegenüber nur ein Fenster in dem dicken Mauerwerk. Ein stark vorspringendes Gesims aus Haustein schliesst die Wände ab, über denen das schwere achtseitige Klostergewölbe unvermittelt aufsteigt¹⁾. — Der Maler stellt sich die Aufgabe, die erdrückende Enge des wirklichen Raumes, der durch die Zwecke des Baues bedingt war, mit seiner Kunst zu verwandeln, und was der Baumeister sich versagen musste, mit idealer Scheinarchitektur hervorzubringen. Wir treten in eine luftige Halle mit hochsteigender Kuppel, die durch die Oeffnungen ringsum den Ausblick ins Freie gewährt. Wuchtige Pfeiler, die nach Innen dem Achteck zugeschnitten sind, tragen auf korinthischen Kapitälern das dreitheilige Gebälk; die demgemäss in dem Mittel-Lot gebrochenen Pilaster sind mit grauen Marmorkandelabern auf goldenem Grunde gefüllt und schliessen die breiten Arkaden ein, welche die Dicke der Wand perspektivisch wiedergeben und an der Innenseite des Bogens Kassetten mit blauem Grunde, grauen Rosoni und goldenen Buckeln in täuschender Korrektheit zeigen. Ueber dem Fries mit grauen Marmor-Ornamenten auf blauem Grunde und dem vergoldeten Steingesims 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 skulptierten Rahmen schliessen wieder kleinere ebenso reich ornamentierte Fensteröffnungen ein, durch die das Blau des Himmels hereinschaut; die oberen Kassetten sind mit Marmorgebilden, wie Cherubköpfen, Delphinenaaren u. dgl. abwechselnd auf goldenem oder blauem Grunde ausgefüllt. Die aufsteigenden Rippen tragen in der Mitte oben

¹⁾ Die Höhe des ganzen Raumes beträgt 8 m, bis an das Gesims 5 m, also die wirkliche Kuppel 3 m, der Durchmesser 5,50 m.

als Schlussstein das Wappen des Kardinals Basso-Rovere mit einem vollen Eichenkranz darum ¹⁾. Wo die unteren Ränder der Kassettenreihe mit den oberen der Fensterrahmen zusammenstossen, flattert ein Reigen geflügelter Cherubköpfchen; vor den Oeffnungen darunter schweben mit ausgespannten Fittigen acht Engel in langen Gewändern mit den Marterwerkzeugen in der Hand. Auf dem obersten Rande der Attika sitzen ebenso viel Propheten mit Schrifttafeln neben sich, deren Worte den Leidensweg Christi voraussagen; sie schauen zu den Engeln empor oder herab auf die Arkaden unten, durch die man draussen zu ebener Erde die Hauptmomente der Passion erblicken soll.

Nur eine dieser Darstellungen, der Einzug in Jerusalem, ist in dem Arkadenfelde rechts neben dem wirklichen Fenster ausgeführt. Darüber sitzt der Prophet Zacharias mit dem Spruche:



»Freue dich, Tochter Zion, jauchze, Tochter Jerusalem! Siehe, dein König kommt zu dir, ein Gerechter und ein Erretter, arm auf einem Esel reitend und auf dem Jungen der Eselin.« (IX. v. 9): — Und oben schwebt der Engel mit dem Olivenzweig.

Neben ihm der Engel mit dem Opferlamm; der Prophet Abdias mit der Weissagung:
 »Invaluerunt adversum te viri pacis tuae, qui comedunt tecum, ponent insidias subter te.« (v. 7.)
 »Deine Bundesgenossen sind wider dich aufgestanden, und deine Tischgenossen werden dir Nachstellungen bereiten.«

Beide weisen auf das Abendmal, dem die untere Wandfläche bestimmt war, natürlich mit Bezug auf die Scene »Einer unter Euch wird mich verraten«. —

Der Engel mit dem Kelch und Ezechiels Worte:
 »Spiritus quoque levavit me et assumsit me, et abii amarus in indignatione spiritus mei: manus enim Domini erat mecum, confortans me dixit: Aperi os tuum, ed comede quaecumque ego do tibi.« (Cap. III, v. 14 u. II, v. 8.)
 »Da hob mich der Wind auf und führte mich weg. Und ich fuhr dahin und erschrak sehr; aber des Herrn Hand hielt mich fest. Und sprach zu mir: verzehre, was ich dir reiche!«
 wollen auf das Gebet im Garten Gethsemane deuten.

Der Engel über dem Eingang hält einen Strick und den Geldsack des Judas Ischarioth; der Prophet Baruch verkündet:
 »Persecutus est enim te inimicus tuus, sed cito videbis perditionem ipsius et super cervices ipsius ascendes.« (Cap. IV, v. 25.)
 »Dein Feind hat dich verfolgt; aber du wirst gar bald sein Verderben schauen und deinen Fufs auf seinen Nacken setzen.«
 Darunter war der kleinere Raum für die Gefangennahme durch den Verräter bestimmt.

¹⁾ Kranz und Wappen sind plastisch in Stein gearbeitet und bemalt, also wol die Vollendung dieses Bauteils nach Dezember 1477 anzusetzen, wo Girolamo Kardinal wurde.

Der Engel mit der Säule und der Prophet Jesaias, bei dem geschrieben steht:

»Corpus meum dedi percutientibus et genas meas vellentibus; faciem meam non averti ab increpantibus et conspuentibus in me.« (Cap. L, v. 6.)

»Ich hielt meinen Rücken dar denen, die mich schlugen, und meine Wangen denen, die mich raufte; mein Angesicht verbarg ich nicht vor Schmach und Speichel.«

beziehen sich auf die Geißelung und Verspottung Christi.

Der nächste Himmelsbote mit dem Kreuz und die Klage Jeremia's

»Ego quasi agnus mansuetus, qui portatur ad victimam; et non cognovi quia cogitaverunt super me consilia, dicentes: Venite, mittamus lignum in panem eius, et eradamus eum de terra viventium.« (Cap. XI, v. 19.)

»Ich bin wie ein geduldiges Schaf, das zur Schlachtbank geführt wird, und wusste nicht, dass sie wider mich geratschlagt hatten und gesagt: lasst uns ihn an das Holz bringen und ihn ausrotten aus dem Lande der Lebenden.«

setzen unten die Darstellung des Ganges zum Kalvarienberg voraus.

Der Engel mit den Kreuzesnägeln und dem Hammer schwebt über König David, der auf dem Psalter spielt; die Tafel zur Seite besagt:

»Foderunt manus meas et pedes meos et dinumeraverunt omnia ossa mea.« (Ps. XXII, v. 16. 17.)

»Sie haben meine Hände und Füße durchbohrt und alle meine Gebeine verzettelt.«

Es sollte die Kreuzigung darunter stehen.

Der letzte Engel, über dem Fenster, trägt eine Zange; der Spruch des Propheten Amos:

»Super tribus sceleribus et super quatuor non convertam eum: pro eo quod vendiderit pro argento justum et pauperem pro calciamentis.« (Cap. II, v. 6.)

»Um drei Schandtaten oder vier will ich ihn nicht verderben; darum, dass er den Gerechten um Geld verkauft und den Armen um ein Paar Schuhe.«

können wol nur auf die Abnahme des Leichnams vom Kreuze, die Klage um den Toten bezogen werden, wenn auch die Worte absichtlich auf das Gegenstück über der Thür, den Verrat Bezug nehmend, an den Lohn des Judas erinnern. Da das Fenster indes keinen Platz für die Darstellung liess, so war wol auf eine Figurengruppe über dem Altare gerechnet.

Die Kapelle hatte nämlich für die Osterzeit eine besondere Bestimmung. Hier wurde vom Donnerstag bis zum Samstag das allerheiligste Sakrament aufbewahrt und den Kranken die Eucharistie verabreicht. Rechts, an der Seite des Abendmals, stand das Ciborium, gegenüber die Bank für die Trostbedürftigen. Darnach begreift sich Sinn und Zusammenhang des Ganzen.



Wer heute von der Betrachtung des Marmorschmuckes der Santa Casa, den vielgepriesenen aber wenig erquicklichen Leistungen des Andrea Sansovino und seiner Nachfolger, aus dem dumpfen Lampenschimmer der Kirche in die bescheidene Kapelle tritt, der atmet freudig auf bei dem klaren, fast ungestörten Eindruck der Malerei Melozzo's, die uns aus dem Klostergewölbe überraschend, beinah in tadelloser Frische der Erhaltung entgegenleuchtet. Sie ist eine packend energische, durchaus originelle Schöpfung. — Wenn es galt, die Enge des Raumes durch die Macht der perspektivischen Kunst zu verklären und das niedrige Turmgemach im Sinne der

Renaissancephantasie zu verwandeln, so kam nicht wenig darauf an, Gegenstand und Art der Darstellung richtig zu wählen. Die Schwierigkeiten der aufeinanderstossenden Mauerflächen mussten überwunden, ja mit geschickter Hand im Dienst der Gesamtwirkung verwertet werden; die einzelnen Motive wollten dazu genau abgewogen sein, damit keines der Wahrheit der architektonischen Erfindung widerspreche, die strenge Gesetzmässigkeit dieser Idealkonstruktion störe, den aufrichtigen Realismus durch übelangebrachte Inkonsequenzen beleidige. Das Gelingen des Unternehmens setzt eine ebenso einsichtige, besonnene, wie siegreich befreiende Phantasie voraus.

Die Erfindung als solche wurzelt auch hier in dem Eigensten, was Melozzo für die Entwicklung der Kunst bis dahin erstrebt hat; aber die besondere Art der Aufgabe lockt ihn auf seinem Wege einen Schritt weiter zu gehen, noch schwierigere Probleme zu lösen, als er bis dahin versucht hat. 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 erfüllen, die der Beschauer ganz von unten sieht, — das war ein neues kühnes Wagnis, das er bis dahin noch nicht ausgeführt. Die schwebenden Engel so leibhaftig in der Luft über unsern Häuptern zu zeigen, dass wir ihnen unter die Fufssohlen sehen, bleibt eine auffällige Idee, die allerdings konsequent sich aus der Wahrheitsliebe ergab, der er huldigt, verrät indes doch, dass wir es eben mit einer Erstlingsarbeit solcher Art zu tun haben. Die Verwirklichung bewährt dagegen einen Meister, der nicht nur die gewöhnlichen Malerkenntnisse seiner Zeit beherrscht, sondern auch auf dem Felde der Architektur ganz zu Hause ist und die stereometrische Anschauung bei der künstlerischen Nachbildung der Wirklichkeit ernstlich, ja hauptsächlich verwertet. Ihm liegt das wissenschaftliche Element besonders am Herzen, mag auch das ungemilderte Ueberwiegen der architektonischen Perspektive noch einseitig wirken und das Wort Sabba Castiglione's bestätigen, der von Piero del Borgo und Melozzo da Forli gesagt, dass sie durch ihre Perspektiven und Geheimnisse der Kunst den Eingeweihten willkommener sind als erfreulich für die Augen derer, die weniger davon verstehen ¹⁾.

Die Enge des Raumes beeinträchtigt ausserdem die Wirkung: die Engel sehen aus, als seien sie wie luftgefüllte Glasfiguren im Wasser in diesem Bassin emporgestiegen und stiessen nun da mit ihren Köpfen oder den ausgebreiteten Schwingen an die Decke. Sie sind in weiser Absicht klein und schlank von Gestalt gebildet, aber um so mehr fällt die schwere, flatternde Gewandung auf; selbst die wundervolle Durchbildung der Marmorrahmen, der reichen Details echt römischer Dekoration trägt dazu bei, den Eindruck der Ueberfülle in diesem Turmgemach hervorzubringen. Um so mehr Anerkennung verdient, was Melozzo trotz diesen Hindernissen erreicht hat, wie sehr sich auch in einem Käfig seine Kunst bewährt. Er hat die Dicke der vorhandenen Mauern treulich wiedergegeben, die Marmorkuppel genau so dargestellt, wie sie wirklich erscheinen müsste, und gerade die Bedingungen seines im engsten Anschluss an die Oertlichkeit erschaffenen Raumes zur natürlichen Belebung der Erscheinungen in ihm benutzt. Die Engel sind durch die Oeffnungen der Kuppel hereingeschwebt und richten ihren Flug der Hauptstelle zu, wo der Kreuzestod geschieht. Der Luftzug weht von dieser, der wirklichen Fensterseite herein und bewegt die Gewänder in entgegengesetzter 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 herauf, 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 jegliche Spielerei mit Augenblickseffekten, welche vom wechselnden Licht des Tages Lügen gestraft würden. Melozzo meidet die Nachäffung zufälliger Erscheinungen und die peinliche

¹⁾ Ricordi di Monsignor Sabba da Castiglione . . . Venetia, Per Paolo Gerardo. 1560. (Ricordo 109.)

Wirkung der Momentaufnahme, denen kleinere Geister bei solchem Bemühen immer erliegen: der Ernst seiner Aufgabe, das Gesetzmässige und Immergültige bleibt ihm die Hauptsache.

Der trefflichen Anordnung entspricht Haltung und Ausdruck dieser Gestalten vollkommen. Die himmlischen Boten, deren Verkündigung des ewigen Ratschlusses sich nicht bis zur Teilnahme an seiner ergreifenden Erfüllung erstreckt, sind hinausgerückt über die Sphäre des Irdischen: sie sind die Träger der bedeutsamen Symbole des Erlösungswerkes, dessen grösserer Zusammenhang ihnen klar ist. Kaum Einer ausser dem, der das Kreuz trägt, verrät Rührung; sie haben nicht die Empfindsamkeit aber auch nicht die Schwäche westumbrischer Seelenmalerei; es sind gesunde harmonische Naturen, die im Einklang mit ihrem Berufe handeln, geschlossener und kräftiger, aber gewiss nicht weniger tief.

Auch die feierliche Ruhe der Propheten ziemt sich wol für die Vertreter des alten Bundes, einer erledigten Vergangenheit. Sie weisen hin auf die Ereignisse, die sie vorausgesagt; aber keiner schaut herab auf die schmerzvollen Vorgänge selbst, die sich drunten vollziehen. Nur Jesaias ist in nachdenkliche Trauer versunken und Abdias neigt tiefbekümmert das Haupt. Zacharias sitzt in ernster Voraussicht über dem Einzug in Jerusalem. David blickt andächtig psalmierend empor, und Ezechiel schaut die Offenbarung voll Ehrfurcht vor dem göttlichen Willen. Amos forscht sinnend in der Schrift auf seiner Tafel, Jeremias hat einen Fufs auf die Sitzbank gestellt im Eifer des Lehrens und begleitet seine Worte mit der Hand, während Baruch hart und triumphierend über den Verräter zürnt. — Das Ergreifende sollte erst drunten in den Leidensbildern gezeigt werden; es ist also weise Mässigung und Berechnung, wenn durch rechtzeitiges Ansichhalten hier die starken Accente für das dramatische Leben der Passion aufgespart werden. Ja, nur so konnte dem Beschauer die harmonische Freiheit des Gemüts bewahrt werden, die jedes wahre Kunstwerk uns gönnen und recht zum Genusse bringen soll, indem das Auge von den Schmerzensscenen des Erdenweges sich zur Klarheit und Ruhe des Ewigen erhob, ganz wie es der Bestimmung des Raumes für die trostbedürftigen Abendmalskinder entsprach.

In der Plastik dieser Gestalten, in dem grossen naturalistischen Streben offenbart sich zugleich ein richtiges Gefühl, das den Meister vor der Wahl momentaner Bewegungen bewahrt, die nur als Uebergang denkbar, keine solche statuarische Durchbildung aller Formen duldeten. Diese Propheten sind würdig und grossartig, diese Engel schwungvoll oder doch von liebenswürdiger Naivetät, und wenn uns noch hier und da eine gewisse Gebundenheit aufstösst, so erklärt sie sich leicht ebenso aus der Schwierigkeit des Problems, das hier zum erstenmal zu bewältigen war, wie aus der Kleinheit der Kapelle selbst, wo der Maler sich auch mit aller Kunst nicht so entfalten konnte, wie es seiner Idee entsprach. Sein natürlicher Schönheitssinn prägt in allen Erscheinungen den unverkennbaren Adel ihrer Herkunft aus. Die regelmässigen Gesichter der Engel in ihrem wallenden Lockenschmuck werden bei Einzelnen individuell wie die allegorischen Jungfrauen der urbinatischen Bibliothek, ja sie wechseln mit keckeren Zügen ab: der Träger des Judasgeldes ist ein derberer Bursche, dem die langen glatten Haare über die Stirn fallen, und erinnert an den Geschmack Antonello's da Messina, an Bubenköpfe, die uns zehn Jahre später aus Bellini's Altarwerken so treuherzig anschauen. Auch einzelne Propheten im Turban haben etwas Orientalisches; Baruch sieht dem Gesandten Usun Hassans von Persien auf dem Abendmal des Justus von Gent und dem Aristoteles des Studio de' ritratti in Urbino ähnlich, Jeremias gleicht auffallend dem Verehrer der Astronomie, Ottaviano Ubaldini. Amos ist ein blonder Lockenkopf aus der Lombardei, bei dem man germanische Abkunft voraussetzt, auch Ezechiel deutsch mit roten Haaren und wasserblauen Augen. Er verrät die Bekanntschaft mit den Aposteln des Genter Meisters in Urbino, und die schlagenden Analogieen mit den Idealporträts des Studio bezeugen ausserdem, dass diese Typen unmittelbar nach jenem Aufenthalt am Hofe des Montefeltre geschaffen sind. Man vergleiche nur, um sich eine Vorstellung zu bilden wie eng dieser Zusammenhang ist, die Blätter aus Raphaels Skizzenbuch mit unsern Reproduktionen aus Loreto:

Ptolomaeus mit Zacharias, Platon mit David; die Handbewegungen und Gewandbehandlung hier wie dort. Der greise Abdias übertrifft 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. Und seltsam, auch er ruft uns ein früheres Werk ins Gedächtnis zurück, das wir für Melozzo in Anspruch genommen: es ist Marcus, der eifrige Evangelist, hier 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.

Begegnen uns somit überall in den Typen der Köpfe, in der Bildung der Formen, bis in die kleinen fleischigen Hände mit ihren Fingerbewegungen bekannte Variationen, die wir in Rom und Urbino beobachtet, wieder, so steht es natürlich nicht anders mit der Wahl und Anordnung der Gewänder, in denen die biblische Tracht festgehalten wird. Die Propheten erscheinen in dem hemdartigen Rock mit weiten Aermeln und Besatz an Säumen und Nähten wie der Evangelist Marcus in Rom, darüber sind Mäntel aus einem Stück dickeren Tuches drapiert. Bei den Engeln tritt an die Stelle des langen Hemdes meistens ein Frauenkleid mit einem Gürtel um den Leib, durch den ein Teil des Rockes emporgezogen in doppelter Lage herunterfällt; die Aermel, eng anliegend, mit Puffen im Schlitz, oder mit weitem Ueberfall und wehenden Enden wie bei den allegorischen Wesen in Urbino¹⁾. So bot sich reiche Gelegenheit zu mannichfaltigem Wurf und malerischer Fülle. Vergleichen wir aber die Behandlung der Stoffe und die Faltengebung mit der bisherigen Art Melozzo's, so muss es auffallen, dass hier stellenweise ganz bestimmte westumbrische Gewohnheiten hereinspielen: namentlich an den bauchigen Querfalten mit tiefen Augen am Mantel des Engels mit Strick und Beutel, an dem Geschlängel des Nachbars mit der Martersäule und dem Gewand des Zacharias, der auch sonst perusische Anklänge vernehmlich macht. Im ganzen aber bleiben diese Schulmanieren von Perugia, die so früh eigentlich nur bei Fiorenzo di Lorenzo ausgeprägt sind, hier äusserlich und vorübergehend, dass man höchstens an die zeitweilige Mitwirkung eines umbrischen Gehülfen denken kann, nicht an einen Wandel im Geschmack des Forlivesen selbst, der gerade in diesen Dingen freilich, wie die weicheren Wollenstoffe und Atlasröcke auf dem Fresko der Vaticana bereits gezeigt, den Umbrenn verwandt ist. Im ganzen ist ein Fortschritt zu minder bruchigen fließenderen Falten, zu grossartigerer Drapierung unverkennbar, ja in den meisten Motiven ist ein Schwung, der bereits auf die gewaltigste Schöpfung in Rom, die Himmelfahrt des Auferstandenen in Sti. Apostoli vorbereitet.

Endlich ist in diesen Gewändern der Engel und Propheten zu Loreto noch ein Kunstmittel zur Anwendung gebracht, das mit der Farbenkomposition des Malers in engem Zusammenhang steht. Die Mäntel und Röcke haben an der Innenseite meistens eine andere Farbe als aussen, und da sie hier durch den Luftzug aufgehoben, dort zurückgeschlagen, hier in zufälligem Wurf umgekehrt erscheinen, so gewähren diese doppelseitigen Stoffe durch die Wahl und Verteilung der Farben Gelegenheit zu mannigfaltigen malerischen Effekten und so zugleich einen interessanten Einblick in des Meisters Kenntnis der Harmoniegesetze — in ein nur durch wissenschaftliche Beobachtung erfindbares System. Gehen wir die hauptsächlich hervortretenden Farben der Reihe nach durch, so ergibt sich eine Kette ineinandergreifender Glieder, die wol abgewogen und vermittelt sind, und im Kreise zusammenschliessen.

Der Prophet Zacharias trägt einen weissen Rock mit kleinem blauen Kragen, über dem Schoofs liegt ein karminroter Mantel mit grünem Futter, das auf der Achsel rechts hervorsieht. Der Engel hat grünen Rock mit gelblichrotem Aermel links und rötlichviolettem Mantel rechts.

¹⁾ Hier sind auch die Lichter mit Gold aufgesetzt, wie bei den Idealporträts aus Urbino, die wir hervorgehoben, und bei den Umbrenn in der Cappella Sistina.

Die Flügel sind oben graugelb, unten grün, eine Färbung, die um so mehr auffallen muss, als Form und Gefieder sonst ganz getreu von bestimmten Vögeln entnommen sind.

Abdias hat blauen Rock mit kleinem rotem Kragen und gelben bräunlich schattierten Mantel mit grünem Futter; der Engel etwas ins Violette fallenden roten Rock mit grünen Aermeln und gelbbraunem Futter unten. Die oben silbergrauen Flügel haben unten braune Federn.

Ezechiel trägt grünen Rock mit grossem violetten Mantel, dessen blaues Futter sich links hervorkehrt; der Engel goldgelben Rock mit grünem Futter unten, weiten weissen Aermeln und violettgraue Flügel.

Baruch erscheint in violetter Rock mit links blauem, über den Knien gelbbraunem Mantel, in dem Aermel (rechts) ist grünes Futter; auf dem Haupte eine blaue Mütze im weissen Bund; der Engel in rotem Kleid mit gelbem über die Brust gehenden Mantel, beide grün gefüttert, mit weissen Aermeln; die Flügel sind oben hell-, unten dunkelgrau, mit rötlichgelbem Schein dazwischen.

Esaias in weissem Rock mit rotem Mantel, dessen blaues Futter zur Rechten herabhängt; der Engel in grünem Rock mit karminrotem Futter und Aermel, aus dem Weiss hervorsieht, kleinen blauen und silbergrauen Flügeln mit buntem Schimmer.

Jeremias hat einen weiten grünen Rock angetan mit violettbraunem Mantel, dessen gelbe Rückseite zur Linken heraustritt; der Engel ein weisses Gewand mit blutrotem Mantel; seine violettgrauen Flügel zeigen rötlichen Schein.

David ist ganz in einen gelben Mantel gehüllt, dessen grünes Futter nur wenig hervorsieht, über dem blauen Rock mit etwas Rot am Aermel. Der Engel hat hellen, violettgrauen Rock mit grünem Futter, das beim linken Aermel ganz herausgekehrt ist, wo ausserdem ein purpurroter enger Aermel hervorsieht, und weisse Flügel.

Amos endlich trägt weiten karminroten Rock mit goldiggrünem Aermel und Kragen, der Mantel ist links grün, rechts blau; der Engel blauen Rock mit weissen Aermeln und blutrotem Mantel über der Brust, mit rechtshin wehender gelber Innenseite; die Flügel sind grau mit Goldglanz.



Nirgends ist uns ein System der Farbenverteilung in solcher Vollständigkeit und Geschlossenheit erhalten. Der Maler ist sich völlig klar über die Veränderung, welche die Grundfarben nach Maßgabe der Entfernung des Gegenstandes im Raum erfahren, — aber er hat die Töne nicht gebrochen und vermindert. Jede Tinte hat ihre eigene Lokalfärbung nach dem Verhältnis der Stelle, wo sie auftritt; diese aber bleibt ganz in ihrer Intensität ungemildert. So auffallend dieser Mangel in einer nach allen Seiten offen dargestellten Kuppel erscheinen muss, so erklärlich ist dies bei einem Maler, dessen Freskotechnik in dieser Beziehung kaum viel über Piero del Borgo's Wandmalereien in Arezzo hinausgehen konnte, ja über der schwierigeren Konstruktion und Zeichnung, über der Berechnung seiner Farbenharmonie noch manche Feinheiten der Luftperspektive aus den Augen verlieren musste. — Treten auch die Umrisse der Körper, die Modellierung der Formen überall gleich scharf hervor, obwol der Strom des Tageslichtes von allen Seiten eindringend sich in der Höhe des Kuppelraumes zu schimmernder Helligkeit sammelt, so ist doch die Abhebung der Gestalten von der umgebenden Architektur schon meisterhaft gelungen¹⁾. Sie

¹⁾ Nur bei dem Engel des Kreuzes lässt teils das weisse um die Hüften aufgeraffte Hemd, teils die ungünstige Haltung des Leibes die Verkürzung nicht glücklich erscheinen. Auch die Gesimse, die nur schmal gebildet werden durften, um nicht den Schein zu grosser Kuppelweite hervorzubringen, treten nicht so kräftig heraus wie für den Sitz der Propheten erwünscht wäre. Gerade hier an der Biegung des Gewölbes hat die Malerei etwas gelitten.

sitzen und schweben in voller farbenfrischer Leibhaftigkeit vor dem silbergrauen, vornehm prächtigen Marmorgerüst, das mit strengster Genauigkeit und ausdauerndem Fleiss von sicher geschulten Händen durchgeführt ist.

Wahl und Zusammenstellung dieser Bauglieder und Ornamente zeugt wieder von feinem Verständnis und eingehendem Studium der römischen Architektur; sie gehört demselben Meister wie jener Durchblick auf dem Fresko der vatikanischen Bibliothek, einem Kenner der antiken Kaiserbauten, der, soviel sich aus dieser malerischen Darstellung schliessen lässt, zu einer eigentümlichen, auf engsten Anschluss an diese Vorbilder ausgehenden Auffassung vorgedrungen ist. Alles Ornament ist nach antikem Muster gebildet, auch die Pilasterfüllung unten nach römischer Marmorskulptur als Kandelaber gedacht, und wer die Ausstattung des Palastes von Urbino in Erinnerung trägt, wird gar manche Einzelheiten dem dortigen Geschmack entsprechend finden.

Die Sorgfalt der perspektivischen Ausführung erstreckt sich ebenso auf diese untere Pfeilerarchitektur, die sich nach allen Seiten des Oktogons in prächtiger Bogenstellung mit kassetierter Leibung öffnet. Durch diese Arkaden des Tempels sollte man hinauszublicken glauben ins Freie, oder in anstossende Räume, wo drunten zu ebener Erde die Passionsgeschichte entfaltet war. — Nur die erste Scene, der Einzug in Jerusalem, ist in dieser Weise dargestellt und bietet einen ganz überraschenden Anblick. Eine weite Landschaft öffnet sich jenseits der Balustrade: ganz nahe stehen einige Apostel, die nur in Halbfiguren sichtbar sind. Erst im Mittelgrunde erscheint in kleinerem Mafsstab der Einzug in die Stadt, wobei natürlich die Hauptperson nicht zu ihrem Rechte kommt. Die Landschaft, mit der plastischen Schärfe der Bäume, mit den schlängelnden Pfaden zwischen den Parzellen des kultivierten Landes und allerlei Gebäuden darin verstreut, bezeugt durch diese Behandlung noch deutlich die Verwandtschaft mit Piero de' Franceschi. Aber solche ungewöhnliche Disposition der dargestellten Scene — diese eine entschied ja für alle ringsum —, diese Wahl eines ganz hohen Augenpunktes, diese Halbfiguren vorn am Rande, das Streben, die wirkliche Verschiebung der Gegenstände hintereinander festzuhalten, wobei in solchem Ueberblick über die Gegend die Forderung künstlerischer Komposition, die ganze Praxis der bisherigen Historienmalerei Italiens in die Brüche gieng: — das ist allerdings wol in mancher Hinsicht eine Konsequenz seiner realistischen Darstellung des Raumes und insofern aus seinen persönlichen Neigungen erklärbar; aber da es vereinzelt bleibt, wie ein einmaliger Versuch, doch gewiss auf vlämische Anregung zurückzuführen. Gerade so erzählt Memlinc die ganze Leidensgeschichte auf einer Tafel und in einer Landschaft. So denkt, ausser Melozzo hier, nur noch Bellini, vielleicht im Anschluss an ihn oder Antonello da Messina, in seinen frühen Bildern des Gebets in Gethsemane; schon die Verklärung in Neapel wirkt anders, weil für die Personen wenigstens der erhöhte Standpunkt auf einem Hügel gegeben war.

Das Gelingen eines solchen — im Dienste einer Gesamtintention unerhörten — Experimentes setzte vor Allem die Fähigkeit voraus, die verschiedenen Pläne auch durch die Luftperspektive voneinander zu scheiden; aber eben die Luft fehlt in dieser Landschaft und damit die Abtönung der Farben. Ueberall gleiche Schärfe der Form, nur Verkleinerung der Körper. Doch wir wollen nicht urteilen, da der Zustand dieses einen Fragmentes eine Entscheidung nicht mehr gestattet. Es ist überweisst gewesen, und so hat die Farbe bis auf wenige Spuren ihre Kraft verloren; mutwillige Hände haben sie vollends entstellt: Quer durch geht ein Streifen, wo selbst die Kalkschicht zerhackt ist. Unter zahlreichen Kritzeleien liest man sogar das Datum »17 Marzo 1506« — als Beweis, wie früh schon dieser Raum verwahrlost war. Die Ursache ist die, dass der Maler nicht vollendet, was er begonnen.

In der Tat nämlich sind die übrigen Wandfelder zwischen den sorgsam ausgeführten Arkaden niemals zur Malerei benutzt gewesen; sie sind scharf umgränzt, haben aber nie den feinen Kalkbewurf empfangen, der als oberste Schicht (intonaco) die Freskomalerei aufnehmen sollte; man hat die Mauer nur nachträglich überweisst, um so den schlechtbeleuchteten Raum etwas mehr

durch Reflexlicht zu erhellen. Die Arbeit muss also plötzlich unterbrochen sein, als Melozzo daran war, in dieser unteren Reihe biblischer Szenen eine kühne Folgerung seines realistischen Principis zu verwirklichen. Mochte auch bei dem Mangel an Atmosphäre jeder Versuch eine Fernsicht herzustellen misslingen müssen, genug, dass wir wissen, was er gewollt: auch hier die Vorgänge draussen so darzustellen, wie man sie in Wirklichkeit durch die Bogenfenster des Tempels gesehen haben würde. In welch' imponierender Originalität erscheint uns dieser Kopf, wenn wir uns an die herrschende Gewohnheit der Zeitgenossen erinnern, oder etwa an Perugino's Bemühungen um die Beherrschung der verschiedenen Pläne, die ihn noch in der Cappella Sistina (1483) auf das naive Auskunftsmittel führt, die kleinen Figürchen des Mittelgrundes dicht über den Häuptern der Vorderen herumgehen zu lassen, — und zwar ihn, der doch als einer der kundigsten Meister der Perspektive galt, der beim Piero von Borgo S. Sepolcro die nämlichen Lehren empfangen.

Die Ausführung dieses Passionscyklus hätte uns auch Gelegenheit gewährt, Melozzo von einer neuen, nun gänzlich unbekanntem Seite, als Historienmaler kennen zu lernen. Sie bleibt uns versagt, wir wissen nicht einmal warum. War es die Pest, die diese Gegenden im Jahre 1478 heimsuchte, in Loreto gerade und Recanati viele Opfer gefordert hat, welche auch den Maler schnell verscheucht? Oder rief ihn ein lockender Auftrag, vielleicht der Befehl des Papstes selber nach Rom, wo er ohnehin wünschen musste, den Winter wieder zuzubringen. Gewiss gieng er mit der Absicht, zu besserer Zeit wiederzukehren und den Freskenschmuck der Cappella dell' Eucaristia zu vollenden.

Denn obwol die Hoffnung, sie von seiner Hand fertig werden zu sehen, allmählich schwand, und die Kritzeleien bald nach des Meisters Tode von gewissenloser Vernachlässigung des Raumes zeugen, so blieb doch das Andenken seines Namens lebendig, der sich an eine so staunenswerte Leistung knüpfte, und lange hiess dieses Turmgemach nicht anders als die Kapelle des Melozzo. — Haben sich auch in dem Archive der Casa santa zu Loreto, dessen Bestand übrigens gerade für diese frühe Zeit durch Brandunglück und Verwahrlosung vielfach lückenhaft geworden, keine Dokumente, die Melozzo's Anwesenheit erwiesen, keine Zahlungsvermerke oder Quittungen von seiner Hand, kein kontraktliches Abkommen mit ihm gefunden, weil er jedenfalls nicht im Auftrag der Casa santa, sondern des Kardinals¹⁾ Girolamo Basso-Rovere oder des Papstes Sixtus selber hier tätig war, — so erhärten doch diese in späteren Jahren mehrfach vorkommenden Bezeichnungen in den Akten der Kirchenverwaltung seine Autorschaft²⁾.

Diese nicht bloss den Schreibern der Verwaltung geläufige, sondern offiziell in gerichtlichen Aktenstücken anerkannte Bezeichnung darf sogar als bessere Beglaubigung gelten als ein noch so genauer Kontrakt, der nie die Sicherheit gewährt, dass er auch so ausgeführt, wie er beschlossen worden. Ueber die Identität des Raumes kann kein Zweifel sein: denn eine Kapelle, wo Kassetten aufbewahrt oder Testamente gemacht wurden, kann keine offene Kapelle der Kirche, sondern nur eines jener vier Turmgemäcker gewesen sein, die an die Vierung stossen.

¹⁾ Auch bei den Maurerarbeiten an der Kirche heisst es gelegentlich: »non se ne ragiona niente di questo, perchè fu pagato da sua Signoria Reverendissima.«

²⁾ Hier einige Beispiele, die mir Herr Avv. Gianuzzi in den Zahlungsbüchern nachgewiesen:

1515 Juni Die 20: A m^o Domenico (da Belinzona) alias Moscion Marangone bl' vinte per tanti haverne lui spesi in comprare aselle per le Casette quali lui fece in la Cappella de Melozo. (Libro Depos. p. III. Ebenso im Libro Mastro des Computista Francesco Scarfi aus Florenz pag. 69: . . . »di cassette fece nella cappella de minozo.«)

1516. Mart. Die 3: A Don Biascio de Giacomo da rechanati Carlini diece per una invetriata facta da lui in Chiesa a la Cappella de Melozzo. (Lib. Depos. p. 168.) Ebenso im obengenannten Libro mastro p. 113. »una invetriata messa nella cappella di melozo.«

1517 Januar. 1. Protocollo dell' archivio di S. Casa, vol. 3. rogito di Don Marin Giorgio Cascioni, pubbl. not. & cancell. di S. Casa, bei Gelegenheit eines Testamentes »Actum est in Cappella Capitulari supra scriptae almae Ecclesiae Lauretanae, quae dicitur la Cappella di Melozo.«

Das andere an derselben Seite gelegene ist die »Sagrestia della cura«, oder »degli Apostolic« genannt nach dem Freskenschmuck, den Signorelli wenig Jahre später darin ausgeführt. Der östlich dieser letzteren gegenüberliegende Raum wurde erst unter Leo X. zur »Sagrestia nuova« eingerichtet und ist nie mit Wandmalereien ausgestattet, der letzte, an der Nordseite seiner Dunkelheit wegen immer nur als Magazin benutzt worden. Die Kapelle des Melozzo aber diente ausser als Versammlungsort des Kapitels später zur Bergung der Weihgeschenke und Gaben, die der Santa Casa dargebracht wurden, und ward so den beiden Sakristeien gegenüber als Cappella del Tesoro oder Tesoreria bezeichnet. Erst die Erbauung der neuen Schatzkammer (1605—15) veränderte diesen Brauch; doch wurde sie wegen der Geldkassetten bis in die neueste Zeit verschlossen gehalten und ist erst jetzt als »Sagrestia parrocchiale« wieder allgemein zugänglich geworden.

Nur der Zustand der Verwahrlosung, in dem sie sich befand, und die Dunkelheit, die früher darin herrschte, erklärt den Missgriff Crowe und Cavalcaselle's, welche die herrliche Deckenmalerei dem Melozzo abgesprochen und seinem Schüler zugewiesen haben, »der neben seinem Meister nur als Stümper erscheint.« Cavalcaselle ist übrigens selbst seitdem davon zurückgekommen. Die ganze Erfindung gehört, wie wir nachgewiesen, einem Künstler an, dessen Bildung der Frührenaissance entstammt, dessen strenges wissenschaftliches Streben unmittelbar auf dem Piero's de' Franceschi fußt und die Kunst des Quattrocento um ein wesentliches Stück vorwärts gebracht, ohne welches die besten befreienden Leistungen in den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts nicht möglich waren. Um 1478 vollends ist das hier Geschaffene eine originelle Tat, und von irgendwelchem Schüler, am allerwenigsten von dem damals zwanzigjährigen Palmezzano ¹⁾, kann gar nicht die Rede sein bei dieser eigenartigen Erfindung.

Dieser Anteil an der allgemeinen Vorbereitung der nachfolgenden Kunstblüte, das persönliche Verdienst Melozzo's, das sich gerade in dieser noch etwas einseitigen Leistung zu Loreto charakteristisch ausspricht, war der jüngeren Generation der italienischen Künstler selbst so deutlich in Erinnerung, dass Sebastiano Serlio auf sie als auf ein anerkanntes lehrreiches Muster für die Lösung solcher perspektivischer Probleme, als klassisches Beispiel für die malerische Behandlung der Kuppelräume hinweist. »Wenn es dem Maler beliebt, heisst es in seinen *Regole generali di architettura, Lib. IV. cap. XI.*, oben in Gewölben Figuren nach dem Leben darzustellen, so muss er viel Einsicht besitzen und viel Uebung in der Perspektive: Einsicht gehört zur Wahl der Gegenstände, die dem Raum angemessen und für solchen Vorwurf geeignet seien, wie es z. B. die Bewohner des Himmels und Vögel in der Luft mehr sein werden als was auf Erden wandelt und am Boden haftet; Uebung ist nötig, um die Figuren der Art verkürzen zu können, dass sie, obgleich noch so kurz und wunderbar auf der Fläche, wo sie sich befinden, doch bei gehöriger Entfernung in richtiger Länge und der Wirklichkeit entsprechender Proportion erscheinen. Dies hat, wie man sieht, in vergangener Zeit der treffliche Maler Melozzo da Forli an verschiedenen Orten Italiens, unter andern in der Sakristei von Sta. Maria di Loreto wol beobachtet und zwar an einigen Engeln in der Kuppel dieser Sakristei.«

Damit ist nicht allein ein weiteres unanfechtbares Zeugnis für die lebendige Tradition von der Autorschaft Melozzo's ausgestellt ²⁾, sondern auch der Wert dieser genialen, der Räumlichkeit angepassten Lösung der Aufgabe, ihre Bedeutung für die Geschichte der Kunst am besten bezeichnet. Alle Einzelheiten der Ausführung weisen uns aber auf eine bestimmte Phase der Entwicklung Melozzo's hin, die wieder nur den Uebergang bildet zu freieren und malererisch vollendeteren Schöpfungen. Es erschien uns dies Werk in engem Zusammenhang mit seinen

¹⁾ Uebrigens sind die wenigen Wandmalereien Palmezzano's sämtlich an einer hellrosa Carnation kenntlich, die hier durchaus nicht zu finden ist.

²⁾ Vgl. R. Vischer, Luca Signorelli, p. 27 f.

früheren Arbeiten verwandter Art, doch nur als Erstlingsversuch in einer Reihe von Meisterstücken, die diesem neuen kühnen Problem der Untersicht, des sogenannten »sotto in su« gewidmet sind. Eben diese Stelle innerhalb des weiteren Verlaufs seiner römischen Tätigkeit, wie andererseits die Vorbedingungen aus der Baugeschichte des Domes von Loreto, liessen uns die Entstehungszeit um 1478 bestimmen, wo gar keine andere Kraft in Frage kommt.

Nur ein Bedenken gegen die wolverkettete Reihenfolge der bisher betrachteten Arbeiten Melozzo's könnte sich regen an dieser Stelle. Erscheinen nicht diese Engel und Propheten der Madonna di Loreto, die 1478 entstanden, gar viel befangener in malerischer Hinsicht, ja gebundener in der Bewegung als jene grossartigen Tafelbilder der Libreria von Urbino, die so flott und frei behandelt sind? — In mancher Hinsicht allerdings; aber das ist nichts weniger als schwer verständlich. Wir dürfen vor Allem die ganz verschiedene Anordnung der Gestalten im Raum nicht ausser Rechnung lassen bei solchem Vergleiche. Weder die Körper noch die Gewandung konnten in dieser steilen Untersicht so wirkungsvoll entfaltet werden; die Verkürzung entzieht uns die ganze Mitte der sitzenden Figuren und zeigt uns die schwebenden in so ungewohnter Weise, dass wir dort eine Ungeschicklichkeit des Malers vermuten, wo die Härte der Erscheinung der ganz korrekt wiedergegebenen Wahrheit nur aus der Aufgabe folgte, die er sich gestellt. Ist dieses Problem angenommen, als wichtig genug und eines Versuches wert einmal anerkannt, so dürften wir gar entdecken, wie sehr sich der Künstler der Einbusse bewusst war, und wie er, was an Körper verloren gieng, durch malerische Drapierung der Stoffmassen oder flatternde Gewänder zu ersetzen suchte. Er ist auf dem besten Wege auch diese Mängel zu überwinden. — Und erwägen wir dann die Schwierigkeiten der Technik, die Freskomalerei in einem achtseitigen Klostergewölbe, d. h. auf lauter konkaven Flächen, so nötigt uns die meisterhafte Sauberkeit und Gleichmässigkeit in der Ausführung des noch heute wolverhaltenen Ganzen bewundernde Anerkennung ab, besonders wenn wir mit dem schmutzig trüben Aussehen der Malerei Signorelli's, die unter den nämlichen Bedingungen im nächsten Turmgemach folgte, Melozzo's helle kräftige Färbung vergleichen, die uns so frisch und lebendig anmutet, wie nur möglich.

Endlich darf nicht vergessen werden, was wir bei Künstlern jener Zeit stets beobachten: diese strengen Realisten sind immer gewaltiger an Kraft und packender in ihrer Wirkung, wo es sich um Bildnisse handelt. In Urbino verband sich die ideale Aufgabe so wunderbar mit der Wirklichkeitstreue, wo sich Melozzo ganz in seinem Elemente fühlt. Darin liegt auch die Grösse seines Freskogemäldes im Vatikan; wir dürfen uns nicht wundern, wenn es unmittelbar ergreift. Hier dagegen sind alle Gestalten dem festen Boden entrückt, auf dem der Gesinnungsgenosse eines Piero de' Franceschi sicher zu wandeln gewohnt ist. Es sind Gebilde seiner Phantasie, an welchen die religiösen Ansprüche idealisierend, verallgemeinernd mitgewirkt. Hier konnte gerade der markige Charakterzeichner nicht so frei aus sich herausgehen. Deshalb ist ein Unterschied ganz natürlich. Gerade dieser aber bestätigt uns, dass wir die Decke der Sakristei zu Loreto in die Reihe seiner Wandmalereien zu Rom ganz richtig einordnen, wenn wir das Jahr 1478 festhalten: auf das Fresko der Vaticana darf sie unmittelbar folgen; als befangene Vorbereitung dagegen erscheint sie, wenn wir die gewaltige Himmelfahrt ins Auge fassen in der weiten Chorapsis von Sti. Apostoli.



Riario wider Medici.

Schlimme Dinge waren seither geschehen: Ereignisse, deren Namen auch uns noch im Ton der Entrüstung erklingen. Die Verschwörung der Pazzi, die Ermordung Giuliano's de' Medici und die Rache des florentinischen Volkes, das den Frevel im Gotteshaus mit rücksichtsloser Hand an den Priestern der Kirche geahndet, der Missbrauch und die Schändung des Heiligen, das in der weiten Christenheit in Verehrung stand, — werfen einen tiefen Schatten auf das Pontifikat Sixtus' IV. und geben mit den Lichtseiten seines Schaffens den grellsten Kontrast.

Auf umbrisch-sienisches Gebiet, wo zwischen dem Kirchenstaat und Toskana Brennstoff genug seit Jahrzehnten gesammelt war, in das reizende Hügelland am trasimenischen See ward von Norden her in böswilligster Absicht die Kriegsfackel geschleudert. Ein Söldnerhauptmann, der bisher im Dienste Venedigs gestanden war, kam auf den Einfall einen Streich gegen das umbrische Grenzland zu unternehmen, und Lorenzo de' Medici muss es gewesen sein, der ihn von den Burgen Noricums, wo er die Türken zurückwies, hierher verlockte, dem Papst Verlegenheiten zu bereiten. Carlo, der Sohn Fortebraccio's von Montone, zog im Frühjahr 1477, als seine Condotta zu Ende gieng, mit venezianischem Gelde und ansehnlicher Mannschaft auf eigene Hand nach Mittelitalien, um daheim sein Glück zu versuchen und womöglich das halb-freie Perugia, wo einst sein Vater und sein Bruder geherrscht, für sich zu gewinnen. Solch Wagnis durchzuführen bedurfte es eines Einvernehmens mit Florenz, das lag am Tage: durch florentinisches Land musste friedlicher Durchzug gestattet und Verpflegung für seine Truppen gewährt werden; ihr Nachbargebiet allein konnte den Stützpunkt seiner militärischen Operationen und des Anschlags auf Perugia bilden, wo die alten Anhänger seiner Familie sich bemühten ihm Gelegenheit und Erfolg zu bereiten. Aber die befreundeten Florentiner hatten selbst ihre Pläne mit dieser Stadt, die sie gern mit Hülfe einer andern Partei in das Bündnis der Republik gezogen, zum Abfall vom päpstlichen Regiment und unter ihren Einfluss gebracht hätten. Deshalb lenkten sie Carlo Braccio zunächst auf das benachbarte Sieneserland, wo er unter dem Vorwand von Forderungen seines Vaters, — der länger als ein halbes Jahrhundert schon tot war — im Valdombrone zu plündern begann. Zwischen Florenz und Siena spielten fortwährend Grenzstreitigkeiten, die kürzlich erst durch das Schiedsgericht des Kardinals Ammanati geschlichtet werden mussten. Man wusste in Siena, dass der Einfall Graf Carlo's da Montone, am 24. Juni 1477, der nachbarlichen Freundschaft der Florentiner zu danken sei ¹⁾, und sein Beutezug bekam schnell einen bedrohlichen Umfang. Von allen Seiten strömten ihm Veteranen und Taugenichtse zu, welche Kriegslust und Hoffnung auf reichen Gewinn von ihrem Ackerbau und stiller Tagelöhnerarbeit hinweglockte. So hatte er binnen Kurzem eine Art regelmässigen Heeres beisammen, zog sengend und brennend umher, brandschatzte, so viel wie möglich war, ohne die Städte selbst zu belagern. Es kam ja nur darauf an, die Sieneser zu schädigen und den Papst von der Sorge um Perugia abzulenken, bis dort die Verschwörung zum Verrat der Stadt reif geworden.

Aber auch solchem Treiben konnte der Papst nicht ruhig zusehen. Hatte doch der Vater dieses Abenteurers, der statt im Zelt unter freiem Himmel schlief, sich den Bart wachsen liess, die Kleider nicht wechselte und alles Raubgesindel an sich zog, das in der Gegend aus der Wirtschaft der Grafen von Anguillara noch übrig war, einst Papst Martin gedroht, er werde ihn zwingen, zwanzig Messen für einen Batzen zu lesen. Sixtus forderte deshalb den Herzog

¹⁾ Allegretti, Diari Sanesi bei Muratori, XXIII. col. 782 ff.

von Urbino als Gonfalonier der Kirche auf einzuschreiten und Federigo sandte seinen Sohn Antonio gegen Fortebraccio aus. Der Bastard von Montefeltre befehligte die Truppen der Sienesen und Carlo Braccio machte Miene ihm entgegenzutreten, zog aber hin und her und begab sich plötzlich am verabredeten Tage nach Perugia, wo der grösste Teil des Volkes ihm wolgesinnt und einzelne von Adel, des herrschenden Zustandes unter dem Uebergewicht der Baglioni müde, bereit waren ihm die Stadt in die Hände zu spielen. Aber das Komplott wurde entdeckt, der Gewaltstreich vereitelt, und Carlo sah seine Hoffnung, derentwegen er nach Etrurien gekommen war, betrogen. Auf die Nachricht, dass die Heeresmacht der Gegner bedeutend verstärkt sei, so dass er sich nicht mehr mit ihnen messen konnte, kehrte er nach Montone zurück und von dort nach Florenz. Der Herzog von Urbino jedoch, der sich inzwischen selbst in Bewegung gesetzt, rückte ins Peruginische ein und belagerte Montone, das als Ausgangspunkt neuer Umtriebe und als Zufluchtsort nach gefährlichen Einfällen für die ganze Gegend in bedrohlicher Stärke dastand. Die Burg des Braccio lag auf steiler Höhe, war durch hohe Mauern und allerlei Vorwerke befestigt, wie der alte Kriegsherr, »ein zweiter Mars«, sie angeordnet. Carlo hatte alle seine Glücksgüter dort aufgehäuft, was er in vielen Jahren als Condottiere gewonnen hatte, hierher gebracht, das uneinnehmbare Bergnest für sich und die Seinen zu erhalten. Als Federigo von Urbino vor die Stadt zog, war in den Augen aller Welt ihr Schicksal entschieden; denn »diesem Städteeroberer hatte wie Demetrius Antigonos' Sohn noch keine Veste Widerstand geleistet, dass er erfolglos abgezogen wäre«¹⁾. Drinnen befand sich Margherita Malatesta, die Gemalin Graf Carlo's, und beschwor mit aufgelösten Haaren die Bewohner, sich aufs Aeusserste zu verteidigen, damit sie die Herrschaft nicht verliere, die ihr rechtlich zugeschrieben sei, und ein elendes Privatleben führen müsse. Carlo schickte von Florenz Boten und Briefe genug, den Mut der Seinigen zu stärken, versprach baldigen Entsatz und den Zuzug eines grossen feindlichen Heeres, das heisst, die Hülfe der Medici und ihrer Bundesgenossen, während von der andern Seite neapolitanische Truppen Befehl erhielten, durch die Romagna herbeizuziehen. Doch die Kunst des Belagerers und milde Versprechungen des Papstes brachten die Bewohner nach zweiunddreissigtägiger Einschliessung, am 2. September 1477, zur Uebergabe der Stadt. »Da ihnen Gnade zugesagt war, blieben sie vom Ersten bis zum Letzten unversehrt und wurden durch die Güte des Papstes obendrein noch entschädigt. Doch die Mauern wurden niedergerissen und die Festungswerke zerstört, damit das Raubnest des Braccio, das Asyl aller Unzufriedenen, verschwinde. Später ward Margherita von Rimini (9. Febr. 1478) mit 7000 Dukaten befriedigt, und die Besetzung dann 1480 der Witwe des Pino Ordelaffi von Forlì überwiesen.

Aber mit dem Fall Montone's war die Ursache des Krieges nicht beseitigt. Das ganze Unternehmen des beutelustigen Condottiere, mit dem die Medici den Papst zu beschäftigen versucht, war ja nur ein ziemlich plumper Ausdruck der feindseligen Stimmung, die zwischen der herrschsüchtigen Bürgerfamilie zu Florenz und einem Papst unausbleiblich schien, der von niederer Herkunft die Seinen mit rücksichtsloser Kühnheit in die Höhe brachte. Er hatte in gutmütiger Täuschung über die wahre Sinnesart Lorenzo's de' Medici das Kardinalat für dessen Bruder Giuliano zugesagt. Als dieser sich jedoch gar nicht anschickte in den geistlichen Stand überzutreten, ward die Sache verzögert und endlich stillschweigend übergangen, da Lorenzo's undankbares Intriguenspiel mit dem Tyrannen von Città di Castello zu Tage trat. Die Vereitelung dieser Hoffnung, den jüngeren Bruder auf solche Weise in andere Bahnen zu lenken und auf Kosten der Kirche den Nebenbuhler des eigenen Ehrgeizes los zu werden, erbitterte Lorenzo nur noch mehr. Ueberall, wo die Nepoten des Papstes sich regten, sahen sie sich bald den Machinationen des Florentiners gegenüber, der allerorten seine Mittelspersonen und heimlichen Verbindungen hatte. Besonders Girolamo Riario, der die selben weltlichen Ziele ins Auge gefasst,

¹⁾ Sigismondo de' Conti, Storie de' suoi tempi.

musste die Gegnerschaft des Medici aufs Empfindlichste spüren, und der spöttische Hinweis auf seine Vergangenheit aus dem Munde des ehrbaren Patriziersohnes oder der spitzigen Feder des gewiegten Diplomaten wird nicht wenig dazu beigetragen haben, den verhaltenen Groll zu glühendem Rachedurst zu steigern. Gelang es auch zweimal, den Aufruhr in den Grenzlanden, den der Medici erregt, zur rechten Zeit niederzuwerfen, jetzt zettelte der Liebling des Papstes selber weitgreifende Pläne an und brachte durch eine ruchlose Tat den Schein des Rechtes auf die Seite derer, die ihn beleidigt. Der eigentliche Brandstifter trieb sich nicht auf den Landstrassen umher; er gieng im Vatikan selbst aus und ein und besass das Ohr Sixtus' IV. in allen Dingen. Die Schwäche des Papstes gestattete diesem Erben Fra Pietro's immer mehr Einfluss auf die Geschäfte, und manche Entscheidung wurde getroffen, wo die Klugheit des Erfahrenen nur zu unverhohlen der Neigung für den Neffen unterlag. Vergebens erteilten die Mächte ihren Gesandten am päpstlichen Hofe die Weisung, sie möchten nur mit Sr. Heiligkeit selbst verhandeln ¹⁾); Sixtus liess alles durch die Hände Girolamo's gehen, der bei Weitem nicht den Ueberblick und die Gewandtheit besass, wie einst der Kardinal von S. Sisto, vielmehr nur Uebervorteilung und Vergewaltigung mit immer grösserer Virtuosität zu üben gelernt hat. Aber der ruhelose Ehrgeiz des Grafen, der offene Missbrauch seiner Gewalt beginnt erst durchzuberechnen, seitdem er im Sommer 1477 die Ehe mit Catarina Sforza vollzogen. »Ich bin nicht umsonst die Tochter des Herzogs Galeazzo,« sagte sie von sich, »ich habe auch sein Hirn in meinem Schädel.« Girolamo Riario und Catarina Sforza, beide voll hochfahrender Wünsche und beide gewaltsamer Natur, heckten den Anschlag aus, der von Schritt zu Schritt weiterreissen musste, wer einmal die Stirn gehabt, ihn zu denken. Sie hatte den Sturz ihres Vaters mit angesehen; aus ihrer Erzählung stieg im Herzen ihres Gatten das Gegenbild auf, wie ein Dolchstoss den Stolzen beseitigen könne, der ihrem Vorwärtsstreben im Wege stand, diesen Medici, der Vielen zu mächtig war. In der nächsten Nähe des heiligen Stules ward das Schlangenei ausgebrütet, das sich unter dem Namen der Pazziverschwörung versteckt.

Der Hass der Pazzi gegen die Medici kam den Absichten Riario's nur zu Statten. Das alte vornehme Haus gehörte zu denen, welche wider Recht vergewaltigt und wiederholt im Interesse des eigenen Uebergewichtes von Cosmo und Lorenzo auch an ihrem Vermögen geschädigt waren. Eine Verschwägerung, die diese Unbill ausgleichen sollte, hatte nichts gefruchtet; denn die Eifersucht auf den adeligen Namen und das ehrwürdige Ansehen dieses Geschlechtes waren die Hauptursachen, welche die Medici wurmten; und die Kränkungen, die sie stets aufs neue erfuhren, trieben die Pazzi auf die Seite der Gegenpartei, welche die Freiheit der Republik auf ihr Banner schrieb, um an dem Sturze der medicischen Geldmacht zu arbeiten. Die Uebertragung der Geldgeschäfte von den Medici an das Bankhaus der Pazzi in Rom entschied die Annäherung an Riario. Sie hatten, Lorenzo zum Trotz, beim Ankauf Imola's geholfen; jetzt bot Girolamo wieder Francesco de' Pazzi die Hand. Die Autorität, die Cosmo Medici auf seine Nachkommen vererbt, sollte gestürzt werden. Ein Hauptmann der päpstlichen Leibwache, Giovanni Battista da Montesecco, übernahm die Ausführung des Planes, dem in der Stadt die verschworenen Florentiner entgegenkommen sollten. Der Papst war mit dem Sturze der Medici einverstanden; denn sie hatten sich mittlerweile unzweideutig genug als die gefährlichsten Feinde seines monarchischen Regiments im Kirchenstaat entlarvt: mit den Augen Girolamo's sah er kein anderes Hindernis für die wachsende Grösse seiner neuen Organisation, wie für die Wünsche seines Lieblings. Vor der päpstlichen Gewalt hatten die Medici kein besseres Recht als der hergelaufene Nepot, und gegen Lorenzo war Sixtus in tiefster Seele verbittert. Man sagte ihm nichts von dem fertigen

¹⁾ Brief der Signorie von Venedig an ihren Botschafter in Rom, v. 7. Juli 1478: »Si beato ipsa vos ut solet remitteret ad Comitem Hieronymum, dicite esse oratorem nostrum ad S. Sedem apostolicam et ad illius beatnem, si summus pontifex esse voluerit memor debiti et officii sui, non ad Comitem hieronimum. (Sen. Secr. XXVIII. fol. 103. bei Brosch, Julius II. S. 302.) Vgl. Anhang.

Mordplan, wol aber, dass es nicht ohne Blut abgehen werde. »Doch auch das wirst du verzeihen, nicht wahr, heiliger Vater?« fragte Girolamo. »Du bist eine Bestie,« fuhr er heraus, — aber darauf nichts mehr.

Girolamo nahm statt des kleinen Fingers die ganze Hand. Meuchelmörder wurden in der Person zweier Priester, Antonio Maffei von Volterra und Stefano von Bagnorea, gefunden; denn der verschmähte Erzbischof von Pisa, Francesco Salviati, war mit im Bunde. Der Söldnerhauptmann Montesecco sollte päpstliche Truppen in die Nähe von Florenz führen, ja weit mehr: König Ferrante versprach, seinen Sohn Alfonso in Toskana einrücken zu lassen. Girolamo's Schwestersonn, der siebzehnjährige Raphael Sansoni Riario, der am 10. Dezember 1477 Kardinal geworden, als er in Pisa studierte, ward zum Besuch der Medici dorthin geschickt und mit der Eigenschaft eines Legaten bekleidet. Bei einem Festmal zu Ehren dieses Gastes, auf einer Villa der Medici selbst, sollte die Tat geschehen. Als diese Gelegenheit sich verschob, ward der Dom und das Hochamt in Gegenwart des Kardinals dazu ausersehen. Der Kriegsmann weigerte sich, den Dolch bei der heiligen Handlung zu führen: die Priester traten für ihn ein. Am 26. April 1478, im Augenblicke, wo die Hostie erhoben ward, fiel Giuliano de Medici am Altar; aber Lorenzo wurde nur verwundet und entkam in die Sakristei, die hinter ihm geschlossen ward. — Das florentinische Volk stand auf in Wut; Jacopo Pazzi's Ruf zur Freiheit ward nicht gehört, nur die Mörder und Mitschuldigen zu schlachten, raste die Menge. Der Erzbischof von Pisa, der zum Signorenpalast geeilt war, hieng im nächsten Augenblick an einem Strick aus dem Fenster; Francesco de Pazzi und Andere folgten ihm nach. Man vergriff sich an den Geweihten der Kirche und schändete ihre Leichen auf offenem Platz. Der Kardinal ward in vollem Entsetzen über die Tat im Dome gefangen; zitternd beteuerte er seine Unschuld, und sein knabenhaftes Alter rettete ihn vor dem Tode. Man hielt ihn in anständiger Gefangenschaft bei den Medici selbst, wie es hiess, zu seiner eigenen Sicherheit. Von den Schrecken dieses Tages behielt er ein Blassgesicht sein Leben lang.

Die Verschwörung war völlig missglückt, das Ansehen Lorenzo's zu Florenz so mächtig wie nie zuvor. Auf die Nachricht von dem Vorgefallenen geriet der Papst ausser sich; sein Zorn warf Alles vor sich nieder. Nicht Girolamo, sondern Florenz musste büssen, dass sein Herzenswunsch nicht erfüllt war. Der wütende Graf drang mit Bewaffneten in die Wohnung des florentinischen Gesandten, Donato Acciajuoli, und führte ihn wie einen Uebeltäter zum Vatikan. Der Papst erklärte, ohne eine Aeusserung der Republik abzuwarten, die geistlichen Immunitäten für verletzt, die schmäbliche Hinrichtung des Erzbischofs Salviati, die Festnahme des Kardinallegaten für Verbrechen gegen die christliche Religion. Alle auf päpstlichem Gebiet betroffenen Florentiner wurden verhaftet und das Eigentum der Medici in Rom mit Beschlag belegt. Als die Republik die Sache Lorenzo's zu der ihrigen machte, schleuderte er den Bann gegen ihn und bedrohte die Stadt mit dem Interdikt, wenn sie nicht in Monatsfrist ihre Regenten verjage. Der Kardinal ward am 12. Juni freigegeben; aber trotzdem sprach Sixtus die Exkommunikation über die Florentiner aus, zog alle ihre Güter in Rom ein, und sein Bundesgenosse, der habgierige König von Neapel, folgte flugs seinem Beispiel, soweit sein Arm reichte. Schon am 12. Mai war sein Thronerbe Alfonso von Calabrien in Rom eingetroffen, wie er meinte, den Erfolg des Mordes zu sichern, und Siena schloss sich der Liga des Papstes mit Neapel an, in der ausdrücklichen Absicht, den Medici als gemeinsamen Feind aus Florenz zu vertreiben. Nach kurzem Besinnen war der Krieg beschlossene Sache, und die Verbündeten rückten vor. Der Herzog von Urbino übernahm auf Gebot des Papstes und des Königs den Oberbefehl über die Truppen, obwol ihm das Herz dabei blutete, und am 24. Juli begannen die Feindseligkeiten gegen Florenz. Vergebens protestierte der florentinische Klerus gegen die Bulle »Iniquitatis filius et perditionis alumnus Laurentius Medices«, die Sixtus drucken und öffentlich verkaufen liess, und appellierte in einer Synode von der Ungerechtigkeit des Papstes an ein Konzil. Der Krieg,

den sie dem Papst erregen wollten, kehrte sich nun gegen sie selbst, und im Hintergrunde des ganzen Unternehmens stand der mächtige König Ferrante mit seinem ländergierigen Sohn, die mit grossen Versprechungen den Nepoten Girolamo gekirrt, die Nachgiebigkeit des leidenschaftlich erregten Papstes missbrauchten und ihn nicht zu ruhiger Klarheit kommen liessen, bis der Würfel gefallen war. Der Zweck des Ganzen ward von den Zeitgenossen scharf genug durchschaut¹⁾: Ferdinand trachtete nach der Hegemonie in Italien, Alfons von Calabrien nach dem Besitz von Siena; Girolamo hoffte nach Lorenzo's Vertreibung einen unabhängigen Staat, wol gar mit Florenz als Hauptstadt, zu gewinnen. Und Sixtus sah darüber hin, dass die Ausführung dieses Planes den Stul Petri zu Rom zum Bischofsitz im Königreich Neapel herabgedrückt hätte!

Jetzt riefen die Florentiner die Hülfe Venedigs und Mailands an, und ernannten Ercole von Ferrara zum Befehlshaber. Sie verbreiteten in alle Welt die schlimmsten Anklagen gegen den Papst und seinen Nepoten. Besonders in Frankreich suchten sie beim König übertriebene Vorstellungen von den Greueln der Kurie zu erwecken, in der Hoffnung, das Drohen Ludwigs mit einem Konzil werde Sixtus in Furcht setzen. Dagegen rechtfertigte sich der Papst in einem Rundschreiben an die Mächte, und beschuldigte Lorenzo, dass er noch nicht aufhöre, die Burgvögte des Kirchenstaats zu bestechen und Städte zum Abfall zu verleiten. Die Gesandten Frankreichs kamen mit andern Bevollmächtigten der oberitalienischen Liga am 1. August 1478 in Bracciano, dem Schlosse der Orsini, zusammen, protestierten hier gegen die verhängten Kirchenstrafen und drohten, der Kurie die Geldmittel zu entziehen. Die Reden der Franzosen, die mit finsterner Miene und grimmigem Ton vorgetragen wurden, wie sie das lieben, versetzten den Papst in unsicheren Zweifel. Auch vom Kaiser und vom Ungarnkönig waren Boten da, von hartnäckiger Strenge abzumahnern. Doch Sixtus blieb fest, selbst dem Angebot der Florentiner gegenüber, ihm Borgo San Sepolcro, das Eugen IV. der Republik verpfändet, ohne Geldentschädigung zurückzugeben. Ja, er versuchte, Matthias von Ungarn gegen Venedig zu hetzen, reizte Genua zur Empörung wider Mailand und rief sogar die Schweizer auf, von ihren Bergen herab in die lombardische Ebene einzubrechen. Noch mehr, er versprach Lodovico Moro und den andern Brüdern Galeazzo Sforza's seine Gunst, wenn er die Gelegenheit wahrnahm, die Herzogin Bona von der Regentschaft zu verdrängen und statt des jungen Giangaleazzo die Zügel in Mailand selber zu ergreifen²⁾).

Dagegen bestimmten die Verbündeten drei tüchtige Kriegsführer, für höheren Sold auf ihre Seite zu treten: Roberto Malatesta von Rimini und Costanzo Sforza von Pesaro, die sich über den Hochmut des Herzogs von Calabrien beschwerten, und Antonello Ordelaffi, der, von Pino seiner Rechte beraubt, als Söldnerhauptmann seinen Unterhalt suchte. Sie giengen hauptsächlich zu den Florentinern über, weil unter dem Oberbefehl eines so berühmten Feldherrn, wie Federigo von Urbino, alles Lob ihrer Taten nur die Ehre dieses Grösseren vermehrte, und weil sie fürchteten, beim Machtzuwachs des Papstes ihre kleinen Herrschaften im Kirchenstaat zu verlieren.

Die Eifersucht der Führer ward auf beiden Seiten die Ursache erbärmlicher Verlangsamung des Krieges. Erst eine empfindliche Schlappe, die Roberto Malatesta beim Monte Colonnio unweit des trasimenischen See's den Päpstlichen und Neapolitanern unter Matteo von Capua beigebracht, rüttelte die Säumigen auf. Und als im Sommer 1479 die Herzogin Bona gegen Lodovico Moro um Hülfe rief, so dass Ercole von Este sich zeitweilig nach Norden entfernt, fallen Federigo von Urbino und Alfons von Calabrien über das Lager der Feinde her und erfechten bei Monte Imperiale einen glänzenden Sieg. Costanzo Sforza wird von Alfons persönlich verfolgt, der ihm schon die Schlinge zeigt, ihn eigenhändig zu hängen; er entkommt auf

¹⁾ Infessura: »per togliere lo stato a Lorenzo de' Medici e darlo al Conte Jeronimo.« — »Se riusciva lo colpo, stavano per pigliare Fiorenza a nome dello Conte.« Cfr. Fabroni, Laur. Med. Vita. p. 107.

²⁾ Die bis dahin unbenutzte Darstellung des Sigismondo de' Conti enthält manchen bedeutsamen Wink, der hier berücksichtigt worden, soweit er sich sonst bestätigt.

der Flucht. Rodolfo Gonzaga wird gefangen, sein Bruder Gianfrancesco bahnt sich mit dem Schwert einen Ausweg. Poggibonsi und Certaldo werden genommen, und die Belagerung von Colle führt nach fünfzig Tagen tapferer Gegenwehr zur Uebergabe der Stadt (November). Solch Unglück Schlag auf Schlag verbreitet Furcht und unzufriedene Stimmung in Florenz. In Mailand ist Lodovico Sforza mittlerweile so mächtig geworden, dass die Hoffnung auf Hülfe von dorthier verschwindet; denn er steht im Einvernehmen mit den Gegnern und rät ohne Weiteres, Versöhnung beim Papst und König Ferrante zu suchen. Mit Venedig allein den Widerstand fortzusetzen, getraut man sich nicht; denn die stolze Republik, die mit den Türken ihren Frieden geschlossen, war stets nur auf eigenen Vorteil bedacht und würde auch beim glücklichsten Ausgang nur eine Vergrößerung auf Kosten der Nachbarin erstreben. In dieser äussersten Gefahr bat Florenz die Mailänder um Vermittlung beim Papste. Sie schicken eine Gesandtschaft nach Rom; aber Sixtus verlangt, Lorenzo de' Medici müsse persönlich erscheinen, und bewilligt nur Waffenruhe, bis die Gesandtschaft nach Neapel gegangen sei. Da entschloss sich Lorenzo zu einem kühnen, unerwarteten Wagnis ¹⁾. Von einigen Getreuen begleitet, geht er am 6. Dezember 1479 von Florenz über Pisa zu Schiff nach Neapel und erscheint vor dem Feinde, der seinen Untergang beschlossen. Der König muss ihn ehrenvoll empfangen, und die Frucht eines dreimonatlichen Aufenthaltes bei Ferrante ist die Rettung der Republik und das beste Einvernehmen mit Neapel wie mit Mailand; denn alle Drei sehen ein, dass ihr gemeinsames Interesse, die Einschränkung der Papstgewalt, sie dauernder und besser verbinde als je ein Sonderbund mit der Kirche, die so vielem Wechsel der Personen unterworfen ist.

Ferrante, Lodovico Moro und Lorenzo de' Medici verständigten sich leicht über die Hauptsache ihres dynastischen Strebens, und der Papst mit seinen Neffen war verraten. Man liess ihm nach Venedigs Beitritt einen Platz in den Bundesverträgen, und er sah sich genötigt, den Florentinern, die er eben besiegt, den Frieden zu geben. Als die Nachricht von der Aufnahme Lorenzo's beim König von Neapel nach Rom kam, durchschaute er denn doch die selbstsüchtige Freundschaft Ferrante's. Er beklagte sich bitter, dass ihm der Sieg, den er in den Händen hielt, auf diese Weise hinterrücks entwunden ward, während der Aragonese beteuerte, Lorenzo sei ohne sein Wissen gekommen, und einen Schutzfliehenden hinwegzustoßen, einen Gast zu verletzen, sei nicht Königs Art.

Gewiss, hätte Lorenzo de' Medici dem schmeichlerischen Rate des Riario vertraut, der ihn brieflich eingeladen, sich in Rom zu stellen, dann wäre kein Gastrecht heilig genug gewesen, ihn vor dem Hass des Nepoten und römischem Gift zu bewahren. Nur die getäuschte Hoffnung Girolamo's war es, welche den Krieg in Toskana noch hinhielt, solange es möglich schien. Lorenzo Giustini von Città di Castello, dem der Papst wie Girolamo sehr vertrauten, wurde nach Neapel geschickt, um wenigstens für den Neffen noch günstige Bedingungen auszuwirken, erreichte jedoch die Hauptsache nicht und sank seitdem in der Gunst seiner Herren. Der Einzige, der aus dem Kriege Vorteil zog, war Alfons von Calabrien. Unbekümmert um die Bestimmungen des Bündnisses, die den Sienesen einen Anteil zugesichert, behielt er die eroberten Städte Toskana's in seiner Gewalt und begann von dort aus, sich in Siena selbst den Boden für seine Herrschaft zu bereiten. Der leichtgläubige Nepot, der alles Unheil verursacht und den Papst in ein Verfahren verwickelt, das seinem Ansehen für immer einen Stoss gab, — gieng bei dem Frieden, der im März 1480 geschlossen war, so gut wie leer aus.



¹⁾ Freilich war eine Verständigung mit Alfons von Calabrien vorausgegangen, und ein Freund seines Hauses, Caraffa von Maddaloni, kam nach Livorno ihn abzuholen. Vgl. Lorenzo's Brief an Ant. Montecatino, den ferraresischen Gesandten, Pisa 10. Dez. 1479 bei Cappelli p. 240: »questa nocte spero partirmi di qui per essere all' alba alle ghalee, le quali questa sera sono arrivate: e con epse è Ser Giamtomaso Caraffa figliuolo del Conte di Matalone, et Prinzivalle di Gennaro, la conditione del quale appresso del Duca di Calabria credo vi sia nota.

Am Tage der Verkündigung Mariae, den 24. März 1480, wurde in Sta. Maria del Popolo ein feierliches Hochamt gehalten. Im Chor der Kirche, die Sixtus in den vorangehenden Jahren von Grund auf erneuert und ausgestattet ¹⁾, waren der Papst, die Kardinäle, alle Würdenträger und Beamten der Kurie versammelt. Ein Kardinal hielt die Messe, und mitten während des Gottesdienstes verlas der Augustinergeneral P. Ambrogio von Cerano die Friedenspakten. Sie entsprachen der Würde des heiligen Stules aber so wenig, dass seitdem das Misstrauen gegen Ferrante, unter dessen Leitung sie verhandelt waren, ersichtlich wuchs, und der Papst, dem arglistigen Aragonesen entfremdet, wandte sich schon offen den Venezianern zu. Denn im Grunde ihres Herzens wollten er und sein Girolamo nichts von einem Frieden wissen, der die glänzende Rolle nicht sicherte, die dieser zu spielen begonnen. Die kirchliche Versöhnung mit Florenz ward nicht bewilligt, selbst dann nicht, als mahnend und drohend dem Oberhirten der Christenheit eine Hiobspost nach der andern gemeldet ward. In feindlicher Absicht gegen Florenz ohne Frage ward das Bündnis mit Venedig geschlossen, das am 11. Mai während der Himmelfahrtsfeier in St. Peter verkündet ward. Der venezianische Kardinal von S. Marco celebrierte das Hochamt, und Pietro Forcari, der Kardinal von S. Nicolaus inter Imagines, war es, der dies Einvernehmen in wenig Tagen zustande gebracht, ohne Wissen des heiligen Kollegiums, wie aus dem Wortlaut des Schriftstückes deutlich hervorgieng. Das Abkommen erstreckte sich zunächst nur auf gegenseitige Erhaltung der Gebietsverhältnisse, führte jedoch ganz andere Dinge im Schilde, während um dieselbe Zeit der Türkensultan Mahomet eine Flotte von hundert Segeln nach Rhodus entsandte.

Am 23. Mai begann die Belagerung dieser christlichen Vorburg. Pierre d'Aubusson, der Ordensmeister der Rhodiser, verteidigte die wolbefestigte Stadt mit äusserster Aufopferung, während ein Abkömmling der Paläologen die feindliche Armada befehligte. Drei Monate lang währte die furchtbarste Bedrängnis. Die Beschiessung mit zahlreichen Geschützen warf die Thürme und Vorwerke in Trümmer, so dass diese die Gräben erfüllten und den Türken den Zugang an die Mauern bereiteten. Die nächste Bestürmung schien den Untergang der Tapfern zu bedeuten. Mit Lärm und Geheul ersteigen die Feinde an verschiedenen Stellen zugleich die Höhe der Mauern und pflanzen den Halbmond auf; ein wütendes Gefecht entspinnt sich um jede Handbreit; aber die nachdrängenden Scharen der Belagerer bringen die Kampfordnung droben in Verwirrung; wie durch ein Wunder verkehrt sich der Ansturm in haltlosen Rückzug und die Siegeshoffnung in eine Niederlage, die den Bassa veranlasst, die Belagerung aufzugeben und davonzugehen. — Erst im letzten Moment langten zwei Lastschiffe von Neapel an, die auch Briefe vom Papst mit dem Versprechen energischer Hülfe überbrachten, und nachdem die Türkenflotte am 22. August davongesegelt, trafen zwei andere, die Sixtus selber von den Genuesen erhalten und mit Zufuhr aller Art ausgerüstet, bei Rhodus ein und erquickten die erschöpften Bewohner.

Während hier noch die Not am höchsten war, erschreckte schon ein anderes Ereignis Italien selbst. Ende Juli setzte eine türkische Flotte unter Achmet Pascha von Vellona nach Apulien über und belagerte Otranto. Die kleine Hafenstadt mit Bischofssitz im Salentinerland flehte bei ihrem König, der sie ohne Besatzung gelassen, um Beistand, aber vergebens. Da die baufälligen Mauern unter den Geschossen der Belagerungsmaschinen zusammenstürzten und die Kraft der Bürger bald erschöpft war, fiel Otranto am 11. August den Barbaren zum Opfer. Die wilden Horden dürsteten nach Christenblut; kein Geschlecht, kein Alter wurde verschont; wer

¹⁾ Dass die Kirche vor 1478 vollendet war, beweist auch der Umstand, dass schon in den ersten Februartagen d. J. in der ersten Kapelle rechts Cristoforo Rovere bestattet ward, dessen Bruder Domenico, Kard. v. S. Vitale und dann von S. Clemente das Grabmal mit einer Madonna von Mino (c. 1480) besorgt hat.

dem Schwert entgieng, wurde auf die furchtbarste Weise gepeinigt, alle Priester grausam geschlachtet, der Bischof, ein ehrwürdiger Greis von frommem Wandel, wie ein Märtyrer beim Altardienst enthauptet. Die Kirchen werden zerstört und geplündert, die Reliquien der Heiligen den Hunden vorgeworfen, die Jungfrauen geraubt und an geweihter Stätte geschändet, nichts Erdenkliches an ruchloser Qual blieb gespart. Dann wenden sich die Türken gegen Bastia, verfahren mit der nämlichen Wut und verwüsten mit Mord und Brand die ganze umliegende Gegend, soweit ihre schnellen Pferde sie tragen. Das setzte Italien in Schrecken und traf mit himmelschreiendem Vorwurf die pflichtvergessenen Schützer der Christenheit. Jetzt sah man vor Augen, wie der fürchterliche Eroberer Mahomet II. seinen gewaltigen Arm nach den Reichen des Westens ausstreckte. Auch in Rom war die Bestürzung nicht geringer, als ob das Lager der Feinde schon vor den Mauern der Stadt aufgeschlagen sei, und der Weg bis ins Herz der christlichen Welt offen stehe. Jetzt ward ihnen zur schrecklichen Wahrheit, was die Flüchtlinge von der rohen Wildheit und ungläublichen Tapferkeit dieser Horden erzählt, die nicht um Herrschaft und Ruhm stritten, wie Condottieren und Söldner Italiens, sondern es auf Leben und Freiheit abgesehen hatten, auf das Herzblut jedes Einzelnen. Man rief sich ins Gedächtnis, welche Greuel die Christen bisher schon erduldet, dass von den Ungläubigen keine Treue, von den Erbarmungslosen kein Mitleid zu erwarten sei. Musste man sich doch eingestehen, dass Italien durch Krieg erschöpft, an Kräften erlahmt, in widerstreitende Parteien und selbstsüchtige Bestrebungen getrennt war. Alle Besetzungen der Feinde erschienen grösser für ihre Vorstellung, als sie in der Tat waren, die ihrigen klein, weil die Furcht sie schwächte, und die Angst war so allgemein auf die Gemüter gefallen, dass auch der Papst an die Flucht dachte. »Ich befand mich damals in Belgien,« schreibt Sigismondo de' Conti¹⁾, »im Gefolge des Kardinallegaten Giuliano, und erinnere mich, dass er den Auftrag erhielt, was nötig sei in Avignon zu bereiten: da Sixtus beschlossen hatte, seine Zuflucht bei den Franzosen zu nehmen, wenn in Italien ein schlimmer Zwischenfall eintrete.«

Aber Sixtus ermannte sich. Jetzt rief er die Fürsten Europa's zur Hülfe auf; jetzt sandte er Gabriel Rangoni als Kardinallegaten zu Ferrante nach Neapel, der dringend seinen Beistand gefordert und deutlich zu verstehen gegeben, er werde mit dem Sultan auf jegliche Bedingung zum Untergang der Andern eingehen, wenn nicht schnell energische Unterstützung erfolge. Hätte Ferdinand mit irgend einem andern Gegner zu schaffen gehabt, so würde Sixtus mit ruhigem Gemüt dem Schaden und Missgeschick des verräterischen Bundesbruders zugesehen haben; da jedoch der Feind der Christenheit, der Zerstörer der Religion und ihrer Heiligtümer den Fuß auf italischen Boden gesetzt und, wenn er nicht schnell herausgeworfen wurde, das Pontifikat und den römischen Namen von Grund aus zu zerstören drohte, so wandte er sich mit allem Eifer der Hülfeleistung zu, schickte zunächst so viel Geld, wie er gerade zusammenbringen konnte, erlaubte die Beitreibung des Zehnten von allen geistlichen Pfründen im Königreich und verhiess allen Christen, die unter dem Zeichen des Kreuzes wider die Türken streiten würden, Vergebung für alle ihre Sünden²⁾. Der Kardinal von S. Sergio e Baccho, der dem Minoritenorden angehörte und als Erzbischof von Agram seit jungen Jahren mancherlei Gefahr in Ungarn und Böhmen durchgemacht, war ein vertrauenswürdiger Mann für diese Sache, die er als Rat des Königs Matthias Corvinus schon immer mit Eifer verfochten und als Schüler des bei Belgrad gefallenen Predigers Johannes Capistranus wie eine Mission seines Lebens betrachtete. Er war seit 1477 Kardinal, aber erst im Dezember 1479 an die Kurie nach Rom gekommen. Ausserdem unternahm Sixtus auf seine Kosten, unter Beistand der Kardinäle, die sich jeder nach seinen Mitteln einschätzten, eine Flotte von 25 Galeeren auszurüsten, deren Kiele ihm Genua dazu geschenkt.

¹⁾ Le storie de' suoi tempi, Lib. III, Cap. IV.

²⁾ Sigismondo de' Conti.

Auch die Mailänder und Florentiner waren nicht lässig im Beisteuern von Geld; nur die Venezianer säumten, weil sie mit dem Türkensultan ihr Abkommen getroffen. Sie meinten, es sei nicht glaublich, dass Ferrante, damals zum erstenmal belästigt, der kleinen Mannschaft von Türken in seinem Lande nicht ohne fremden Beistand Herr zu werden vermöge, während sie allein fast der Gesamtmacht des Islams schon so viele Jahre die Spitze geboten. Dadurch steigerte die Republik den Verdacht, dass sie selbst den Einfall Achmet Pascha's veranlasst oder doch gern gesehen und befördert, während auf der andern Seite behauptet ward, auch Lorenzo de' Medici habe seine Hand dabei im Spiele gehabt¹⁾. — Wie dem auch sein mag, zuzutrauen war es beiden, ebenso wie Ferrante von Neapel die Absicht, sich jetzt zum Verderben der Andern dem Sultan in die Arme zu werfen. Der nächste Vorteil des Schreckens ward Florenz zu Teil; denn nun erst ward Ferrante genötigt, Ernst zu machen mit dem Vertrage und Alfons von Calabrien, der seine Heeresmacht im Tal der Arbia belassen, während er selbst als Herr in Siena waltete, nun zum Wiedergewinn von Otranto nach Apulien heimzurufen. Unwillig und zögernd verliess der schlaue Calabrier den leichtgewonnenen Boden, wo er eben als drohender Nachbar für Rom wie für Lorenzo de' Medici festen Fuss gefasst.

Noch Anfang September glaubte man im römischen Volk, dass ein neuer Krieg gegen Florenz zwischen Alfons und Girolamo verabredet sei. Diesen Beweggrund nennt Infessura, als der Graf von Imola zum Generalkapitän der Kirche bestellt ward. Aber die Hauptsache war ihm das Einkommen. Kaum legte sich Napoleon Orsini, der dies Amt bekleidete, aufs letzte Krankenlager zu Vicovaro, wo er am 2. September verschied, so hatte auch Girolamo bereits drei Tage vor der Meldung des Todes vom Papste die Designation zu der Würde erlangt, von deren Pflichten er gar nichts verstand. Das Kirchenfest in Sta. Maria del Popolo, wo die Geburt der Jungfrau gefeiert ward und viel Volks zusammenströmte, wurde ausersehen, die Ernennung zu vollziehen. Vor den Augen der Kardinäle und Prälaten, des Klerus und der neugierigen Menge empfing Girolamo während des Gottesdienstes den Kommandostab als General der päpstlichen Miliz und die Feldzeichen der Kirche, die der Papst gesegnet und geweiht. In voller Rüstung kniete er vor dem Thron Sr. Heiligkeit und leistete den Eid der Treue, und Sixtus flehte über seinen Bannern um Sieg, wohin er sie trage, und zog dann zum Palaste zurück wie im Triumph²⁾.

Als sich aber die Wiedergewinnung von Otranto in die Länge zog, verstand sich Sixtus endlich zur Versöhnung mit Florenz. Am 25. November trafen die Gesandten in der Stadt ein, zwölf an der Zahl, jedenfalls auserlesene Vertreter, an der Spitze Francesco Soderini, der Bischof von Volterra, Luigi Guicciardini, Guidantonio Vespucci als Rechtskonsulent, Giovanni Tornabuoni, Antonio Medici und Andere. Kein Empfang ward ihnen bereitet wie sonst, nur Privatleute, die mit Einzelnen befreundet oder verwandt waren, giengen ihnen entgegen. Am Montag ward ihnen geheime Audienz gewährt: der Bischof von Volterra hielt für Alle eine Rede, deren Inhalt war, dass das florentinische Volk seine Vergehen bereue und nun demütig um Verzeihung bitte. Er sprach unter ungeteilter Aufmerksamkeit der Anwesenden, kunstreich und gebildet, so dass sein Auftreten und seine ausdrucksvollen Gebärden ihm Beifall und Neigung gewannen. Seine würdige Persönlichkeit, sein Freimut bei aller Bescheidenheit wirkte unbedingt zu Gunsten der Florentiner. Der Papst belobte ihn mit ehrenvollen Worten und entliess sie mit dem Bescheid, sie sollten andern Orts hören, was er im Senat über die Angelegenheit beschliesse, da er ohne den Beirat der Väter nichts Wichtiges zu entscheiden pfege; er hiess sie indessen gutes

¹⁾ Es ist ganz verkehrt, das Tun irgend einer dieser Mächte zu beschönigen: Egoismus und Hinterlist sind in Venedig ebenso wie bei den Medici, den Aragon und Sforza zu Hause.

²⁾ Infessura: »E lo Papa a di 8 Settembre del detto Anno dichiarò Capitano della Chiesa lo Conte Jeronimo per far guerra a' Fiorentini« u. s. w. Jac. Gherardi Volaterr. weiss von dieser Absicht nichts, lässt aber die ungeduldige Habgier des Grafen zwischen den Zeilen durchblicken.

Mutes sein und vom apostolischen Stul nur Heilsames erwarten. Am folgenden Sonntag, den 3. Dezember 1480, wo der erste Adventstag im Beisein des Papstes gefeiert ward, wurden sie, da inzwischen endlich die Verhandlungen zum Abschluss gediehen, nach St. Peter befohlen ¹⁾. Nachdem sie im Vorhof eine Weile auf den Papst und die Kardinäle gewartet, wurden sie nach einer Pause zu seinem Anblick vorgelassen. Seine Heiligkeit sass, mit dem Rücken gegen die Kirche, in purpurrotem Thronstul auf der Schwelle des Hauptportals, dessen Flügel, mit den ehernen Bildwerken Filarete's, hinter ihm geschlossen waren. Ringsum standen die Kardinäle, die Prälaten und Beamten der Kurie und die Menge des herbeigeströmten Volkes. Die Gesandten alle erschienen gebeugt mit entblößten Häuptern und warfen sich zu Boden vor dem Papst, ihn in Demut zu verehren und seine Füße zu küssen; darauf knieten sie nieder und bekannten ihre Fehlritte gegen die Mutter Kirche und gegen den Papst und baten um Erbarmen für sich und das Volk, das sie geschickt. Luigi Guicciardini, ein siebenzigjähriger Greis, redete im Namen Aller; er sprach italienisch und kurz, bei dem Geräusch nur Wenigen vernehmlich. Als er geendet, befahl der Papst mit lauter Stimme, die Formel der eingegangenen Bedingungen und des Eingeständnisses ihrer Vergehen vorzulesen, während Advokaten der Kurie und Fiskalprokuratoren mehrfache Protokolle darüber aufnahmen. Dann leisteten die Gesandten den Eid in die heiligen Hände des Papstes, verpflichteten sich und das florentinische Volk, Alles unverbrüchlich zu bewahren. Nachdem er Schweigen geboten, redete der Papst nicht minder väterlich und milde, als entschieden und bestimmt, nahm die Rute, welche die Pönitentiare in Händen tragen, und berührte damit die Schultern jedes Gesandten, der bei jedem Schlag das Haupt demütig verneigte, dabei sprach er immer den Psalm »Miserere mei Deus«, indem die Kardinäle, der Stimme folgend, mit dem nächsten Vers antworteten. Hierauf wurden die Florentiner abermals zum Fufskusse zugelassen und empfingen den Segen von der Hand des Papstes. Sein Thronstul ward aufgehoben, die Thüren von St. Peter öffneten sich, und hinein zog, die Gesandten voran, die ganze versammelte Menge zum Hochaltar der Basilika, wo der Kardinal Cibò von Molfetta in gewohnter Weise die Messe hielt. — Als der Gottesdienst vorüber war, befahl der Papst seiner Hausgenossenschaft und denen der Kardinäle, die Oratoren nach Hause zu begleiten, damit sie nach der Absolution nicht ungeehrt blieben. Aber sie schieden nicht ganz befriedigt am 18. Dezember aus Rom; denn unter den auferlegten Bedingungen war die Ausrüstung von fünfzehn Galeeren für den Türkenkrieg ihnen unerwartet, eine drückende Strafe.



Unterdessen hatten in Rom auch trotz dem Kriege die glänzenden Unternehmungen Sixtus' IV. und seiner Nepoten nicht stillgestanden. Die Kurie gewann immer mehr das Aussehen eines monarchischen Hofes, wo Girolamo Riario die Stellung eines Kronprinzen und allmächtigen Günstlings zugleich einnahm, der den Verkehr des geistlichen Oberhirten mit der weltlichen Umgebung vermittelte. Seit 1477 war er Bürger der Stadt und in den römischen Adel aufgenommen; seine Gemalin Catarina, die ihm einen Sohn nach dem andern gebar, herrschte im Kreise des heiligen Stuls unter den Königinnen von Bosnien († 25. Oktober 1478) und von Cypren († 16. Juli 1487), welche von einer Pension des Papstes lebten, und unter den entthronten Despoten, wie Leonardo Tocco von Arta mit seinen Brüdern und Söhnen, oder fremden Fürsten, die Rom besuchten. Dazu kamen die echten Rovere, Cristoforo, der Kastellan der Engelsburg, der, 1477 zum Kardinal erhoben, wenige Monate später gestorben ist, und sein Bruder Domenico

¹⁾ Die ganze Ceremonie, ein Beispiel der Inszenierung Sixtus' IV., auf das man später zurückgriff, ist bei Jac. Volaterr. Diarium. col. 114 ausführlich beschrieben.

der als Kardinal von S. Clemente in der Kunstgeschichte dieser Zeit bekannter geworden als sonst. Er baute sich den damals bewunderten Palast an der Piazza Scossacavalli, dessen Gärtchen bis an die alte Via Sistina reicht, der Kirche Sto. Spirito gegenüber, — dann draussen unweit Ponte Molle, in dem Winkel zwischen Tiber und Anio, eine Villa, die Sixtus wiederholt besuchte, und endlich die Kapelle in Sta. Maria del Popolo, die Pinturicchio mit Malereien geschmückt hat wie seinen Palast. Das Städtchen Montefiascone verdankt ihm die Hauptkirche und seine Vaterstadt Turin den Dom, der als Werk des Meo del Caprina so auffallende Aehnlichkeit mit römischen Kirchenbauten zeigt. Sonst war dieser Rovere durch kein Verdienst und keine Würde empfohlen; seine litterarische Bildung war mittelmässig, weder Gelehrsamkeit, noch natürliche Klugheit, noch sonstige Anlagen zeichneten ihn aus; nur die Gnade des Herrn, der gute Klang seines Namens und treue dienstfertige Anhänglichkeit brachten ihn empor. Zuerst Kardinal von S. Vitale, bekam er den bekannteren Titel nach dem Tode des Antonio Giacomo Venier, der im August 1479 in seiner Heimat Recanati dem päpstlichen Fiscus über 20000 Dukaten an barem Gelde hinterliess. Dort an der Küste der Adria hatte dieser silberne Gefässe, Teppiche und Kleider in Fülle angehäuft und lebte mit Vorliebe in der Abgeschlossenheit; denn einst ein rühriger Mann mit scharfem Kopf und rücksichtsloser Zunge, erlangte er 1473 von Sixtus das Kardinalat, wusste sich aber wenig beliebt zu machen beim Papste wie bei Anderen.

Den Namen der Rovere führten ausser Giuliano, dessen Vater Raffaello 1477 gestorben war, auch Giorgio, der Bischof von Orvieto, und Bartolommeo, der Bischof von Ferrara¹⁾. Dazu gesellten sich damals der Schwager des Papstes, Giovanni Basso mit einer Reihe von Söhnen, die seither eine Rolle spielen. Antonio Basso della Rovere war im November 1479, kurz bevor die Freundschaft mit Ferrante von Neapel den argen Stoss erlitt, mit einer Nichte des Königs, Catarina Marzano, der Tochter des Fürsten von Rossano vermählt, deren Schwester Francesca die Gattin des Despoten Leonardo Tocco von Arta war. Das junge Paar wohnte im Hause des Kardinals Girolamo Basso von Recanati, den wir zu Loreto kennen gelernt, und zwar in der ehemaligen Wohnung des Kardinals Ammanati, nach dessen Tode 1479 Girolamo sie vom Kloster S. Gregorio in Monte Celio gemietet²⁾.

Gerade in diesen Jahren bekam das heilige Kollegium eine völlig veränderte Physiognomie. Latino Orsini war tot, Rodrigo Borja und Francesco Gonzaga teilten die Gesinnung des Papstes. Nicht minder Guillaume d'Estouteville, der 1477 an Stelle Orsini's Camerlengo geworden, sein königliches Auftreten bisher mit immer neuen Unternehmungen besiegelte. Er war fast achtzig Jahre alt, als er am 1. November 1479 noch den Umbau der Kirche St. Agostino begann, der 1483 vollendet ward³⁾. Er verlegte den Markt vom Kapitolsplatz nach Piazza Navona und förderte regsam die Strassenverbesserung der Stadt, als Sixtus ihm 1480 die Oberaufsicht über die Tätigkeit der römischen Aedilen Francesco de' Porcari und Battista Staglia übertrug. Die unzufriedenen Kardinäle, die mit ihren Erinnerungen und ihren Idealen an der Zeit Pius' II. gehangen, und zurückgezogen oder zurückgesetzt, unwillkürlich zu Lobrednern der guten alten Zeit geworden waren, lebten mittlerweile nicht mehr: Forteguerra, der beste, starb bereits 1473; als die letzten folgten nun Berardo Erolì von Narni im April 1479 und im Sommer Jacopo Ammanati, der an einem Brechmittel, das er aus Ungeduld gegen das Fieber genommen, unterwegs zu S. Lorenzo am Bolsenersee erstickte. Nur Francesco Piccolomini war noch übrig, ein Mann von frommer und milder Sinnesart; durch Reinheit des Wandels, Bescheidenheit und Ernst

¹⁾ Er ist bekannt durch eine Medaille des Sperandio von 1474, aber wol nicht ein Bruder Giuliano's.

²⁾ Ausser ihm sind als Söhne Giovanni's zu nennen: Franciscus, Prior Pisanus und Bartolomaeus, die den Vater überlebten, und Guglielmo, der wie Antonio vor ihm starb. Eine Tochter Mariola war mit Grosso (della Rovere) verheiratet.

³⁾ »La quale benchè fosse fatta da principio, nientedimeno sua Signoria la rifece in miglior forma da fondamenti alle sue spese.« Infessura.

des Charakters, wie durch Bildung und geistige Interessen ausgezeichnet, war er von allen seines Ranges wie anderer Kreise hoch verehrt, und schon damals prophezeiten ihm viele das Pontifikat. Er wohnte in einem stattlichen Hause, aber in priesterlicher Einfachheit, wo heute die Kirche St. Andrea della Valle steht, an der Piazza di Siena zwischen Via Pontificia und Campo di fiore. Er war seit dem Todesjahr Pius' II. bis zu dem Pauls II. Legat in Deutschland, wo ihm die Wahl des Barbò und die des Rovere gemeldet ward, und lebte nun am liebsten fern in seiner Heimat Siena, wohin er gar unversehens entwich, wenn heftigere Konflikte in den Senatsitzungen drohten. So verfuhr auch der Nepot Pauls II., Marco Barbò, der seinen Sommeraufenthalt in Palestrina von Jahr zu Jahr verlängerte, ja gar nicht unterbrach. Dagegen vertrugen sich seine Verwandten und Landsleute, wie Battista Zeno, Giovanni Michiel und Pietro Foscari namentlich, als venezianische Patrizier sehr wol mit der neuen Ordnung der Dinge, die das weltliche Leben Pauls bereits inaugurirt hatte. Battista Zeno, der Kardinal von Sta. Maria in Porticu und später von Tusculum, erinnerte in Antlitz, Bewegung und Gang auffallend an seinen päpstlichen Oheim. Er hatte ein rauhes Wesen, war schroff in seinem Auftreten nicht sowol gegen Fremde, als gegen seine Dienerschaft, so dass schwer mit ihm auszukommen war und das Regiment im Hause, wo bis 1480 noch seine Mutter schaltete, allzu drückend und streng erschien. Von litterarischer Bildung besass er nicht viel, doch hielt er auf wolgepflegtes und stattlich gekleidetes Gefolge, glänzenden Hausrat, gediegenes und spiegelblankes Silbergeschirr, und war in seiner eigenen Kleidung reich und prachtvoll. Er war Erzpriester von S. Peter und wohnte deshalb über der Treppe der Basilika in dem Hause, das Richard Olivier de Longueil, der Kardinal von Coutances unter Paul II., von Grund auf neu gebaut und ausmalen lassen, ohne sich des Besitzes lange zu erfreuen. Pietro Foscari war, von Paul designirt, doch erst von Sixtus ernannt, ebenso angesehen und mächtig daheim in Venedig, als würdevoll und zuverlässig in allem Tun. Giovanni Michiel, Kardinal von St. Angelo mit dem Titel S. Marcello, hatte zugleich mit Battista Zeno den Purpur empfangen. Zu diesen Venezianern hielt auch Gabriel Rangoni von Verona, der sein Titelkirchlein S. Sergio e Baccho bei St. Peter restaurierte, nachdem er, von Sixtus aus dem Minoritenorden zum Kardinal erhoben, aus Ungarn nach Rom gekommen war.

Sonst wuchs die Zahl der neuen Mitglieder immer mehr zur Majorität, die mit ihrem Papst und seinen Nepoten in bestem Einvernehmen standen, wie Stefano Nardini und Giovanni Arcimboldo, Giambattista Mellini und Ausias de Podio. Unter den Jüngeren tat sich Battista Cibò von Sta. Cecilia, gewöhnlich nach seinem Bistum Molfetta genannt, durch Geschicklichkeit hervor, und Sixtus belohnte ihn für die Aufopferung während des Pestjahres 1476 mit dem Palast Filippo Calandrini's bei San Lorenzo in Lucina. Da es galt, im Januar 1481 die auswärtigen Mächte zu gemeinsamem Vorgehen gegen die Türkengefahr zu bewegen und Kaiser Friedrich III. deshalb mit Mathias von Ungarn zu versöhnen, fiel auf ihn die Wahl des Papstes für die Legation nach Deutschland; denn er schien besonders geeignet durch seine Güte und Unbescholtenheit, nur ja kein Mißtrauen bei der deutschen Nation zu erregen. Aber als er wirklich dahin abgehen sollte, entsagte er, weil ihm die Summe von 2000 Goldgulden, die dafür ausgeworfen war, zu gering däuchte, und ein einfacher Bischof, Ursus von Theano, ward statt seiner beauftragt. — Neben ihm gewann allmählich¹⁾ Giorgio Costa Bedeutung, der Kardinal von Lissabon oder gewöhnlich von Portugal genannt; er vereinigte grosse Gelehrsamkeit in kirchlichen Disciplinen, Scharfblick und Klugheit in praktischen Dingen mit einer robusten widerstandsfähigen Natur. Wenn er beim Hochamt mit seiner sonoren Stimme zu singen begann, so reizte der allzu kräftige Cantus wol die Kardinäle samt dem Papste zum Lachen. Die Fremden wie Philibert Hugonet, Bischof von Mâcon und Kardinal von S. Giovanni e Paolo, Charles de Bourbon

¹⁾ Er kam erst am 14. Juni 1480 an die Kurie nach Rom. (Jac. Volat. Diar.)

und Pierre de Foix, oder Georg Hesler von Hersfeld traten mehr zurück, lebten wol gar in der Heimat; ja der Kardinal von Sta. Susanna, Jean de la Balue ward länger als zehn Jahre schon von Ludwig XI. in einem Käfig gefangen gehalten, weil er mit Karl dem Kühnen gegen den König konspirierte!

Dagegen mehrte sich jetzt wieder die Reihe der hochgeborenen Herrn, als Johann von Aragon, der Sohn König Ferdinands, im August 1480 aus seiner Legation in Ungarn zurückkehrte, wo er Rangoni vor länger als einem Jahre abgelöst. Er hatte die Legatengewalt zu verschiedenen Dingen missbraucht, so dass sie ihm beschnitten ward; aber man gab sie bald ungeschmälert zurück, ja erhob ihn zum Presbyter von St. Adriano, während er als Diacon gegangen war. Er zählte wenig über zwanzig Jahre, schien aber zur kirchlichen Feier wie geboren. Umsichtigen Geistes und gewandt in kluger Rede, galt er für sittenrein und bescheiden, während seine persönlichen Verhältnisse sogar seinen Hausgenossen verborgen blieben. Dazu traten 1480 noch Cosmo Orsini de' Migliorati, seit dem Tode Giovanni Orsini's, Erzbischof von Trani mit dem Titel S. Nereo ed Achilleo, ein kränklicher, völlig zerrütteter Mann, der nur zwei Jahre den Purpur trug, dann der hochverdiente Giambattista Savelli, dessen Ernennung bis dahin von der orsinischen Partei hintertrieben ward. Er hatte sich in vielen Legationen bewährt, besass einen seltenen Unternehmungsgeist und organisatorisches Talent, war deshalb schon von Paul designiert, blieb aber durch den plötzlichen Tod des Papstes der Würde beraubt; denn der Einfluss Latino Orsini's war bei Sixtus, der sich bei der Wahl von ihm abhängig gemacht, gross genug, keinen Sohn der alten römischen Baronalfamilie neben sich zu dulden. Jetzt ward ausser ihm auch Giovanni Colonna ernannt und der Hader der Parteien ins heilige Kollegium verpflanzt. Denn mit den Colonna und Savelli war Giuliano della Rovere befreundet, mit den Orsini verband sich immer enger und eifriger Girolamo Riario, als weltlicher Herr.

Diese ganze Gesellschaft an fürstlichem Glanz und prunkvollem Aufwand zu überbieten, war Girolamo's Ehrgeiz; wenn es die Gelegenheit gab, wollte er von niemand übertroffen sein. So kam am 22. März 1480 der Kurfürst Ernst von Sachsen mit dem Herzog von Braunschweig und Wilhelm, Grafen von Henneberg, ein Gelübde zu erfüllen nach Rom. An zweihundert Reiter begleiteten sie, allesamt in schwarzen Kleidern mit einem weissen Pilgerstab auf der Schulter, fast ohne Ausnahme stattliche schöne Gestalten. Natürlich ward ihm ein festlicher Empfang bereitet und Kardinal Hesler, der seit Januar in der Stadt weilte, mit Francesco Piccolomini, dem deutsche Sprache und Lebensart geläufig und der Kurfürst des Reiches wol bekannt war, holten die Gäste ein. Der Papst und die Kardinäle wie alle Beamten des Hofes liessen es an Ehrenbezeugungen nicht fehlen; denn Sixtus war mit Auszeichnungen verschwenderisch wie mit Geld. Er gab ihm die goldene Rose, die am ersten Adventssonntag dem Herkommen gemäss geweiht war, und gewöhnlich einem der treuesten Fürsten als Anerkennung seiner Frömmigkeit gegen die Kirche geschenkt wird. Nach der Feier in St. Peter geleiteten ihn alle Kardinäle und Prälaten zurück nach seiner Wohnung, die im Parione bereitet war. Viel Angebinde sonst wurden ihm dargebracht; aber Girolamo Riario litt nicht, dass ein Anderer es ihm zuvortat. Am 10. April gab er ihm eine so grossartige Jagd, »dass seit langen Jahren nichts drüber hinaus gesehen oder gehört ward,« schreibt der Chronist¹⁾. Die Fürsten und ihre Begleiter sassen mit den Abzeichen ihres Ranges in Gold und Edelsteinen glänzend zu Pferde, hielten selber die Windhunde aufgekoppelt an der Leine und gewährten dem erstaunten Volke schon allein ein herrliches Schauspiel. Ein unzähliger Tross von Reitern folgte ihnen nach mit den Meuten von Bracken, Parforce- und Spürhunden aller Art, zum Aufhetzen und Verfolgen des Wildes. Die römische Jugend, der Adel, die ganze schau- und sportlustige feine Welt begab sich in das Jagdrevier, manch Einer aus Eifer zu gefallen; auch Kuralbeamte jeden Ranges waren vielfach

¹⁾ Jacobus Volaterranus, Diarium.

vertreten. Die Arbeit der Handwerker ruhte in Rom an diesem Tag, denn er galt allen wie ein hohes und vollgültiges Fest, und da das Jagen nicht weiter als achttausend Schritt von der Stadt entfernt gehalten ward, so konnten selbst die Knaben dazu hinauslaufen. Ganze Rudel von jagdbaren Hirschen und Rehen waren zusammengetrieben und wurden zur Strecke gebracht, ja etliche wilde Bestien höchst eigenhändig von den fürstlichen Jägern erlegt, gerade als ob sie zur Verherrlichung des Tages sich freiwillig preisgäben. Munterer Jagdruf und Freudengeschrei erschallte. Jeder wollte Ehre einlegen mit seinem Hund, den er am Riemen führte und mit Erfolg auf einen der aufstehenden Hasen angehetzt. Höchst ergötzlich war es für Alle, wenn ein Rehbock bald hier bald dorthin ausweichend vorübersprang, wenn ein Teil der Meute von vorn entgegenstürmte und der andere ihn in der Flanke zu fassen drohte, das flüchtige Wild auf seinen Wiedergängen zu beobachten. — Nachdem die Jagd abgeblasen war, fand ein grosses Festmahl statt, das nicht für die Jäger allein, sondern für Alle, die dort zusammengeströmt waren, bei den Quellen von Magliano unter freiem Himmel angerichtet war, — und dabei gieng es nicht drunter und drüber, wie es wol geschieht, sondern die Fülle der Speisen, die schmuckvolle Zubereitung und der Luxus waren fast königlich. Es lässt sich nicht sagen, wie viel Vergnügen und Genuss den deutschen Wallfahrern durch diese heimatliche Jagdlust bereitet ward. Gesang und fröhliches Jauchzen, Hörnerklang und Hundegebell und ausgelassenes Lärmen gieng durch Wald und Haine und alles Buschwerk rings umher.

Erst am 14. April verliess der Kurfürst die Stadt, von den Kardinälen geleitet, die ihn empfangen. »So lange haben sie so liebenswürdig bei uns verkehrt, dass sie uns Allen eine Sehnsucht nach ihnen zurückgelassen,« bemerkt der apostolische Sekretär, der ihre Waidmannslust gesehen, von diesen deutschen Fürsten, die es soviel ernster nahmen mit der Religion als die Geistlichen in Rom.



Melozzo als Hofmaler des Papstes.

So gieng es damals her in der Stadt. Weltliche Vergnügungen und Schauspiele wechselten mit kirchlichem Festgepränge, und der Papst und seine Familie hatten trotz niedriger Herkunft trefflich gelernt, das Eine wie das Andere in Scene zu setzen. Der Häuserknäuel ohne Luft und Licht, mit den engen und unregelmässigen Gassen, beinahe völlig ohne Pflaster, nicht nur in der Mitte, sondern auch längs den Häusern, ohne Rücksicht auf die gewöhnlichsten Bedürfnisse des Verkehrs und der Gesundheit, dieses mittelalterliche Gedränge von Menschenwohnungen zweifelhaftester Art mit Burgen und Kirchen dazwischen, genügte längst nicht mehr für die Entfaltung des höfischen Glanzes, den man dieser Hauptstadt der Welt zu geben bemüht war. Die Bulle von den Bauten und neuen Werken der Stadt, welche Sixtus am 30. Juni 1480 den voraufgegangenen folgen liess, gewährt eine Anschauung ihres Zustandes und seines fortgesetzten Bemühens, sie aus dem Kot zu ziehen und soviel wie möglich umzugestalten. »In manchen Theilen,« heisst es, »sind die Strassen durch vorgebaute Portiken, Buden und Balkone dermassen eingeengt, dass die Passage für die zur Kurie gehörenden Personen und alle übrigen gehemmt wird, selbst abgesehen von Jubeljahren. Hier und da können gar einzelne Reiter einander nicht ausweichen. Nicht einmal die Papststrasse von der Engelsbrücke zum südlichen Teil der Stadt, dieser Schauplatz grosser, feierlicher Kavalkaden, war davon ausgenommen. Sixtus erneuerte deshalb seinen Befehl, in allen besuchteren Strassen die Vorbauten wegzuräumen, wenigstens an den Seiten zu pflastern, vorspringende Häuser ganz oder teilweise abzutragen, ver-

fallene umzubauen, solche, an denen kein hinreichender Raum blieb, unter Abfindung der Eigentümer in die anstossenden hineinzuziehen, neue Plätze anzulegen, die vorhandenen zu erweitern und regelmässiger zu machen ¹⁾).

»Rom ist in dem hier wesentlich in Betracht kommenden Teile keine schöne noch bequeme Stadt geworden, — ja heute muss in derselben Gegend am gründlichsten aufgeräumt werden; — aber es verdankt Sixtus IV. den Uebergang zu einem mehr civilisierten Aeussern, wobei Gesundheit und Helle gewannen. Gerade an der Via papale scheinen zahlreiche Korrekturen vorgenommen zu sein, während die Legung des grossenteils aus Ziegeln bestehenden Seitenpflasters auch auf die Regelung der Abzugskanäle Einfluss übte.« Wenn bei den anhaltenden Regengüssen in den Wintermonaten der Tiber anschwell und über die Ufer trat, dann waren gerade die Strassen und Plätze auf beiden Seiten der Engelsbrücke den furchtbarsten Ueberschwemmungen ausgesetzt; wenn die Kardinäle zum Vatikan ritten, gieng das Wasser an einigen Stellen ihren Pferden bis an den Bauch, ja in schlimmen Jahren kam es soweit, dass der Zugang zu St. Peter völlig abgeschnitten war. Jedermann heutzutage steht auf Seiten des energischen Papstes, der gegen diese Uebelstände rücksichtslos vorgieng, wenn auch römische Chronisten von damals über Gewalttätigkeit murren. Auf seinen Umzügen durch die Stadt überzeugte er sich selbst gelegentlich, ob seine Mafsregeln befolgt würden. Eines Tages kam er auf dem Trivio dei Mes-sarj unweit Ponte St. Angelo, wo die alten Portiken weggerissen wurden, darüber zu, wie Antonio Cenci, der Sohn Marcello's, sich widersetzte, weil er durch den Verlust seiner Tavernen geschädigt werde. Sofort liess er den Ungefügigen verhaften, ins Gefängnis abführen und befahl, in seiner Gegenwart das Haus zu demolieren ²⁾).

Die eifernde Betriebsamkeit, mit welcher der alte Ordensgeneral der Minoriten auch als Beherrscher der Stadt Alles zu organisieren strebte, griff nicht hier allein in die bürgerlichen Verhältnisse ein. Seine Neigung für klösterliche Ordnung, geregelte Vereinigung und strenges Regiment nach selbstgegebenen Statuten teilte sich der städtischen Verwaltung mit und regte offenbar die Bruderschaften für Totenbestattung und Krankenpflege, wie die Korporationen zünftiger Handwerker und andere Vereine zu strafferer Organisation und Ausbildung nach innen und aussen an. Von diesem Zug nach Regelung und Betonung der Zusammengehörigkeit war auch die römische Malergenossenschaft ergriffen. Da keine schriftlichen Statuten zu finden waren, wurden die Meister Cola Saccoccia und Antonio di Benedetto, d. h. Antonazzo Romano, nebst dem Miniator Jacopo Ravaldi beauftragt, neue Satzungen aufzustellen, — und mitten in der Reihe der Mitglieder, die diesen Ausschuss gewählt, und im Dezember 1478 die Bestätigung der Konservatoren und des Senators nachsuchten, finden wir Melozzo da Forli.

Diese Statuten, die noch jetzt in der Accademia di San Luca bewahrt werden, bilden einen Pergamentkodex in klein Folio, zu dessen Anfang eine Miniatur die Ueberreichung der Handschrift an den Schutzheiligen darstellt ³⁾. Sie ist gewiss eine Arbeit des Miniators Jacopo Ravaldi, der als Mitglied der Kommission der nächste dazu war. Links sitzt der Evangelist am Tisch und empfängt den Band aus den Händen des ersten Konsuls, der vor ihm kniet, während der zweite mit den beiden Deputierten weiter zurück in gleicher Stellung verharrt. Oben am Rande des Bildes ist das Wappen der Stadt Rom, des Papstes Sixtus und des Kardinals Estouteville, unten das der Kardinäle Piccolomini, Borja und Barbò, in der Randleiste des Blattes noch vier andere, wol der Konservatoren Capodiferro, Arlotti und Bondi, sowie des Senators Scudafurrici angebracht, während sich rechts Bandverschlingungen mit Putten darin herunterziehen.

¹⁾ Der Text aus den Statuta almae Urbis Romae ist auch bei Müntz III, p. 182 ff. gegeben. Vgl. Reumont III a, p. 403 f.

²⁾ Jac. Volaterr. Diar. col. 166. Vgl. Infessura.

³⁾ Auf dem alten Ledereinband die Signatur: Casella No. A. Statuti originali dell' Arte da Pittura del 1478 in tempo di Sisto IV

Der Text ist dementsprechend sorgfältig von einem Schreiber abgeschrieben, wenn auch nicht ohne Versehen, also auch die Mitgliedernamen nicht etwa eigenhändige Unterschrift. Aus dieser Reihe von Namen hat man jedoch herausgelesen, dass Melozzo damals den Titel »Pictor papalis« geführt¹⁾, so dass eine genaue Wiedergabe des Originals, auch nach der neuesten Publikation²⁾, noch erwünscht und geboten scheint. Sie stehen folgendermassen:

<p><i>Nardus benedicti. Nicolaus de Thodis. Julianus benedicti. Bartholomeus thomacellj. Johannes magnus. Cola schiauelle. Melossius. Pipa. Julianus bartholacij. Julianus de neapoli. Bartholomaeus de neapoli. Anthonius thome. Laurentius magistri masi. Euangelista de futris. Anthonius iulianj. Johannes antonius mancinus. Matheus de burgo miniator. Antonius de viterbio. Julianus juncti. Symonciellus. Marti-</i></p>	<p><i>nus carabassi miniator. Joannes albanensis miniator. Jacobus de pistoa. Arnoldus de vultu sancto. Antonius fassi. Johannes marie. Baptistista de aquila. Dominicus bartholacij. Franciscus de villa. Anthonius de la bella. Censius. Luchas de Regno et Prouasius. Anno a Natiuitate domini Millefimo quadringentesimo septuagesimo octauo³⁾.</i></p>
--	--

Der Name Melossius ist an seiner Stelle gar etwas ausgezogen, um die Zeile zu füllen und die folgende mit dem Worte Pipa zu beginnen. Dies ist nicht etwa eine versehentliche Kontraktion aus Pi. pa., d. h. etwa Pictor papae, wie Melchiorri vermutet und Müntz in den Text aufgenommen hat⁴⁾, sondern ein neuer Eigenname, in dem wir wol nichts Ueberraschenderes als die Abkürzung Pipus für Philippus zu erkennen haben⁵⁾. Jedenfalls gehört er nicht mehr zu Melossius; denn alle Angaben des Vatersnamens oder der Vaterstadt sind klein geschrieben; dagegen kommen mehrere Fälle vor, wo diese genaueren Zusätze weggeblieben sind. Der Titel eines Hofmalers Sr. Heiligkeit hat damals in einer öffentlichen Urkunde auch wol anders gelautet und würde umständlicher geschrieben sein, wenn er überhaupt existierte, und hier so ausnahmsweise zwischen lauter schlichten Eigennamen aufgeführt wäre.

Wir haben also dem Meister Melozzo diesen Titel als nirgends beglaubigt rechtsgültig abzusprechen, wodurch freilich an seinem faktischen Verhältnis zu Sixtus IV. nichts geändert wird. Ist er doch nicht früher als ein Jahr vorher im Dienste des Papstes nachzuweisen! Sein Beitritt bei der Neugründung der römischen Malergilde bezeugt uns indessen, dass er ganz heimisch ist unter den römischen Bürgern und als ansässig in der Stadt betrachtet und berechtigt sein will.

Die Statuten beschränken sich auf eine ziemlich lockere Organisation und tragen in der Unbestimmtheit ihrer Vorschriften und der mangelhaften Ausbildung, ja gänzlichem Schweigen über verschiedene wichtige Punkte durchaus den Stempel des nachlässigen römischen Wesens, wo bisher kein sicheres Regiment, kein Bewusstsein einer selbständigen Stadtgemeinde seine belebende Kraft in alle Kreise des Bürgerstandes verbreitete. Nach den üblichen Anordnungen für die religiösen Feste der Korporation zu Ehren der heil. Jungfrau und des Schutzpatrons Lucas, für die Wahl der beiden Konsuln werden deren Befugnisse, des Einen als Camerarius, des Andern als Syndikus, ihre Pflichten und Jurisdiktion sehr unzureichend erörtert. Kein Mitglied soll Recht vor einem andern Forum nehmen, keines soll sich auf Preisbestimmungen über die Arbeit des Andern einlassen ohne Erlaubnis der Konsuln; keines dem Andern seine Aufträge oder seine Gehülfen und Lehrlingen abspenstig machen u. dgl. Aber nichts für Wahrung der

¹⁾ Missirini, Memorie per servire alla storia della Romana Accademia di San Luca . . . Roma 1823. Dazu Melchiorri, Notizie intorno a . . . Melozzo da Forli. Roma 1835, p. 29.

²⁾ Müntz, Les Arts à la Cour des Papes III, p. 101 ff.

³⁾ *Die uero Decima septima mensis Decembris Indictione Duodecima. Pontificatus Sanctissimi in christo patris et domini nostri. Domini Sixti Diuina prouidentia Pape Quarti Anno octauo. Presidentibus nobilibus et spectabilibus Viris in consulatu deputatis Mag̃ris Antonio Benedicti, Johanni Antonio Mancino consulibus. Et Cola Sachocij Jacobo Raulaldj miniatori deputat⁹. Et per Magnificos dñs conseruatores et Illustrem Senatorem visa et confirmata fuerunt Anno Mense et die ut supra: — 1478.*

⁴⁾ Melchiorri schreibt sogar »pi. Pa.« Müntz »Pi. Pa.«; die ihm gelieferte Abschrift war also unzuverlässig.

⁵⁾ Ich erinnere an Giulio Pippi Romano, eigentlich Giulio di Pietro di Filippo (Giannuzzi).

Rechte ihrer Auftraggeber oder Käufer, über die Erfüllung kontraktlicher Verpflichtungen und deren Ueberwachung, nichts über Lehrzeit und Gesellendienst, genug kein Symptom regsamer lebendiger Tätigkeit in grösserem Sinne. Dagegen beschäftigen sich auffallende Kapitel mit Mafsregeln gegen die Zimmerleute, die »magistri lignaminum«, welche eine lebhafte Opposition gegen diese zur Schau tragen. Offenbar machten diese Unternehmer, wie als Baugewerke den eigentlichen Maurern und Architekten, so als Dekorateure für die Innenausstattung der Zimmer den Malern gefährliche Konkurrenz. In der That sehen wir den Meistern der Holzkonstruktion und Holzverkleidung in dieser Zeit, wie Giuliano da Majano oder Baccio Pontelli die wichtigsten Burgbauten und Festungswerke ebenso anvertraut, wie Chorgestül mit Schnitzwerk und kostbarer Intarsia. Giovannino de' Dolci, »faber lignarius de Florentia«, besorgt die ganze Ausstattung der Bibliotheksräume im Vatikan und baut daneben die Cappella Sistina und die Citadellen von Ronciglione und Civita vecchia. Unter seiner Firma arbeitet offenbar sein Bruder Marco als Kunstschreiner. Durch Uebergriffe der »falegnami« bei der eigentlichen Innendekoration konnten die Maler empfindlich geschädigt werden; denn alle Teile dieser Boiserie wurden mehr oder weniger bemalt und vergoldet. Da lag ein Grenzgebiet, das strittig werden konnte, je nachdem es Handwerk oder Kunst für sich in Anspruch nahm. So wird die sorgfältig geschnitzte und beschlagene Thür der Bibliothek mit Farben verziert von Malern, die hernach mit der Ausbesserung von Wandmalereien beauftragt werden. Die Abwehr gegen diese Konkurrenz scheint nicht das letzte Motiv gewesen, dass die Lukasgilde sich zusammenschart. Kein Maler soll für einen Falegname Arbeit übernehmen, bei zehn Dukaten Strafe, d. h. der höchsten, die überhaupt verhängt wird. Kein Angehöriger dieser Genossenschaft soll irgendwelche Holzarbeit eingipsen und bemalen, bei drei Dukaten Buße. Ja, während sonst der Beitritt leicht gemacht wird, sollen die Konsuln keinen Zimmermeister oder Schreiner und Kunsttischler aufnehmen, es sei denn zuvor die Zustimmung Aller gegeben, weder Geldbeiträge noch irgend eine Wertentschädigung von solchen annehmen dürfen, falls nicht die ganze Mitgliederzahl es einmütig erlaubt, auch nicht Einer dagegen murt, bei zehn Dukaten Strafe. — Es ist also eine vollständige Sperre gegen die Entrepreneurs wie gegen die Anstreicher, die sich bei ihnen verdingen, und alle, die mit Intarsiatoren, Holzschnitzern u. s. w. zusammenhängen, — ein Versuch, die Stellung der höheren Kunst sowol in ihren Aufgaben wie im socialen Ansehen gegen das Handwerk, selbst das kunstreiche, abzugrenzen.

Unterm 17. Dezember 1478 steht hier Melozzo's Name mitten zwischen den römischen Malern, die diese Statuten unter dem Vorsitz Antonazzo's aufstellen und nun bestätigen lassen. Der Meister von Forli muss also damals schon wieder eine Weile in Rom gewesen sein und dauernde Beschäftigung, lohnende Aufträge genug gefunden haben, die ihn für die nächste Zeit in der Stadt der Päpste festhielten.

Die künstlerischen Unternehmungen der Rovere ruhten nicht, auch trotz dem Kriege mit Florenz. Der Bau von Sta. Maria del Popolo war vollendet; wir können uns kaum vorstellen, dass die Lieblingskirche des Papstes, wo er alle Haupt- und Staatsaktionen mit dem Festgepränge der Religion zu heiligen liebte, dass Altarhaus und Vierungskuppel damals ohne malerischen Schmuck geblieben sei. War doch der achtseitige Tambour mit der flachen Wölbung und der beschränkte Chorraum, wie die Nebenapsiden, in welche man von den Seitenschiffen aus hineinsah, lauter Aufgaben für die Kunst eines Meisters der Perspektive. Aber der Chor wurde als zu eng schon von Julius II. nach Bramante's Angaben erweitert, die halbrunden Nischen zu tieferen Kapellen ausgebaut und die Kuppel endlich bei der völligen Ueberkleisterung des Innenraumes unter Alexander VII. entstellt. Ohne Frage ist uns in Sta. Maria del Popolo ein wichtiges Werk der Malerei aus den Tagen Sixtus' IV. verloren gegangen. Wir können nichts als auf diese Lücke hinweisen, müssen es aber mit um so grösserem Nachdruck, je mehr wir dieses Heiligtum bis ans Ende des eifrigen Madonnenverehrsers bevorzugt sehen. Wie begründet eine solche

Annahme in so kunstbedürftiger Zeit für den Roveretempel am flaminischen Thore erscheint, mag ein anderer Fall bestätigen, wo uns wenigstens Nachrichten erhalten und eine Spur des Vorhandenen überliefert worden.



Die Chorkapelle an St. Peter.

Bei den Ausbesserungen zum Jubeljahr hatte sich an der alten Peterskirche die Notwendigkeit herausgestellt, die Aussenmauer an der linken Seite gegen Sta. Petronilla und St. Andrea zu, wo damals der Obelisk stand, durch Widerlager zu stützen. Das war die Veranlassung geworden, dass Sixtus einen Anbau von beträchtlicher Höhe und Tiefe errichten liess, der das Gewicht der schwachen Seite auffieng und zugleich als Winterchor für die Kanoniker geräumig und bequem war. Schon Platina erzählt 1474 davon, betont jedoch nur die konstruktive Bedeutung; die dicken Mauern waren im Aufsteigen, als der Biograph der Päpste seine letzten Bemerkungen über das Pontifikat des Rovere niederschrieb. Erst gegen Ende 1479 konnte die Einweihung stattfinden; denn Sixtus liess natürlich diese Gelegenheit nicht vorübergehen, ohne an dem ehrwürdigsten Heiligtum der Christenheit seinem Namen ein augenfälliges Andenken zu stiften. Er hatte diesen Anbau für den Chor zugleich als seine Grabkapelle ausersehen. Er ahnte nicht, dass der grossartige Sinn seines Neffen Giuliano, der Neubau des zweiten Rovere, mit der Zeit auch seiner Gründung den Untergang bereiten werde.

Damals legte sich ein fast quadratischer Raum mit einer der längeren Seiten des Rechteckes gegen die gefährdete Wand der Basilika, so dass sich in der Mitte der Zugang von der Kirche her öffnete, während ihm gegenüber eine halbrunde Erweiterung als Apsis entsprach¹⁾. Ueber dem Eintrittsbogen im Seitenschiff prangte das marmorne Wappen des Rovere mit der Inschrift »SIXTVS III. PONT. MAX.« — Vier Säulen von aschgrauem numidischen Marmor flankierten als Träger den Eingang, an dessen Innenseite oben das Bild des Gekreuzigten gemalt war. Dort hieng auch ein Elefantenzahn von ungeheurer Länge und Dicke, den Meister Lorenzo da Pietrasanta darin anbringen musste²⁾. Die Mauern der Kapelle waren ungefähr dreizehn Palmen stark, so dass sie im Winter gegen die Kälte wie gegen die Hitze des Sommers gleich gut geschützt und deshalb Allen angenehm war. Auf diesen festen Wänden ruhte ein flaches Gewölbe, das, auf marmorne Konsolen mit dem vergoldeten Wappen des Papstes aufsetzend, durch einspringende Lünetten gegliedert ward. Die Decke war geweißt wie die Wände, an denen nur die roten Kreuze von herkömmlicher Form als Zeichen der Weihe gemalt waren, während in der Mitte der Wölbung das marmorne Wappen des Stifters, vergoldet und bemalt, eingelassen war. Zu beiden Seiten erhoben sich einander gegenüber die dreifachen Sitzreihen der Geistlichkeit, ein reichgeschnitztes Chorgestül aus Nussbaumholz mit mancherlei eingelegtem Blumen- und Figureschmuck, die Plätze der Kanoniker natürlich besonders ausgestattet und über die Andern hervorragend. Ein eisernes Gitter sperrte den Chorraum gegen die Kirche ab, und darüber erhob sich die Tribüne für die Sänger, für deren Teilnahme am Gottesdienst Sixtus besondere Sorge trug; denn er liebte den Gesang der Chorknaben wie Kardinal d'Estouteville die

¹⁾ Die folgende Beschreibung nach Grimaldi's Bericht von der Räumung 1609, im Cod. Ambros. 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. Vgl. Müntz, Recherche intorno ai lavori archeologici di Giacomo Grimaldi, Firenze 1881 (Rivista Europea) p. 45 ff.

²⁾ Das Dokument der Zahlung vom 1. Septbr. 1480 bei Müntz, Les Arts à la Cour des Papes III, p. 148, hat den Plural: »misit dentes leofantis in capella.«

Orgel. Dem Eingang gegenüber gliederte sich die Südwand in drei Teile: zwei grosse Fenster öffneten sich zu den Seiten einer geräumigen Apsis, deren Bogen von zwei mächtigen Monolithsäulen aus Porphyrt getragen wurde, in deren hartem Stein oben je zwei römische Kaisergestalten im Kriegsmantel, die Weltkugel in der Hand, einander umarmend, ausgehauen waren. Sie stammten, wie Francesco Albertini sagt, aus den Thermen des Domitian bei S. Martino ai Monti, wurden, da Paul V. den neuen Chor erbauen liess, als Schmuck der Cappella Paolina im apostolischen Palast am Quirinal verwendet und sind später in die vatikanische Bibliothek gelangt, wo sie heute bewahrt werden¹⁾.

Unter der Halbkuppel der Apsis stand der Altar, um einige Stufen über den Fußboden der Kapelle erhöht, der mit kleinen Fliesen aus glasierten Ziegeln mit der Eiche der Rovere gepflastert war, wie noch heute in den Seitenkapellen von Sta. Maria del Popolo Reste zu sehen sind. Mit kostbaren Steinen verschiedener Farbe geschmückt, trug der Tisch eine Aedicola mit zwei unversehrten Porphyrsäulen und marmornem Giebel, unter dem später Michelangelo's Meisterwerk, die Gruppe der trauernden Gottesmutter mit dem Leichnam des Sohnes auf den Knien, aufgestellt wurde²⁾.

Die Tribuna selbst war mit Freskomalereien geschmückt. Unten an der Wandung sah man in Nischen die Gestalten der vier Evangelisten, und zwar in Clairobscur gemalt³⁾, darüber einen Fries mit der Inschrift:

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

In der Wölbung endlich in bunten Farben: »das Bild der göttlichen Jungfrau mit dem Kinde im Arm, in einem Engelkranz thronend, zu ihrer Rechten der Apostelfürst, wie er Sixtus VIII. empfiehlt, welcher nach dem 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. Franciscus; auf der andern Seite S. Paulus und der heil. Antonius von Padua, in jugendlichem 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 reproduzieren.)

Soweit Grimaldi⁴⁾. Das wäre eine wichtige Nachricht für das Leben Peruginos, welche

¹⁾ Fr. Albertini, Opuscul. de Mirabilibus . . . Romae, fol. 84. Vgl. Mignanti, Historia della sacr. patr. Basilica Vaticana I, p. 102. Severano, Memorie sacre delle sette chiese di Roma, 1630. tom I, p. 99. »Pompeo Ugonio nannte sie Kaiser Honorius und Arcadius« (Grimaldi).

²⁾ Es war der Kardinal Antonio Caraffa, der sie von ihrem dunklen Standort in Sta. Petronilla aus der Kapelle ihres Stifters entfernen und zur Zeit Gregors XIII. hier unterbringen liess (Ugonio p. 98).

³⁾ Grimaldi sagt: Infra erat pictura ex claro obscuro quatuor Evangelistarum in figuris hominum.« Vasari (Opp. IV, p. 601), im Leben Peruzzi's: Nella cappella, dove è la sepoltura di bronzo di papa Sisto, fece di pittura quegli Apostoli che sono di chiaro scuro nelle nicchie dietro l'altare.« Crowe u. Cavalcaselle machen daraus (IV, 416) »Aus derselben Zeit (Clemens' VII. vor dem Sacco di Roma) stammten grau in grau gemalte Apostelgestalten, in den Nischen hinter dem Grabmal Sixtus' IV. in der Peterskirche angebracht, von denen eine jetzt in den vatikanischen Grotten zu finden sein soll.« Vgl. Torrigio, Le sacre Grotte Vaticane, Rom 1639, p. 34 u. 238. Dionigi, Sacrarum Vatic. Bas. Cryptar. Monum. Romae 1773, p. 175. Tab. LXX. Mignanti, a. a. O. p. 102: »Oltre a tali pitture eranve sui fianchi dell' abside due altre rappresentanti i santi Apostoli Pietro e Paolo e stavano in due nicchie, opera del famoso Baldassare Peruzzi; l'immagine di S. Pietro si conserva tuttora nelle sacre Grotte Vaticane . . .«

⁴⁾ »Imaginem deiparae habuit card. Burghesius, dictos duos angelos card. Montaltus, quos ego Jacobus Grimaldus eidem principi obtuli ac d. d. (pro sacra aedicula in vinca sua ad S. Mariam Majorem)«. Dort sah sie Orsini (vita, elogio e memorie dell' egregio pittore Pietro Perugino e degli scolari di esso, 1804 p. 195 f.) »Mi sovviene di aver veduto in Roma nella cappelletta del palazzo della villa Negroni, palazzo che vedesi sulla gran piazza di Termini, due angeli dipinti in fresco con molta vivezza di pennello, che stanno allogati allato il quadro dell' altare.« Nota: »Furono coteste pitture salvate dall' antico coro del Vaticano e donate al cardinale di Montalto.«

seinen Biographen entgangen scheint, obgleich schon Dionigi in seiner Beschreibung der vatikanischen Grotten gegen Turrigio darauf hingewiesen hatte. Eugen Müntz macht mit Recht darauf aufmerksam.

Indessen, das Zeugnis Grimaldi's, die Wandmalerei dieser Chorkapelle Sixtus' IV. sei eine Arbeit des Perugino gewesen, erregt nicht unerhebliche Zweifel¹⁾; 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 den malerischen Schmuck einer so bedeutamen Lieblingsschöpfung, wie dieser Anbau an der altehrwürdigen Peterskirche war, nicht einem Künstler aufgetragen, der ihm näher stand, und statt seiner einen Fremdling gewählt, von dem man bis dahin gar wenig vernommen. — Die Kapelle der Conception wurde am Tage der Empfängnis Maria's, den 8. Dezember 1479, von Guglielmo Roccha, Erzbischof von Salerno, geweiht und so dem Kultus übergeben²⁾. Sie war nach den Worten der Urkunde mit gediegenem Aufwand errichtet, glänzend dotiert und prangte wahrscheinlich, da Sixtus diesen Platz zugleich zu seiner Grabstätte bestimmt, schon damals in ihrer künstlerischen Ausstattung für den Altardienst der Kanoniker³⁾. — Wenn aber die Malerei zu Anfang Dezember 1479 vollendet war, so rücken wir mit ihrer Ausführung in die Frühzeit Perugino's, wo dieser in seiner Heimat kaum selbständig, oder gar in enger Gemeinschaft mit dem grossen Lehrer aller Kunst, Andrea del Verrocchio, zu Florenz gewesen sein muss⁴⁾. Doch wissen wir über diese dunklen Anfänge des nachmals so beliebten Meisters noch immer zu wenig, um einen Ausflug nach Rom bestimmt in Abrede stellen zu können. Sicherlich hatte er indes bis dahin nicht so Erhebliches geleistet, dass uns die Wahl des Papstes, dem ein Melozzo zur Verfügung stand, nicht höchlichst befremden sollte.

Entscheidender fällt der Umstand ins Gewicht, dass ein Fragment der Malereien, welches in den vatikanischen Grotten eingemauert erhalten ist, keineswegs das Stilgepräge des wohlbekanntem Umbriers trägt. Unter der Bezeichnung »Imago haec Sancti Petri Apostoli erat in Sacello Xysti IIII. Papae, hic posita MDCXXXI.« finden wir die Halbfigur eines kahlköpfigen Apostels, der allerdings dem Typus des Petrus entspricht⁵⁾. Der Schlüssel in seiner Rechten ist freilich nur im unteren Teile, dem Griff, noch echt, muss aber, was Dionigi bezweifelt, ursprünglich dies Attribut gewesen sein, für welches auch der älteste Berichterstatter, Turrigio, es angesehen. In der Linken hält er ein offenes Buch aufrecht, so dass er eben hineinschauen kann, im Hintergrunde sieht man das Fragment eines umlaufenden Gesimses, wie in einer gemalten Nische. Dieser Apostel war, das ist noch heute unzweifelhaft, ein Werk des Melozzo da Forli, dessen Hand sich in den tief eingeritzten energischen Umrissen ebenso wie in der lichten glänzenden Färbung verrät; in den Falten des weissen Gewandes mit rotem Mantel darüber, wie in dem mächtigen und strengen Charakter des Kopfes offenbart sich der grossartige Geschmack und die ganze Freiheit des Wurfes, den sich der Maler Sixtus' IV. bei monumentalen Aufgaben angeeignet hatte.

An die Gestalten der vier Evangelisten, welche zu den Seiten des Altars an der Apsiswandung in Nischen dargestellt waren, ist nicht zu denken; denn jene waren grau in grau gemalt, diese Halbfigur aber ist farbig, und jene werden von Vasari aufs Bestimmteste dem

¹⁾ Vgl. m. Anzeige des III. Bandes von Müntz in den Göttinger gelehrten Anzeigen 1882, Stück 51.

²⁾ Die Urkunde bei Grimaldi. Dazu die Bulle vom gleichen Datum: Collect. Bullarum etc. Basilicae Vaticanae, Tom. II. (Roma 1750) p. 205.

³⁾ Dafür sprechen auch die erwähnten Zahlungen an Lorenzo da Pietrasanta. S. 152. Anm. 2.

⁴⁾ Vgl. Jahrbuch d. k. preuss. Kunstsammlungen 1884. »Das Abendmal von St. Onofrio.«

⁵⁾ Charakterlose Abbildung bei Dionigi, Taf. LXX, wo ihm ein seltsames keulenähnliches Instrument gegeben ist. Die Tunica ist ganz wie bei Melozzo's biblischen Figuren sonst weit ausgeschnitten, so dass der rotumsäumte Rand in lockeren Falten sich zusammenlegt.

Peruzzi zugeteilt als eine Arbeit aus den zwanziger Jahren des Cinquecento, dieser Apostel aber ist um 1480, nicht ein Jahrzehnt, geschweige denn vierzig bis fünfzig Jahre später entstanden. Es bliebe darnach die Möglichkeit, in ihm den Petrus des Halbkuppelbildes zu erkennen; aber er stimmt durchaus nicht mit Grimaldi's Beschreibung überein: der Apostelfürst stand dort in unmittelbarer Beziehung zu dem knieenden Papste, den er empfehend der Madonna präsentierte; er war anders gewendet und konnte nicht beide Hände mit Attributen beschäftigen. Auch Paulus gegenüber scheint es nicht wol gewesen, und den Rand einer Architektur hinter dem Kopfe wird man nicht minder als Hindernis bezeichnen, ihn in der Kuppel zu denken, wo blauer Himmelsgrund doch jedenfalls die Erscheinung der Madonna umgab.

Dieses Bruchstück in den Grotten muss sich also, da die Nachricht von der Herkunft aus der Chorkapelle Sixtus' IV. kaum zu bezweifeln ist, anderswo in diesem Raum befunden haben, sei es an den Fensterwänden neben der Altarnische, oder über dem Eingang in Verbindung mit dem Bilde des Gekreuzigten, oder endlich zwischen den Paaren numidischer Marmorsäulen, die den Thürbogen trugen. — Wir gewinnen so freilich ein unbekanntes Eigentum des Melozzo zurück, kommen aber in der Frage nach dem Urheber des Apsisbildes nicht weiter. Allerdings, es wäre seltsam anzunehmen, dass zur selben Zeit in dieser Grabkapelle Sixtus' IV. der »Hofmaler des Papstes« mit einer Kleinigkeit, der Fremdling aus Perugia mit der Hauptsache beschäftigt gewesen sei!

Doch steht noch ein Hilfsmittel zu Gebote, das bis dahin unbenutzt geblieben ist. In den Grotten von St. Peter ist ein gemaltes Abbild des Altarraumes erhalten¹⁾, und die Handschrift Grimaldi's, welche die Ambrosiana zu Mailand bewahrt²⁾, enthält als Ergänzung seines Berichtes selbst eine Federskizze, welche die Aedicola mit Michelangelo's Pietà und darüber in der Halbkuppel das Fresko mit der Inschrift am umlaufenden Gesimse wiedergibt. Sie ist flüchtig und doch zuverlässiger als die charakterlose Malerei der Grotten, 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 schon die Komposition als solche mancherlei Anhalt. Hier muss, wenn irgendwo, die Stilkritik ein entscheidendes Wort reden, wie weit Grimaldi's Angabe über den Maler richtig sein kann oder nicht³⁾.

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 kämen, auf der andern jedoch ausserdem die knieende 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 sich abhob, in den Hauptlinien der symmetrischen Verteilung aber nicht selbständig hervortrat. So sehen wir also zuäusserst links den stehenden Franciscus von Assisi, der den Arm auf die Schulter des Apostels vor ihm zu stützen scheint; 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

¹⁾ In der Cappella S. M. Praegnantium, beschrieben bei Turrigio.

²⁾ Mscr. Cod. cart. No. I, 87. inf. fol. 72.

³⁾ So lange ich nur den bei Müntz abgedruckten Text kannte, schien die Möglichkeit einer späteren Entstehung der Malerei, etwa in Verbindung mit der Aufstellung des Grabmals von Pollajuolo 1493, übrig zu bleiben. (Vgl. Göttg. Gel. Anz. 1882 p. 1615 u. Pinturicchio in Rom S. 98.) Die Federskizze Grimaldi's setzt jedoch die gleichzeitige Vollendung des Freskobildes unter Sixtus IV. ausser Zweifel.

sich stehen und ist so fast völlig im Profil nach der Mitte gekehrt. Die Abstufung der Gruppe entspricht demnach der Bogenlinie des Cherubkranzes droben und füllt vortrefflich den gegebenen Ausschnitt 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 Maria's selbst und der Zug des ganzen übrigen Körpers nach der entgegengesetzten Seite geneigt.

Gerade diese mannichfaltig bewegte Anordnung der dreiteiligen Komposition muss nun im höchsten Maße befremden, wenn wir die anerkannten Leistungen Perugino's 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 Maria's 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! 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 nur für Halbfiguren verwendet wird. So schon auf dem unserer 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 Entwürfe festzustellen braucht. Die ceremonielle Gemessenheit aller Bewegungen ist für ihn selbst schon so bindend wie für alle Genossen der Lokalschule von Perugia, wo 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 Raphael 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 umgiebt 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 mannigfaltiger 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 Perugino's Gewohnheit: nicht in ganzer Figur auf Wolkenstreifen stehend, grade aufgerichtet oder mit gebeugten Knien, sondern nur in halber Figur und in sitzender Haltung hervorschauend, — grade so wie Melozzo's allbekannte Meisterwerke im Kapitelsaal von St. Peter auch! Die Madonna vollends ist hier mit einer Freiheit bewegt, welche selbst in der kleinen Skizze noch, die auf uns gekommen, 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 Aehnliches aufzuweisen hat. Und dass dies kein Anderer gewesen sein kann, als Melozzo da Forli, dafür zeugen noch in der flüchtigen Nachbildung die grossen runden Köpfe in kühnen Verkürzungen, mit 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 Ueberzeugung, dass der Name des Malers, den er angiebt, nicht der richtige ist, dass wir statt Pietro Perugino vielmehr Melozzo da Forli als Urheber dieses verloren gegangenen Freskowerkes anzusehen haben. Wenn meine Kenntnis beider Meister, die allerdings bei einer solchen Behauptung entscheidend in Frage kommt, auf der einen Seite schwerwiegend genug in die Wagschale fällt, so bleibt auf der andern nur übrig zu erklären, wie unser einziger Gewährsmann für Perugino's 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 lebt ausserdem im 17. Jahrhundert, zu einer Zeit, wo man diese früheren Kunstperioden mit selbstgefälliger Geringschätzung behandelte. Dennoch weisen wir ihm in diesem Falle nichts Schlimmeres nach, als dem Künstlerbiographen von Florenz um soviel früher schon mehrfach passiert war.

In der Tat bestimmt nur die Ehrfurcht vor schriftlicher Ueberlieferung im Allgemeinen, der Angabe des sonst gewissenhaften Archivars von St. Peter zu trauen. Sonst können wir gerade in dieser Angelegenheit weder besondere Sorgfalt von ihm erwarten, noch seiner kurzen Notiz besondere Glaubwürdigkeit beimessen. Urkundliche Nachricht oder eine Namensinschrift war sicher nicht die Quelle, aus der er geschöpft, sonst hätte er sie ausdrücklich erwähnt, sondern allem Anschein nach Nichts als die mündliche Tradition, mit der es gerade in Rom seltsam genug und schlimmer hergieng als irgendwo in einem selbstbewussteren Gemeinwesen mit lebendigem Nationalgefühl. Unsere Bedenken schwinden vollends, wenn wir schon ein Jahrhundert vor ihm beobachten, wie Vasari verfuhr, wie das Andenken an Melozzo bis auf spärliche Schatten erloschen ist, wie man seine grossartigsten Schöpfungen mit den lustigen leichtsinnigen Malereien eines Benozzo Gozzoli und Andrei verwechselte! In einem Falle, auf den wir sogleich zu sprechen kommen, in San Marco zu Rom hat sogar Vasari, wie es scheint, sich von derselben Verwandtschaft täuschen lassen, und Perugino genannt, was Melozzo gemalt.

Die mündliche Ueberlieferung aber konnte gerade bei dieser Glorie in St. Peter sehr leicht irregeleitet sein. Gar oft ist diese Chorkapelle Sixtus' IV., um die es sich handelt, mit der grossen Kapelle des vatikanischen Palastes verwechselt worden, die wir nach demselben Erbauer kurzweg als Cappella Sistina zu bezeichnen pflegen¹⁾. Hier soll Pietro Perugino im Jahre 1482 an der einen Schmalwand, gerade über dem Altar, ein Freskogemälde ausgeführt haben, das laut Vasari beinahe ganz die nämliche Darstellung enthielt: die Himmelfahrt Maria's mit dem Bildnis des knieenden Papstes. Dies Wandgemälde an ähnlichem Platz war ein Meisterwerk in seiner Art, das sich grosser Bewunderung bei den Zeitgenossen erfreute. Als aber die Fresken dieser Schmalseite schon unter Paul III. heruntergeschlagen waren, um Michelangelo's jüngstem Gericht die erwünschte Entfaltung zu gewähren, da wird man jene berühmte Himmelfahrt in der Sixtuskapelle sehr bald in unserem Anbau an St. Peter mit dem Grabmal dieses Papstes gesucht und bewundert haben. Es ist nur zu leicht verständlich, wie diese Tradition entstanden, die Grimaldi natürlich mit gutem Glauben überliefert hat.

Der Untergang auch dieses Werkes im Jahre 1609 ist um so lauter zu beklagen, je mehr uns das Eigentumsrecht Melozzo's als gesichert gilt. Bei Perugino hätten wir allerdings einen wichtigen Beitrag für die dunkle Entwicklungsgeschichte vor seinem Auftreten in der Cappella Sistina gewonnen; aber doch nur eine Komposition, die wir gewiss ähnlich noch mehrfach von ihm besitzen. Wie Perugino die Erscheinung der Jungfrau in himmlischer Glorie gemacht, können wir uns unschwer vorstellen; wie Melozzo eine solche Aufgabe gelöst, vermochten wir bis jetzt nicht zu sagen. Schon deshalb ist die flüchtige Skizze willkommen und wertvoll. Wir ergreifen mit Vergnügen die Gelegenheit, mit diesem spärlichen Ueberrest eines unzweifelhaft

¹⁾ Vgl. Müntz, Les Arts à la Cour des Papes III, p. 147.

bedeutenden Werkes in der Hand, unser stilkritisches Urteil noch durch andere Belege zu sichern. So viel aber muss schon hier zugegeben werden: diese Madonna zeigt bereits so viel überraschende Freiheit, so lebendige doppelseitige Bewegung in Rücksicht auf die beiden Gruppen ihrer Verehrer drunten, dass der Maler Sixtus' IV., der sie geschaffen, der steifen Feierlichkeit seiner unmittelbaren Nachbarn aus Umbrien weit überlegen erscheint.



Freskomalereien in San Marco.

Gilt es den Zusammenhang dieser Leistung mit den anerkannten Hauptwerken Melozzo's zu ermitteln, so müssen wir einmal zurückkehren nach San Marco, wo Vasari jene Werke Perugino's sucht, die wir nicht mehr nachzuweisen vermögen. 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 Uebermalung, sind deshalb in einer vielbesuchten Basilika vor Aller Augen doch bis heute verkannt und unbeachtet geblieben. Aber auch als Schatten noch versinnlichen sie uns den schnellen Fortschritt zur Höhe und füllen befriedigend die klaffende Lücke aus zwischen den Freskomalereien zu Loreto und der glänzendsten Schöpfung in Rom, der Tribuna von Sti. Apostoli.

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 schlagendsten beweist, dass wir es mit Melozzo zu tun haben. Ueber dem Altar ist eine Pietà von späterer Hand so zurecht gemalt worden, dass kein 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 Sohne 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 Aermel fällt in einfachen grossen Falten bis auf die Knöchel herab, so dass der Saum sich beim Vorschreiten in leichten Wellenlinien bewegt. Ueber der linken Schulter hängt ein Mantel, der um den Leib zusammengenommen, noch über den rechten Arm geschlagen, bis an die Kniehöhe herabreicht. 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 wällt, mit vollen Wangen und milden blauen Augen gegen den Beschauer gewendet, lässt ohne Weiteres den Lieblingstypus Melozzo's wiedererkennen, dass es kaum der auffallenden Breite des Nimbus bedarf, um völlig überzeugt zu werden. Kein Zweifel, die ganze Kapelle war von der Hand des Forlivesen al fresco ausgemalt, und diese stehenden Heiligengestalten geben uns die zutreffendste Vorstellung, wie wir jene Apostelfürsten und Ordenspatrone in der Chorkapelle Sixtus' IV. in St. Peter zu denken haben. Noch im Zug der Gewänder und der Bewegungen wie in der ganzen Erscheinung der Figuren zeigt Grimaldi's Skizze so auffallende Aehnlichkeit, wie es irgend in so kleinem Mafsstab und flüchtiger Wiedergabe möglich ist.

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, obwol ihn spätere Restauratorenhand nach Kräften modernisiert hat. Dazu kommen zu beiden Seiten des Chores über dem Treppenaufgang links zur Sakristei, rechts zur Kapelle des Papstes Marcus gleiche Reste einer Deckenmalerei, welche zwei Eigentümlichkeiten des Meisters der Perspektive aufweisen, die wir bereits kennen. Das Gewölbe ist scheinbar durch viereckige Oeffnungen durchbrochen und über diesen schweben im Blau des Aethers Engelknaben mit den päpstlichen Insignien, der dreifachen Krone und den Schlüsseln, in schwieriger Untersicht. 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 diese Wölbung geschmückt. Und als Bestätigung drängt sich das Uebrige 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, sieht man noch heute Rundmedaillons oder vielmehr einrahmende Kränze ehemaliger Rahmenöffnungen von Putten gehalten und daneben antikisierende Ornamente in Chiaroscuro, welche Melozzo's Dekorationssystem angehörten, oberhalb dieser tribunenartigen Recesses 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. Jahrhunderts²⁾ zum Teil verdrängt 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 Melozzo's 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 vorangiegt, wie es kein Anderer der schwächeren Generation, welche diese beiden Männer zu trennen scheint, vermochte.

Weisen diese Propheten und Sibyllen zurück auf die Malerei in Loreto, so drängt uns die Gestalt des Evangelisten Johannes von dem Vergleich mit dem Fresko des Chores in St. Peter hinüber zu der letzten Vollendung in der Tribuna von St. Apostoli. Auf diesem Wege und nur in dieser Stufenfolge wird die gewaltige Schöpfung erklärt und verstanden, welche die Freunde Melozzo's schon längst als sein Herrlichstes bewundern.



¹⁾ »In nicchiis tribunetorum«, sagen die Zahlungsvermerke für die Steinmetzen vom Jahre 1468, besonders an Francesco di Meo von Florenz; »manifattura 22 niccularum de gesso per eum in capellis ecclesiae sancti marci factarum.«

²⁾ 1658. 1660. 1700. 1720.

Madonna im Klosterhof von Sta. Maria sopra Minerva.

Nur einmal müssen wir noch Halt machen zuvor, um alle Reste, die uns auf das grosse Meisterwerk vorbereiten können, beisammen zu haben. In Sta. Maria sopra Minerva hat man neuerdings an dem Grabmal, das Juan Diego de Coca, Bischof von Calahorra, sich bei Lebzeiten errichtet, eine Malerei Melozzo's zu entdecken geglaubt¹⁾. Es ist ein Christus als Weltenrichter in der Mandorla schwebend, zwei posaunende Engel daneben auf dem Himmelsgrund, und unten, über die Brustwehr hervorschauend, die Halbfigur des auferstehenden Toten mit seiner Bischofsmütze gegenüber, — ein Wandgemälde an der Innenseite des Nischengrabes über dem Sarkophag, von gekoppelten Pilastern und Architrav eingerahmt, mit einem breit geschwungenen, muschelähnlich verzierten Giebel darüber. -- Die schwungvolle Bewegung der Himmelsboten mit ihrer Posaune, die naturalistische Durchbildung der mehrfarbigen Flügel, die ausgespannt sind, wie bei Melozzo's Engeln in Loreto, spricht allerdings für nahe Verwandtschaft. Aber dabei muss man auch stehen bleiben, selbst wenn chronologische Bedenken wegen der Errichtung sich nicht erheben. Vor allen Dingen ist die Färbung dieser Wandmalerei derjenigen, die wir an allen Arbeiten Melozzo's kennen gelernt, durchaus widersprechend: nicht das lichte Silbergrau, das helle Fleisch und die klaren Farben der Gewänder auf ungetrübtem Azurblau des Himmels, sondern ein dunkler rotbräunlicher Ton herrscht in Allem, warm aber traurig. Sieht man dazu den nackten Arm mit der halbentblösten Brust des segnenden Christus in ihrer feinknochigen mageren Bildung, das kleine empfindungsweiche Haupt mit dem Spitzbart und den Seidenhaaren, die sich zwischen Ohren und Schultern in Ringel kräuseln; sieht man das fliessende Gewand und den kleinen Nimbus ohne Kreuz darin, so wird man nicht anstehen, auf einen Westumbrier zu schliessen, der zwischen Perugia und Arezzo zu Hause ist. Nichts von der grossartigen derben Formgebung des Forlivesen, sondern eher ein Zug kleinlicher Zartheit. Feingefühl und Gemüts-tiefe ohne Frage; aber alle Körper und Köpfe, selbst an der Porträtfigur, kleiner als die Gestalt des Toten auf dem Sarkophage in Marmor. Das sind entscheidende Kennzeichen genug, welche mit der ovalen Mandorla und ihren Goldstralen im Regenbogenrand und mit dem dunkel untermalten Himmelsgrund ein definitives Urteil gestatten. Der Künstler steht Perusiern wie Pinturicchio, ja dem leidenschaftlichen Cortonesen Signorelli nahe, aber der Auffassung Melozzo's im Kern der Sache völlig fremd gegenüber, so vielfach die Berührungspunkte in der Einzelbeobachtung und Aeusserlichkeiten auch sein mögen. Für mich gehört dieses tüchtige Werk dem Maler, welcher in der Sakristei des Domes zu Arezzo den knieenden Hieronymus als Büfser gemalt hat und Anderes der Art zu Castelfiorentino in der Nähe, also dem sogenannten Bartolommeo della Gatta weit eher als Melozzo da Forli.

Dagegen erkennt man in einem andern Grabmal dieser Zeit im Klosterhof derselben Kirche sopra Minerva, arg verschmiert und mitgenommen durch spätere Hände, doch ein unzweifelhaftes Fresko Melozzo's, 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. — Ich meine das Grabmal des Kardinals Astorgio Agnense, das ein dankbarer Neffe Galeotto gleiches Namens zum Andenken des Oheims und für sich erbaut, als er selbst es zur Doktorwürde und angesehenen Stellung gebracht hatte.

¹⁾ Burckhardt-Bode, *Der Cicerone*, V. Aufl. (1884) p. 596 b.

²⁾ An Pinturicchio's Typen streift besonders der Christus mit dem eiförmigen Kopf; aber schon die Formgebung der Gesichtsteile mit den gesenkten Augenlidern, wie vollends die Köpfe der Engel erinnern an Signorelli, dessen posaunende Himmelsboten in Orvieto sogar ähnlich bewegt sind.

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

 GALEOCTVS EIVSDEM FAMILIAE VIR INSIGNIS
 ET DOCTOR PATRVO BENEMERENTI CONSTRVI
 ET SE PROPE PONI MANDAVIT

lautet die Inschrift, der leider das Todesdatum des Letzteren nicht hinzugefügt wurde. Die Skulpturen gehören aufs Engste mit dem Grabmal Pius' II. zusammen, d. h. noch in das Pontifikat Pauls II. Barbó, in die sechziger Jahre, und das Grabmal muss dagestanden haben, als Kardinal Torquemada die Malereien im Klosterhof ausführen liess, deren Beschreibung 1467 gedruckt ward.

Unser Madonnenbild aber ist mindestens zehn Jahre später entstanden. Lange steht man fragend und zweifelnd vor dieser verdunkelten Erscheinung. 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 fassen, wie nötig ist zur Entscheidung: es ist trotz Uebermalung ein Werk der früheren Generation, die Raphael und Michelangelo vorangieng, aber deutlicher als sonst den Gedanken jener entgegenkommt.

Das völlig nackte Kind, ein wolgebautes 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 sorglich auf den Oberarm des Kleinen legt und leise seine lebhaft segnende Bewegung lenkt. So sind beide Köpfe nebeneinander 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 Raphaels 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 Raphaels 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 Aermels, in dem vollen bauschigen Gewande, wie in dem nackten Körper des Kindes die sichere Hand und den ausgesprochenen Geschmack Melozzo's verrät.

Dies halbverlorene, aber doch noch sichtbare Beispiel setzt vollends ausser Zweifel, dass wir die Vision Sixtus' IV. in der Halbkuppel seiner Grabkapelle in St. Peter keinem Andern mehr zuschreiben können. Legt man sich die Skizze Grimaldi's und das Fresko im Klosterhof der Minerva neben Raphaels Madonna di Fuligno, so erzählt uns die lebhaft bewegte Haltung der Mutter mit dem Kinde, die kreisrunde Glorie wie die Stifterfigur, dass der apostolische Sekretär, der Melozzo's Blüte geschaut und so oft im Winterchor von St. Peter während des Gottesdienstes das Gemälde der Apsis vor Augen gehabt, gewiss dem jungen Raphael bei seinem Eintritt in Rom diese Muster empfohlen, als er die Altartafel für seine eigene Grabkapelle in Aracoeli 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 anderes Wesen offenbaren als selbst die Madonna del baldachino. Der Vergleich dieses Bildes, das Raphael für Sigismondo de' Conti gemalt, mit dem Wandgemälde Melozzo's im Sixtuschor von 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 herabhängen zu lassen aus dem Wolkenkreis; eine kleinere Figur muss darunter stehen. Ja, noch mehr: an diese Bedürfnisse, die sich allein ergaben, wenn das Vorbild Melozzo's in St. Peter ausdrücklich vom Besteller bezeichnet war, knüpft sich die Entwicklungsgeschichte dieser raphaelischen Komposition unabweislich an, deren frühesten Zustand wir in einer Zeichnung zu Würzburg erkennen ¹⁾).

Es ist eine sorgfältig ausgeführte Federzeichnung, deren Umrisse mit Rötel ausgefüllt worden. Das Ganze, welches sich jetzt auf dem Blatte, nach Abzug moderner 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—1505 entstanden ²⁾), 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 Raphael in Rom dem neuen Entwurf zu Grunde, als Sigismondo de' Conti mit seiner Bestellung kommt. Das Kind wird verjüngt und in Beziehung gesetzt zu Verehrern drunten, d. h. dem Stifter zunächst, und um dies Mittelstück die Heiligen herumgruppiert, die Jener als seine Patrone bezeichnet. Mit der ganzen Grossheit und Energie, die der Maler bei der Arbeit in der Camera della Segnatura erlangt hat, setzt er diese neuen Gestalten hin, wie auf Zeichnungen zum Parnass oder zu den Deckenbildern.

Der untere sehr beschädigte Teil weicht von dem ausgeführten Werke noch wesentlich ab; desto näher steht er dem Fresko Melozzo's in St. Peter. Auch hier erscheinen vier Heilige ausser dem knieenden Stifter. Der Kopf links entspricht dem heil. Franciscus im Bilde, neben dem (heil. 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 ³⁾). 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 liebenswürdigster Lückenbüsser hinzukam. Dann ward die Symmetrie, die dem Schüler Perugino's doch zur andern Natur geworden, durch die auffallende Mafsregel hergestellt, dass Franciscus 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 herabhängendem Bein, sogar verehrende Engel wie dort zu beiden Seiten des Kreises angebracht. Lebendiger kann in einem einzelnen Fall der Zusammenhang zwischen Raphael und Melozzo wol kaum erwiesen werden als hier, wo sich vor unsern Augen die Madonna di Fuligno aus dem Kuppelbild der Sixtuskapelle entwickelt.



¹⁾ Publiziert und beschrieben bei Urlichs, Beiträge zur Kunstgeschichte. Leipzig 1885. IX. S. 109 ff.

²⁾ Urlichs schreibt nur: »Die ganze Auffassung von Mutter und Kind steht der Madonna mit dem Fische näher; ich möchte behaupten, auch dem florentinischen Stile des Meisters.«

³⁾ 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.«

Die Tribuna von Sti. Apostoli.

Der Freskenschmuck im Chor der alten Zwölf-Apostelkirche ist das einzige Werk Melozzo's, das Vasari erwähnt, und wenigstens in der zweiten Ausgabe seiner Biographien näher beschreibt. Indessen, wie er diese Malerei in der ersten Auflage dem Benozzo Gozzoli zugewiesen, so hat er nun durch die Nachricht »der Kardinal Riario, ein Neffe Papst Sixtus' IV., habe dem Meister die Arbeit aufgetragen und reichlich belohnt«, eine vollständige Verwirrung der chronologischen Daten zu Wege gebracht, welche bis heute die Vorstellung von dem Gange dieses Künstlerlebens verzerrt. Da der Kardinal Pietro Riario schon im Januar 1474 gestorben ist, wurde nun angenommen¹⁾, dieses Meisterwerk sei unter seinen Auspizien schon zu Anfang der siebziger Jahre, 1472—73 etwa, entstanden, obgleich dieses Datum im Leben Melozzo's so viel bedeutet, als dass ihm zu Anfang seiner römischen Tätigkeit eine so gewaltige Leistung gelungen, die alles Andere weit in den Schatten stellt, und dass seine künstlerische Entwicklung in den reifsten Mannesjahren rückwärts gegangen sei. Wo wären im Jahre 1472 die Vorstufen zu finden, ohne welche ein solcher Triumph undenkbar ist? Wo wären so früh die Spuren seines Einflusses anzutreffen, welchen eine solche Schöpfung in der Hauptstadt der Christenheit ausüben musste?

Wie aber, wenn sich nachweisen liesse, dass Vasari's Angabe auf einer Verwechslung beruht, die sehr nahe lag, weil sich das Grabmal eben dieses Kardinals Riario im Chor von Sti. Apostoli befand, oder gar auf einem Schreibfehler, der durch einfache Aenderung »Rovere« statt »Riario« mit allen Quellen in Einklang zu setzen ist?

Wir können an der Hand gleichzeitiger Berichte, Urkunden und Inschriften den Hergang mit wünschenswerter Genauigkeit verfolgen. Wir haben gehört, wie nach dem Tode Bessarions (November 1472) der von diesem mit aller Sorgfalt erbaute und eingerichtete Wohnsitz bei Sti. Apostoli an den Liebling Sixtus' IV. gefallen, Pietro Riario, den Kardinal von S. Sisto. Dem grossartigen Herrn war natürlich dieser Palast zu bescheiden und er fieng an, mit Cäsarenplänen wetteifernd, umfangreiche Fundamente zu legen. Aber bei seinem jähen Ende stand das gewaltige Unternehmen still und die verlassenen Mauern ragten, Einsturz drohend, gen Himmel. Von einem Verdienst um das Gotteshaus wusste selbst die ruhmredige Grabschrift nichts zu sagen²⁾. Sein Nachfolger ward Giuliano della Rovere. Dieser aber wandte, wie Platina sagt, die Profanbauten zur Zeit hintanstellend, dem Kirchenbau sein Interesse zu; und wie er binnen kurzer Frist seine Titelkirche S. Pietro in vincoli hergestellt, begann er nun den wuchtigen Portikus vor der Basilika Sti. Apostoli. Freilich strebte er die von Pietro Riario angefangene Erweiterung des Palastes, wo er damals wohnte, zu vollenden; aber die baufällige Kirche forderte seine Hülfe zunächst, und als das Jubeljahr 1475 begann, konnte Platina berichten: »die Chorkapelle, die man Tribuna nennt, wird ansehnlich aufsteigend mit solcher Kunst bis zur Firsthöhe des Langhauses emporgeführt, dass keine von Roms Basiliken diese an Grösse übertreffen wird, wenn der Nepot Giuliano, was ihm vorschwebt und was er schon angefangen, dereinst vollbracht haben wird.« Noch am 17. März 1475 wird dem Architekten Giovannino de' Dolci »in Fortführung der Zahlung für den Bau von Sti. Apostoli, und (zwar) der Tribuna,« eine Summe entrichtet³⁾.

¹⁾ Crowe und Cavalcaselle III, p. 332 geben das Datum 1472. Müntz III, p. 95 »il se consacra pendant les années 1472 et 1473 à ce travail, dont il ne reste plus aujourd'hui que« Vgl. dagegen meine Bedenken in den Gött. Gel. Anz. 1882, Dez. 20. S. 1616 ff.

²⁾ Quippe qui majora mente concoeperat et pollicebatur, ut aedes miro sumptu apud Apostolos inchoatae ostendunt.

³⁾ 1475 Mart. 17. »Magistro Johanni de Florentia lignario . . . in deductionem solutionis fabricae sanctorum Apostolorum, et ejus tribune« A. v. Zahn, Archivio stor. ital. ser. III. tom. VI, p. I. (1867) p. 174.

Giuliano della Rovere war es, der den Bau der Chorkapelle vollendete; das sagt seine Inschrift am Triumphbogen, die, jetzt zerstückt im Vorraum eingemauert, noch immer durch die Schönheit ihrer Lettern ins Auge fällt:

SEDATE SIXTO IIII. PONT. MAX.
IVL. CARD. S. PETRI. AD VINCULA NEPOS
HANC BASILICAM PENE COLLABENTEM
RESTITVIT.

Das bestätigt auch Jacopo Gherardi von Volterra in seinem Diarium an einer Stelle, wo er sich durchaus nicht schmeichelhaft über den Nepoten auslässt, dessen grossartiges Wesen ihm erst später offene Anerkennung abgenötigt hat. »Fast alle Kirchen und Klöster, die seiner Sorge und Verwaltung unterstellt sind, hat er hergerichtet und verfallene erneuert. Die Basilika der heil. Apostel mit dem anstossenden Palast, den er bewohnt, und die ehrwürdige Kirche von S. Pietro in vincoli können dafür als Beispiel gelten«¹⁾. So heisst es im Juni 1480, da Giuliano della Rovere als Legat nach Frankreich gieng. Und zwar ist dies, wie wir gesehen, nicht das erste Mal, dass der Bauherr im Ausland beschäftigt war. Schon im Jahre 1476 erwähnt Mattia Palmieri eine Sendung nach Frankreich, von welcher der Kardinal heimkehrte, als der Papst, da in Rom die Pest alle geregelte Tätigkeit aufhob, noch in Fuligno verweilte. Noch am 27. Juli schreibt der Kardinal Gonzaga aus Narni an Jacopo Ammanati über einen Brief Giuliano's aus Avignon; es wird also Herbst geworden sein, bis er auf dem Rückwege in Umbrien mit dem Papste zusammentraf, der am 23. Oktober erst in Rom wieder einzog. — Im folgenden Jahre aber starb Giuliano's Vater Raffaello Rovere, der leibliche Bruder Sixtus' IV., und gab somit der Errichtung eines würdigen Grabmals die Veranlassung für den weiteren Schmuck der Tribuna von Sti. Apostoli zu sorgen, während gleichzeitig im Auftrage des Papstes das Monument für Pietro Riario gefertigt ward.

Zu den Seiten des Chorraums waren die beiden angesehensten Kapellen der Kirche bereits in festen Händen; links vom Hochaltar hatte der Kardinal Bessarion sich ein Andenken gestiftet, rechts gehörte das Heiligtum des S. Franciskus von Alters her den Colonna; für die Familie des Papstes blieb nur die Apsis selber übrig, und was hätte willkommener sein können, als diese hervorragende Stätte zu einer eigenen künstlerisch bedeutsamen Schöpfung zu gestalten!

Die neuerbaute Chorkapelle schloss halbkreisförmig ab und hatte in der Rückwand gegen Osten zu vier Fenster, während der Triumphbogen sich in einer Breite von 83¹/₄ römischen Palmen gegen das 200 Fufs hohe Mittelschiff öffnete²⁾. Eine Balustrade von Nussbaumholz, gewiss mit Schnitzwerk geziert, trennte den Chorraum für die Mönche von der übrigen Kirche ab, während drinnen selbstverständlich das Holzgestül nicht fehlte. Der Hochaltar stand frei mit der Vorderseite gegen den Haupteingang, nach Westen gerichtet. Er hatte die Form eines Ciboriums oder Tabernakels mit vier uralten Porphyrsäulen und gipfelte pyramidal mit vier Engeln über jeder Säule, welche Palmen und Posaunen trugen. Ein anderes kleines Ciborium zur Aufbewahrung der Eucharistie war in die Wand eingelassen, das aus feinsten Marmorskulptur mit den Statuen der Apostel Philippus und Jakobus Minor geschmückt, oben als Krönung des Giebels den Eichbaum der Rovere, von zwei liegenden Engeln gehalten, trug³⁾. Hier befand sich auch

¹⁾ Muratori, *Rer. Ital. Script.* XXIII, col. 107.

²⁾ Malvasia, *Bonavent: Compendio Historico della Ven. Basilica di S. S. Dodeci Apostoli di Roma . . . Roma MDCLXV.* 8^o. p. 33.

³⁾ Adinolfi, *Roma nell' età di mezzo.* II, p. 16. Auch Albertini, *Opusc. de mirab. Romae.* fol. 84 b. Diese Statuen sind jetzt im Besitz des Herrn Dreyfuss in Paris, die Giebelkrönung mit zwei liegenden Engeln, welche den Baumstamm halten, im Berliner Museum.

das Grabmal, das der Kardinal Giuliano seinem Vater Raffaello Rovere errichten liess¹⁾, mit der Inschrift:

RAPHAELI · DE RVVERE · SIXTI · IIII · PONT · MAX · GERMANO ·
IVL · CARD · S · PETRI · AD · VINCULA · S · RO · E · MAIOR · PENITENT ·
PARENTI · PIENTISSIMO · POSVIT · ANNO · SALVTIS · CRISTIANAE ·
M · CCCC · LXXVII · PRIDIE · KAL · MAII ·

Das Datum giebt wol nur den Todestag, und nur an diese Inschrift anschliessend setzt Francesco Albertini in seiner Julius II. gewidmeten Beschreibung hinzu: »quae omnia posuit tua beatitudo anno salutis Christianae MCCCCLXXVII«. — Hier endlich steht das Monument, das Sixtus so kostbar und herrlich, wie es nur sein konnte, seinem ehrgeizigen Neffen Pietro erbauen liess.

Damit haben wir eine Gruppe von Marmorwerken genannt, die mit andern anschliessenden den Charakter dieser Kunst unter dem Pontifikat des ersten Rovere bestimmen. Die Entwicklungsreihe beginnt mit dem Grabmal Paul's II. Sein Neffe, Kardinal Marco Barbò, hat es bei Mino da Fiesole bestellt. Aber dieser Auftrag kann nicht wol unmittelbar nach dem Tode des Papstes erfolgt sein; denn der Kardinal gieng aus dem Konklave, das Sixtus IV. erwählte, freilich nicht, wie die erste Abstimmung erwarten liess, als Pontifex Maximus hervor, wol aber als designierter Legat für ganz Deutschland und Ungarn. Er verliess, wie erzählt, die Stadt schon am 22. Februar 1472 mit der Absicht, lange zu bleiben, und kehrte erst im November 1474 nach Rom zurück²⁾. Dort fand er Mino da Fiesole vielleicht vor, beschäftigt, das Grabmal des Kardinals von Theano, Niccolò Forteguerra aus Pistoja, zu fertigen; denn dieser treffliche Prälat war am 21. Dezember 1473 zu Viterbo gestorben, und gleichzeitig wurde im folgenden Jahre für ein Denkmal im Dom von Pistoja gesorgt, wie in seiner Titelkirche Sta. Cecilia zu Rom, wo er wirklich bestattet liegt. Diese Grabfigur, gleich rechts an der Eingangswand, und die Madonna über dem Altar hinten am Ende des Seitenschiffes sind eigenhändige tüchtige Leistungen des florentinischen Künstlers, ja die Anordnung des Sarkophags mit der daraufstehenden Bahre und der Verzierung durch Strickwerk, wozu ihn Verrocchio's Vorbild verleitete, stimmt am meisten mit dem des Grafen Ugo in der Badia zu Florenz überein, welcher ihn gerade damals beschäftigt haben muss. — Die glänzende Gelegenheit, seinem einstigen Gönner Paul ein Monument zu schaffen, gab seiner Gewissenhaftigkeit den entscheidenden Stofs. Ueber dem Papstdenkmal wurde zunächst das des Kardinals vernachlässigt, die übrigen Bestandteile geringeren Hilfskräften anvertraut. Mit der Pietät für den Toten fand er sich bei der Ausführung des Einzelnen am Paulsgrabe ebenso ab, als neue Aufträge sich drängten: Giovanni Dalmata übernahm ein beträchtliches Stück seiner Arbeit. Verlangte doch Sixtus IV. selbst die Dienste des geschickten Florentiners. Der lebende Papst galt mehr als der reichste Kardinalnepot des vorigen, und im Umsehen ist Mino zum vielgeschäftigen Entrepreneur geworden, der die verschiedensten Bildhauer Roms bei seinen Unternehmungen heranzieht. Das nächste ist das Monument für Pietro Riario, dann ein Ciborium mit dem jüngsten Gericht für Jacopo Ammanati, den Kardinal von Pavia (jetzt im Hof von St. Agostino³⁾), ursprünglich in der Andreaskapelle Pius' II. in St. Peter, und vielleicht noch Arbeiten für den Papst im Chor der alten Basilika, dann die Madonnenreliefs für die Grabmäler des Kardinals Pietro Ferrici († 19. September 1478) im Hof der Minerva und Cristoforo della Rovere in Sta. Maria del Popolo. Endlich folgt wieder ein Ganzes von eigener, ganz florentinischer Arbeit, das Grabmal des jungen, 1480 gestorbenen Cecco

¹⁾ Jetzt in der Krypta. Es scheint ähnlich wie das Grabmal Ammanati's und A. als unterer Teil eines Tabernakels oder Altars gedacht zu sein. So auch die Nachahmung dieses Denkmals, für Filippo della Valle in S. M. Aracoeli.

²⁾ Epist. Card. Pap. CCCCXL u. DXCV. Damit fallen also Tschudi's Einwände (Jahrb. d. k. preuss. Kunstsammlungen 1883 p. 176) gegen die Chronologie bei Müntz und Milanesi.

³⁾ Das Grabmal der Mutter Costanza, offenbar gleichzeitig von einem andern Künstler gearbeitet, ist 1477 datiert.

Tornabuoni in der Minerva; denn seine Landsleute waren nicht mit fremdem Stückwerk zufrieden. Damit verlässt er nach siebenjähriger Tätigkeit Rom, um seine Verpflichtungen in der Heimat zu erfüllen.

Nach dem überreichen Aufbau für den venezianischen Papst hat Mino nirgends soviel von seinem besten Können entfaltet, wie an diesem Monument für Pietro Riario. Auch hier freilich begegnet er uns nicht allein: statt des Dalmatiners Johannes, der nach Vollendung des Paulsgrabes zu dem des Bartolommeo Roverella in S. Clemente († 1476) und dem des Bernardo Eroli († 1479) für St. Peter übergeht, erscheint hier in Sti. Apostoli einer der tüchtigsten Meister der römischen Lokalrichtung in engem Bündnis mit Mino da Fiesole. Die Gemeinschaft geht soweit, dass der Anteil des Einen und des Andern, oder gar noch eines untergeordneten Dritten nicht nach den trennbaren Bestandteilen des Ganzen auseinandergelegt werden kann. — Nicht einmal der Entwurf dieses Ganzen darf als sein Eigentum angesprochen werden: er ist keineswegs rein florentinisch, enthält sogar soviel auffallend fremde Elemente, dass wir selbst einer schmiegsamen Anpassungsgabe, die nicht leicht in Verlegenheit kam, wie die seine, einen so kraftvollen Aufbau nicht zutrauen; denn er hat einen echten, dem Sinn des besonderen Vorwurfes entsprechenden Charakter, der gerade Mino's wandelbaren Kombinationen fehlt. Entscheidende Griffe, wie die Gliederung der Pfeiler in zwei aufeinander stehende Nischen, die Anordnung einer breiten figürlichen Darstellung in der Wandfläche über dem Sarkophag, die Verlegung der Wappenhalter in das Relief der Pfeilersockel sind ganz im römischen Geschmack. Die Aufbahrung über dem Sarge selbst gehört nach Florenz; aber die hohen Wangen des letzteren mit den guirlandentragenden Genien herum ebenso sicher nur dem antikisierenden, auf direkter Nachahmung römischer Reste fußenden Streben der Lokalschule. Die breiten Pfeiler mit ihren Antenkapitälern und dem geraden Gebälke darüber und dem wuchtigen Giebel (dessen Dreieck jetzt durchbrochen wird, um im Kreisbogen zu gipfeln ¹⁾); — die kräftig vorspringende Profilierung dieser Rahmen, die voll herauskulpierte Dekoration am Fries, ja die Proportionen des Ganzen entsprechen nicht Mino's zahmem Sinn. Wir fühlen uns vielmehr an die Architektur Melozzo's im Fresko der vatikanischen Bibliothek erinnert, wo Sixtus IV. mit den Seinen in solcher Umrahmung gezeigt wird. Seinem Geschmack würde auch das Arrangement des Papstwappens, das vortrefflich in das Rundmedaillon komponiert ist, zusagen, wie das Füllhorn-Ornament am Fries. Mag er selbst es oder ein Baumeister, wie der Urheber der Vorhalle von St. Apostoli, gezeichnet haben: es ist das energische Auftreten, die wirklich monumentale Grossartigkeit dieses Nepotentums, die Sinnesart der Rovere, die sich darin ausspricht. Das ist der Charakter des Denkmals, und Mino's feine florentinische Gestalten haben Not, gegen diese Wucht der Verhältnisse aufzukommen. Die kunstreiche Gliederung des Sarkophags mit den wirksamen Schatten rettet die Bedeutung des Hauptteils, dessen Einheit heute durch ungeschickte Erhöhung der Reliefplatte über der Grabfigur gestört wird, so dass die Gestalten droben nicht zu ihrer Geltung kommen.

Gerade die thronende Madonna mit dem Kinde in der Mitte dieser Darstellung ist Mino's eigenstes Eigentum: sie schliesst sich so eng an seine Tugenden am Denkmal Pauls II. an, dass man sagen könnte: Sixtus habe, sowie er diese gesehen, den Künstler mit Beschlag belegt, damit er seinen Liebling verherrliche. Die Einzelfiguren der Minoritenheiligen hat er ebenfalls hingestellt, wenn auch nicht alle ohne Beihülfe fertig gemacht; die weicher durchmodellierten Köpfe sind seinem Wesen besonders fremd. Die Harpyien, welche die Marmorurne tragen, entsprechen unverkennbar seinem Schönheitsideal, das er überall an Engeln und allegorischen Frauen verkörpert; aber die Porträtfigur des Toten sogar hat in der Behandlung des Marmors

¹⁾ Das Ganze ist beim Wiederaufbau offenbar ungenau zusammengesetzt, wie man an mehreren Stellen erkennt, und so besonders das Gesims in der Nische über die entsprechende Teilung der Pfeiler hinaufgerückt, so dass die Köpfe der Madonna und Heiligen an die Decke stossen und stets beschattet sind. Für den Giebel in dieser Gestalt findet man kein irgend verwandtes Beispiel in der damaligen Architektur.

eine Lebendigkeit und Wärme, im Ausdruck des Kopfes soviel wahre Empfindung, dass sie über Mino's Leistungen hinausgeht. Mit dieser Gestalt aber stimmen die beiden Seitenteile des oberen Reliefs neben der Madonna überein, links der knieende Kardinal von S. Petrus empfohlen, rechts in gleicher Haltung der jüngere Bruder, Girolamo Riario, von S. Paulus geleitet. Es ist doch wol derselbe Künstler, der im Auftrage des Domenico della Rovere in Sta. Maria del Popolo, namentlich an dem Bildnis des Kardinals Cristoforo, die gleichen Vorzüge entfaltet? Voll Anmut und Frische sind endlich die reizend bewegten und weich modellierten Genien an der Vorderseite des Sarkophags, denen ich nur die kleinen Schildhalter des Roverellagraves in S. Clemente an die Seite zu stellen wüsste. Die Fruchtguirlanden und Masken endlich weisen gleich den trauernden Knäblein am Postament auf die Eigenart eines Marmorbildners, den wir am Grabmal des Raffaello Rovere hier in St. Apostoli und später an den Schranken der Cappella Sistina wieder erkennen.

Damit haben wir zugleich die Grenze berührt, wo Mino aus Rom verschwindet, und wo, wenn die Anwesenheit eines bedeutenden Florentiners gefühlt wird, statt seiner Andrea del Verrocchio in Frage kommt. So ergibt sich für die Arbeiten in Sti. Apostoli die Wahrscheinlichkeit, dass erst der Tod des Raffaello Rovere 1477 für den Kardinal Giuliano, seinen Sohn, die Veranlassung wurde, den Marmorschmuck der Chorkapelle in Angriff zu nehmen. Wird damit nun die chronologische Reihe zusammengerückt, in welcher die Arbeiten Melozzo's an uns vorübergegangen, so müssten wir womöglich imstande sein, das Datum zu bestimmen, wann wir den Meister in der neuen Tribuna der Apostelkirche zu suchen hätten. Der Spielraum bleibt vollends nur klein, da Giuliano della Rovere als Stifter erwiesen worden: 1475 baut er noch an der Apsis dieser Basilika, bis Herbst 1476 ist er als Legat in Frankreich und mit dem Papste in Umbrien bis Ende Oktober; — am 9. Juni 1480 aber geht er das zweite Mal nach Frankreich ab, um erst im Januar 1482 zurückzukehren. Melozzo dagegen hat, soviel wir sehen, 1477 das Fresko der Vaticana vollendet, 1478 in Loreto geweiht, 1479 die Chorkapelle des Papstes in St. Peter geschmückt, und um dieselbe Zeit müssen noch die Wandgemälde in San Marco entstanden sein. War also die Arbeit in der Tribuna von Sti. Apostoli abgeschlossen, als der Kardinal Giuliano im Sommer 1480 die Stadt verliess? Oder wären wir gar genötigt, die Fresken Melozzo's um ein volles Jahrzehnt später anzusetzen, als bisher geschah?

Darüber muss vor allen andern Gründen die sichtbare Erscheinung selbst und ihr innerer Wert entscheiden.



Das Wandgemälde aber ward dem Neubau vom Jahre 1711 geopfert, und nur wenig Bruchstücke sind vor dem Untergang bewahrt geblieben, dem man das Ganze geweiht. Wir sind auch hier wieder darauf angewiesen, unsere historische Forschung und retrospektive Kunst walten zu lassen, um ein Urteil zu gewinnen.

»Hier in der Tribuna des Hochaltars von Sti. Apostoli,« schreibt Vasari, »kann man sehen, wie eifrig er war in den Dingen der Kunst und namentlich, welches Studium und welche Sorgfalt er auf die Verkürzung wendete. Hier sind als Schmuck des Hauptwerkes in einem perspektivisch gemalten Fries einige Figuren bei der Traubenlese dargestellt und ein Weinfass, daran ist viel Gutes. Weit mehr offenbaren sich jedoch diese Vorzüge an der Auffahrt Jesu Christi in einem Chor von Engeln, die ihn gen Himmel bringen: die Gestalt Christi ist so gut verkürzt, dass er die Wölbung zu durchbrechen scheint, und das Gleiche tun die Engel, die in mannigfaltiger Bewegung in diesem Luftgefilde kreisen; ebenso die Apostel, die drunten stehend, in verschiedener Haltung so trefflich für die Untersicht berechnet sind, dass Melozzo wie damals noch heute von den Künstlern gepriesen wird, die viel durch seine Mühen gelernt haben; be-

kunden doch auch die Gebäude, die hier gemalt sind, die grösste Meisterschaft der Perspektive¹⁾. — Die einzige Beschreibung, die ausser Vasari's Nachricht vorhanden ist, belehrt uns nur, dass oben an der Halbkuppel des Chores die Himmelfahrt des Erlösers in Gegenwart aller Apostel und der heiligen Jungfrau »nach Art des Mont' Oliveto« gemalt ist²⁾, d. h. wol nichts anders, als dass die Oertlichkeit des Oelberges gegeben war mit dem Hügel oder Felsblock, von dem aus der Herr gen Himmel gefahren und auf welchem seine Fußstapfen zurückblieben, als er emporstieg.

Danach muss versucht werden, die Fragmente zusammenzuordnen, die uns erhalten sind. Das Mittelstück, der auffallende Christus, umgeben von zahlreichen Engelkindern, befindet sich im Palast des Königs von Italien auf dem Quirinal, wo er unter Clemens XI. im Jahre 1711 in die Wand des Treppenhauses eingelassen worden. Im Kapitelsaal neben der Sakristei von St. Peter hängen die übrigen vierzehn Ausschnitte: zwei längliche Stücke mit Engelkindern auf Wolken, sechs grosse und zwei kleinere Halbfiguren musizierender Seraphim und vier Büsten emporschauender Apostel, zusammenhanglos herausgesägt und in rechteckige Rahmen eingepasst³⁾.

Eine Vorstellung der Oertlichkeit, — wenn auch nicht mehr — giebt uns wenigstens eine jener flüchtigen Wandmalereien im Vatikan aus der Zeit Sixtus des Fünften. In der langen Flucht der Handschriftensäle der Bibliothek sieht man über dem Durchgang in das sogenannte erste Konklave dieses Papstes eine Festlichkeit in Sti. Apostoli dargestellt⁴⁾: wir erblicken ganz oberflächlich angedeutet den alten Chor mit den vier Fenstern hinten in der Apsis und in der Halbkuppel über dem Gesims die Malerei, verschwommen und undeutlich, wie es der dekorativen Hast jener Künstler entsprach. Doch ersieht man daraus, dass eben die Disposition der Fenster keine einheitliche Komposition in der halbcylindrischen Wandung gestattete, sondern ausser der Wölbung der Concha nur zu beiden Seiten hinreichend breite Mauerstreifen übrig blieben. Hier also haben wir, wenn noch der Platz für die Grabmäler und ringsum das Chorgestül in Abrechnung gebracht, die Stelle für den Fries mit der Weinlese zu suchen. Nach Vasari's Worten war er ja auch nicht wie ein flaches Relief behandelt, sondern perspektivisch aufgerissen, d. h. ohne Zweifel öffnete sich dem Auge des Beschauers zwischen gemalten Architekturgliedern und unrahmenden Teilen hindurch ein Ausblick ins Freie. Gewiss waren hier ähnliche Motive gewählt wie auf dem Fresko des Benozzo Gozzoli im Camposanto zu Pisa, das Noahs Traubenernte schildert. Der Ruf des 1470 vollendeten Gemäldes mochte damals durch floräntinische Genossen in die römische Künstlerwelt gedrungen sein und konnte selbst einen Meister wie Melozzo⁵⁾ wol zu ähnlichen Versuchen reizen, besonders hier in der alten Basilika, deren Apsismosaik vielleicht das christliche Sinnbild des Weinstocks in jener genrehaften Belebung enthalten hatte, wie man es heute noch an einem Sarkophag in S. Lorenzo fuori le mura sieht. Die Schilderung eines lebensvollen Vorgangs in überraschend kühner Perspektive musste ohnehin viel

¹⁾ Opere III, p. 52.

²⁾ Bonavent. Malvasia, a. a. O. p. 33. »Sopra la volta vi è dipinta di bellissime pitture che si dice esser mano del Botticelli, il Mistero dell' Ascensione di Cristo nostro Salvatore al Cielo con l'Imagine di tutti gli Apostoli e della Beatissima Vergine a similitudine del monte Oliveto.« Vgl. dazu die Beschreibung Arculphs in Acta S. S. O. S. B. saec. 3. Pars II, p. 509. Pompeo Ugonio, Hist. delle Stationi di Roma, 1588 fol. 80b sagt nur: »si vede una bella tribuna con le figure de' i dodeci Apostoli, & altri lavori da dotta mano depinti.«

³⁾ Wir geben die vier Apostel, fünf Engel und den Christus in photographischen Originalaufnahmen bei, zum erstenmal in authentischer Publikation. Die Arundelsociety hat zwei Engel in Farbendruck herausgegeben; drei treffliche Zeichnungen Ternite's sind im Berliner Kupferstichkabinet ausgestellt.

⁴⁾ Wie Sixtus V. den heil. Bonaventura zum Doctor Ecclesiae erklärt. Vgl. Assemani, Bibl. Apost. Vatic. Codicum Mscr. Catal. Pars I, tom. I. (Roma 1756) Praefat. p. XLIV. Ueber die Maler p. XXXV. Pomp. Ugonio fol. 82a: »Il 1 giorno di Maggio qui solennemente si celebra la festa de' Santi Apostoli Giacomo & Filippo, il qual giorno è piaciuto a Dio far doppiamente festivo a questa chiesa facendo concorrere in esso la Coronatione del N. Sommo Pontefice Sisto V. onde qui egli suole in tal dì far la Cappella Papale.«

⁵⁾ Ich erinnere im voraus an den Pestapepe.

Verlockendes haben. Bot sich doch Gelegenheit, die Rebenlauben mit überhängenden Trauben und Ranken, mit den emsigen Winzern, die auf Leitern in der Pergola auf und nieder steigen, den helfenden Mägden mit ihren Körben, dem kräftigen Stampfer in seiner Kufe und was sonst beim Keltern des edlen Saftes geschieht, in täuschender Verkürzung zu zeichnen. Nur eine solche Verwandtschaft der Scenerie mit jenem bekannten Hauptbild Gozzoli's in Pisa vermag, wenigstens nach einer Seite hin, die sonst schwerverständliche Verwechslung zu erklären, die selbst ein Kenner wie Vasari ziemlich hartnäckig ausspricht, indem er dies ganze Wandgemälde in Sti. Apostoli statt Melozzo da Forli dem Benozzo di Lese zuschreibt.

Und doch, wie vollständig anders geartet war die Malerei droben in dem eigentlichen Hauptstück. Sie konnte erst über den Fenstern beginnen, die allerdings ziemlich tief in der Mauer sitzen, vom Sims bis an den Scheitel der Wölbung reichend, da sie bestimmt war, von der Kirche aus gesehen zu werden. Eine Bestätigung dafür giebt die Apsis der Chorkapelle Sixtus' IV. in St. Peter und die Halbkuppel von Sta. Croce in Gerusalemme. Aber, so gross auch die Tribuna von Sti. Apostoli in ihrer Breiten- und Höhendimension gewesen ist, immerhin bleibt es erstaunlich, wie eine Komposition, die ihrem Wesen nach so entschieden emporstrebt wie die Himmelfahrt, in solchem Raume Platz gefunden, während andererseits drunten auch dreizehn Personen nicht ausreichen konnten, den ganzen weiten Umkreis sattsam zu füllen. Man ist beinahe versucht, die Vermutung auszusprechen, die untenstehenden Apostel seien nicht in ganzer Figur sichtbar gewesen, sondern etwa jenseits einer Balustrade im Freien auf der Höhe des Oelberges stehend dargestellt, wie bei dem Einzug in Jerusalem zu Loreto von einem ähnlichen Experiment Melozzo's, wenn auch im umgekehrten Sinne, zu berichten war. Dort jedoch handelte es sich um eine Projektion des Vorganges in eine tieferliegende Landschaft draussen, hier dagegen um eine Steigerung der ohnehin schon beträchtlichen Höhe und die Verlegung in eine Ferne, welchen der Maßstab der oberen Gestalten widerspricht. Dazu zeigt auch jene flüchtige Abbildung im »Conclave Sixti V.« der Vaticana die Apostel stehend in ganzer Figur; es war also der energischen Verkürzung allein überlassen, das Wunder zu vollbringen und die immer viel zu niedrige Kuppel durch täuschende Kunst in das endlose Gewölbe des Himmels zu verwandeln.

Von den Aposteln, die mit Maria drunten standen, sind uns nur vier Köpfe in der Stanza Capitulare von St. Peter erhalten: drei von der linken, nur einer von der rechten, gewiss stärker beschädigten Hälfte der Rundung ¹⁾). Dem Beschauer, der die Stufen zum Chor hinanschritt, am nächsten befand sich offenbar der überlebensgrosse Kopf mit reichem grauem Haar und Bart, der nach rechts blickend, nur wenig zurückgeneigt ist. Er trägt einen blaugrauen Mantel über dem dunkelroten Rock und entspricht dem herkömmlichen Typus des Andreas. Darauf folgt der jugendliche Johannes, ein bartloses volles Antlitz, blondlockig und blauäugig, schwärmerisch emporschauend; auch er ist nach dem Centrum rechtshin gewendet, in grünem Rock und rotem Mantel. Weiter zurück stand jedenfalls ein älterer blondbärtiger Jünger, der schräg hinauf, aber noch deutlich nach rechts blickt. Er ist seitwärts zurückgelehnt; der Kopf noch mehr hintenüber, in starker Unterschneidung sichtbar. Er trägt einen gelben Mantel mit grüner Kehrseite über dem rosa Rock und erhebt die Hand vor der Brust wie staunend vor dem Wunder. Rechts hinter ihm sieht man ein Gemäuer aus roten und hellgrauen Steinschichten mit einem Sims auf Kragsteinen, eines jener Architekturstücke, die Vasari erwähnt.

Auf der rechten Seite dagegen, vielleicht ebenso weit jenseits der Axe, muss der letzte Apostel gestanden haben, der ziemlich beschädigt noch vorhanden ist. Sein Kopf erscheint in kühnster Verkürzung vom Kinn aus, hintenübergebogen, beinahe unmittelbar unter dem himmelfahrenden Christus. Es ist ein knochiger Männerkopf in mittleren Jahren, mit braunen Augen

¹⁾ Vgl. unsere vier Originalaufnahmen.

und kurzem Bart, mit muskulösem Halse und breiter Brust darunter, die ein grünes, rötlich schillerndes Gewand bedeckt. In den beiden letztgenannten, die an entsprechender Stelle links und rechts von der Mitte standen, dürfen wir wol die bevorzugten Titelheiligen der Kirche, hier Philippus, drüben Jacobus Minor erkennen. Und während sich die ganze Schar der zwölf Apostel wie selbstverständlich auf die beiden Hälften der Rundung verteilt, so wird dazwischen wol Maria, gerade unter dem siegreichen Erlöser stehend, oder vielmehr knieend im Gebet die Mitte des Ganzen bezeichnet haben.

Schwieriger bleibt es natürlich, den acht musizierenden Engeln, die aus einer grösseren Zahl gerettet sind, ihre Stelle im Ganzen wieder anzuweisen; doch lassen sich auch hier aus ihrem Mafsstab, der Haltung und Stärke der Untersicht wenigstens einzelne bestimmte Angaben gewinnen. Zur Linken sass auf einer Wolkenschicht offenbar der Lautenspieler in hellblauer Jacke und silbergrauem Rock, der im Profil nach rechts gewendet, den Kopf etwas herumdreht und zu uns herausblickt¹⁾. Sein blondes Haar ist glatt über die Stirn gekämmt, die es bis an die Augenbrauen bedeckt, während hinten das volle Gelock in krauser Ueppigkeit auf den Nacken fällt. Rechts oben erblicken wir ein Stück wehenden Gewandes von grauroter Farbe und das letzte Ende eines flatternden Bandes links. Sie gehören dem kräftig emporschwebenden Engel, der eine paukenähnliche Handtrommel rührt. Mit ausgebreiteten Flügeln neigt er den Oberkörper rückwärts nach aussen, während die Augen rechtshin nach der Höhe gerichtet, die Beziehung auf die Mitte andeuten. Dahin leiten auch die Beinchen eines luftgebildeten Himmelsknaben, dessen Oberkörper wir erst auf dem Mittelstück im Quirinal neben der Rechten Christi wiederfinden. Die Bewegung dieser herrlichen Gestalt in grünem Untergewand und bräunlich rotem Rock ist leider nur durch Kombination verständlich, da der untere Teil über den Knien abgesägt worden. Unter ihm sass wol die Halbfigur eines jüngeren Knaben, der sich in Dreiviertelansicht nach rechts wendet: blondhaarig und schwarzäugig, in gelbem Rock und rotem Kleide, in der rechten Hand einen Stab, um, wie es scheint, einen Triangel in der nicht erhaltenen Linken zu rühren. — Offenbar befand sich, der Hauptfigur entsprechend, auf der andern Seite eine ähnliche, nach auswärts bewegte: der mächtige Seraph, der mit mänadenhaft zurückgeworfenem Oberkörper sich jauchzend emporschwingt und beide Arme zur Seite streckend das Tambourin schlägt. Eine rotviolette Tunica fällt in grossen Falten von der Achsel herab, während aus den grünen Aermeln die weissen Puffen hervorquellen; der volle Lockenkopf wendet sich zurückgelehnt nach links dem Gottessohne zu, und das Auge blickt voll Begeisterung nach oben. — Darunter auf den Wolken, jenem prächtigen blauäugigen Burschen mit der Laute gegenüber, haben wir uns die zarte Gitarrenspielerin zu denken, die sich auf ein Knie niedergelassen, auf dem andern erhobenen das Instrument stützend herniederschaut. Sie trägt karminrote Aermel mit weissen Puffen unter grünem Oberkleid, dunkelgelbe Bänder umflattern die grauen, stumpf abgerundeten Flügel. Die rechte Seite dieses Fragments bietet noch den Zipfel eines gelben Gewandes und ein Stück von den Schwingen des Nachbars: sie gehören der lichten Gestalt des geigenspielenden Engels, die an dieser Seite gegläntzt hat. Mit ausgespannten Fittigen, in gelbem Gewande über dem rosaroten Aermelrock schwebt sie gerade empor: in dem leise zurückgelehnten Haupt mit hellblonden, über der Stirn gescheitelten Haaren, in dem runden Kinderantlitz mit den grossen dunkeln Augen strahlt der Sonnenschein himmlischer Verklärung²⁾. — Höher, weil in stärkerer Untersicht, war ein anderer angebracht, der rechtshin zurückgeneigt, schelmisch über die Mandoline hinwegschaut, die er an seine Brust drückt. Die rechte Hand liegt spielend auf dem Instrument, die andere Seite ist nur bis an die Schulter, der Leib bis unter den Gürtel sichtbar. Gegenüber auf der andern Kuppelhälfte, ganz links

¹⁾ Farbendruck der Arundelsociety.

²⁾ Farbendruck der Arundelsociety. Die fünf bisher genannten Engel geben wir in Originalaufnahmen.

an einer Stelle, wo die Rundung der Apsis spärlicher beleuchtet war, befand sich jedenfalls der letzte musizierende Engel, der noch übrig bleibt. Er schwebt die Geige spielend ruhig zur Höhe, wirft sich ein wenig linkshin rückwärts und wendet den nach oben gerichteten Kopf fast im Profil nach rechts, also der Mitte zu. Das grüne Gewand mit roten Ärmeln und gelbem Besatz ist stark beschattet, der vordere Teil des Kopfes dagegen von Licht überstrahlt, und das Bruchstück schneidet links hart an seiner Schulter ab, während an der Rechten noch graue Flügelchen kleinerer Nachbarn zu sehen sind, welche die unmittelbare Nähe des Heilands einnahmen.

Ganz aus der Höhe der Rundung, rechts und links, stammen die beiden länglichen Ausschnitte, die jetzt an der Fensterseite der Stanza capitolare hängen. Aus Wolken hervor sieht man je drei Engelkinder, deren eines auf dem Rücken liegend hinaufspäht, während sich die beiden Gefährten anbetend nach unten wenden, dem Gottessohn entgegen. Eine dichtgedrängte Schar solcher kindlichen Repräsentanten des Jubels und der Verehrung, luftige Körper mit lichtblonden Haaren und farbigen Flügeln umgeben wie ein schimmerndes Gewölk die Gestalt des Erlösers. Von einer Wolkenschicht getragen, auf die er kräftig den linken Fuß gesetzt, während das rechte Bein etwas zurück in der Schwebelage bleibt, steigt er empor¹⁾. Ein weiches, hellvioletttes Gewand umgibt den Leib, ein weisser Mantel fällt über die linke Schulter und bläht sich im Luftzug nach der andern Seite. Er breitet die Arme aus; die geöffnete linke Hand streckt sich wie zum Abschied hinunter zu den Seinen, zugleich die Wundmale zeigend wie an der Rechten, die über seine Scheitelhöhe emporgehoben mit drei segnenden Fingern zum Himmel weist, wohin er aufgenommen wird vor ihren Augen. Sein Haupt mit dem breiten Kreuznimbus über dem langen, glattgescheitelten Haar, das in volleren Massen die Schultern berührt, ist leise seitwärts gebeugt, als folgte es der grüssenden Gebärde; aber das Auge blickt zu uns Allen heraus. Ueber ihm öffnet sich das Blau des Aethers zu lichter Helle, die leuchtend von oben hereinflutet durch den Kuppelraum.



Je näher man dahin gelangt, sich das Ganze vor der Anschauung zu vereinigen, desto härter erscheint uns das Geschick des Künstlers, das seine gewaltigste Schöpfung zerstückelt hat. Jetzt, wo wir das Getrennte zusammensuchen müssen, sind wir stets in Gefahr am Einzelnen hängen zu bleiben. Und selbst den herausgeschnittenen Fragmenten stehen wir in ungünstiger Lage, ohne den rechten Maßstab für ihre Wirkung an Ort und Stelle, durch mancherlei Störungen beirrt gegenüber. Wir vermögen keiner Gestalt ganz gerecht zu werden, da wir sie nicht als Glied des Ganzen würdigen können, für welches sie gedacht war. Uebermenschliche Körper in engen geschlossenen Räumen kommen uns immer unproportioniert, ja ungeschlachtet vor. Der auffahrende Christus im Treppenhaus des Quirinal, von falschem Standpunkt gesehen, in einem engen Rahmen eingesperrt, der seiner Bewegung spottet, muss als isolierte Kolossalfigur zwischen einem Kindergedränge plump und schwerfällig erscheinen. Er nahm in der Halbkuppel der Tribuna gerade die Stelle ein, wo die sphärische Krümmung am grössten war; der Leib ist mit wunderbarer Kunst in die stärkste Krümmung der Fläche gezeichnet, vollkommen täuschend für den zugehörigen Sehwinkel, während bei der jetzigen Drehung nach unten der Körper unverhältnismässig gegen Füße, Arme und Kopf zurückweicht. Dazu kommt hier, wie in der

¹⁾ Leider stört eine starke Gasröhre, welche über dem Treppenabsatz im Quirinal gerade vor dem Bilde herabhängt, unsere photographische Aufnahme, die nur von dieser Seite möglich war.

Stanza capitolare von St. Peter, die Nähe des Beschauers, wodurch manches auf den weiteren Abstand Berechnete, für die Wirkung aus der Halbkuppel der grossen Apostelbasilika Unentbehrliche jetzt in den Bruchstücken als Härte empfunden wird. Die Umrisse der Formen, namentlich der unbedeckten Körperteile sind scharf und energisch gezeichnet, ja mit dunklerer Farbe markiert; denn so allein war es möglich, die Verkürzungen korrekt herauszubringen, deren Bewältigung mit der Modulation des Helldunkels allein auf Lionardo's Wegen erst ermöglicht wurde. So erklärt sich auch die wuchtige Bildung der Gliedmaßen, die mit einer gewissen Derbheit gegeben sind, um den machtvollen Charakter zu steigern, und die bauschige Behandlung der Gewänder, deren tief durchfurchte Massen quer über den Leib gezogen in der Loslösung aus dem Ganzen unruhig und überladen scheinen. Allerdings liegt darin ein Missgriff des Meisters, den wir auch sonst beobachtet, und besonders in der engen Kapelle zu Loreto als störend empfunden. Er geht aus dem Streben nach malerischer Breite und Entfaltung grosser, doch nicht unbelebter Flächen hervor und erreicht auch viel, büsst darüber jedoch nicht wenig von der plastischen Schönheit der menschlichen Gestalten ein, die statt frei hervorzutreten in fließender Bewegung, hier durch dicke Wollenstoffe oder bruchige Leinwand, durch doppelte Aufschürzung seiner Engelkleider versteckt wird. Auch nach den Büsten der Apostel erkennt man, dass es nicht nur breitschulterige untersetzte Römerfiguren waren, die Melozzo bevorzugt, sondern dass die faltenreiche Tunica und der weite Mantel soviel wie irgend möglich benutzt waren in die Breite zu gehen: selbst bei dem jugendlichen Lieblingsjünger überwiegt die weiche Fülle der römischen Jugend, ja eine gewisse Korpulenz, während die bärtigen Männer starkknochig und robust sind. Gewaltig wie diese Gottesstreiter ist auch der siegreiche Heiland der Welt. Mag man doch sagen »seine gewöhnliche und ziemlich herbe Körperbildung, der unschöne Typus, die schweren Gliedmaßen wirken nicht anziehend.« Es ist ein Held aus dem Volke, dieser Sieger über den Tod, der triumphierend emporsteigt, als müsse er das Kuppeldach durchbrechen.

Gerade darin liegt seine unschätzbare Bedeutung; denn man hat ihm, was die Grossartigkeit der Konzeption anlangt, nichts Gleichzeitiges an die Seite zu stellen. Seine Herkunft ist deutlich: er geht auf den Christus des Piero de' Franceschi zurück, den dieser im Stadthause seiner Heimat Borgo San Sepolcro gemalt. Mit derselben wuchtigen Kraft entsteigt die etwas bäuerische Gestalt den Marmorkiefern des Grabes; in wallendem Mantel und mit wehendem Kreuzbanner setzt er den Fuß auf den Rand der Gruft, als müsse er sie im Aufschwung zertreten. An diesen Typus des Kopfes erinnert auch der Melozzo's; aber wie weit ist er drüber hinausgegangen, von der Ahnung übermenschlicher Kraft in dem lastenden Erdenkloß des Piero zur energischen Befreiung, zu dieser überwältigend grossartigen Erscheinung, die nichts leer Konventionelles an sich hat, wie die Bravourstücke des 16. Jahrhunderts, nichts aufgibt von dem Realismus des Quattrocento, und gerade durch dies Mithinaufnehmen des wuchtigen Körpers so imposant und erhaben wirkt¹⁾. Man frage sich nur, wie würde an dieser Stelle ein Christus der besten Florentiner, eines Botticelli oder Filippino, oder der schönste Nazarenus Perugino's ausgefallen sein? Ja, man setze ihn dreist neben den Auferstehenden zwischen S. Leonhard und Sta. Lucia im Berliner Museum, den man für Lionardo nicht zu gering geachtet, vergleiche ihn selbst mit Raphaels und Michelangelo's idealen Gestaltungen des Gottessohnes: er wird in seiner Eigenart bestehen können; denn dies ist der Christus der Rovere, — wie der Moses Michelangelo's Niemand anders gehören kann als Julius' II.

Der Typus, der uns hier gezeigt wird, ist weder ein florentinisches noch ein umbrisches Ideal; Anklänge an die runden etwas stumpfnäsigen Köpfe des Piero de' Franceschi mit ihrem

¹⁾ Er gehört also schon derselben Richtung an, wie Michelangelo's Prachtleiber in der Sixtina, nur dass der Spätere sich erlauben durfte, in nackter Schönheit zu schwelgen.

dicken, zottigen Haar sind verklärt zu edleren regelmässigen Formen. In dem glattgescheitelten, langausgekämmten und dunkeln Haar und den grossen runden Augen wachen Erinnerungen an die Heimat und das ferne Venedig auf, die bei dem Besuch am Adriameer erneuert worden, — wenn überhaupt schon damals von Erinnerungen die Rede sein darf, wo er eigentlich das Ideal der dortigen Künstlergeneration zuerst verkörpert. Das Ganze zeigt ausserdem den grossen, man möchte sagen monumentalen Schnitt der römischen Gesichter, die uns aus Raphaels Fresken und Teppichkartons bekannt sind. Diese Gestalt vermöchte, zum erstenmal wieder seit Masaccio, würdig als Meister zu wandeln unter diesen Aposteln. Es ist eine heroische Gesellschaft, erfüllt von dem Bewusstsein einer höheren Sendung, mit freier und edelster Charakteristik dargestellt.

Damit aber ist die Bedeutung dieses grossen Freskowerkes nicht erschöpft. Wie müssen diese mächtigen Charaktere seines Christus und seiner Apostel im Verein mit dem jubelnden Engelchor gewirkt haben, wo Melozzo die ganze Pracht der edel sinnlichen Jugendschönheit entfaltet, zu welcher wiederum er zum erstenmal hindurchgedrungen war. Die weite Rundung der Halbkuppel, wo sonst in römischen Basiliken die ersten einförmigen Figuren eines Mosaiks aus dem Goldgrund aufdämmern, ist hier mit rauschender Bewegung erfüllt. Welch eine Phantasie offenbart sich in dem stolzen Schwung dieser Engelgestalten, die über den Häuptionen der staunenden und trauernden Jünger schweben wie Wolkengebilde, bald wie im Sturmwind zurückgeworfen oder wie im Flammenhauch der Begeisterung, bald in seliger Wonne durch den Aether steigend wie anbetend vor dem Angesicht des Herrn, hier in jauchzender Jugendlust, dort in eifriger Hingebung oder ruhiger Heiterkeit. Glücklicher konnte der hinreissende Hymnus zahlloser Kinderstimmen und die überirdische Musik der Himmel nicht versinnlicht werden als in diesem Reigen wunderherrlicher Cherubim. Das griff seiner schönheitsdurstigen Mitwelt an das Herz, das hiess den geheimnisvollen Gründen der Sehnsucht und Leidenschaft, dem höchsten Enthusiasmus wie der sinnlichsten Schwäche seiner Zeitgenossen eine Sprache leihen, aus den rätselvollen Tiefen der eigenen Künstlerseele schöpfend eine Verkörperung der Ideale schaffen, die sonst zerronnen wären wie der Tage Lauf. Das ist die künstlerische Tat, die kein Anderer ausser ihm vollbringen konnte, und damit reicht er, über die Köpfe der Kleineren hinweg, unmittelbar seinem begünstigteren Nachfolger Raphael die Hand.

Fassen wir diese schönen Jünglinge und Knaben, — nur ein oder zwei zartere Mädchen sind darunter —, prüfend ins Auge, so entdecken wir auch hier eine eigenartige Verbindung venezianischer Anklänge, die uns an Gian Bellini und Antonello mahnen, mit den klassischen Zügen römischer Jugend. Ueberraschend sind nur die hellblonden Lockenköpfe, vom Goldhaar bis zum weisslichen Flachsgelb, vorn glatt über die Stirn gekämmt oder gescheitelt, aber mit dem üppigen Wald kurzer Ringel im Nacken, die grossen blauen Augen hier und da, und der rosige lichte Teint; — sind Haar und Augen dunkel, so fühlen wir uns deutlich an die göttlichen Buben und königlichen Frauen Raphaels selber erinnert. Die breite Stirn, die runden Wangen, mit den hochgeschwungenen Brauen, der gradabsteigenden kräftigen Nase und weichen, sinnlich geschwellten Lippen unter den atmenden Nüstern, — so begegnen wir römischen Mägden noch heute. Melozzo's Engel sind gleich weit entfernt von der schlanken mageren Bildung der Florentiner, wie von der umbrischen Zierlichkeit. Er ist zu einer eigenen mächtigeren Formenwelt gelangt, die manche individuelle Zufälligkeiten abstreifend, doch immer menschlich wahr, der Idealität der höchsten Aufgaben um so besser entspricht. Hier ist Nichts von der sanften Empfindlichkeit der perusischen Nachbarn, Nichts von der übereifrigen Hast eines Sandro Botticelli oder Filippino Lippi, sondern eine Frische und Einfachheit der Auffassung, verbunden mit ausdrucksvoller Bewegung, die eher an sich zu halten scheint oder gemässigt wird, und so überall das Gefühl wahrer Empfindung eines tiefen und starken Gemütes hinterlässt.

Hat aber diese Ausprägung wahrhaft grossartiger Charaktere und die siegreiche Entfaltung edel sinnlicher Schönheit erst ein Menschenalter hernach weitergewirkt, — so bleibt uns in der Tat noch übrig, dies Meisterwerk Melozzo's nach zwei andern Seiten zu würdigen, welche seinen unmittelbaren Wert für die mitlebende Künstlergeneration bestimmen.

Noch Vasari bewundert mit höchstem Lob die Vorzüge technischen Könnens, welche nach unserem Urteil gerade die historische Bedingtheit dieser Leistung bewirken. Uns bleibt es auffallend, dass des Meisters vorwiegendes Interesse bei den Schwierigkeiten überraschender Verkürzung, erstaunlicher Untersicht beharrt. Seine ganze Erfindung gravitiert einseitig nach derartigen Aufgaben, bewegt sich unwillkürlich in immer neuen Problemen und sucht in der steigenden Freude am Gelingen seine Befriedigung. Doch darin eben folgt er dem eifrigen Drange der Zeit, dadurch erfüllt er eine besondere, ihm zugewachsene Aufgabe und zollt der allgemeinen Richtung der Künstlergeneration, der er angehört, seinen persönlichen Beitrag. Vereinigen sich doch alle diese Quattrocentisten in dem Streben, das Wissen und Können ihrer Kunst in jeder Hinsicht auszubreiten und nach ihren besten Kräften zu erhöhen. Deshalb darf auch die andere Seite seiner Bemühungen nicht unbeachtet bleiben, die bis heute weniger Verständnis fand. Da wir in dem einheitlich erhaltenen Ganzen zu Loreto den Schlüssel gefunden, vermögen wir auch in diesen Bruchstücken des Meisterwerkes zu Rom die nämlichen Grundsätze der Farbenzusammenstellung zu erkennen, und ihm so auf einem neuen Wege zu folgen. Die Vorliebe des Quattrocento für die Entfaltung eines bunten Reichtums kräftiger Farben verbindet sich bei Melozzo schon mit dem ernstesten Verlangen nach wolberechneter harmonischer Farbenwirkung und wirklicher Beobachtung über die Vorbedingungen koloristischer Effekte und über die innere Gesetzmässigkeit der harmonischen Folge. Wir haben in der Beschreibung der erhaltenen Fragmente deshalb angedeutet, was sich mit Worten kurz bezeichnen liess. Der Zusammenhang selbst soll an anderer Stelle besprochen werden. Wichtig ist hier nur noch der Hinweis auf die klar erwogene zweckvolle Führung des Lichtes, das obenher über dem Haupte des Gottessohnes, wo die vielköpfige Engelschar wie ein Gewölk auseinanderweicht, gleichsam aus der Höhe des Himmels hereinflutet, und den Wundern der Verkürzung entgegenkommend nicht wenig dazu beiträgt, die scheinbare Erweiterung des wirklichen Raumes bis zu täuschender Illusion zu steigern. Beide Vorzüge jedoch, Farbenharmonie und Lichtführung, konnten nur am Orte selbst in der Einheit des Ganzen zur Geltung kommen; was wir heute an den Bruchstücken beobachten, bleibt eben Stückwerk.

Ueberall bewährt sich im Einzelnen die Meisterschaft einer Freskotechnik, die noch jetzt, wo nicht Feuchtigkeit und Risse sie beschädigt, so klar und farbenkräftig erhalten ist, als ob nicht vier Jahrhunderte schon darüber hinweggegangen. Die nackten Teile haben eine Unterma- lung in hellem gelblichen Lokaltone, welchem die Schatten mit grosser Freiheit aufgelegt sind. Der frische duftige Teint der musizierenden Jugend bekommt in den Kinderkörpern einen feinen rosaroten Schimmer, zu dem sich Flachshaar und buntgefiederte Flügel gar lebendig und heiter ausnehmen, während zwischen den tieferen Gewandfarben der Engel überall das vornehme Silbergrau des Gefieders, und das lichte Blau des Himmels vermitteln, weisse Hemdfalten und goldpunktierte Heiligenscheine zur Hebung beitragen. Die Ausführung des Einzelnen entsprach vollkommen der Absicht des Ganzen. Wie er in der Charakteristik nicht bis zu den Zufälligkeiten der Individualität und der bildnismässigen Schärfe des Realismus vorgeht, denen er sonst wie irgend ein rücksichtsloser Quattrocentist gewachsen war, so wird auch die malerische Durchführung nicht bis zur äussersten Feinheit getrieben, noch mit Details überladen, welche die grossartige Wirkung nur stören konnten, und am Orte selbst sich ohnehin der Betrachtung entzogen. Mit klarem Bewusstsein ist Alles abgewogen, in Rücksicht auf die Idealität seiner Aufgabe alles kleinliche Beiwerk abgestreift und sein Flug allein auf das höchste Ziel der Kunst gerichtet. Auch das ist ein grosser Zug, der ihn über seine Zeitgenossen hinaushebt.

Genug, das Fresko in der Tribuna von Sti. Apostoli ist an Kühnheit der Konzeption, an mächtiger Grösse der Charakteristik, an schwingvoller Freiheit der Ausführung ein Meisterwerk ersten Ranges und bezeichnet ohne Frage den Höhepunkt dessen, was diesem Künstler zu erreichen vergönnt war.

Kehren wir darnach zu der Frage zurück, von der wir ausgegangen, so ergibt sich als wichtigstes Moment für die Bestimmung der Entstehungszeit der weite Abstand zwischen dieser Leistung und dem Kapellenschmuck zu Loreto. Dem inneren Werte dieser herrlichen Schöpfung gegenüber muss jener notwendig wie ein unvollkommener Versuch erscheinen. Da nun die Malerei in Loreto, wie wir dargetan, nur zwischen Dezember 1477 und Dezember 1478 vollendet sein kann, — so wird dadurch die Himmelfahrt Christi im Chor von Sti. Apostoli schon ein beträchtliches Stück über die frühere Datierung hinausgeschoben, während andererseits sowol das Fresko in der Sixtuskapelle von St. Peter (1479), wie jene Wandgemälde von Heiligen, Propheten und Sybillen in San Marco sich als natürliche Vorstufen für den höchsten Triumph zu erkennen geben. Die Vollendung des Werkes vor 1480 dürfte kaum noch zu behaupten sein.

Am 1. Mai 1481 dagegen, erzählt Jacobus Volaterranus in seinem Diarium, wo das Fest der heiligen Apostel Philippus und Jacobus gefeiert wird, und zwar an einem Dienstag, begab sich der Papst mit den Kardinälen und Prälaten der Kurie zur Basilika der Zwölf Apostel, deren Palast der Kardinal von S. Pietro in vincoli, der Neffe des Papstes bewohnte. Giovanni Cerretani von Teramo, Bischof von Nocera, hielt die Messe, nach welcher der Papst sich in die anstossende Wohnung zurückzog und dort mit einigen Kardinälen speiste. Einige Gesandte und fast alle Prälaten des päpstlichen Palastes wurden ehrenvoll und glänzend bewirtet. Nach der Mahlzeit ruhte der Papst etwas, und wohnte kurz darauf vom Portikus aus, der in die Basilica schaut, der Vesper an, nach deren Ende er, von den Kardinälen geleitet, in den Vatikan zurückkehrte.

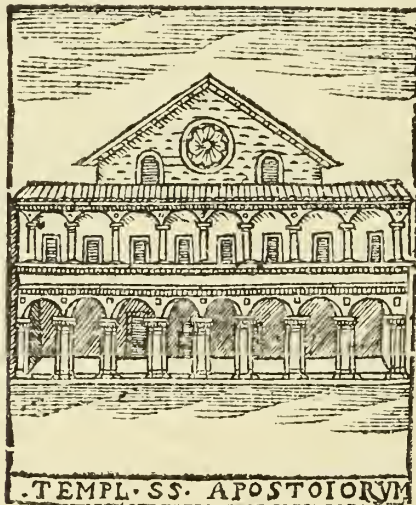
Dies kann die Vollendung des Chorschmuckes bedeuten, geschah aber in Abwesenheit des Kardinals Giuliano, der als Legat in Frankreich war¹⁾, und nachdem dieser im Januar 1482 zurückgekehrt, wird dieser Besuch am selben Festtage mit besonderer Feierlichkeit wiederholt: »In Gegenwart des Papstes und der Kardinäle hielt der Neffe Giuliano's, Galeotto²⁾, Bischof von Agens, das Hochamt. Nach der Mahlzeit im Palast, zu der noch acht Kardinäle geladen waren, wohnten alle in der Loggia über der Vorhalle der Vesper bei, worauf der Papst in den Vatikan zurückgeleitet wurde.«

So willkommen diese Nachrichten sind, wenn es sich darum handelt die Vollendung des Porticus vor der Basilica und des Baues der Chorapsis zu erweisen, so wenig Sicheres wird damit für die Zeit der Ausmalung gewonnen. Setzt der feierliche Gottesdienst in Gegenwart des Papstes und seines Klerus auch voraus, dass die Tribuna selber mit Altartabernakel und allem Bedarf des Kultus vollkommen fertig war, so ist damit doch die Möglichkeit nicht ausgeschlossen, dass die Halbkuppel über den Fenstern noch ihres Freskoschmuckes entbehrte. Die Abwesenheit des Kardinals würde dies ausreichend erklären. Deutet aber in der Tat die grosse Feierlichkeit am Feste des Philippus und Jacobus 1481 auf den vollständigen Abschluss der innern Ausstattung, dann fällt um so mehr ins Gewicht, dass im Jahre 1480 der Besuch

¹⁾ Jac. Volaterr. Zum 9. Juni 1480: abiit in Legationem Gallicanam Julianus Episcopus Sabinensis . . . Ecclesias fere omnes et coenobia suae curae et ministerio commissa instauravit et lapsa restituit. Basilica Sanctorum Apostolorum et conjunctae aedes et Templum venerandum Sancti Petri ad Vincula argumento omnibus esse possunt. — Der Legat hatte vorher Alles für längere Abwesenheit geordnet und kurz zuvor noch seine verwitwete, bereits 35jährige Schwester Luchinetta mit dem schönen und wolhabenden, erst 24jährigen Gianfrancesco Franciotti von Lucca verheiratet.

²⁾ Im Texte steht »Valentinus«, aber schon vorher col. 164 heisst er »Galeazzus Episcopus Agenensis, Mariolae Pontificis neptis, filius, qui ita accomodate rem divinam egit et cantu et ceremoniis ita satisfacit, ut uno ore commendaretur ab omnibus Cardinalibus; et sibi et Pontifici sunt gratulati, certe in hoc veritati non gratiae servientes.«

des Papstes noch nicht stattfand. Am 1. Mai d. J. verzeichnet Jacobus v. Volterra wol die Abreise des Kardinals Hesler von Hersfeld, aber kein öffentliches Kirchenfest. Dagegen finden wir den Maler selbst vom Juni 1480 bis Frühjahr 1481 anderweitig beschäftigt und zwar im Auftrage des Papstes selber in der Bibliothek des Vatikans. Mag es dem weiteren Verfolg seiner Tätigkeit überlassen bleiben in unserer Angelegenheit die letzte Entscheidung zu geben.





Die letzten Jahre Sixtus' IV.

Melocio da Forliuio . . . è in ogni cosa de la dipentura fondato, peritissimo; e fe molte dipentorie al papa Sisto magni e belli, e fe la libreria del papa Sisto; e certo quille cose dipinte parevano vive.

(Leone Cobelli.)

Die politischen Umtriebe des Girolamo Riario.

Die Abwesenheit des Kardinals Giuliano hat immer ein Ueberhandnehmen der Macht des Grafen Girolamo zur Folge. Der Legat befand sich in Belgien, um zwischen Ludwig XI. von Frankreich und Maximilian von Oesterreich den Frieden zu vermitteln. Denn nach dem Tode Karls des Kühnen hatte der König den grösseren Teil von Burgund und der Picardie in seine Botmäßigkeit gebracht, die Bürger von Arras, die sich widersetzten, mit grossen Geldbußen belegt und in Verbannung geführt, so dass die Flandrer Maximilian als Gemal der Tochter ihres letzten Herzogs zum Verteidiger erwählten. Der Sohn Kaiser Friedrichs III. war allerdings nicht imstande es mit dem schlauesten Franzosen aufzunehmen; aber Ludwig wünschte, nachdem er soviel wie möglich in Besitz genommen, den Frieden mit dem Nachbar, um seinem unmündigen Sohn ein ruhiges Reich zu hinterlassen. Er hatte deshalb vom apostolischen Stuhl gerade diesen Kardinal, »den er durch viele Dienste und Woltaten sich schon verpflichtet,« als Legaten erbeten und bei seiner Ankunft in Frankreich mit unglaublichen Ehren empfangen. Dadurch erweckte er jedoch Maximilians Argwohn, dieser Friedensstifter werde dem König mehr als billig geneigt sein, und als Giuliano in Belgien erschien, ward ihm weder Zutritt gestattet wie es sich ziemte, noch seiner Aufforderung zu einem Ausgleich entsprochen, »obwol der Legat durchaus zuverlässig, voll Rechtschaffenheit und Ausdauer sich wirklich bemühte«¹⁾. So zog sich sein Aufenthalt in die Länge, und Girolamo Riario gewann freies Spiel zum Missbrauch päpstlicher Gnaden.

Jemehr Sixtus erkannte, wie der König von Neapel ihn bei dem Abkommen in Florenz hintergangen und übervorteilt hatte, desto leidenschaftlicher ward sein Groll über die Missachtung der kirchlichen Gewalt. Dazu kam als Mahner der Herzog von Urbino. Er war bei diesem Vertrag empfindlich geschädigt worden; denn Ferrante hatte die Bestimmung eingefügt, dass Alfons von Calabrien, sein eigener Sohn, den Oberbefehl der Bundestruppen und ein Jahrgehalt

¹⁾ Sigismondo de' Conti, Buch III, cap. 4. als Geheimsekretär des Kardinals Rovere.

von 100 000 Gulden erhalten solle, während der Urbinat nur im Solde des Papstes blieb. Das war ein Fußtritt, der dem alten hochberühmten Kriegsherrn unerwartet kam, zumal da er um Neapel sich stets verdient gemacht. Er sah sich aus der ersten Stelle im Kriegswesen Italiens verdrängt und war doch nicht gewohnt, für geringen Lohn ins Feld zu ziehen. Obgleich sein Benehmen gegen die Florentiner nicht unzweideutig gewesen, und die Vernichtung Lorenzo's de' Medici zu Gunsten des Girolamo Riario gewiss nicht seinem Wunsch entsprach, so gab doch auch er jetzt dem Papste den Rat, sich Venedig zu verbünden. Er wies ihm nach, wie gefährlich es sei, dem König allein zu trauen, der hinter seinem Rücken treulos gehandelt, ihm nicht allein den wolgewonnenen Sieg wieder aus den Händen entwunden, sondern auch die Anerkennung für Barmherzigkeit und Verzeihen für sich in Anspruch genommen. Nun mit Florenz und Mailand einverstanden, werde der gierige Aragonese bald Alles nach seiner Willkür regeln. In dem tiefgekränkten Herzen des Papstes verfehlten solche Worte ihre Wirkung nicht; aber ein Mann wie Federigo von Urbino dachte zu ritterlich, um mit dem nichtswürdigen Emporkömmling Riario gemeinsame Sache zu machen.

Welche Rolle dieser Nepot bei der Verschwörung der Pazzi gespielt, war mittlerweile aller Welt bekannt. Nun, da er den Gegner, zu dessen Unterdrückung der Krieg mit Florenz entzündet war, unversehrt, ja besser gesichert als je daräus hervorgegangen und seine eigenen Hoffnungen getäuscht sah, begehrte er nichts als Entschädigung für diesen Misserfolg und brannte darauf, die kostbaren Jahre des Oheims noch zu seinem Vorteil auszubeuten so gut es gieng. Unfähig, sich durch Waffentaten selbst einen Namen zu machen, durchkreuzte er mit seinen Planen nur die besten Erwägungen ernster Politik und fröhnte gemeiner Habsucht unverholen. Er verwickelte dadurch eine generöse Natur wie Sixtus in die ärgsten Widersprüche mit sich selbst und brachte den hochbegabten Mann, der ihn liebte, immer weiter auf der abschüssigen Bahn, die ins Verderben führt.

Nichts charakterisiert die ganze schmäbliche Existenz dieses Nepoten und den Kummer der Besten in der Umgebung des Papstes eindringlicher als der folgende Zwischenfall im eigenen Hause. — Antonio Basso della Rovere, ein Schwestersonn Sixtus' IV., der seit einem Jahre mit Catarina Marzano, einer Enkelin Ferrante's von Neapel, verheiratet war, erkrankte im August 1480 am römischen Fieber. »Weder die tröstende Stimme des Papstes, noch die Gegengaben der Aerzte; nicht die Sorge seines Bruders, des Kardinals von Recanati, der stets um ihn war, noch die Liebe seiner prinzlichen Gemalin, die bis zuletzt an seinem Munde hieng, vermochten ihn zu retten. Am Tage vor seinem Ende kam auch Graf Girolamo, ihn zu besuchen. Mit brüderlichen Worten redet er dem Kranken zu, ermutigt ihn, bietet sich selbst und alles Seine bereitwillig dar; aber Antonio dankt für diese Höflichkeiten nicht, sondern lässt dem langverhaltenen Abscheu freien Lauf und fährt gegen ihn los wie gegen den ärgsten Feind. War es die Fieberhitze, war es das Bewusstsein, ein letztes mahnendes Wort zu sprechen: er hält ihm gewisse Taten, die überall verurteilt worden, und gewisse Sitten, die überall getadelt werden, hartnäckig und rücksichtslos vor und verkündet ihm Gottes Strafgericht, dem er durch keine Kunst noch Menschenhilfe entfliehen werde. Dabei gerät er in solche Heftigkeit, wie sonst in gesunden Tagen nie, dass die nächsten und langjährigen Freunde den Widerspruch mit seiner milden Natur gar nicht begreifen. Schlimme Dinge mussten die Ursache sein und die sittliche Entrüstung in der Stille den höchsten Grad erreicht haben. Girolamo hört die Vorwürfe an wie die Worte eines unzurechnungsfähigen Kranken und bezeugt sein Mitleid über solchen Zustand. »Uns allen aber,« fügt der Verfasser des Tagebuches hinzu ¹⁾, »die das Bett umstanden, stieg die Schamröte ins Gesicht, und Mehrere entzogen sich dem Anblick.« — Am folgenden Tage war Antonio tot. Wie er rein und fleckenlos gewandelt, schied er ruhig und sanft aus dem Leben.

¹⁾ Jacobus Volaterran. Diarium Romanum. Lib. II.

Seine Leiche ward in St. Peter beigesetzt, dicht neben dem Marmorgrab seiner Mutter, das Sixtus in trefflicher Arbeit dem Andenken seiner Schwester, die vor acht Jahren etwa in Rom gestorben war, als »Mater Ecclesiae« errichten lassen.

Girolamo Riario aber verfolgte unbeirrt sein ruchloses Treiben, das in den Augen der Rovere für das Pontifikat Sixtus' IV. nur noch einen Makel bedeuten konnte. Bei dem nächsten Schritt musste gar der Herzog von Urbino wol oder übel seine Hand dazu bieten, die gefährliche Macht noch zu erhöhen. War der Plan, mit Alfons von Calabrien die Gauen Toskana's zu teilen, vorerst aus dem Bereich der Möglichkeit gerückt, so galt es nun in der Romagna sich auszubreiten, und dort an den äussersten Grenzen des Kirchenstaates einen Länderkomplex zu gewinnen, der auch nach dem Tode dieses Papstes einigermaßen unabhängig behauptet werden konnte. — Im Februar 1480 war Pino Ordelaffi, der Graf von Forli, gestorben. Er allein unter den romagnolischen Herren, die stets nach Emancipation von der Kirche trachteten, hatte treu zum Papste gehalten; denn Antonello, der Sohn seines ermordeten Bruders Cecco, dem das Recht der Mitregierung zustand, war dem Tyrannen gewichen und diente der Republik Florenz. Da Pino's Ehen kinderlos blieben, hatte er 1473 die Zusicherung des Vikariates auch für seine natürlichen Nachkommen erwirkt, und war um den Preis, die Ausschliessung der Söhne Cecco's zu erlangen, 1474 vor Città di Castello erschienen, als Niccolò Vitelli belagert ward. Jetzt hatte der Papst, diesen Diensten entsprechend, seinen Bastard Sinibaldo als Nachfolger zugelassen; aber für den dreizehnjährigen Knaben führte seine Stiefmutter Lucrezia de' Pichi della Mirandola ¹⁾ das Regiment und machte sich schnell verhasst, so dass der Anhang Antonello's wieder das Haupt erhob. Der rechtmässige Erbe ward in die Stadt aufgenommen, und die Söldner Lucrezia's auf die Burg beschränkt. Eine so günstige Gelegenheit in unmittelbarer Nähe seiner Grafschaft Imola liess Girolamo Riario nicht unbenutzt. Antonello Ordelaffi wurde, als Parteigänger von Florenz, seiner Rechte verlustig erklärt, und der Herzog von Urbino nach Forli geschickt, dieser Entscheidung Nachdruck zu verleihen. Das Volk, dem die Tyrannei der Ordelaffi verhasst war, neigte dem milderen Regiment der Kirche zu; aber Sixtus gab der Gier Girolamo's nach und drängte der Stadt seinen Nepoten als Herrn auf. Federigo's Herannahen entmutigte den Prätendenten Antonello, ein paar Scharmützel entwaffneten die Bürger, und listige Unterhandlungen mit Lucrezia brachte die Burg in die Gewalt des päpstlichen Feldherrn. Geschenke und Versprechungen bewogen die Stiefmutter Sinibaldo's, sich anderweitig entschädigen zu lassen, — man gab ihr Montone, die Herrschaft Carlo Braccio's am Trasimenischen See. Der Herzog legte eine Besatzung Girolamo's in die Citadelle, und noch waren die Wirren nicht vorüber, als der Knabe Sinibaldo plötzlich starb. »Er ward beseitigt,« sagt Sigismondo de' Conti, — »so schwer ist Milde und Gerechtigkeit zu wahren, wenn man der Habgier verfallen ist.« Das Lehn der Kirche war frei, und Sixtus konnte es seinem Liebling nicht versagen. Girolamo gewann das Volk durch Zusicherung voller Immunität, einige Rädelsführer durch Geld, und die ganze Stadt erhob sich, den Riario als Herren zu erbitten. Er war bereits tatsächlich im Besitz, als die geheime Senatssitzung der Kardinäle am 4. September ihre Zustimmung gab, dem Grafen von Imola auch das Vikariat von Forli als erbliche Würde zu übertragen.

Das ganze Spiel war abgekartet seit Pino's Tod nach Rom gemeldet worden; denn dieser Zuwachs der kleinen Herrschaft Girolamo's in der Romagna war nicht nur empfindlich für Florenz, das nun den erbitterten Feind des Medici in unmittelbarer Nähe sah, sondern jetzt erst gewann auch das Bündnis mit Venedig den rechten Boden. Girolamo hatte beutelüstern die Hand auch nach Faenza ausgestreckt und sich deshalb um die Zustimmung der Signorie an Venedig gewandt. Der Rat der Zehn richtete zunächst freilich an den Botschafter in Rom, Zaccaria Barbaro, ein

¹⁾ Nicht Zaffira Manfredi, wie Reumont schreibt; diese zweite Frau war kinderlos im Jahre 1473, 14. Juni gestorben, worauf Pino 1475 noch zum drittenmal heiratete, doch ohne eheliche Nachkommenschaft blieb.

Schreiben, worin der Papst von diesem Plane abzustehen gemahnt ward, damit vor Allem die Sache geheim bleibe, und, wenn sie schon rüchbar werden sollte, eher von Neapel auszugehen scheine. Zugleich aber wurde ein andres Schreiben mit dem Auftrage beschlossen: Venedigs Geneigtheit dem Papste in tiefstem Geheimnis mitzuteilen; man müsse Neapel und Mailand für den Plan gewinnen, dessen Ausführung die Tyrannei Lorenzo's de' Medici wirksam einschränken werde. Selbst als die Türken schon in Otranto waren, hatte Venedig noch seine Bereitwilligkeit erklärt, sich mit diesem Projekte weiter zu befassen¹⁾. Das hatte seinen Grund; denn so konnten sich die beiden Verbündeten recht in die Hände arbeiten, da nur Ferrara das beiderseitige Gebiet noch trennte. Und Ferrara war ja päpstliches Lehen, dessen Unabhängigkeit von der Kirche durch Beistand Venedigs grossgezogen war, das seinerseits den kleinen Nachbar, durch allerlei Gerechtsame der Republik in seinem Lande, in Botmässigkeit zu halten verstand. Ferrara war eine lockende Beute, und die Freundschaft des Papstes mit der alten Gegnerin Ferrante's mochte mit den Umsturzplänen, die sie im Schilde führte, offen hervortreten.

Nur eine Rücksicht zügelte noch die Ungeduld Girolamo's: die Türkengefahr auf italienischer Erde selbst musste erst beseitigt sein. Aber die Wiedergewinnung Otranto's wollte noch immer nicht gelingen. Die leichtbewegliche Reiterei der Feinde verwüstete das Land weit und breit. Stellte die Schlachtordnung der Königlichen sich ihnen entgegen, so wichen sie scheinbar in die Flucht, um dann blitzschnell wiederzukehren, sobald die Reihen sich lösten, und den schwerbewaffneten Kriegern Ferrante's war es unmöglich, die ungewohnte Kampfweise zu ertragen oder selbst den Sieg zu verfolgen. Erst als das Gros der Armee unter Alfons von Calabrien aus den Winterquartieren von Siena ins Reich zurückgekehrt war, konnten die Ueberfälle der Türken bei Kleinem eingeschränkt werden, während die Flotte, die mittlerweile ausgerüstet worden, die Hoffnung auf Zuzug und Rettung übers Meer ihnen abschnitt. Aber selbst als es gelang, die Stadt regelrecht zu belagern, setzten zahlreiche Ausfälle der Besatzung die Uebermacht ihrer Gegner in Schrecken.

Erst Ende Mai verbreitete sich das Gerücht vom Tode des Sultans nach Italien und untergrub den Mut der Tapferen in Otranto. Mitten unter den Rüstungen zum Feldzuge gegen die Perser war Mahomet II. im Lager gestorben, und der Streit um die Herrschaft entzweite seine Söhne. Am 2. Juni 1481 kurz vor Sonnenuntergang brachten Briefe von Venedig die Nachricht nach Rom. Obwol schon drei Tage früher die Kunde aufgetaucht war, wollte man eine solche Freudenbotschaft nicht eher glauben, als bis der verbleite Brief der Signorie an ihren Gesandten sie bestätigt. Nun aber brach allgemeiner Jubel aus. Noch am selben Abend zog der Papst mit den Kardinälen und Hofbeamten nach Sta. Maria del Popolo, wo eine feierliche Vesper gehalten ward. Sixtus leitete persönlich den Gottesdienst, segnete das Volk und begab sich in heiterer Stimmung auf einem Umwege durch den Corso und Via lata nach Sta. Maria sopra Minerva, von da durch Via della Valle nach Campo di fiore und durch die Mercatoria über die Engelsbrücke heim. Der venezianische Gesandte bekam einen weissen Zelter mit seidenem, silber- und goldgeschmücktem Sattelzeug zum Geschenk; ein dreitägiges Dankfest ward verordnet, und der Papst selber machte den Bittgang durch die Strassen des Borgo nach S. Peter mit. Bei anbrechender Dunkelheit werden überall Freudenfeuer angezündet, die Glocken geläutet, und von der Engelsburg erschallen unter Pfeifen und Trompeten Tag und Nacht Böllerschüsse bis zum Ueberdruss. Ja, bei dieser Erleichterung aller Herzen wird selbst den Florentinern eine Gnade zu Teil, die erbetene Indulgenz für ihren Dom, und noch am zweiten Pfingsttag eine Prozession nach Sto. Spirito zu der grossartigen Feierlichkeit in der neubauten Kirche des Hospitals gehalten.

Trotzdem mussten die Verpflichtungen, Ferrante von Neapel bei der Befreiung Otranto's

¹⁾ Vgl. Brosch, Julius II. S. 20 f.

zu helfen, erfüllt werden. Am 30. Juni sah man wieder bei San Paolo fuori eines jener glänzenden Schauspiele, mit denen Sixtus solche Unternehmungen auszustatten liebte. Das päpstliche Geschwader, das von Genua nach der Küste Apuliens entsendet ward, kam von Ostia hereingesegelt, um den Kardinallegaten Savelli, der in Genua die Ausrüstung betrieben, nach Rom zurückzubringen, und hatte auch den neuen Kardinal Fregoso an Bord, der im Senat den roten Hut und zugleich den Oberbefehl über die Expedition empfangen sollte. Nachdem man sich in pomphaftem Zuge nach der alten Basilika hinausbegeben, segnete der Papst nach den Ceremonialbüchern zwei Standarten für die Flotte. Nachmittags sollte in der Kirche die öffentliche Sitzung gehalten werden. Es dauerte lange, bis die Schiffe eintrafen; wol eine Stunde musste die Versammlung warten. Dann erschien Savelli und führte den neuen Kardinal ein. Paolo Fregoso war eine stattliche Erscheinung, sechzig Jahre alt, ein tatkräftiger Mann von unerschütterlichem Mute. Solange Galeazzo Sforza die Stadt Genua beherrschte, waren die Fregoso verbannt gewesen; jetzt stand sein Neffe Tommaso als Diktator und Paolo als Erzbischof an der Spitze der Republik. Im vergangenen Mai hatte er den Purpur erhalten und war zur Führung dieses Seezuges ausersehen, da er im Kriegshandwerk nicht minder erfahren schien als im geistlichen Amte. Jetzt galt es Hirtenstab und Mitra mit Helm und Schwert zu tauschen. Der Papst redete ihn an, übergab ihm den Ring des Legaten und die Banner der Flotte, die er geweiht. Dann kamen die Hauptleute der Schiffe herein, wurden zum Fußkusse zugelassen und empfingen das Zeichen des Kreuzes auf ihre Brust. Nach Schluss der Sitzung begab sich der Papst mit den Kardinälen und zahlreichen Prälaten ans Flussufer, wo die Galeeren vor Anker lagen, bestieg jedes einzelne Fahrzeug und sprach den apostolischen Segen. Die Besatzung stand in voller Rüstung auf Deck und salutierte beim Anblick Seiner Heiligkeit: die Waffen werden geschwungen, die Schwerter gezogen, Geschosse geschleudert, an die Schilde geschlagen und allerlei taktische Bewegungen ausgeführt, wie in der Schlacht. Zurufe dröhnen gen Himmel, und hundertfach wiederholen die rauhen Stimmen den Namen des Papstes unter dem Donner der Geschütze, als ob Erde und Himmel sich mischten, während Pfeifen, Pauken und Trompeten einen Heidenlärm vollführen; »genug, es war ein Genuss für Auge und Ohr, wie seit lange nicht,« schreibt der Chronist, dem wir die Erzählung entlehnen. Und nach dieser stundenlangen Festlichkeit musste der Weg von S. Paolo bis zum Vatikan in ebenso feierlichem Zuge zurückgelegt werden, so dass der Papst erst bei Sonnenuntergang wieder im Palaste eintraf.

Während aber Sixtus IV. die Entsendung eines Kreuzzuges zur Aufführung brachte, betrieb sein bevollmächtigter Nepot ganz andere Dinge; während von dem Einen die Flotte zur Hülfe Neapels geschickt ward, setzte der Andere Alles in Bewegung, Neapel zu verderben, wie er träumte. Am frühen Morgen schon desselben Tages hatte Graf Girolamo mit seiner Gemalin, seiner Dienerschaft und wertvollem Hausrat die Stadt verlassen, nachdem er vier Tage früher schon seine Kinder mit dem Pädagogen, dem Arzt und den Mägden vorausgeschickt. Er begab sich in seine Herrschaft nach Imola und Forli, und zwar gerade an diesem Tage, weil die Sterndeuter ihm diesen Zeitpunkt als froh und glückbringend bezeichnet hatten. Man wunderte sich in Rom um so mehr, als er sonst bei derartigen Schaustellungen wie die Flottensegnung bei San Paolo niemals zu fehlen pflegte, und weil gerade die Ausrüstung dieses Geschwaders ihrer Zeit unter seinen Auspicien betrieben war. Indessen, nach dem Tode des Sultans hielt ihn nichts mehr zurück, die selbstsüchtigen Wünsche zu verfolgen. Die Eroberung von Otranto musste in absehbarer Zeit gelingen, und inzwischen kam es darauf an, ein politisches Unternehmen von grösstem Belang für ganz Italien vorzubereiten.

Während die Schiffe, die am 5. Juli von dannen gesegelt, am 11. Juli nach Neapel kamen, wo die Königin und die Kronprinzessin den Legaten begrüßten, und dann nach Otranto eilten, betrieb Girolamo Riario den abenteuerlichen Plan, die Aragonesen aus ihrem Königreich zu jagen. Virginio Orsini, der Sohn und Erbe Napoleons, soll es gewesen sein, der die Begehr-

lichkeit des Nepoten zu diesem Projekt gereizt ¹⁾). Virginio forderte vom König Ferrante die Grafschaften Alba Fucense und Tagliacozzo zurück, die zu seinem väterlichen Ertheil gehörten, während der König sie für 12 000 Dukaten an Lorenzo Oddone Colonna und dessen Brüder verschachert. Dies schien dem Orsini um so unwürdiger, als seine Familie in allerlei Schicksalen stets treu zu den Aragon gehalten und sich wol um Ferrante verdient gemacht. Entschlossen die väterlichen Besitztümer um jeden Preis wiederzuerlangen, musste er doch daran verzweifeln, solange der König unversehrt blieb; deshalb wünschte er den Krieg gegen Neapel und überredete Girolamo Riario, indem er Geldmittel und Truppen, ja die ganze, an tüchtigen Feldherrn so reiche, Familie Orsini zur Verfügung stellte. Das war auch Sixtus willkommen; denn er hasste den König von Herzensgrund, nachdem er im Kriege mit Florenz so schlimme Erfahrungen mit ihm gemacht, und die Aufhetzung Girolamo's, der schon das erledigte Lehen in seiner Hand und die Krone der Aragon auf seinem Haupte sah, trug das Ihrige dazu bei, diese Gefühle wach zu erhalten. Indes ein so weitaussehendes Unternehmen konnte nicht ohne den Beistand Venedigs gewagt werden. Die mächtige Republik musste einen Teil des Krieges auf sich nehmen, und diese griff, das wusste man, nur da zu den Waffen, wo erklecklicher Nutzen und greifbarer Gewinn geboten ward. Deshalb ward ihr Ferrara als Lockspeise vorgehalten.

Venedig hatte seit einiger Zeit Misshelligkeiten mit Ercole von Ferrara, der schon wegen seiner Verwandtschaft mit dem verhasstesten Gegner der Lagunenkönigin verdächtig war. Durch Ansehen und Beistand der Republik in seiner Herrschaft befestigt, schien er als Gemal Eleonorens von Aragon dieser Woltat zu vergessen, beobachtete die alten Rücksichten nicht, die Nicolaus von Este, Leonello und Borso stets hoch gehalten, und verweigerte die Anerkennung lästiger Verpflichtungen, welche der überlegenen Nachbarin gestatteteten bei der Verwaltung seines Ländchens die Hand im Spiele zu behalten. Noch immer übte ein Vicedom venezianische Gerichtsbarkeit in Ferrara, und die Bewohner des Landes mussten ihr Salz aus den Salinen der Republik beziehen ²⁾). — Im November 1480 finden sich die ersten Spuren der unerquicklichen Zänkere ³⁾ um Fischgerechtsame am Etschdelta und angeschwemmtes Land im sogenannten Polesine; die Differenz steigerte sich bald soweit, dass Venedig mit den Waffen drohte. Sixtus hätte triftigen Grund gehabt, die Einnischung der Republik in die Angelegenheiten eines Lehensmannes der Kirche zu verhindern; aber auch ihm hatten die Unabhängigkeitsgelüste des Herzogs Ercole erzürnt, der im Vertrauen auf Neapel und die Verbündeten sich Alles erlauben zu können glaubte. Er hatte nicht allein im florentinischen Kriege an der Spitze der Feinde gestanden und den jährlichen Tribut nur gezwungen und widerwillig gezahlt, sondern sich so weit vergessen, in seinem Staate, den er doch im Namen des heiligen Stules verwaltete, die Bekanntmachung apostolischer Sendschreiben zu verbieten. Mailand, Florenz und Ferrante sogar hatten geraten, die ganze Angelegenheit dem Papste zur Entscheidung zu überlassen, und Venedig war damit einverstanden; ja im Mai 1481 gab man dem neuen Botschafter Francesco Diedo nach Rom ein für den Herzog freundlich lautendes Schreiben mit, worin von dessen kindlichem Vertrauen zur Signorie die Rede war. Aber Sixtus antwortete als Schiedsrichter so lau und unbestimmt, dass kein Zweifel blieb, eine Verlängerung des Streites sei ihm nicht unwillkommen, eine Entscheidung zu Gunsten Ferrara's nicht seine Absicht. Girolamo Riario verdrängte bei ihm die Forderungen verständiger Politik und wollte die Gelegenheit, Venedig zum Kriege zu reizen nicht fahren lassen. Ende Mai schon traf bei der Signorie die Nachricht ein, Girolamo wolle mit einer hochpolitischen Mission nach der Lagunenstadt kommen. Anfänglich verbat man sich diesen Besuch, dessen

¹⁾ Sigismondo de' Conti, III, 6.

²⁾ Vgl. Romanin. Storia documentata di Venezia, Tom. IV. p. 402 ff. (Venedig 1855.)

³⁾ Brosch, Julius II. S. 21 f.

kriegerischer Endzweck bekannt war. Der Plan des Grafen, die Bedrängnis Neapels zu einem Angriff auf die Herrschaft der Aragonesen zu benutzen, schien dem Rate der Zehn damals noch zu abenteuerlich, und vor Allem kam es darauf an, dass der ungeduldige Nepot nicht vorzeitig einen Gedanken verlauten liesse, der imstande war, Ferrante zum Aeussersten zu treiben. Der Tod des Sultans änderte dies Alles mit einem Schlag; nun konnte im schlimmsten Falle der König nicht mehr gemeinsame Sache mit dem Erbfeind der Christenheit machen; kein Hindernis stand mehr im Wege. Kaum, dass ein neuer Zwischenfall die Exkommunikation des venezianischen Visdomino in Ferrara, die Ercole ganz ruhig geduldet, nun die Stimmung der Signorie verbittert, so setzt auch Girolamo Riario seine Intrigantenfahrt durch die Romagna nach Venedig in Scene.

Zuerst begab sich der Nepot zu Herzog Federigo nach Urbino; aber er fand ihn wenig geneigt zum Kriege. Denn obwol er sich von Ferdinand unwürdig behandelt sah, so war er doch allzeit den Königen Neapels zu nahe gestanden, um am Abend seines Lebens den Thron zu stürzen, den zu festigen er seine besten Kräfte eingesetzt, und fühlte sich viel zu vornehm, als Fürst mit allen Fürsten zu eng verbrüderet, um einem päpstlichen Günstling von niederer Art zu solchem Wagnis sein Schwert zu leihen. Ausserdem erkannte er den Machtzuwachs Venedigs als zu gefährlich für Italiens Freiheit und suchte deshalb Girolamo von diesem Kriegsplan abzubringen. Er erregte indes nur den Mismut des ländergierigen Riario gegen sich selbst und trieb ihn schlimmeren Genossen in die Arme. Der Nepot eilte weiter nach Rimini zu Roberto Malatesta, der nach Kriegeruhm dürstend die Gelegenheit willkommen hiess: er konnte als Feldhauptmann Venedigs nur gewinnen, wenn die reichsten Staaten Italiens sich befehdeten, mochte die Wage des Glückes sich neigen, wohin sie wollte. Grollend und unruhig sah der Urbinate das Einvernehmen Roberto's mit Girolamo schnell gedeihen. Während er sonst in hoher Klugheit seine Gefühle verbarg und oft gerade das Gegenteil von dem zu betreiben schien, was er wirklich bezweckte, so konnte er jetzt sich nicht bezwingen: unwürdig und unerträglich nannte er's, dass zwei verwegene Jünglinge das Wol ganz Italiens gefährden dürften und nach ihrer Laune Königreiche und Befehlshaberstellen verteilen. Er brach in schwere Beleidigungen aus, erzählt Sigismondo de' Conti; denn im Herzen quälte ihn die Sorge, Roberto Malatesta möge, mit Venedig und dem Papste verbündet, das Unglück seines Vaters an ihm rächen. Ihn sah er in blühender Manneskraft, mit allen Fertigkeiten ausgerüstet, die einem guten Feldherrn erwünscht sind, von Ruhmbegier erfüllt, — sein Greisenalter bedrohen. Freilich war es sein Schwiegersohn; aber er wusste, Roberto erblickte in ihm nur den Unterdrücker seines Geschlechtes und seiner angestammten Herrschaft, da er seinen Vater Sigismondo einst auf Pius' II. Befehl vernichtet und fast auf Rimini eingeschränkt, — während jetzt der glänzende Name Federigo's diesem Jüngeren nur ein Hindernis schien für den Aufschwung seines eigenen. In der Tat hegte Roberto Malatesta den glühenden Wunsch, sich mit dem unbesiegbaren Kriegsherrn messen zu dürfen, und verständigte sich über Alles mit dem Nepoten. Voll Hoffnung geht dieser in seine Herrschaft ab, hält seinen pomphaften Einzug in Forli, um sich dann zu Anfang September nach Venedig zu begeben.

Dort wird er aufs Ehrenvollste empfangen. Von Ravenna an durch alle Teile des venezianischen Gebietes bis nach Chioggia geleiten ihn Edelleute der Stadt; bei Malamocco, fünf Miglien von Venedig, kommt wieder eine Deputation von vierzig der vornehmsten Bürger, endlich zwei Miglien vor der Stadt, bei San Clemente, der Doge Giovanni Mocenigo selbst auf dem Bucentauro mit hundertfünfzehn Edelfrauen zur Begleitung der Gräfin Catarina. Am folgenden Morgen, als Riario den Dogen besuchen will, geht dieser ihm bis an den Fuß der Treppe des Palastes entgegen. Andern Tags, als man ihm das Arsenal zeigt, macht der Doge sich wieder in Person zum Führer des Gastes überallhin, — *»in summa«*, schreibt der Archidiakon Matteo, der ihn begleitet, an Lorenzo de' Medici: *»se fusse stato lo Imperatore, non credo, che l'avessero*

potuto più honorare ¹⁾). Am Sonntag, den 9. September war ein besonders festliches Schauspiel im Dogenpalast veranstaltet. Hundertzweiunddreissig edle Jungfrauen erschienen, wenn auch nicht alle schön von Wuchs, doch reich mit Perlen, Steinen und anderem Geschmeide geziert, und führten Tänze vor geladenen Zuschauern auf, die im grossen Saal versammelt waren. Der Doge sass in seinem goldenen Ornat auf dem Thron zwischen Girolamo Riario und Catarina Sforza, während die Uebrigen dem Range nach folgten. Der Andrang der Menge war so gross, dass der Chorreigen mehrfach in Unordnung gebracht wurde. Beim Anbruch der Dunkelheit wurden zahllose Wachskerzen auf den Kronleuchtern angezündet, die von der wiederstralenden Golddecke herabhiengen, und mannichfache Spiele wechselten mit den Tänzen ab. Darauf begann das Gastmal, welches den Fürsten und Magistraten, wie dem übrigen Volke gegeben ward ²⁾).

So glänzend und königlich man den päpstlichen Nepoten empfing, so zweifelhaft gelang ihm sein erstes Auftreten im geheimen Rat. Ernste Bedenken gegen seine weitaussehenden Umsturzpläne wurden laut, ja gegen die wahren Absichten des Papstes wie gegen die Glaubwürdigkeit und Zuverlässigkeit dieses Sendlings ³⁾. Er erklärte, Sixtus habe bitter erfahren müssen, was die Venezianer über König Ferrante's Wesen ihm klug und wolwollend vorausgesagt; durch die Tatsachen belehrt, suche er in der Freundschaft und Treue Venedigs sein Heil. Er habe im Sinn die Undankbarkeit und Hinterlist des Königs zu bestrafen, die Aragonesen vom Thron Neapels zu stossen. Er verspricht den Venezianern Ferrara, wenn sie es im Kriege erlangen; sie möchten ihm nur eine Flotte stellen, um den König im Reiche selbst in Schach zu halten, und wenige Truppen, was ihnen ein Leichtes sei. Er selbst, Girolamo, wolle nur Lugo und Bagnacavallo, Städte der Flaminia, die an sein Gebiet von Imola grenzen. — Als der Nepot die Sitzung verliess, waren die Stimmen sehr geteilt. Die Aelteren hielten es, gesunden Sinnes, für besser, die Republik in keinen neuen ungewissen Krieg zu verwickeln. Ferrara sei nicht leicht zu erobern, Ercole von Este ein guter Kriegsmann, wolbemittelt und verwandt mit den Nachbarn, die ihn nicht verlassen könnten. Wie aber, wenn Girolamo Riario in der Begehrlichkeit seines Herzens mehr versprochen, als er gesollt; schien es doch unglaublich, dass der Papst ein solches Lehen der Kirche als Beute feilbieten könne. Sixtus sei ausserdem ein Mensch und ein alter Mann, bei dem die Natur ihr Recht verlangen könne ehe man's denke; er sei ein Ligurer und als solcher beweglich und wetterwendisch in seiner Art. Ja, wenn er selbst den Sinn nicht ändere; wer stehe dafür, dass der apostolische Senat ihm folge, der doch bisher nicht aufgehört, Cervia und Ravenna zurückzufordern, die Venedig widerrechtlich zurückbehalten. Francesco Venier mahnte dringend ab, wegen der Eifersucht der andern italienischen Staaten, wegen der Erschöpfung des Staatsschatzes, wegen der Unlust des Volkes, das des Krieges müde sei. Francesco Michiel dagegen verlangte, man dürfe die Vorgänge in Ferrara nicht ungestraft hingehen lassen, damit das Beispiel dieses Herzogs nicht zu weiteren Beleidigungen der Republik, zur Schwächung ihres Ansehens führe. Die Stimmen der Jüngeren schlugen alle Einwürfe gegen den Kriegsplan nieder; die Unternehmungslust siegte, und unter Protest der Alten ward der Krieg beschlossen. Girolamo Riario hatte doch seinen Zweck erreicht: er ward mit dem Bürgerrecht beschenkt, ja in Venedigs Adel aufgenommen, und verliess höchlichst befriedigt die Lagunenstadt, um Sanct Antonius von Padua für den stattlichen Erfolg zu danken ⁴⁾).



¹⁾ Forli 23. Sept. 1481 bei Fabroni II, p. 226.

²⁾ Jac. Volaterranus, der auf seiner Ferienreise als Augenzeuge zugegen war.

³⁾ Vgl. besonders Sigismondi de' Conti, III, 7; ferner Romanin, a. a. O. Cirneo, de bello Ferrariensi, bei Muratori, Rer. It. Script. XXI. Sabellico, Ist. Vin. Deca III, lib. I. Malipiero und Frizzi, Memorie per lo stato di Ferrara.

⁴⁾ Leone Cobelli, Cronaca di Forli, p. 268 sagt, dass er den ganzen Oktober in Forli verweilte.

Der Rückschlag des ferraresischen Krieges auf Rom.

U nterdessen waren die heissen Sommermonate zu Rom in friedlicher Stille vergangen. Der Papst hatte sich durch das anstrengende Flottenschauspiel bei San Paolo ein Fieber zugezogen; drei heftige Paroxysmen machten die Kardinäle glauben, das Ende sei gekommen, und Einige bewarben sich schon so eifrig um die Tiara, dass es zu Ohren des Kranken kam. Aber seine zähe Natur widerstand, und die voreilige Sorge um einen Nachfolger zerrann. Die Kardinäle entwichen Einer nach dem Andern auf ihre Villeggiatur. Am 28. Juli wagte sich Sixtus wieder ins Freie, und sein erster Ausflug gieng nach Sta. Maria del Popolo. Auf dem Rückweg kehrte er in Sta. Maria della Virtù, einem kleinen Gotteshaus, ein, von dessen Gnadenbild gerade damals vielfache Wunder berichtet wurden. Er liess sich in seinem Tragsessel vor dem Altar niederetzen, verehrte knieend die Jungfrau und dankte ihr in langem Gebet für seine Wiedergenesung.

Ende August erscheinen bei Ostia dreiundzwanzig Schiffe, die König Alfons von Portugal zur Unterstützung des Türkenkrieges nach Otranto schickte. Sie bitten, den Tiber hinauf nach Rom kommen zu dürfen, um den Papst und die Kurie zu sehen, unter Führung ihres Befehlshabers, des Bischofs von Elbora. Der Papst erlaubt es; sie legen sich bei San Paolo vor Anker, wie früher die Genuesen, und empfangen dort seinen Segen, nachdem ihr Bischof im Senat eine treffliche Rede gehalten. Die schaulustigen Portugiesen aber zerstreuen sich in der Stadt, die Mannschaften machen sich über die römischen Weinberge her und halten dort Lese wie die Böcke; die Vornehmen, mit dem Bischof voran, lassen sich alle Genüsse der Hauptstadt so wol schmecken, dass sie gar nicht wieder wegfinden können. Erst am 20. September, auf ausdrücklichen Befehl des mittlerweile abwesenden Papstes, lichten sie die Anker und fahren nach Neapel, wo es unter dem Schein der Ausrüstung ebenso hergeht, bis die Nachricht von der Uebergabe Otranto's sie der Weiterfahrt überhebt. Die Botschaft vom Tode ihres Königs, der am 28. August zu Sintra bei Lissabon erfolgte, ruft sie dann heim nach Portugal. — Am 11. September meldete Ferrante von Neapel dem Papste die glückliche Wiedereroberung von Otranto; d. h. Alfonso von Calabrien hatte der türkischen Besatzung volle Unverletzlichkeit zugesichert, ja die gefürchteten Reiter, deren Bravour er selbst empfindlich genug erfahren, in seinen Dienst genommen. So gieng die Streitmacht der Verbündeten, die hier versammelt war, mit einem nur kläglichen Resultat auseinander und versäumte die gute Gelegenheit, die benachbarten Küsten Albaniens und des westlichen Griechenlands von den Türken zu säubern, obwol gerade jetzt bei dem Hader im eigenen Hause Mahomets die Aussicht auf Erfolg die beste war.

Mitte September verliess auch Sixtus die ewige Stadt und begab sich zur Erfrischung nach Bracciano, in das Schloss des Virginio Orsini, das dessen Vater Napoleone in der stolzen Grossartigkeit erbaut, die noch heute so mächtig imponiert. Es ist eine hochgelegene Burg in dem starren Charakter des Palazzo di San Marco. Die Kardinäle Girolamo Basso von S. Crisogono und Domenico della Rovere von S. Clemente begleiteten den Papst, und Cosmo Orsini de' Migliorati, der vor Kurzem Kardinal von S. Nereo ed Achilleo geworden, kam aus Rücksicht auf seine Verwandten auch herbei, obgleich Podagra und allerlei andere Leiden ihn so zerrütteten, dass er bereits am 21. November erlag. In dem gastlichen Hause Virginio's ward das Einvernehmen mit der Familie Orsini erzielt, das die nächsten Jahre dieses Pontifikats so verhängnisvoll gestaltete. Am 1. Oktober besuchte man die Alaunlager von Tolfa. Zwischen Bracciano und Montarano, im sogenannten Apostelwalde, hatte Bartolommeo Juppo, ein Neffe des Papstes, dem er die letztere Ortschaft kurz zuvor von den Mellini gekauft, für treffliche Bewirtung gesorgt, und Sixtus ehrte seine Wirte, indem er Virginio Orsini zum Grafen von Campagnano und

Bartolommeo Juppo zum Grafen von Montarano erhob. Am nächsten Tage gieng es nach Civita vecchia. Dort erschien zu gleicher Zeit die päpstliche Flotte, die soeben von Otranto kam. Da sieben Triremen von der Pest befallen waren, blieb das Geschwader in Sicht vor Anker liegen; nur dem Legaten Paolo Fregoso, Kardinal von St. Anastasia, dem Orator Ferdinands von Neapel Anello Arcamono und einigen Hauptleuten ward die Landung gestattet, um vor dem Papste einen Streit zum Austrag zu bringen. Der Gesandte des Königs forderte nämlich, dass die Flotte an die Küsten Apuliens zurückkehre, ja er äusserte sogar, der Kardinallegat habe mit seiner Abfahrt vom Kriegsschauplatz einen Fehltritt begangen, der gerügt werden müsse. Sixtus hatte allerdings Fregoso in mehreren Briefen aufgetragen, das gemeinsame Unternehmen gegen die Türken nicht zu verlassen, ja, falls er sich bereits entfernt, wieder umzukehren; deshalb mahnte er auch jetzt mit ernstern väterlichen Worten und ermunterte ihn durch freundlichen Zuspruch. Der Kardinal aber stellte ihm viele Gründe entgegen, derentwegen die Rückkehr nicht nur schwierig allein, sondern unverantwortlich sei. Die heftige Pestilenz habe schon Manchen weggerafft, und die übrige Mannschaft sei in solcher Angst, dass sie auch um dreifachen Sold die gefährliche Gegend nicht wieder aufsuchen würde. Die Schiffe hätten allerlei Schäden erlitten, zu deren Ausbesserung 40 000 Gulden kaum ausreichen würden. Fregoso sprach bescheiden und ehrfurchtsvoll, wie es sich ziemte, aber seinen Leuten nicht energisch genug. Deshalb erbat einer der Schiffskommandeure das Wort und verurteilte in hellem Zorn über die Anmaßung des Neapolitaners aufs schärfste das Benehmen des Herzogs von Calabrien. Der Sohn des Königs, der den Oberbefehl geführt, habe die Päpstlichen und Genuesen schon bei ihrer Ankunft unfreundlich aufgenommen. Ihre Pfeilschützen hätten entscheidend bei der Belagerung Otranto's mitgewirkt; aber von der reichen Beute, worunter viele Kriegsmaschinen und siebzig Stück trefflicher Bombarden, sei ihnen nichts zu Teil geworden. Als ihnen der Getreidevorrat ausgegangen, habe Alfons sich sogar geweigert, ihnen 200 Gulden vorzustrecken, um sich den täglichen Bedarf zu kaufen, bis neue Zufuhr da sei. Vor Allem aber denke der Herzog gar nicht an die Fortsetzung der Expedition, sondern bereite sich in Neapel einen Triumphzug nach alter Römerweise. Diese offenerzige Entgegnung ärgert Anello Arcamono, wütend fragt er nach dem Namen des kühnen Sprechers: Giuliano Stella von Genua, ist die Antwort. Mit frechen Worten bedrängt er den Papst, ein heiliges Unternehmen, wie die Eroberung Vellona's, nicht aufzugeben, und ergeht sich in so hochtrabenden, pomphaften Ausdrücken, dass er mehr Zweifel als Vertrauen in die Aufrichtigkeit der Absichten Neapels erregt. Sixtus, gutherzig wie er war, wollte keinen der Streitenden kränken: er klagt seine Mittel seien vollständig erschöpft, alle Einkünfte des apostolischen Stules bereits verpfändet, die treuen Anhänger der Kirche durch Steuern so ausgepresst, dass man Mitleid haben müsse; trotzdem wolle er auch das Letzte opfern, das ihm noch bleibe, um den Krieg gegen die Türken im kommenden Frühjahr wieder aufzunehmen. Der Legat erklärt nochmals die Rückkehr für den Augenblick unmöglich, und die Parteien entfernen sich. Giuliano Stella aber, dessen Freimütigkeit dem Papste herzlich gefallen, und Maurizio Cattaneo werden in den Ritterstand erhoben, bevor die Flotte nach Genua segelt.

Zwei Tage noch verweilt Sixtus in Civita vecchia, besichtigt den Hafen, der für die Seemacht geeignet schien, und fasst eine gründliche Restauration der alten Anlagen ins Auge. Am 4. Oktober geht er weiter nach Corneto, dem Bischofssitz des Kardinals von S. Clemente. Hier fesselt ihn eine Woche lang der Palast des Patriarchen Vitelleschi mit seinem schattigen Garten, unter dessen stämmigen Bäumen plätschernde Quellen die Luft erfrischen. Es ist ein seltsames Bauwerk, mit gotischen Teilen rechts, Renaissance-Anbau links und einem älteren Rest in der Mitte, den Aenderungen und Ausgleichen hier und da verstecken. Giovanni Vitelleschi, der gefürchtete Kardinaldiktator Eugens IV. hatte ihn nicht weniger zum Ruhm und Schmuck seines Geburtsortes als zur Bequemlichkeit fürstlicher Romfahrer erbaut, ein Denkmal seiner

grossen Sinnesart, in der persönliche Ruhmbegier und heroischer Eifer für die Hoheit des römischen Stules sich mischen. In der Halle des Palastes war in grossem Mafsstab sein Bildnis gemalt, das Jovius sich später kopieren liess. Das stille Städtchen und seine Umgebung gefielen dem heiligen Vater, und kaum verlautete, was er für Civita vecchia projektiert, so lockten ihn die Bürger an den benachbarten Meerbusen, wo sie gern einen Hafen gebaut hätten, und erreichten die Bewilligung von 10 000 Goldgulden, die auf die nächsten Jahre verteilt werden sollten. Tausend wurden sofort gezahlt: »so gern geht der Papst auf die Wünsche seiner Untertanen ein, wo er nur kann,« bemerkt der Chronist, der diese Reise erzählt. Am 11. Oktober zog Sixtus mit den Seinen nach Toscanella — unter strömendem Regen, der sie nach Rom begleitete. In Viterbo mussten dieses Wetters wegen die Spiele unterbleiben, die man für seinen Empfang bereitet; dann gieng es so schnell wie möglich über Ronciglione, Monterosi, Baccano und Borghetto heim. Am Mittwoch den 17. Oktober betrat er durch die Porta Flaminia seine Hauptstadt wieder, umgeben von den anwesenden Kardinälen, die ihm entgegengeeilt waren. Die Geistlichkeit von Sta. Maria del Popolo kam mit dem Sakrament heraus, und Sixtus stieg von seinem Maultier, auf dem er den ganzen Weg zurückgelegt, um am Hochaltar zu beten. Dann ritt er ebenso zum Vatikan weiter, ganz froh und ohne jegliche Ermüdung von den anstrengenden Tagereisen. Der alte Papst erfreut sich einer so glücklichen Gesundheit, dass er sich gar nicht mehr in der Sänfte oder auf der Sbara tragen lässt und die grössten Entfernungen in der Stadt nicht scheut. Nun drängen sich die kirchlichen Feste, zu denen auch Marco Barbo aus Palestrina, Francesco Piccolomini von Siena, Raffaello Riario von seiner picensischen Legation heimkehren und wer sonst noch nicht aus der Sommerfrische zurück war.

Kaum aber erschien, durch die Boten seines Oheims herbeigerufen, im November Girolamo Riario in Rom, so verlauteten auch die ersten Regungen des ferraresischen Krieges. Venedig hatte zur Wahrung seiner Rechte im Polesine bei Goro und Capodargine Bastionen errichtet. Jetzt kamen die Gesandten der Alliierten zum Papst und beklagten sich über dieses Vorgehen gegen Ercole von Ferrara, das den sanktionierten Verträgen zuwiderlaufe. Aber es geschah nichts zum Schutze des Vasallen der Kirche. Im Gegenteil, die Venezianer hatten in Rom schon fühlbar die Oberhand.

Diese politische Bedeutung hat auch ohne Zweifel das glänzende Gastmal des venezianischen Gesandten, von dem uns die Zeitgenossen wie von einem harmlosen Ereignis des litterarischen Lebens erzählen. Am heiligen Dreikönigstage 1482 sah Francesco Diedo sowol Römer als Fremde zu einem grossen Gelage bei sich vereinigt: wer nur irgend der Dichtkunst oder der Beredsamkeit beflissen war, fand sich hier mit liebenswürdigen Gönnern der schönen Wissenschaften zusammen, und der hochgebildete Gastgeber war die Seele ihrer angeregten und heiteren Gemeinschaft. Das Mal liess bei einem Venezianer natürlich nichts zu wünschen übrig: die lange Reihe mannichfaltiger und auserlesener Gerichte möchte Feinschmecker wol interessieren; die Diener waren nicht eben zahlreich, aber bescheiden und anständig, in allen Dingen vortrefflich geschult, und machten in ihrem Benehmen wie durch ihre Wolgestalt dem gediegenen Sinn des Patriziers Ehre. Die schönste Auszeichnung dieses Festes bestand aber darin, dass der Reiz geistreicher Unterhaltung die Malzeit verschönte. Fröhlich vor allen war Francesco Diedo selbst, der sich einmal über das andere zu solcher Gastfreundschaft Glück wünschte, bald diesen, bald jenen ansprach und stets die Rede auf litterarische Dinge zu lenken wusste. Der Wettstreit steigerte rings das Bemühen, die Zuhörerschaft zu ergötzen; Einige wirkten zusammen und veranstalteten brillante Wortgefechte über den Vorrang dieser oder jener Wissenschaft oder Kunst; jene priesen die Musik, diese die Beredsamkeit, die Poesie, aber auch die Kriegskunst; sogar in griechischer Sprache wurde deklamiert und in antikem Kostüm Komödie gespielt, und die schwungvolle Begeisterung, die sich aller Gäste bemächtigte, schmeichelte sich schliesslich mit dem Gedanken, wie nahe dies Treiben doch dem Ideal, der goldenen Zeit des Altertums, vergleichbar sei.

Es ist bezeichnend, dass man auf der andern Seite eifrig bemüht war, wider den steigenden Einfluss Venedigs auf alle Handlungen des Papstes und seines weltlichen Nepoten, das Ansehen des Kardinals Giuliano della Rovere im Interesse des Friedens zu gewinnen. Als er soeben im Januar 1482 aus Frankreich zurückkehrend in Lucca verweilte, wo der Kardinal Jean de la Balue, den er aus langjähriger Gefangenschaft erlöst, ihn erwartete, wurde dort alles aufgeboten, ihn im Sinne der Verbündeten zu stimmen¹⁾. Ercole von Ferrara nahm die Vermittlung Lorenzo's de' Medici in Anspruch und liess ihm vorstellen, worauf sein Zerwürfnis mit Venedig hinaus wolle, und wie wenig ehrenvoll es sei, einen Vasallen des apostolischen Stules so widerrechtlich der stolzen Republik preiszugeben. Florenz strengte sich an, als ob es noch möglich sei, den Gang der Dinge aufzuhalten, veranstaltete bei Pisa Jagden zum Empfang des Kardinals wie mitten im Frieden. Ercole von Este und Lorenzo de' Medici wussten sehr wol, was Giuliano della Rovere von dem ehrgeizigen Unruhstifter Riario hielt, auch wenn er nicht gewillt war, eine Steigerung der politischen Macht des Papstes aufzugeben, wo nur jemals die Gunst der Verhältnisse und die wechselseitige Eifersucht der Staaten sie gestattete.

Am 3. Februar traf der Kardinal von S. Pietro in vincoli, begleitet von Jean de la Balue, in Rom ein. Der Papst empfing den Neffen mit unerhörten Ehren: er selbst gieng ihm entgegen und wollte mit ihm in die Stadt einziehen, wie er durch die Porta del Popolo hereinkam. Die Familie des Papstes begrüsst ihn sogar schon in Borghetto; aber noch eiliger als Alle hatte es der Graf Girolamo, der ihn offenbar vor den Uebrigen zu befragen verlangte. Am Montag nach S. Blasien wurden die beiden Ankömmlinge feierlich im Senat empfangen, und als Giuliano della Rovere am Aschermittwoch zum erstenmal wieder als Grosspönitentiar in St. Peter die Messe celebrierte, waren nicht weniger als 23 Kardinäle zugegen, alle, die an der Kurie weilten, bis auf den Mailänder, der vom Podagra heimgesucht, nicht imstande war, im Vatikan zu erscheinen. In der ersten Zeit schien es, als ob mit der Rückkehr des ernstesten Kardinallegaten das ungeduldige Streben Riario's in engere Grenzen gebannt sei. Die Bewohner der päpstlichen Residenz erlebten nur die gewohnten Kirchenfeste und Vorgänge rein religiösen Charakters wie in den Jahren völliger Sicherheit. Am 15. März kam der Graf Eberhard von Württemberg und Mömpelgard, von wirklicher Frömmigkeit getrieben, die Schwelle der Apostelfürsten zu besuchen. Sein ganzes Gefolge war wie er selbst in gleichmässig schwarze Tracht gekleidet. Er blieb einen vollen Monat in der Stadt, wo ihm bei den Preussen an der Regola Wohnung bereitet war. Während der Fastenzeit predigte in den Strassen Roms ein Minoritenmönch Robert von Aquino mit grossem Eifer und Erfolg. Am Tage der Verkündigung Mariä versammelte sich um ihn auf dem Platz vor Sta. Maria sopra Minerva eine zahllose Menge, und fünf Kardinäle hörten ihm zu. Am Karfreitag predigte er vor S. Lorenzo in Damaso, zeigte den Umstehenden ein Kruzifix und weinte dabei, so dass auch sie in Thränen ausbrachen. Am vierten Fastensonntag empfing Graf Eberhard die goldene Rose, die der Papst der Sitte gemäss geweiht, und ward mit ihr in glänzendem Aufzuge von St. Peter in seine Wohnung geleitet. Natürlich wollte er das Osterfest am apostolischen Hochsitz feiern und hatte die seltenere Gelegenheit, auch eine Heiligsprechung mit anzusehen. Am Mittwoch nach Ostern wurde im öffentlichen Senat über die Verdienste des gelehrten Franziskaners Bonaventura von Bagnorea referiert. Am Freitag darauf versammelte sich ein Konzil aller Kardinäle, Bischöfe, Aebte, Ordensgenerale, Rotarichter und sonstiger Beamten in der grossen Aula über dem Haupteingang des Palastes gegen den Platz von St. Peter. Am Sonntag fand die Kanonisation in der Petersbasilika statt, die wieder mit allem erdenklichen Pomp zu einem feierlichen und ergreifenden Schauspiel gestaltet war.

Den 18. April 1481 war Bartolommeo Platina gestorben. Der Jahrestag seines Todes gab

¹⁾ Vgl. Cappelli, *Lettere e notizie di Lorenzo de' Medici*, in den *Atti e Memorie delle RR. Deput. di Storia patria per le provincie Modenesi e Parmensi*. Modena 1863. Vol. I. p. 231 ff. 259. Dazu Ammirato, lib. XXV.

Gelegenheit, die litterarische Welt in der Hauptstadt wieder einmal zu vereinigen. Auf Betrieb seines Zöglings Demetrio von Lucca fanden sich Humanisten und Gelehrte, auch einige Prälaten und sonst gebildete Gönner in der Kirche Sta. Maria Maggiore ein, wo der Biograph der Päpste begraben liegt. Der Bischof von Ventimiglia, ein Augustiner, hielt den Gottesdienst. Als die Funktion am Altar beendet, Weihrauch geopfert und Weihwasser auf die Gruft gesprengt war, wurde das heilige Gewand abgelegt, und Pomponio Leto, der Vorsteher der litterarischen Sodalität, bestieg die Kanzel der Basilika, um die Gedächtnisrede zu halten. Er hat diesen Panegyrikus hernach in eleganterer Form drucken lassen, als er vorgetragen war. Seine Rede war durchaus religiös und voll ernster Sentenzen. Nach ihm aber deklamierte von derselben Kanzel herab ein Dichter aus Perugia Namens Astreus in elegischem Versmaße seine Klage über den Verlust Platina's. Obwol seine Aktion überaus gelobt ward, fehlte es doch nicht an Leuten, die Anstoss daran nahmen, dass in der Kirche der Muttergottes unmittelbar nach der Totenmesse durch einen Laien, ohne jedes Abzeichen eines geistlichen Amtes, von der Kanzel Verse vorgetragen wurden, die, obgleich sehr elegant, doch unserer Religion sehr fremd und des hochheiligen Ortes unwürdig waren, — wenigstens macht der apostolische Sekretär, dem wir die Nachricht verdanken, diese Glosse; die beteiligten Prälaten müssen kaum etwas darin gefunden haben. Ein Gastmal, das derselbe Demetrio prächtig und reichlich bereiten lassen, folgte — im Hause Platina's auf dem Esquilin, das jetzt dem Kardinal von Recanati, Girolamo Basso-Rovere, gehörte. Es lag neben der Wohnung des Pomponio Leto in der Via del Boschetto. Während des Males wurden von den Tischgenossen mancherlei Gedichte vorgetragen, da jeder gern nach seinen Gaben zur Verherrlichung Platina's beisteuern wollte. Demetrio hat diese Verse hernach in einem Bande vereinigt. Sie finden sich auch den nächsten Ausgaben der Papstleben angehängt, bevor die Biographien der Nachfolger Pauls II. hinzukamen; wenn wir danach aber, wie Jacobus von Volterra meint, ein Urteil über die poetische Begabung dieser Gesellschaft bilden sollen, so lautet es wenig günstig und bestätigt die Ansprüche nicht, mit denen diese Akademie sich brüstet.

Die friedlichen Aeusserungen des kirchlichen und litterarischen Lebens bewegen sich auf einem Grunde, der wenig geeignet war, erquickliche Früchte wahrer Frömmigkeit und lauterer Lyrik zu zeitigen. Immer häufiger wurden die Zwischenfälle schlimmster Art, die wie Ausbrüche eines Vulkans von der Gärung im Innersten des römischen Gemeinwesens zeugen. Plötzlich und unvermutet für den fernstehenden Betrachter erfüllt sich der glänzende Schauplatz solcher Feste mit Mord und Greueln, aber in jenen Tagen gewiss nicht unerwartet, sondern mit dem ganzen Gefühl unheimlichen Drohens vorausgeahnt. Die römische Gemeinde krankte an verderblichen Uebeln: Parteienhader und Familienhass waren im Gange, und in den angesehensten Häusern wurden Bluttaten verübt, die lauernde Rache, ja offenkundige Fehde nach sich zogen. Die unbedeutende Veranlassung stammte, wie ein verhängnisvoller Fehltritt, aus dem ersten Jahre des Pontifikats. Als die Wahl des Kardinals Francesco Rovere verkündet war und die Plünderung seines Hauses bei S. Pietro in vincoli stattfand, hatte Francesco della Valle, der Sohn des Lelio, wie er mit glücklicher Beute sich einen Weg durch das Gedränge bahnte, den Francesco Santacroce, einen Brudersohn Andrea's, leicht mit dem Degen geritzt. Dies nahm der Verletzte mehr als billig übel und stellte ihm rachesinnend nach. Als wenige Tage später Francesco della Valle auf Campo di fiore spazieren gieng, verwundete ihn Francesco Santacroce hinterrücks am Knöchel des linken Fusses, wo die Sehnen sich nach der Ferse spannen, so dass der prächtige junge Mann, auch nach völliger Heilung der Wunde, nur hinkend zu gehen vermochte. Bei jedem Schritt an den schmachlichen Unglimpf erinnert, der ihn zum Krüppel gemacht, schwur er nach Ablauf des Friedens, der ihnen geboten war, sich mit eigener Hand Genugthuung zu verschaffen. Bald war die Gelegenheit dazu erspäht. Eines Abends, da Prospero Santacroce, mit dem die Schwester della Valle's verheiratet war, unter Verwandten und Freunden auch seinen Oheim

Francesco zu Gast geladen, und alle in brüderlicher Gemeinschaft tafelten, dringt Francesco della Valle verkleidet in das Haus, zieht unversehens das Schwert und spaltet seinem Beleidiger das Haupt, dass Blut und Hirn auf Becher und Tischtuch spritzten, — und rettet sich schleunigst durch die Flucht. Prospero di Santacroce ertrug diesen Frevel um so schwerer, als er selbst für den Mitwisser gehalten werden konnte. Er nahm sich die Schande an seinem Herd so sehr zu Herzen, dass er nichts mehr dachte als sie zu sühnen, dass er sein blühendes Geschäft vernachlässigte und in schnellem Bankerott viele mit hinabzog. Er kündigte della Valle Feindschaft an, konnte aber weder ihm selbst noch einem Angehörigen schaden, da die ganze Familie sich vorsichtig zu Hause hielt. Nach römischer Sitte war sofort ihre Wohnung mit Barrikaden befestigt, alle Mann in Waffen, und Freunde, Klienten oder sonst Beteiligte als freiwillige Hülfe versammelt. So finden die »Brighe« statt, womit man die Zeit solcher Feindseligkeiten bezeichnet. Prospero's Anschläge gegen della Valle waren lange Zeit vergebens; da liess er seinen Zorn endlich an Pietro Margano aus, einem reichen und angesehenen Bürger, der mit den Neffen des Papstes verwandt war. Am 15. September 1480 sass Margano nichts ahnend vor der Thüre seines Hauses, um sich an der frischen Abendluft zu erquicken, im Gespräch mit den Seinen, da erschien Prospero Santacroce, der unerkant aus der Verbannung in die Stadt gedrungen war, fiel über den Greis her und brachte ihm so viele Wunden bei, dass er in einem Tage erlag. — Seitdem hielt sich die Verwandtschaft beider in ihren Häusern, und aus dem Zwist zweier verschwägerter Familien erwuchs, immer weiter um sich greifend, ein Gegensatz grosser Parteien, der für ganz Rom gefährlich ward. Francesco und Prospero als Anstifter und Mörder, die das Gericht zu scheuen haben, waren in nahegelegene Burgen römischer Barone entwichen; aber ihr Anhang in der Stadt gab das Signal zu immer neuem Hader. Die Santacroce waren mit Paolo Orsini, dem Sohn des Kardinals Latino, verwandt und erklärten sich für diese mächtige Familie, die immer enger mit Girolamo Riario verbunden, durch den rücksichtslosen Nepoten bald alles vermochte. Die della Valle mit den Margani wurden dagegen von den Colonna beschützt und setzten nun ihre Zuversicht auf den Kardinal Giuliano della Rovere, der mit den Margani verwandt war.

So wurde die ganze Stadtgemeinde mit in diese Fehde verwickelt und konnte nicht zur Ruhe kommen, so lange dieser schlimme Zustand währte. Deshalb erhob sie sich einmütig, Abhülfe zu erlangen. Es wurden Deputierte an den Papst geschickt, ihn um rechtzeitiges Eingreifen zu bitten. Sixtus berief die Barone zu sich, bei denen die Schuldigen versteckt waren, liess den ganzen Klerus, die Magistrate und Abgeordneten der Stadt sich versammeln und ermahnte sie dringend, die rechtlichen Verhältnisse nicht zu stören und die römischen Gesetze, die ihre Väter allen Völkern gegeben, vor allem selbst zu befolgen. Giovanni de' Conti, Bischof von Conza, Stefano Colonna von Palestrina, Andrea Comizi, Virginio Orsini und Battista Arroni, der Conservatore, antworteten ihm und versprachen alles zu erfüllen. Da liess der Papst sie mit feierlichem Eide geloben, keine Mörder oder Verurteilte mehr in ihren Burgen aufzunehmen, bei Strafe von 6000 Goldgulden für den päpstlichen Fiskus. Als Schiedsrichter ernannte er drei Kardinäle, Giambattista Cibò, Stefano Nardini und Francesco Gonzaga, denen alle Vollmacht gegeben ward. So wurde die drohende Verwirrung im April 1481 geordnet, und die Ruhe dauerte auch, so lange die römischen Barone im Kriege gegen die Türken bei Ferrante von Neapel Beschäftigung fanden. Aber das Bemühen des Papstes, seiner Hauptstadt den inneren Frieden zu erhalten, ward sofort illusorisch, sobald wieder politische Bestrebungen die Oberhand gewannen, welche die wichtigsten Mitglieder der beiden Parteien in einen Gegensatz stellten, der weit schlimmere Bedeutung hatte als die Händel daheim und die Blutrache in den Strassen Roms. Auf der einen Seite suchte König Ferrante durch ein schlau berechnetes Spiel die Eifersucht der römischen Magnatenhäuser zu reizen, indem er den einen ihre Besitzungen in seinem Reiche entzog und sie den andern verkaufte. Auf der andern Seite sparte Girolamo Riario keine Gunst

und Versprechung, unter den reichen Grundherren einen kräftigen Anhang für seine ehrgeizigen Pläne zu gewinnen, und diese waren mit Virginio Orsini gegen das Königshaus Neapel gerichtet.

Hatte die ganze Familie Orsini sich mit Riario verschworen, so wollten einige Häupter der Colonna treulich zum Papste stehen, wie Stefano von Palestrina mit seinen Söhnen Giordano und Giovanni, die den päpstlichen Nepoten gar nach Venedig begleitet. Dagegen wurden Lorenzo Oddone von Alba, gewöhnlich der Protonotar genannt, Fabrizio von Genazzano, der Schwiegersohn des Herzogs von Urbino, und deren Brüder, die Cave und Civita Lavinia in Latium besaßen, von Girolamo Riario auf die Seite der Gegner gedrängt, weil sie ihm nicht gefügig genug und den Orsini unbequem waren. Auch sie kamen nach der Einnahme Otranto's auf den Ruf des Papstes, ihm ihre Dienste anzubieten; aber der Nepot, der alles leitete, behandelte sie hochmütig und bot ihnen geringeren Sold als den Orsini, so dass sie Schand und Ehren halber nicht darauf eingehen konnten. Sie baten also um Erlaubnis, Kriegsdienste nehmen zu dürfen, wo sie wollten, erhielten sie, gewiss in brüskem Ton — und traten zu König Ferdinand über. Das musste Sixtus, der nichts dergleichen ahnte, überaus verletzen, als ihm die nackte Tatsache gemeldet ward. Er versuchte jedoch, wieder gut zu machen, was Girolamo verdorben, und den Protonotar besonders mit Versprechungen zurückzugewinnen. Lorenzo Oddone vermochte indes seine Brüder nicht mehr zu bewegen, während Girolamo zu drohen begann, und begab sich deshalb von Rom weg in sein Vaterstädtchen Marino. Sixtus, der die Wichtigkeit eines solchen Zerwürfnisses mit den Colonna vor dem nahen Kriege wol einsah, schrieb ihm einen Brief voll Milde und Zuvorkommenheit. Zwei Kardinäle sogar ¹⁾, die mit den Colonna befreundet waren, und zwar kein Geringerer als Giuliano della Rovere mit Stefano Nardini, gingen nach Grottaferrata, in die Abtei Giuliano's heraus, um auf ihr Wort die Beteuerungen des Papstes zu wiederholen. Es waren die Einsichtigen, die dem ruchlosen Leichtsinne des Riario entgegenwirkten, wie politische Einsicht und das Wol des kirchlichen Regiments es verlangten ²⁾. Aber die Unterredung mit dem Protonotar hatte keinen Erfolg, und die Kardinäle wussten auch selbst, dass vor dem Frevelmut Girolamo's gegenwärtig keine Sicherheit zu versprechen war.

Mittlerweile nämlich war in Rom der Stand der Dinge durch einen neuen Zwischenfall bedeutend verschlimmert. Anfang April hatten die Santacroce in einer Nacht alle Freunde und Klienten versammelt, durch Girolamo Riario's Einverständnis auch Soldaten der Palastwache zu Hilfe genommen und damit alle Wege und Ausgänge abgesperrt. Dann erschienen sie in Waffen vor dem Hause della Valle und forderten mit Hohn und Beleidigung zum Kampfe heraus. Zufällig war an diesem Abend Girolamo Colonna, ein unehelicher Bruder des Kardinals von Sta. Maria in Aquiro und des Prospero von Paliano, bei der Familie della Valle zum Besuch. Der junge tatenlustige Mann ergreift beim ersten Lärm die Waffen und eilt, obgleich die Andern ihn zurückzuhalten suchen, auf seine Kraft vertrauend hinaus. Ein wütender Streit entspinnt sich; am Knie verwundet, geht er, kaum verbunden, sofort wieder los und wird mitten im Getümmel von einem herabgeworfenen Stein getroffen. Der Tod dieses hoffnungsvollen Jünglings erbitterte die Colonna noch mehr. Der Papst ächtete freilich die Santacroce und liess das Haus des Giorgio und seines Bruders niederreißen; aber es lag am Tage, welche Uebergriffe der Anhang der Orsini mit Girolamo Riario sich erlauben durfte, — und so kam es zum Aeussersten.

Alfons von Calabrien war im Begriff, dem bedrohten Ercole von Ferrara Hülfsstruppen zuzuführen und verlangte freien Durchzug des Heeres durch das päpstliche Gebiet am Tronto. Der Papst verweigerte ihn, und die Feindschaft gegen Neapel war erklärt. Am 11. Mai verliessen die Gesandten des Königs mit denen der andern Alliierten die Stadt, und die päpstlichen

¹⁾ Infessura b. Eccard, col. 1901. Sigismondo de' Conti, III, 12 spricht sogar von vier Kardinälen.

²⁾ Es ist also eine Verkennung der Sachlage, wenn Brosch, Julius II. p. 23 meint, Giuliano Rovere hätte sich eines Vertrauensbruches gegen den Papst schuldig gemacht.

Truppen schlugen bei Ponte Molle ein Lager auf. Da setzte Prospero Colonna seine Pflicht und Treue ganz aus den Augen. Obleich er bei der päpstlichen Miliz angestellt war und sich soeben noch einen Teil des Soldes hatte auszahlen lassen, warf er sich dem König von Neapel in die Arme und nahm am 22. Mai eine Besatzung des Herzogs von Calabrien in Paliano auf. Sein Abfall musste Sixtus um so mehr erregen, als die Wichtigkeit dieser Ortschaften ihm einleuchtete. Während er im Begriffe stand, Ferrante mit Krieg zu überziehen, sah er sich genötigt, der Gefahr zu wehren und für sich und die Stadt zu fürchten. Ja noch mehr: venezianische Quellen vor Allem wissen von aufgefangenen Briefen zu erzählen, welche dem Papste das Einverständnis der Kardinäle Colonna und Savelli mit dem König von Neapel enthüllten. Es sei geplant, bei der Fronleichnamsprozession den Papst, Girolamo Riario und den Gesandten Venedigs zu ermorden und den Herzog von Calabrien in die Stadt einzulassen, um, vereint mit den Colonna, Savelli und vielen römischen Grossen, die Orsini und ihre Partei zu verjagen. Waren das die Gedanken, die den König als Pilger im Jubeljahr beseelt und ihn so lange auf den Burgen der Barone in der Nähe Roms verweilen lassen?

Sixtus fasste deshalb einen gefährlichen Entschluss, der allerdings, wie der Erfolg lehrte, nicht unnütz war. Nach Verabredung mit dem Orator Venedigs wurde am Mittag des 2. Juni ein Konsistorium berufen. Auch Girolamo Riario kam aus dem Lager bei Ponte Molle, mit ihm Francesco Diedo und die römischen Barone. Graf Riario und Virginio Orsini beklagten sich im Senat über den Abfall der Colonna und beschuldigten die anwesenden Kardinäle Giovanni Colonna und Giambattista Savelli des Verrates. Diese verteidigten sich eifrigst und entschieden, tadelten offen das Benehmen ihrer Angehörigen, wie es — nach Infessura wenigstens — auch in den aufgefangenen Briefen geschehen war, und beteuerten ihre Treue gegen den Papst. In heftigem Hader wird die Sitzung bis zur letzten Tagesstunde hinausgezogen: da befiehlt der Papst, zur Vermeidung schlimmeren Uebels sollten die beiden Kardinäle gleichsam als Geiseln der übelgesinnten Häuser im apostolischen Palaste verbleiben. Das war unerhört bis dahin; es wurde ausgesprengt, sie hätten sich freiwillig dazu erboten; aber auch Mariano Savelli, ein Bruder des Kardinals, der päpstliche Truppen befehligte, wurde festgenommen und der Senat sogleich geschlossen. — Dieses Ereignis erregte natürlich alle Gemüter und steigerte die gereizte Stimmung des Volkes. Man fürchtete einen Ueberfall auf die Kurialbeamten. Durch den ganzen Palast wurden Wachen verteilt; eine Schar Berittener und einige Kohorten zu Fufs blieben zwei Tage lang unter Waffen und wichen nicht von den Thoren. Die gefangenen Kardinäle wurden in der ersten Nacht jedoch ehrenvoll behütet, Savelli bei Giuliano della Rovere, Colonna bei Girolamo Basso einquartiert, den beiden geistlichen Nepoten, die damals im Vatikan wohnten. — Beim Anbruch der zweiten Nacht kam dagegen der Befehl, sie durch den verdeckten Gang in die Engelsburg zu bringen. Leone Montesecco, der Präfekt der Palastwache, führte sie, voran Mariano Savelli, und Girolamo Basso begleitete eine Weile den weinenden Colonna. Sie erhielten ihre Wohnung, ihre Bedienung und Alles nach Bedarf, aber sie waren in einem Kerker, aus dem man so leicht nicht befreit ward.

Am 5. Juni stand Alfons von Calabrien auf den Hügeln von Marino im Angesicht der Stadt, und schlug im Gebiet der Colonna sein Lager auf, während die päpstlichen Truppen unter Girolamo Riario ¹⁾ aus ihrem Biwak bei Ponte Molle hereinkamen und sich innerhalb der Mauern beim Lateran niederliessen, zum grossen Schaden der umwohnenden Bürger. Der König hatte seine nächste Absicht erreicht: der Krieg, der ihn bedroht, war auf römischen Boden verpflanzt und die Angreifer in ihrem eigenen Bau belagert.

Ueberall in der Stadt sah es trübselig aus. An den Thüren des Vatikans selbst standen

¹⁾ Mit ihm waren der Graf von Pitigliano, Jordano und Virginio Orsini, Giov. Colonna von Palestrina, Jac. und Andr. de' Conti, der Graf von Mirandola u. A.

Mannschaften mit gezogenen Schwertern, bereit zum Kampf, ja die Schwelle seiner Heiligkeit drinnen war statt der Langröcke von Bewaffneten gesperrt. Alle Hofbeamten waren in Angst, und das Volk in wachsender Erbitterung wurde nur durch die Scheu vor den Söldnern zurückgehalten. Alfonso von Calabrien machte häufig Einfälle in die nächste Umgebung Roms, näherte sich fast täglich den Mauern, um Vieh und Menschen wegzuführen, während das päpstliche Heer, aus Furcht, es könnte von den erzürnten Städtern ausgesperrt werden, in deren Weinbergen es hauste, untätig dalag. Vergebens giengen die Bürger in Scharen zum Vatikan, sich beim Papste selber über die Unbilden der Soldaten zu beklagen. Sie brachten schöne Worte heim; Proklamationen verhiessen Schadenersatz auf Kosten der apostolischen Kammer; aber es geschah nichts zur Abhülfe des unerträglichen Zustandes. Darauf angewiesen sich selber vorzusehen, beschlossen sie, was von Getreide noch auf dem Felde stand, in die Stadt zu bergen. Kaum war es gemäht, so raubten es die Söldner Girolamo's und verkauften es um hohen Preis, oft an die Eigentümer selbst. Wer sich beim Grafen darüber beschwerte, kam schlecht an; denn ihm war es ganz recht, wenn sich die unbezahlten Truppen auf diese Weise entschädigten. Ja, er bemächtigt sich mit Hülfe einer Einfuhrverordnung des Restes und speichert es auf, um selber damit zu feilschen. Fünf Wochen lang währte solches Treiben. Unterdessen lagen Girolamo, Virginio und die übrigen Führer im Lateran und spielten mit Würfeln und Karten in der Sakristei auf den Truhen, die mit Reliquien und gottesdienstlichen Gefäßen gefüllt waren. So sah man es als himmlisches Strafgericht an, als am 13. Juli Feuer im Lager ausbrach und sich vom Thore S. Giovanni bis nach S. Matteo auf dem Esquilin verbreitete. Nicht nur die Zelte verbrannten mit allem, was darin war, sondern bei dem Sturm und Wirrwarr fanden auch viele Pferde und hilflose Kranke ihren Untergang. Am selben Tage kam auch die Stadt Terracina in die Hand der Feinde. Ein Streit zwischen den beiden angesehensten Familien der Frangipani und della Rosa führte dazu, dass man königliche Truppen hereinliess. Nur die Burg hielt sich noch, aber der Kastellan, den Girolamo als besonders treu dorthin gesetzt, liess sich mit 2000 Dukaten und Versprechungen der Aragon erkaufen. Es war der Abt der Vallombrosaner Mönche in Forli, die stets mit den Medici, den schlauesten Feinden des Riario, Verbindung unterhielten. — Früher schon hatte der Calabrier einen festen Platz nach dem andern genommen, sich in Alba, Castel Gandolfo und weiterhin festgesetzt, und verbreitete Schrecken ringsum in der Campagna, hauptsächlich durch die Janitscharen, die aus der Besatzung von Otranto zu ihm übergegangen. Auch Ferrante von Neapel war nicht müßig: er hatte eine Flotte von zwanzig Schiffen gerüstet und liess sie an den Küsten des römischen Gebietes erscheinen, die Maremmen beunruhigen und die Operationen Alfonso's unterstützen. In Benevent brachte er durch Bestechung des Burgvogts ebenso den Abfall vom päpstlichen Regiment zu Wege. Dazu kam endlich die Nachricht, dass Città di Castello mit aller Macht von Niccolò Vitelli und Costanzo Sforza, dem Feldhauptmann der Florentiner, belagert werde. Die Verbündeten hatten dabei besonders die Absicht zu verhindern, dass von Venedig her dem Papste Hülfsstruppen zuzögen und den Belagerungszustand brächen, in dem sich eigentlich Rom selbst befand. Sofort entsandte der Papst Lorenzo Zanè, den Patriarchen von Antiochien mit Julio von Camerino zum Entsatz dorthin, um den Mut des Kommandanten wieder aufzurichten; aber dieses Ungemach von allen Seiten entmutigte ihn selbst. Er befahl seinen Kämmerlingen und Hausgenossen die ganze Nacht zu wachen und misstraute immer mehr dem Ausgang des Unternehmens, da die Flotte der Venezianer, auf die er alle Hoffnung gesetzt, noch immer nicht ausgelaufen war, um Ferrante im eigenen Lande anzugreifen, und der Zuzug der venezianischen Truppen ebenso auf sich warten liess.

In dieser Bedrängnis forderte er in häufigen Schreiben die versprochene Hülfe und hörte nicht auf den Orator der Republik, Francesco Diedo zu mahnen, der in diplomatischen Künsten Allen überlegen war. Endlich sandte er den apostolischen Sekretär Andreas von Trapezunt nach Venedig und erreichte seinen Wunsch. Die Flotte segelte an der Meeresküste von Abruzzo bis

Brindisi entlang, indem die achthundert illyrischen Reiter, die sie mit sich führte, häufig ans Land gesetzt wurden und es mit Feuer und Schwert verwüsteten. So nahmen sie Barletta, Porto S. Vito, Pescara und das ganze Territorium von Lanzano, verweilten aber nicht lange genug, um dem König empfindlich zu werden.

Mittlerweile zogen auch die Landtruppen unter der Führung des Roberto Malatesta zur Hülfe des Papstes heran. Sie erhielten von Rom den Auftrag nach Città di Castello abzuschwenken und die belagerte Stadt zu befreien; aber sie kamen zu spät. Vitelli war eingedrungen, hatte auch die Burgen durch Verrat in seine Gewalt gebracht und beide geschleift. Roberto Malatesta und Gianfrancesco Tolentino, der Gouverneur von Forli, konnten nichts als die Umgegend ausplündern und kleine Plätze wieder wegnehmen. — Unterdessen erreichte die Notlage der Hauptstadt ihren höchsten Punkt. Alfonso und die Colonna hausten erschreckend in der Campagna, während die Galeeren des Königs die Zufuhr über Ostia abschnitten, und die Römer waren reif zum Aufstand. Einige Kardinäle, unter ihnen besonders Giuliano della Rovere, hatten den Papst um Frieden angegangen, den er ganz nach seinem Willen haben könne; Sixtus hatte sich auch bereit gezeigt; kaum aber erfuhr der Graf Girolamo von diesem Schritt, so eilte er mit seinen Vertrauten in den Palast, richtete sich dort mit dem ganzen Gefolge ein und wich dem Papste nicht mehr von der Seite, so dass alle Aussicht auf Abhülfe schwand.

Die Ankunft Malatesta's am 23. Juli war eine heiss ersehnte Tröstung für Alle. Er wurde mit lebhaftem Jubel empfangen. Graf Girolamo und der venezianische Gesandte in Rom giengen ihm bis Ponte Molle entgegen; durch die Porta Viridaria betrat er die Stadt und ward im Triumph nach Sta. Maria Maggiore geleitet, wo ihm Wohnung besorgt war. Die ganze Kurie war in freudiger Erregung, der Papst wieder froh in der Hoffnung zu siegen, und die Leute auf den Gassen riefen laut: Dieser ist's, der Israel erlösen wird! — Am folgenden Tage wurde Roberto in geheimer Audienz vom Papste empfangen und begann seine Anordnungen zu treffen. Der Provveditore Pietro Diedo brachte Geld, im Auftrag der Republik neue Anwerbungen für das päpstliche Heer zu machen; tausend bewaffnete junge Römer wurden auf acht Tage gewonnen. Am 15. August zog die venezianische Kriegsmacht ein, die sich inzwischen gesammelt; durch Porta San Pietro einmarschierend, defilierten sie vor dem Palast des Papstes, der in einem Fenster stand und seinen Segen erteilte. Die Stadt war voll kriegerischer Bewegung. Ueberall rief man den Namen des Papstes und der Kirche neben dem von S. Marco, dem Schutzpatron Venedigs, und die Feldzeichen der Republik wurden gleich denen des Rovere umhergetragen, während der Herzog von Calabrien einen Herold an Malatesta schickte und ihm höhnend gratulieren liess, dass er Canonicus von S. M. Maggiore geworden.

Noch am selben Tage gieng das Heer bis Boville, am zweiten Meilenstein vor Rom hinaus. Es war in sechs Abteilungen geteilt, die von Roberto Malatesta, Virginio und Paolo Orsini, den Grafen von Pitigliano und Mirandola, Giulio Varano von Camerino mit seinen Söhnen Cesare und Annibale, Giovanni Colonna, Girolamo Riario, dem Präfekten der Palastwache Leone da Montesecco, und anderen befehligt wurden. Am nächsten Morgen brachen sie auf nach Castel Gandolfo und nahmen es samt Albano, das ihnen von den Bürgern übergeben ward. Der Feind wollte nach Nettuno abziehen, kam aber bei dem Regen nur bis Campomorto, — und hier erfolgte am 21. August der entscheidende Zusammenstoss ¹⁾. Der Herzog von Calabrien schlug in dem sumpfigen Terrain beim Kastell S. Pietro in formis ein Lager auf, das inselartig abgeschlossen, nur zwei Zugänge hatte, die von seiner starken Artillerie verteidigt wurden. Um die 17. Stunde begann von Velletri her der Angriff. Die Janitscharen im neapolitanischen Heere

¹⁾ Beschreibungen der Schlacht von Campomorto sind ausführlich bei Sansovino, *Storia di casa Orsina* p. 113 f. *Infessura*, Jac. Volaterranus, Sabellico. Vgl. Marin Sanudo, *Commentarii della guerra di Ferrara*. — Venedig 1829. u. *Atti-e Memorie della deputaz. di Storia patria per le provincie Modenesi e Parmensi*. Modena 1863. I. 261.

wiesen ihn mehrmals zurück, und die Bombarden richteten viel Schaden an; aber als der Regen das Pulver nässte und das Laden der Geschütze vergebens ward, erneute sich der Ansturm mit ungehinderter Heftigkeit. Unbemerkt vom Feinde traf Giacomo de' Conti mit Zuzug ein und umgieng das Lager, so dass Alfons sich genötigt sah seine Linie zurückzuziehen. So gelang es Roberto Malatesta, der immer voran war, in das Centrum einzudringen, und ein arges Gemetzel begann, dem besonders die Pferde der Reiterei zum Opfer fielen. Nun fürchtete der Herzog abgeschnitten zu werden und floh mit dem Befehl, den Kampf fortzusetzen, mit wenigen Begleitern zu Pferd nach Nettuno, um von da in einem Nachen sich in das feste Terracina zu retten, wo die Galeeren seines Vaters lagen. Sechs Stunden noch währte das Ringen; aber ein vollständiger Sieg Malatesta's war das Ende. — Roberto gieng zunächst nach Velletri, um die Verwundeten zu pflegen und die Ermüdeten ausruhen zu lassen, während die leichte Reiterei am folgenden Tage das Gepäck der Neapolitaner aufsammelte, das überall zerstreut lag. Von den Leuten des Königs waren nur zweihundertundfünfzig gefallen, aber fünfhundert gefangen genommen, unter ihnen mehr als zwanzig Anführer von Rang und Namen.

Unterdessen feierte Rom den Sieg. Als in der Nacht um die fünfte Stunde die Botschaft kam, leuchteten Freudenfeuer auf; die Glocke des Kapitols begann zu läuten und alle Kirchen antworteten ihr. Zwei Tage wurde Gottesdienst in Sta. Maria del Popolo gehalten, wobei der Papst mit den Kardinälen und allen Prälaten der Kurie erschien, und die Bürger überliessen sich ganz dem Jubel, von der Bedrängnis erlöst zu sein. Am Tage darauf fiel auch Marino von den Colonna und dem Calabrier ab und überlieferte dem Papste die Schlüssel der Stadt und den gefangenen Fabrizio Colonna. Dann trafen die Sieger ein, und die Feinde, die kurz zuvor die Mauern bedroht, wurden gefesselt mit traurigem Kopfhängen dem Volke zur Schau gestellt. Die Reiter mussten zu Fuß gehen und ihre Rosse wurden von den Siegern an der Hand geführt; die Hauptleute blieben zu Pferd, wurden aber ebenso von einem Soldaten geleitet. So weiteten sich die Römer an dem Schauspiel, wo Antonio Piccolomini, der Herzog von Amalfi, ein berühmter Kriegsherr, Vicino Orsini, der Sohn des Granconestabile Pietro Paolo, dann Rossetto von Capua, Battista Colalto, Girolamo Magnano und Giorgio Carrara, Pietro Paolo Sassetta, der Majordomus des Herzogs Alfons, und andere Nobiles des Königreiches besonders auffielen. Die Feldzeichen der Aragonesen, die soeben noch Alles in Angst gesetzt, wo sie nur erschienen, wurden auf dem Boden geschleift und unter die Füße getreten. Der Papst nahm die Gefangenen gnädig auf und bewirtete den Herzog von Amalfi, den Nepoten Pius' II., sogar ehrenvoll im Palast, um ihn dann zu den Seinen zu entlassen ¹⁾.

Während Girolamo Riario, der, sobald es ernst ward, sein Kommando völlig an Malatesta abgegeben, sich diesen Triumph nach Art eines römischen Imperators bereitete, war Roberto in aufopfernder Tätigkeit draussen geblieben, wo noch zahlreiche Plätze königliche Besatzung hatten. Aber wie er bei Cave weilte, stellten sich die Folgen der furchtbaren Anstrengung bei grösster Hitze in den Miasmen des Sumpflandes bei ihm ein. Der Todeshauch von Campomorto brach die übervolle Jugendkraft des Helden. Blutfluss und Fieber warfen ihn aufs Lager; er begab sich nach Valmontone zu der Familie de' Conti, aber Sixtus schickte ihm seinen Leibarzt hinaus und liess ihn in seiner Sänfte nach Rom bringen, wo er im Hause des Stefano Nardini, Kardinals von Mailand, gepflegt ward. Der Papst kam selber ihn zu besuchen, und gab ihm, als sein Zustand hoffnungslos ward, eigenhändig die letzte Oelung.

Am selben Tage wie Roberto Malatesta zu Rom, starb auch sein Schwiegervater, der Herzog Federigo von Urbino als Feldherr der Liga auf einer Villa der Bentivoglio bei Bologna, wohin man ihn von der Belagerung Ficarolo's gebracht, nachdem die Luft der Sümpfe im Fiebermonat

¹⁾ Am 25. Aug. dem Krönungstage des Papstes schreibt der Notajo: »E il Rione de' Monti fece circa venti fiaccole alla antica come quelle che stanno scolpite di marmo: che fu una gentilezza a vederle.«

August auch ihm die letzte Krankheit zugezogen. Als ihm auf seinem Sterbebett der Sieg von Campomorto gemeldet ward, soll er tief geseufzt und den Herzog von Calabrien beschuldigt haben, dass seine Waghalsigkeit die beiden Spitzbuben, — so nannte er Roberto und Girolamo, — in die Höhe gebracht. In Rimini trafen bei der Tochter Federigo's, der Gemalin des Malatesta, in einer Stunde die Boten ein, die den Tod des Vaters und den des Gatten meldeten. Der Papst sandte sofort den Kardinal von Mailand dorthin, die trauernde Familie zu trösten und etwaige Auflehnung gegen die Oberhoheit der Kirche zu verhindern.

Dem schnell dahingeraffteten Sieger ward alle Ehre erwiesen: in St. Peter fand ein prachtvolles Leichenbegängnis statt ¹⁾, wie es nur Päpsten sonst oder vornehmen Kardinälen zu teil ward, in Gegenwart des heil. Vaters und seines ganzen Klerus. Ja Sixtus IV. liess ihm in der alten Petersbasilika ein marmornes Grabmal errichten, mit der ganzen Figur des Feldherrn auf seinem Schlachtross in Relief und einem dienenden Knappen daneben ²⁾. Manche glaubten der Tod Roberto's sei der Kirche mehr zum Nutzen als zum Schaden gewesen, schreibt Jacobus Volaterranus; er war nämlich, wie jene sagten, sowol von Natur wie durch die neuesten Erfolge derart von Grössenwahn erfüllt, dass ihm keine Belohnung ausreichend erschienen wäre. Er hätte nicht die Städte des Gebietes Rimini, die sein Vater einst besessen, nicht Fano, noch das Vikariat von Sinigallia für seine Verdienste genug erachtet; deshalb habe man sich seines Todes eher zu freuen, als darob zu klagen. Indes, mögen sie urteilen was sie wollen, setzt er hinzu: das kann Niemand zweifelhaft sein, dass er uns einen grossen Schrecken vom Halse geschafft; denn täglich insultierte der Calabrier Rom und setzte die Städter wie den Vatikan in Furcht, als stünde Hannibal vor den Thoren.

Darin liegt zugleich angedeutet, was von dem Gerücht zu halten, Roberto Malatesta sei von Girolamo Riario vergiftet ³⁾. Nur dieser kann überhaupt in Frage kommen und hatte alle Ursache, angesichts seiner eigenen Unfähigkeit auf den Kriegshelden eifersüchtig zu sein, den Rom anbetete. Kaum war er dahin, so bemühte sich Girolamo dringend um die reiche Condotta bei der Signorie von Venedig und streckte sofort die Finger nach dessen Länderbesitz in der Romagna aus. Für den Papst starb der tüchtige Feldhauptmann viel zu früh, in dem Augenblick, wo es den Sieg zu verfolgen und die abgeschreckten Feinde nun wirklich zu verjagen galt. Die venezianischen Truppen fielen sofort ab und konnten durch keine Bitten und Versprechungen gehalten werden, da der Provveditore Pietro Diedo behauptete, er dürfe ohne besonderes Geheiss des Senates, der seine Söldner im Kriege gegen Ferrara selbst brauchte, nicht bleiben.

Das Heer des Papstes aber brachte bei der Belagerung von Cave, das den Colonna gehörte, etliche Zeit zu, musste jedoch unverrichteter Sache davongehen, sei es weil die Stadt durch Natur und Kunst allzu befestigt war, sei es, weil die Orsini, denen solche Machtvergrösserung des Papstes auch nicht passte, mit ihrer Hülfe lässig wurden. So sammelte Alfons von Calabrien allmählich wieder seine Streitkräfte und hauste im Hernikerland, ja Bernardino Savelli, der Sohn des gefangenen Mariano, plünderte die Insel zwischen Tiber und Anio, wo die Römer ihr Vieh zusammengebracht. Genug, es schien um die Stadt gar bald nach dem Siege wieder ebenso zu stehen wie vorher.

Die Orsini erklärten, da sie Girolamo's eigennütziges Treiben erkannt, ganz offen: wenn keine andern Hülfsstruppen kämen, so würden sie sich eines Bessern beraten. Ohne sie aber

¹⁾ Am 25. September, vgl. Diario del Notajo, Infessura, Jac. Volaterr. und Sigismondo de' Conti.

²⁾ Jetzt im Louvre. Vgl. Courajod, Gazette des Beaux-Arts 1883. p. 233, wo eine Abbildung; sonst Clarac, Musée de sculpture II, 1. 798. 799. Agincourt, XXXVIII.

³⁾ *Sive veneno, ut etiam nunc Veneti suspicantur, sive alia morbi vi*, schreibt Sigismondo de' Conti. *Assalito da grave infermità, non senza sospetto di veleno dal conte d'Imola*, sagt Navagero. Nur Infessura richtet den Verdacht gegen den Papst, dem er überhaupt Girolamo's Frevel unbesehen zuschiebt.

konnte mit dem König von Neapel und besonders mit den Colonna kein Krieg geführt werden. Die Venezianer zeigten ihrerseits immer unverhohlener, dass sie nur nach Ferrara gierig, der Gefahr des Papstes Rechnung zu tragen nicht mehr gesonnen seien. — Dagegen forderte sowol der König von Neapel wie die übrigen Mächte der Liga zum Frieden auf, besonders durch Vermittlung Ferdinands von Castilien, der eigens zu diesem Zweck über Neapel Gesandte nach Rom schickte, und das Kardinalkollegium benutzte jede Gelegenheit, das selbe zu erbitten.

Noch ein Grund bestimmte Sixtus, selber den Frieden zu wünschen. Die alte Drohung mit einem Konzil wurde auch diesmal gegen ihn erneuert. Gerade damals machte nämlich ein abenteuernder Prälat, der Erzbischof Andrea Zuccalmaglio von Krain den Versuch, nach vierzig Jahren die Baseler Versammlung wieder zu berufen¹⁾. Er war von Haus aus Dominikanermönch, während des Krieges gegen Florenz Orator des Kaisers Friedrich III. in Rom, wo er vom Papst sehr gut gehalten, geehrt und beschenkt ward. Es scheint ihm sogar Hoffnung auf die Kardinalswürde gemacht zu sein²⁾; denn auf einmal fieng er an, über den Papst und dessen intimste Günstlinge so frech herzuziehen, dass Girolamo ihn, sobald seine Amtsenthebung verlautete, in die Engelsburg werfen liess, und Sixtus ihm sein Hirtenamt nahm. Durch die Fürbitte des Kardinals Giovanni Michiel wieder befreit, gieng er in heftigstem Groll, über Florenz, wo sich Lorenzo Medici mit ihm einliess, nach Bern und dann nach Basel, trat dort fälschlich als Botschafter des Kaisers auf und entblödete sich gar, den Titel eines Kardinals von S. Sisto zu führen. In der erwerbslustigen Stadt proklamierte er dann am Verkündigungstage 1482 die Eröffnung einer allgemeinen Kirchenversammlung. Der König von Neapel beauftragte Gesandte zu diesem Konzil und regte auch seine Verbündeten dazu an, in der Hoffnung, selbst Spanien und Ungarn mitzuziehen. Am 14. September traf Baccio Ugolini von Florenz und Bartolommeo, Erzpriester von Piacenza für Mailand dort ein, und Andrea, der »Pronunciator« des Konzils, erliess eine heftige Invective gegen »Francesco von Savona, nicht mehr Papst, sondern Teufelssohn«. — Gerade damals war Sixtus in der Tat voll Besorgnis; denn man argwöhnte an der Kurie, der Kaiser selbst sei heimlich mit dem Krainer einverstanden³⁾.

Sonst war es ja überhaupt nicht die ernste Absicht des Papstes, einen Machtzuwachs Venedigs zu gestatten, der die eigensten Interessen des Kirchenstaats gefährdete. So gern er seinem Neffen ansehnlichen Länderbesitz in der Romagna gesichert hätte, so bedenklich wäre für diesen selbst die unmittelbare Nachbarschaft der stolzen Republik geworden, die stets mit allen Mitteln bestrebt war, ihren Einfluss auf den ganzen Küstensaum der Adria auszudehnen und bis zur Botmässigkeit aller kleineren Herren dort zu erhöhen. Während Girolamo Riario kurzsichtig und beutelüstern nur daran dachte, das unwürdige Spiel der Uebervorteilung und Vergewaltigung weiter zu spielen, um den heissersehnten Besitz von Faenza und dazu womöglich noch Rimini und Pesaro zu erlangen, war der andere Nepot Giuliano della Rovere bemüht, die höheren Interessen der Kirche zu wahren. Immer lauter mahnte seine Stimme den gutmütigen Oheim an das Wol des apostolischen Stules und die Autorität der päpstlichen Gewalt, die Girolamo nichtachtend bei seinem Handel mit eingesetzt. Und diese ernste Stimme gab den Ausschlag⁴⁾.

Nur Einer musste befriedigt werden: Girolamo Riario. Der König von Neapel wusste, wie er zu gewinnen sei, und machte ihm die glänzendsten Versprechungen: er solle Generalkapitän

¹⁾ Vgl. Jac. Burckhardt.

²⁾ Nam, ut erat Sixtus in promittendo facillimus, spe cardinalatus eum fortasse laetaverat. Sigism. de' Conti. S. 157.

³⁾ Jac. Volaterr.

⁴⁾ Ammirato (1482): »la sospensione delle armi tra il papa e la lega regia così era trattata, per quello che fu stimato, dal cardinale S. Pietro in Vincola, il quale insino de' 14 d'ottobre ci fu avviso che si era partito di Roma per via del re e del duca di Calavria per niun' altra cosa essersi a ciò il pontefice lasciato indurre, che per essergli fatto conoscere, che la grandezza de' Veneziani sarebbe stato l'abbassamento della Chiesa . . .« Navagero: »il Re di Puglia principiò a trattare accordo col Papa per mezzo del Cardinale Sabinese . . .«

der Liga werden mit einem Jahrgehalt von 100000 Gulden im Kriege und 70000 im Frieden, ausserdem Herr von Faenza und von Rimini. Das half. Am 28. November durfte ein Herold in der Stadt verkünden, dass mit dem König von Neapel und dessen Verbündeten ein Waffenstillstand geschlossen sei.

Am 12. Dezember wurde in den Gemächern des Papstes der Frieden unterzeichnet. Am folgenden Tage, dem Fest der heil. Lucia, durchzog der Papst die Stadt, begab sich in das neu-erbaute Kirchlein Sta. Maria della Virtù, betete am Altar und taufte sie Sta. Maria della Pace. Am Heiligabend wurden beim Gottesdienst in S. Peter die Vereinbarungen verlesen, welche den Besitzstand vor dem Kriege wiederherstellten. Girolamo Riario erhielt 40000 Goldgulden Jahres-sold auf drei Jahre; die Entscheidung über Niccolò Vitelli ward den Gesandten von Castilien übertragen, die Ordnung der Angelegenheiten mit den Colonna und Savelli ganz dem Papste anheimgestellt. Den Venezianern blieb ein ehrenvoller Platz reserviert; aber Ferrara sollte gegen fernere Angriffe verteidigt, Alfons von Calabrien zum Entsatz dorthin geschickt werden, während Francesco Gonzaga, der Kardinal von Mantua, als Legat auf den Kriegsschauplatz gieng. Virginio Orsini bekam vom Papst und vom König zu gleichen Teilen ein Jahrgehalt und eine Tochter Ferrante's ward mit seinem ältesten Sohn verlobt, die Auslieferung der Herrschaften Tagliacozzo und Alba versprochen.

Am selben Tage sollte Alfons von Calabrien selbst in die Stadt kommen, doch er zögerte mehrere Tage. Dann kam er wirklich, von allen Kardinälen empfangen, durchs Thor von Ostia herein, wurde nach dem Vatikan geleitet, wo man die unteren Gemächer als Fürstenwohnung hergestellt, und im öffentlichen Senat vom Papst zum Kusse zugelassen. Am letzten Sonntag des alten Jahres ward aller Zwist abgetan: der Herzog erbat feierlich Verzeihung der begangenen Fehl-ritte, versprach der Kirche für die Zukunft Gehorsam und Treue, und empfing darauf das geweihte Schwert aus den Händen des Papstes. Nach dem Festmahl hatte er mit dem heiligen Vater eine Privatunterredung und verliess ihn heiter und lächelnd zugleich mit Girolamo Riario.

Als der Friede geschlossen war, glaubte der Papst den Venezianern, ohne deren Wissen dies geschehen, entschuldigend Anzeige machen zu müssen und schickte deshalb Sigismondo de' Conti nach Venedig¹⁾. Dort wagen weder Bekannte noch Unbekannte mit ihm zu reden; denn der Papst, der so plötzlich aus einem Freund zum Feinde der Republik geworden, war Allen verhasst, und nirgends ist infolgedessen über Sixtus und seine Politik schärfer geurteilt worden als unter den schlauesten Diplomaten, zu Venedig. Er forderte in einem Schreiben vom 14. Dezember 1482, das zugleich mit einem ähnlichen des Kardinalskollegiums übergeben ward, die Republik auf, dem Vertrage mit der Liga beizutreten, die Waffen niederzulegen, Ferrara nicht mehr zu belästigen, ja das Eroberte wieder zurückzustellen. Venedig antwortete mit gutem Recht aufs höchste indigniert: nur auf des Papstes Mahnung und Antrieb sei die Signorie zu diesem Kriege geschritten; es schein deshalb unbillig und unbeständig, nachdem eine solche Menge Geld dafür verschwendet worden, so viel treffliche Bürger, die Leuchten ihres Senates, verloren, in einem Augenblick, wo der Sieg beinahe in ihren Händen sei, zum Frieden zu raten und verlangen, die Belagerung solle aufgehoben, was mit so viel Blut und Schweiss errungen, wieder preisgegeben werden.

Dem Gesandten in Rom aber wurde aufgetragen, den Papst zu besänftigen; denn die Republik war sich egoistischen Verfahrens wol bewusst, obgleich sie ja den Bundesgenossen aus der schlimmsten Klemme befreit hatte. Zugleich aber sollte er erklären: wenn Sixtus sich verleiten lasse, geistliche Waffen zu gebrauchen, werde in Italien ein furchtbarer Krieg entbrennen, dessen Ende er nicht erleben solle; sie hätten schon zu allen christlichen Potentaten geschickt,

¹⁾ Vgl. seinen eigenen Bericht, wo die Schreiben mitgeteilt sind, *Le storie de' suoi tempi*. Buch IV. Cap. 2. u. Romanin p. 411.

und sogar im Sinne die Türken herbeizurufen. Aber es half nichts. Francesco Diedo, der soeben noch alles vermocht, ward zu keiner Unterredung mit dem Papste mehr zugelassen und verliess Ende Februar 1483 seinen Posten in Rom. So würde man einen Türken nicht behandeln, klagte er; aber in der Furcht, der Papst könnte hinter ihm her den Kreuzzug gegen Venedig verkünden, das den Krieg gegen Ferrara auf eigene Hand fortzusetzen entschlossen war, entfuhr ihm die Drohung: nun solle der Papst keinen Frieden haben, und müsse man sich mit dem Teufel verbinden¹⁾.



Das Friedensjahr 1483 und die römische Malerei.

Für Rom war der Frieden gewonnen; das ist für unsere Betrachtung die Hauptsache. Wir haben die verworrenen Zustände der Stadt um so eingehender geschildert, als es darauf ankam darzutun, wie wenig die Zeit vom Mai bis Weihnachten 1482 geeignet war, künstlerische Unternehmungen von grösserem Umfang zu beginnen. Der Schluss des Jahres erst, als auch die Nachricht eintraf, dass der Anstifter eines neuen Kampfes in der Kirche gegen ihr Oberhaupt, Andreas von Krain durch Selbstmord im Kerker zu Basel seinem abenteuerlichen Treiben ein Ende gemacht, erst die Wintersonnenwende brachte der ewigen Stadt die heitere Stimmung und festliche Ruhe zurück, die dem Gedeihen grossartiger Schöpfungen günstig war.

Freilich fehlte es auch da nicht an brutalen Auftritten roher Verkommenheit, den Nachklängen der Kriegsnot und der rücksichtslosen Gewaltherrschaft. Als der Kardinal Guillaume d'Estouteville, vom Alter gebeugt, auf sein letztes Lager gesunken war, führte zwei Tage vor dem Ende sein Nachbar Bernardo de' Massimi ein Bubenkunststück damaliger Nobiles aus: er stahl aus dem Palast bei Sant' Apollinare, wo der Kranke lag, das sämtliche Silbergeschirr des reichen Kirchenfürsten. Und als er gestorben war, und nach dem Morgengebet für den Toten, zu dem die Kardinäle erschienen waren, seine Leiche in die Kirche Sant' Agostino getragen ward, da entstand in dem Gotteshaus, das er eben erst vollendet und ausgestattet, zwischen den Mönchen und den Kanonikern von Sta. Maria Maggiore, die sich der ganzen Freigebigkeit des Lebenden zu erfreuen gehabt, ein Streit — um das kostbare Episkopalgewand, in dem er aufgebahrt lag. Das heftige Gezänk schloss mit einer Prügelei, wobei sie mit den Fackeln aufeinander einhieben; der Leichnam wurde in die Sakristei geschleppt und dort selbst der Mitra und der Ringe beraubt. Der Grossneffe des Papstes, Raffaello Sansoni-Riario, ward Kardinalcamerlengo, erhielt den Palast seines Vorgängers bei St. Apollinare und nahm am 23. Januar von Allem Besitz, während Giuliano della Rovere das Bistum Ostia bekam.

Im Februar zu Lichtmess gieng nach langer Zeit der Papst wieder aus, wie er es liebte, und feierte den Gottesdienst in Sta. Maria del Popolo. Der neue Kämmerer führte seiner Schaulust entsprechend auch die Wettspiele auf Piazza Navona wieder ein, die mehrere Jahre unterblieben waren, und stattete sie gar glänzend und mannichfaltig aus.

Während zu Cremona unter dem Vorsitz des Kardinallegaten Gonzaga der Kongress von Bevollmächtigten aller Staaten Italiens über die Mafsregeln der Liga gegen Venedig beriet, ward in Rom, wo der ganze Kriegsplan ersonnen war, im Vollgefühl der Ueberlegenheit das Fest der Palilien begangen. Am Geburtstage der Stadt versammelte sich die litterarische Sodalität auf dem Esquilin beim Hause ihres Oberhauptes Pomponius Laetus. Demetrius von Lucca, der

¹⁾ Montecatino an Ercole v. Ferrara, Florenz, letzten Febr. 1483 bei Capelli, a. a. O. S. 265.

Kustos der päpstlichen Bibliothek, celebrierte, Paolo Marso hielt die Rede. Bei dem Gastmahl, das die römische Akademie ihren Mitgliedern und Freunden bei San Salvatore auf Montecavallo bereitet hatte, waren sechs geistliche Würdenträger zugegen und viele vornehme, feingebildete Leute. Unter allgemeinem Beifall ward das Privilegium des Kaisers verlesen, worin Friedrich III. der Sodalität das Recht zu Promotionen und zur Poetenkrönung gab, d. h. den öffentlichen Charakter einer Genossenschaft anerkannte, die Paul II. vor wenig Jahren als heidnisch und staatsgefährlich auszurotten versucht.

Es störte das gewohnte Treiben der Hauptstadt wenig, als der geheime Senat am letzten April die kirchlichen Censuren gegen Venedig beschloss, und als die Bulle gegen die kurz zuvor so nah befreundete Republik am 24. Mai wirklich an den Thüren von S. Peter erschien. Mochten die venezianischen Kardinäle, wie Marco Barbò, Foscari, Michiel, Zeno und Rangoni, auch murren und missvergnügt vom öffentlichen Leben sich zurückziehen, mochte auch Girolamo Riario bei den obwaltenden Umständen wenige Tage darauf zu glückverheissender Stunde in seine Herrschaft nach Imola und Forli abgehen, entweder aus Aberglauben, weil seine Sterndeuter den nahen Tod des Papstes verkündet, oder aus Vorsicht, um dem Schauplatz des Krieges und politischer Verhandlungen näher zu sein ¹⁾).

Immer prunkvolle festliche Bilder entrollen sich vor den Augen des römischen Volkes, sei es die Entsendung eines Legaten, wie Domenico della Rovere, der im Juni nach Savoyen zieht, sei es die Segnung von Standarten der Kirche, die der Bischof von Como Branda Castiglione, als Admiral der Flotte gegen die Türken führt. Heute werden dem kranken König von Frankreich wundertätige Reliquien geschickt, die der fiebernde Tyrann in seiner Todesfurcht mit reichen Gaben erfleht, oder ein frommer Einsiedler wie Francesco di Paola geht auf Geheiss des Papstes, ihn zu trösten. Morgen wirft sich ein Piratenhäuptling, der Schrecken friedlicher Seefahrer, dem heiligen Vater zu Füssen, bringt ihm dreiundvierzig Christensklaven, die er aus Tripolis befreit, und bittet um Vergebung seiner Frevel. Mit Ketten beladen ziehen sie auf, dem päpstlichen Banner folgend, als Sixtus in Sta. Maria del Popolo Gottesdienst hält. Sie rutschen auf den Knien zu seinem Thron und werden von allen Sünden, die sie begangen, und ihren Gelübden, die sie nicht erfüllt, losgesprochen, nachdem sie gebeichtet und besonders der Bannerträger unter Thränen die schrecklichsten Dinge bekannt. Mit Kleidern und Goldstücken beschenkt gehen sie hinaus in die Freiheit, und Sixtus zieht mit seinem Klerus durch die Stadt, besucht seinen Liebling, den Bischof von Parma, um in seinem Hause auszuruhen, und erquickt sich dann in der Villa des Neffen Girolamo Basso, draussen am Anio, bis zum Sonnenuntergang.

Mit fröhlichen Tagen wechseln Todesfälle und Exequien. Schon der vergangene Herbst hatte dem alternden Papste seinen vertrauten Ratgeber Pietro Guglielmo Rocca geraubt, dem er sogar gestattete, die Supplikationen für ihn zu unterschreiben. Jetzt erkrankt sein Schwager Giovanni Basso, der die Mehrzahl seiner wolgeratenen Kinder überlebte, und erliegt in den letzten Tagen des August. Die Reihen seiner Kardinäle lichten sich schnell: Ausias de Podio von Sta. Sabina stirbt Anfang September, einen Monat später plötzlich Ferrico von Cluny, der erst im Juni des vorigen Jahres aus seinem Kloster in Frankreich nach Rom an die Kurie gekommen war. Am 22. Oktober endet sogar das glänzende Leben des Kardinals von Mantua, Francesco Gonzaga, und sein Erzbisum Bologna fällt mit der Legatenwürde dem pfründenreichen Giuliano della Rovere anheim.

Dieser schaltet damals im Vollbesitz seiner Macht und Hoheit. Er hatte, als Dank für Ostia, dem Oheim ein Angebinde dargebracht: ein Prachtschiff wie der Bucentauro des Dogen, das mit allen Bequemlichkeiten darin zu Pisa erbaut war und dem Papste ungemein gefiel, als

¹⁾ Er geht am 28. Mai (laut Jac. Volaterran. Diar.), tagte also nicht mit zu Cremona, wie Reumont, Lorenzo de' Medici II. (1883) S. 189 nach Malevolti angiebt, — und kehrt am 6. November nach Rom zurück.

er eines Tages geladen ward, es anzuschauen. Am 9. November wurde es zu einer Fahrt nach Ostia benutzt. Sixtus begab sich möglichst unvermerkt durch den Ausgang seiner Privatgemächer im Obergeschoss des Palastes aus dem Vatikan, von drei Kardinälen, Rodrigo Borja, Giuliano Rovere und Girolamo Basso begleitet, nach San Paolo fuori, bestieg mit wenig Hausgeistlichen und Dienern das Schiff, das seiner harrete, und gelangte schnell in die Hafenstadt, wo Alles herrlich vorbereitet war. »So leuchtet in jeder Weise täglich mehr die Munificenz des Kardinals von S. Pietro in Vincoli hervor«, gesteht der sonst mit Lob für ihn so zurückhaltende Jacopo Gherardi, — und seine Liberalität ist nicht jene affektierte, die wir an gar Vielen sehen, sondern die echte, ungeschminkte und ungekünstelte, die angeboren wird, — so dass man leicht den Neffen Sixtus' IV. erkennt.« Es blieb auch nichts zu wünschen übrig in jenen Tagen, nicht allein für die Grossen und Mitglieder der Kurie, sondern bis zum Stallknecht und letzten Trabanten herab. Am Martinstage lud dann der Vicekanzler den Papst und die Seinen zum Besuch von Porto ein. Hier, an Borja's Bischofsitz, war wiederum ein mehr als königliches Mahl bereitet, sei es seiner glänzenden Gewohnheit als einer der reichsten Kardinäle entsprechend, sei es im Wetteifer mit dem Andern das Erdenkliche zu leisten. Nach der Mahlzeit schweifte man hinaus bis zur nahen Meeresküste, wo noch die Mauern des uralten Hafens hervorragten und die Leuchttürme, so dass man hier den Hafen von Ostia zu erkennen glaubte, den nach Suetons Erzählung Claudius gebaut, und wo das Schiff versunken, das den grossen Obelisken von Alexandria nach Rom brachte. Der Papst besichtigte diese Reste alter Anlagen, hörte was von diesem und jenem über den Hafen berichtet ward, bestieg dann ein Fahrzeug und fuhr nach Ostia zurück, immer heiter und die Uebrigen zu gleicher Stimmung anregend, bis am Mittwoch Nachmittag der Bucentauro ihn wieder nach Rom trug. Dort erwarteten ihn bei S. Paolo die Kardinäle nebst zahlreichen Prälaten und geleiteten froh den Fröhlichen bei anbrechender Dämmerung in den Vatikan.

Diese glücklich verlebten Tage legten auch den Grund zur Kardinalswürde des Giangiacomo Schiaffenata, der seit einiger Zeit des Papstes ganzer Liebling war. Der auffallend schöne junge Mensch zählte damals kaum zwanzig Jahre ¹⁾. Er war als Page des Grafen Girolamo nach Rom gekommen, dann Kämmerling des Kardinals von S. Vitale und vertrauter Gesellschafter des Kastellans der Engelsburg geworden. Sowie ihn Sixtus gesehen, berief er ihn in seinen Dienst und stattete ihn bald mit reichen Benefizien aus. Seine litterarische Bildung war mittelmässig, aber seine feine Lebensart, sein gewandtes schmiegsames Wesen erwarben ihm schnell die Herzen, treue Dienstfertigkeit und sorgsame Pflege machten ihn dem greisen Papste besonders wert, wenn diesen auch die Schönheit des Knaben vor Allem bestach. Ja, er muss es verstanden haben, die Unterhaltung bei Hofe mit launigem Scherz und geistreichem Humor zu würzen. Dem Kardinal de la Balue, der, aus der Gefangenschaft in Frankreich heimgekehrt, sich ungeschickt benahm, soll er einmal gesagt haben: »So lange im Vogelbauer gesessen, und doch das Sprechen nicht gelernt?« — Deshalb mochte Sixtus, wenn das Ceremoniell der Kirchenfeier vorüber war, sich gern bei ihm erquicken. Am 15. November, als endlich Colonna und Savelli aus der Engelsburg befreit worden, erfolgte die Ernennung von fünf neuen Kardinälen und Giacomo Schiaffenata war unter ihnen. Zwei Ausländer und zwei Römer waren die übrigen: der Erzbischof von Tours und der von Gironda, der mit der letzten Gesandtschaft von Castilien gekommen, dann Giovanni de' Conti, Erzbischof von Conza und Battista Orsini, den man sowol seinem älteren Bruder, Bischof von Teano, wie dem Erzbischof von Florenz, Rainaldo, vorzog.

Damit beginnt wieder die festereiche Zeit des Jahres, und der Papst setzt wie sonst seine Umzüge durch die Stadt und das öffentliche Erscheinen in den Hauptkirchen fort, selbst wenn die Gebrechen seines Alters ihn nötigen, die ganze Messe sitzend zu celebrieren. In voller Heiterkeit geniesst er noch im Februar 1484 die Faschingslaune Roms. Offenbar auf Veranstal-

¹⁾ Infessura, col. 1158: »puer nondum viginti annorum et quidem formosus.«

tung des Camerlengo, Raffaello Riario, ward im Hofe des Palastes die Geschichte des Kaisers Constantin aufgeführt, wobei ein zu Byzanz geborener und erzogener Genuese die Rolle des Kaisers so trefflich spielte, dass er seitdem den Namen Costantino behielt. Im März, da auf Wunsch der Konföderierten Ascanio Sforza, ein Bruder Lodovico Moro's, zum Kardinal designiert war, schien es sogar eine Zeit lang, als würde der Streit mit Venedig einen völlig zufriedenstellenden Abschluss erhalten.

Die Sache der Venezianer hatte bei dem Papste Giorgio Costa, der Kardinal von S. Pietro e Marcellino und Erzbischof von Lissabon übernommen, dem die Republik um so mehr vertraute, als kein Verdacht vorlag, weshalb er ihren Gegnern geneigter sein sollte, und weil sie mit dem König von Portugal ein altes Gastrecht unterhielt, das beiden heilig war. Die Venezianer verstanden sich schon dazu, die ganze Sache der Entscheidung des Papstes zu überlassen. Deshalb schickte dieser den Kardinal Costa am 19. März als Legaten nach Cesena, und zu ihm eilten sofort Zaccaria Barbaro und Federigo Cornaro als Gesandte der Signorie. Sie versprachen in allen während des Krieges eroberten Städten die Zeichen des Papstes aufzurichten, den Präfekten, die er schicken werde, Gehorsam zu leisten und in Allem zu verharren, was er beschliesse. Da stellte Girolamo Riario im Namen des Papstes nachträglich die Forderung, sie sollten auch die Besatzungen zurückziehen. Dies glaubten die Venezianer jedoch durchaus nicht genehmigen zu können, damit sie ein zweites Mal nicht noch leichter hintergangen würden, — und die Verhandlungen waren umsonst. In der Tat lief diese neue Klausel den Instruktionen, mit denen der Kardinal von Rom gekommen war, zuwider. Als er sich aber deshalb beschwerte, der Nepot habe ihn zum Narren gehabt, wies Girolamo einen Zettel des Papstes vor, worin gesagt wurde: die Venezianer sollten nicht eher Frieden haben, als bis sie aus Ravenna und Cervia herausgeworfen seien. Riario war es, der nicht genug ergattern konnte, und deshalb das Friedenswerk wieder zerstörte, das in diesem Augenblick ehrenvoller für den Papst und günstiger für ihn selber stand, als es jemals wieder werden sollte. Es währte nicht lange, so musste er bitter bereuen, Venedig zum äussersten Widerstand gedrängt zu haben.

Genug, während das Jahr 1482 der Stadt der Päpste die traurigsten Erfahrungen gebracht hatte, welche das Pontifikat des ersten Rovere verschuldet, war das folgende in der Tat ein glückliches zu nennen, und unter dem Sonnenschein des Friedens, für den Sixtus der Madonna della Pace seinen Dank geweiht, mochten die Künste wieder gedeihen.



Die Fresken in Sto. Spirito und in der Bibliothek des Vatikans.

Nur ein grösseres Unternehmen scheint noch vor dem Eintritt des Belagerungszustandes der Stadt vollendet zu sein, und giebt uns als solches einen Begriff von den Leistungen heimischer Maler in Rom zu einem Zeitpunkt, wo die herrlichsten Schöpfungen Melozzo's da Forli und anderer Fremdlinge, die ihm ebenbürtig waren, von dem Kunstsinn der Rovere noch ein glänzendes Zeugnis gaben. Ich meine die Fresken in dem grossen doppelten Krankensaal des Hospitals von Sto. Spirito, die bis vor kurzem in der Kunstgeschichte gar wenig Beachtung gefunden¹⁾. Ein Blick auf diesen Cyklus historischer Scenen mag auf die bedeutenderen Werke vorbereiten, die wir sogleich betrachten müssen.

¹⁾ Unerwähnt bei Crowe und Cavalcaselle. H. Brockhaus hat im Repertorium für Kunstsch. VII, 4 (1884) S. 429 ff. eine genaue Beschreibung gegeben, ich kann mich also kürzer fassen als ursprünglich. In der Absicht an dieser Stelle darauf einzugehen, hatte ich wiederholt ihrem Autor nachgespürt und war zu Resultaten gekommen, welche ich jetzt um so zuversichtlicher aussprechen darf.

Eine lange Bilderreihe zieht sich in sechsunddreissig breiten, aber verhältnismässig niedrigen Feldern ringsherum an den Oberwänden der beiden Säle hin, welche der mittlere Kapellenraum trennt. Sie wird von den Fenstern regelmässig unterbrochen, durch gemalte Pilaster zu deren Seiten in die grossen Hauptflächen und kleinere Zwischenstücke zerlegt, und erzählt ausführlich die Gründung des Hospitales durch Innocenz III. und die Erneuerung durch Sixtus IV., dessen Vorleben und Pontifikat ausserdem in einer Auswahl bedeutsamer Momente geschildert wird. Das Programm zu diesen Malereien rührt ursprünglich von Bartolommeo Platina her, der, wie auch Reumont und Gregorovius annehmen, die Inschriften verfasst hat, durch welche die einzelnen Darstellungen erläutert wurden. Für Platina's Autorschaft spricht der Umstand, dass in der vatikanischen Abschrift der *Vita Sixti IV.*, die Muratori herausgegeben, von derselben Hand die Nachricht von den Fresken in Sto. Spirito mit den Unterschriften in ihrer frühesten Fassung enthalten und der fragmentarischen Biographie ohne weiteres angehängt ist, weil offenbar der Zettel mit dieser Notiz, der dem Kopisten vorlag, von Platina selber geschrieben war. Dazu kommt, dass der Wortlaut dieser Epitaphien und die Wahl der Momente dem Papstleben folgt, das der Bibliothekar der Vaticana bis 1474 verfasst hat, und seine Distichen zum Lobe Sixtus IV., die Melozzo 1477 unter seinem Fresko im ersten Büchersaal angebracht, einfach als Unterschrift einer verwandten Scene herübergenommen werden. Ist aber Platina der Verfasser dieses Programmes für den Maler, so wissen wir, dass es vor dem 18. April 1481 entstand, dem Todestag des gefeierten Humanisten. Damit stimmt es einleuchtend genug überein, dass Hauptereignisse aus der Regierung des Papstes, welche nach diesem Zeitpunkt fallen, z. B. die Namengebung von Sta. Maria della Pace und die Heiligsprechung des Bonaventura in diesem Konzept nicht vorgesehen sind, während andererseits das zeitlich letzte, das überhaupt vorkommt, die Erneuerung der Privilegien für die Bettelorden, nach dem Datum der Bulle vom 26. Juli aufs Jahr 1479 zurückgeht¹⁾. Gerade die Bilder (Nr. 30—34), welche die späteren Vorgänge des Papstlebens: die Kanonisation Bonaventura's, die Gründung von Sta. Maria della Pace, die Einsetzung der Aedilen und andern Beamten der Wegebesserung, die Exequien nach Sixtus' Tode, darstellen, gehören einer weit späteren Kunstperiode an, wo eine kostspielige Auffrischung der Freskenreihe und eine gründliche Veränderung fast aller Inschriften vorgenommen wurde. Darnach ergibt sich für die Mehrzahl der Bilder, welche dem Quattrocento angehört, mit Wahrscheinlichkeit das Jahr 1480—81 als Entstehungszeit²⁾.

Dass Platina's Auswahl der darzustellenden Momente den Mitteln malerischer Wiedergabe Rechnung getragen, oder dem Künstler zu mannichfaltigem Wechsel Gelegenheit geboten hätte, möchten wir nicht behaupten. Im Gegenteil, der Stoff ist vielfach ungünstig, weil er überirdische Einflüsse, Visionen und Wunderwirkungen sichtbarlich vorzuführen verlangt, oder er ist einförmig durch stete Wiederholung ganz analoger Ceremonien. Zu den ersteren gehören das Traugesicht Innocenz' III., das ihn zur Gründung des Hospitals veranlasst, die Vision der Mutter Sixtus' IV. vor seiner Geburt, ihr Gelübde, den Sohn dem Franziskanerorden zu weihen, und die wiederholte Erneuerung; zu den letzteren die meisten Scenen aus seinem Pontifikat, wie besonders die Besuche frommer und hilfbedürftiger Fürsten von nah und fern, die mit Vorliebe herausgehoben sind. Eine Reihe von andern Darstellungen erweckt dagegen auch in der schlichtesten Fassung unser Interesse, weil sie uns Einblicke in Zeit und Umgebung gewähren, wirkliche Ereignisse der Gegenwart anschaulich machen, wie keine der sonst üblichen, biblischen oder legendarischen Stoffe. Erinnerung noch die Einkleidung des jungen Franziskaners an den

¹⁾ Vgl. auch Brockhaus, a. a. O. p. 441.

²⁾ Auch Brockhaus kommt auf 1479—82. Als Zeugnisse von Zeitgenossen seien noch erwähnt: Sigismondo de' Conti, Lib. V. p. 204 f.: (Sixtus) *»hospitalem etiam sancti Spiritus in Saxia domum supellectile et aedificiis excoluit, in cuius interioribus parietibus omnem progressum suae aetatis omnesque actus illustriores ab infantia usque depingi fecit.»* Und die handschriftliche Chronik von Forlì des Andrea Bernardi p. 75 f.: *»renevo ancora el magne spedale de sante spirito aprese a sante tetre, e in quello fece dipinzere tute quante l'ordine de soua vita.»*

entscheidenden Vorgang im Leben des Ordensheiligen selbst, der uns von Giotto bis Ghirlandajo so häufig begegnet, so erscheint der künftige Papst uns daneben als Professor auf dem Lehrstuhl wie S. Augustin bei Benozzo Gozzoli, oder er predigt wie S. Bernardino von der hölzernen Kanzel herab dem Volke. Dann aber sehen wir eine Synode im Vatikan, die Pius II. berufen, und den Ordenskonvent der Franziskaner zu Perugia, wo Francesco Rovere zum General gewählt ward; die Ueberreichung des roten Hutes im Konsistorium, die Einweihung des neuerwählten Papstes durch den Kardinal Guillaume d'Estouteville, den Krönungszug nach dem Lateran. Der Beschluss das Hospital zu reformieren ist versinnlicht, indem der Papst von Kardinälen umgeben bei dem alten Gebäude vorbeireitet, wo die Porträts der historischen Personen, wie die Ansicht des ehemaligen Bauwerks willkommen sind. Aehnlich die Einsetzung der Hospitalbeamten, während die Erbauung von Ponte Sisto in lebendiger Wirklichkeitstreue geschildert wird. Diesem genrehaften Bilde rühriger Tätigkeit sind wieder die folgenden verwandt; die Niederreissung des alten und der Neubau des jetzigen Hospitales. Darauf sehen wir den Papst im Binnenhof mitten unter den Wärterinnen mit den heranwachsenden Mägdlein, oder mit dem Arzte redend unter Kranken, Säuglingen und Ammen. Ein reines Architekturbild ist die Ansicht der neuerbauten Kirche Sta. Maria del Popolo, deren Fassade hier jedoch zwischen Hauptportal und Rundfenster noch ein dreiteiliges Mittelfenster mit Kleeblattbogen und Rosettenfeld aufweist.

Ueber den Distichen Platina's auf die Eröffnung der Vatikanischen Bibliothek ist der Einblick in einen Büchersaal mit reichgefüllten Bänken gegeben, wo der Papst im Hauskleide mit einigen Begleitern eintritt und mit einem anwesenden Kardinal zu reden scheint. Während hier gewiss ein damaliger Raum in seiner neuen Einrichtung konterfeit ist, mutet uns die Darstellung des siegreichen Türkenkrieges naiver als ein Märchenbild an: die päpstliche Flotte liegt im Hafen einer befestigten Stadt, d. h. wir sehen im vordersten Schiffe den Kardinallegaten Oliviero Caraffa, der sie befehligt, unter dem Banner des Rovere einem Kampfe am Ufer zuschauen. Die Bemannung eines Bootes ist mit einer Landtruppe handgemein, während ein Trupp geharnischter Reiter ein paar gefangene Orientalen vor sich her treibt. — Es ist lehrreich, sich dabei zu erinnern, wie zehn ja zwanzig Jahre später Pinturicchio verfärrt, und wieder ein Lustrum darnach selbst Raphael mit Auskunftsmitteln verwandter Art sich müht, den Seesieg über die Saracenen bei Ostia zu veranschaulichen.

Dass wir in Rom unter Sixtus IV., der aus einem Ordensbruder zum Renaissancepapst geworden, uns wirklich noch auf der Scheide zwischen Mittelalter und Neuzeit befinden, verraten die letzten beiden Bilder. Hier erscheinen dem knieenden Papste zwei Heilige und zeigen ihm, wie Gottvater mit Wolgefallen auf seine monumentalen Schöpfungen herabblickt; Engel tragen das Hospital, die neue Tiberbrücke, eine Kirche und einen Palast. Und endlich als würdiger Abschluss seines Lebens: auf der Schwelle eines verschlossenen Gebäudes mit der Inschrift »Paradisus« empfängt S. Petrus den Abgeschiedenen, der in päpstlichem Ornate herantritt; wie der Apostelfürst im Begriff ist, die Pforte des Himmelreiches zu öffnen, streuen die Engel von einer Loggia Blumen auf den Ankömmling herab.

Bei diesem Inhalt müssen wir es immerhin bedauern, dass Alter und Uebermalung die Fresken entstellt haben. Die Bilder der Nordwand sind sehr verblichen oder ganz erneut; die Darstellungen der Südwand dagegen verhältnismässig wol erhalten und legen am besten über den Charakter dieser Malereien in Sto. Spirito Rechenschaft ab. Da muss man denn freilich gestehen, dass bei genauerer Prüfung der künstlerische Wert dieser Leistungen nicht sehr hoch anzuschlagen ist, dass sie weit hinter den Meisterwerken zurückbleiben, welche uns sonst die letzten Jahre dieses Pontifikates so teuer machen. Desto eindringlicher erinnern uns diese Durchschnitsarbeiten, was wir in Rom zwischen Benozzo Gozzoli und Pinturicchio in der Mitte zu erwarten haben, sobald von dem grossen Meister von Forli, der allein dem imposanten Wesen der Rovere entsprach, einmal abgesehen wird.

Schon die ganze Einteilung der gegebenen Mauerfläche ist entscheidend: die breiten Felder sind verhältnismässig niedrig, gerade so wie vorher in der Kapelle der Madonna della verità zu Viterbo, und wie nachher in der Cappella Sistina des Vatikans. Dahinein setzt nun dieser Maler Personen von etwas mehr als halber Bildhöhe, also Figuren von gedrungenem Wuchs mit der Neigung in die Breite zu gehen, damit auf der langen Basis die Zahl nicht zu gross werden muss, und behält entsprechenden Platz zur Entwicklung des umgebenden Raumes. Die Perspektive ist bequem für Interieurs; gilt es aber weitere Prospekte zu eröffnen, wie es der Vorliebe der Zeit für Architekturmalerei entspricht, so wird sie übertrieben und deshalb fehlerhaft werden.

Dazu kommt die Wahl fast lauter undramatischer Momente, und die Auffassung eines Künstlers, der offenbar weder zu scharfer Charakteristik noch zu wirksamer Inszenierung beanlagt ist. Milde Ruhe waltet in allen Bildern, nicht nur in feierlichen Ceremonien, sondern auch bei Kampf und Mord und Unglücksfällen. Kein Drang, die Handlung zu spannenden Kontrasten emporzutreiben, noch die Mitwirkenden mit individuellem Leben auszustatten. Die historischen Personen, die vor uns auftreten, bleiben überall Figuranten; und wenn die Zeitgenossen noch Bildnisse darin erkennen mochten, so sind sie zu oberflächlich gehalten, um auf uns noch als solche zu wirken. Das Alles sind wolbekannte Symptome der Lokalkunst des Patrimoniums Petri: die matterzige, schläfrige Naturauffassung, die einförmige Komposition, welche die umbrischen Maler im Verkehr mit Benozzo Gozzoli und Fra Filippo bewahren, ja selbst im Gegensatz zu dem kräftigen Streben eines rücksichtslosen Realismus festhalten, obwol ein Piero de' Franceschi unter ihnen wandelt und schafft.

Es kann nicht zweifelhaft sein, wir haben in Sto. Spirito keinen Meister ersten Ranges vor uns, und seine Schulgewohnheiten wie seine Naturanlagen weisen auf den näheren oder weiteren Bannkreis der Tiberstadt. Gewisse Typen erinnern unabweislich an umbrische Meister der früheren Generation vor Fiorenzo di Lorenzo und Pietro Perugino, ja sie stehen hier zum Teil ebenso echt und greifbar vor uns wie in Perugia selbst, wo eine unbestimmte Allgemeinheit, ein Mangel scharf ausgeprägter Individualität eben zu ihrem Wesen gehört. Aber ich glaube kaum, dass wir mit einem Einzigen allein zu tun haben.

Auf der einen Seite treten auffallende Aehnlichkeiten mit Benedetto Buonfigli hervor, und zwar besonders mit den früheren Fresken in der Palastkapelle zu Perugia. Dahin muss vor Allem die gleichartige Verteilung der Mauer in breite niedrige Bildflächen, der daraus sich ergebende Mafsstab der Figuren und die unvermeidlichen Eigentümlichkeiten der Komposition gerechnet werden. Woher diese entscheidende Uebereinstimmung in den Hauptsachen des Verfahrens? Eine Schulung des römischen Meisters bei Buonfigli erscheint um so zweifelhafter, als um 1480 die Fresken im Stadthause zu Perugia noch gar nicht vollendet waren. Dazu kommt die vorherrschende Ruhe und Weichheit, der Fall der Gewandung in ihrem dicken wulstigen Stoff, die Art der Bewegung dieser etwas kurzbeinigen Figuren, ja der bräunlich stumpfe Farbenton; auch die an Gozzoli erinnernde Manier, wie die Gebäude zu Städten zusammengehäuft sind, hat so viel Gemeinsames, dass man kaum anders kann, als die Gegenwart eben dieses Meisters in Rom zu vermuten, da er seine Tätigkeit in der Palastkapelle seiner Vaterstadt ohnehin unterbrochen haben muss. Vasari weiss, dass er in Rom gearbeitet, aber er macht irrige, chronologisch unhaltbare Angaben über seine Gemeinschaft mit Pinturicchio, und ist fühlbar unsicher, wo er ihn suchen soll. Wie nun, wenn dies seine Arbeit wäre, in Rom, um 1480!

Aber, wie gesagt: es ist nicht eine Hand allein hier zu erkennen. Die Elemente, die einen umbrischen Maler auf der Stufe Buonfigli's verraten, gerade so wie er selbst in den Fresken zu Perugia erscheint, diese bei genauerer Vergleichung wol fassbaren Eigenschaften kommen hier nicht allein vor. So viel der heutige Zustand der Wandgemälde in Sto. Spirito noch zu urteilen gestattet, herrschen sie, wie es scheint, ausschliesslich im Saal zur Rechten der Kapelle.

In der Hälfte links dagegen, wo Auffrischung und gänzliche Erneuerung weiter um sich gegriffen, waltet auch in den authentischen Stücken aus dieser Zeit ein anderes Wesen. Freilich auch hier die allgemeinen Züge, die wir als umbrisch bezeichnen; aber statt an bestimmte Meister von Perugia oder Fuligno, werden wir eher an die milde Schönheit und anmutige Frische erinnert, wie sie um 1480 Domenico Ghirlandajo eigen ist. Unläugbar hat auch die Kunst Melozzo's aus nächster Nähe ihren Einfluss geltend gemacht, bis in die kräftigen klaren Tinten hinein. Wir sehen hier zum Beispiel in der Scene, wo das Kind gebadet wird, und in benachbarten Bildern, prächtige und zwar ursprünglich saftige Farben, Grün, Rot und Blau in harmonischer Zusammenstellung, die wir aus seiner Scala kennen. Dazu kommt die Anordnung der Propheten mit Schriftbändern in den kleineren Zwischenfeldern, die auf perspektivisch täuschende Wirkung berechnet sind, deren Aufputz und Arrangement gewiss durch ähnliche Erfindungen Melozzo's angeregt worden. Diese Anklänge wiederholen sich sogar hüben und drüben neben der Kapelle, die sicher auch ursprünglich in die malerische Gesamtdекoration einbezogen war. Aber auf der linken Seite sind diese Züge auch in den Hauptbildern stärker, eindringlicher und mit der ganzen Kunstweise des Malers inniger verquickt. Wir meinen, die römische Lokalrichtung mache sich deutlicher geltend, und nennen damit als Genossen des Andern hier den ebenso von Benozzo Gozzoli geschulten, von umbrischer Empfindung berührten Meister Antoniasso Romano.

Da die beglaubigten Wandmalereien dieses vielbeschäftigten Unternehmers zerstört sind, können wir uns dabei nur auf ein Tafelbild berufen, das etwas später entstanden, doch ihm unzweifelhaft gehört. Es ist das Altarstück der Cappella dell' Annunziata in Sta. Maria Minerva¹⁾, welches die Bruderschaft zur Ausstattung heiratsfähiger Waisenmädchen gestiftet. Der englische Gruss ist hier seltsamerweise²⁾ mit mehreren andern Figuren in kleinerem Maßstab verbunden: auf der Seite des Engels nach der Mitte zu kniet der Kardinal Torquemada, als Beschützer der Genossenschaft, und empfiehlt der Madonna junge Mädchen, die aus ihrer Hand je einen gefüllten Beutel als Mitgift empfangen. Das Bildnis des frommen Theologen, der bei Lebzeiten den Kreuzgang mit Malereien schmücken liess, ist nicht nach der Natur, sondern aus dem Gedächtnis oder nach einem andern Porträt gemacht, das z. B. im Klosterhof selbst zu finden war, — und tritt wie die Mägdlein zurück vor den Hauptgestalten. Die Madonna rechts und der Erzengel, der mit erhobenem Arm zur Linken kniet, sind ungemein erfreulich in ihrer Art, und bezeugen so offen wie möglich, mit welchem Eifer der römische Meister sich die Vorbilder zu nutze gemacht, die Domenico Ghirlandajo und Melozzo da Forli ihm vor Augen gestellt³⁾.

Mit dem Forlivesen finden wir Antoniasso gerade um dieselbe Zeit, wo die Fresken in Sto. Spirito entstanden, in engster Gemeinschaft. Vom Juni 1480 bis zum Frühjahr 1481 sind beide Meister in der Bibliothek des Vatikans beschäftigt⁴⁾. Hier hatte Sixtus seit 1477 die Einrichtung des dritten Raumes, der Bibliotheca secreta, d. h. des geheimen Archivs betrieben, wo in Schränken aus Nussbaumholz die Urkunden aufbewahrt werden sollten, die Platina geordnet hatte. Das ganze Gemach war ringsum mit Holzgetäfel verkleidet und darüber, auf den frei-

¹⁾ Das gewöhnlich verhüllte Bild heisst in den Führern allerdings Fra Angelico da Fiesole; es mag um 1488 zu datieren sein.

²⁾ Ich erinnere an ein Bild der Verkündigung mit dem am Boden sitzenden Lucas von Buonfigli in Perugia und ähnliche aus späterer Zeit von Francia in Bologna.

³⁾ Vgl. über spätere Werke Antoniasso's im Anhang.

⁴⁾ Habuere Melotius et Antonatius pictores pro pictura facta in bibliotheca secreta et in illa additione quam nuper fecit d. n. ducatus decem die XXX Junii 1480, schreibt Platina, u. s. w.

Habuit magister Antonatius per un arma de legno intagliata per mettere nel sopracelo della libreria secreta ducati doa die XVI augusti 1480.

. . . Item emi ex auro et azuro pro pictura de doa arme l'una in la libreria secreta, l'altra nela gionta*) fatta, e per le finestre de la libreria grande ducati III e carlni VIII, die VII septembris 1480. — Am X. April heisst es: nil amplius restant habere.

*) So vermute ich statt des unverständlichen gorita bei Müntz III, 134; falls nicht etwa noviter facta dastand.

gebliebenen Mauern, offenbar Lünetten und Deckengewölbe, mit Freskomalerei in Chiaroscuro geschmückt. Die kostbare Arbeit muss im Spätsommer 1480 vollendet sein.

Im Juli desselben Jahres fügte der Papst noch einen neuen Saal hinzu ¹⁾, der im Unterschied von den übrigen als »*libraria grande*« bezeichnet wird, und allem Anschein nach drüben auf der andern Seite des Cortile del Papagallo unter der Cappella Sistina gelegen war. Der Rohbau wurde damals schnell zurecht gemacht ²⁾, die Mauern mit Bewurf versehen, die Fenster und Thüren eingerichtet, und in kurzem die malerische Ausschmückung des Raumes begonnen, der besonders durch ein grosses Glasfenster von deutscher Arbeit erhellt ward. — Leider ist von diesem später ganz verbauten Saale auch nicht eine Notiz auf uns gekommen ³⁾, die über den Inhalt der Darstellungen Aufschluss gäbe, welche Melozzo hier mit Antoniasso's Beihülfe auf Mauern und Decke gemalt. Doch scheint auch hier der Freskenschmuck nur leichter, dekorativer Art gewesen zu sein. Beide Meister erhielten für die Bibliotheca secreta und diesen neuen grossen Saal zusammen etwa achtzig bis neunzig Dukaten.



Die Sixtinische Kapelle.

Mittlerweile war auch der Ausbau der neuen Palastkapelle vollendet. Nach dem Winterchor an St. Peter und den Krankensälen von Sto. Spirito hatte sich die Freude an monumentalem Schaffen ganz dem päpstlichen Wohnsitz am Vatikan zugewendet, und zunächst der grossen Kapelle, die seit den ersten Jahren des Pontifikats die Sorge des Rovere beschäftigt. War doch auch dies ein Erbteil Nikolaus' V., der das kleine Oratorium gebaut, wo die Kerzenweihe zu Lichtmess und die Palmenweihe am Sonntag vor Ostern stattfanden, aber nur für wenig Personen Platz war. Der Mangel an einem grösseren Raum, wo der Papst mit der ganzen Kurie die hohen Kirchenfeste begehen konnte, war lange schon fühlbar. Deshalb hatte man einstweilen die »*Sala regia*« hergerichtet, und noch im Dezember 1480 bemerkt Jacobus Volaterranus in seinem Diarium ⁴⁾: »der Gottesdienst werde in dem gewohnten Saal gehalten.«

Es handelte sich nicht um eine völlig neue Gründung. Als Sixtus IV. den päpstlichen Stuhl bestieg, stand an derselben Stelle ein alter Kapellenbau, dessen verwahrlostes Aussehen allerdings kaum noch seiner vornehmen Bestimmung entsprach, ja nach dem Urteil der Zeitgenossen nicht einmal den Namen eines Heiligtums mehr verdiente.

Hic ubi sydereum consurgit ad aethera templum,
Unde queat propius turba videre deos:
Squalebat senio atque situ vix nomine phanum
Vixque ipsis locus is manibus aptus erat.

singt Brandolini, der Improvisator, bei Gelegenheit »*De phano quod Sixtus in domo sive palatio condidit*«. — Wann der Wiederaufbau begonnen, ist nicht genau ersichtlich. Die alte Tradition

¹⁾ Am 19. Juli 1480 schreibt Platina: Bibliotheca addita a smo. d. nostro. Vgl. ferner das oben S. 39 f. Gesagte.

²⁾ Habuit m. Gratiadeus murator pro claudendis tenestris, hostiis, foraminibus, pro reficiendis muris, calce puteolanaque emenda, in biblioteca nova ducatos VII et b. XXV. die XXV augusti 1480.

³⁾ Zanelli, La Bibliot. Vatic. 1857. p. 13 spricht von vier Räumen, beschreibt aber nur drei.

⁴⁾ Muratori, Rer. Ital. script. XXIII, col. 116.

nennt das Jahr 1473, das viel Wahrscheinlichkeit für sich hat¹⁾. Im Erdgeschoss unter der Kapelle lag der grosse Saal, den Sixtus, wie wir gesehen, 1480 zur Erweiterung der Bibliothek bestimmte, während der obere Teil noch nicht vollendet war. Noch am 11. März 1481 schreibt unser Gewährsmann in sein Diarium: »Am ersten Sonntag der Fasten wurde zum Gottesdienst in den Vatikan gegangen. Der Papst begab sich in den seinen Gemächern nahegelegenen Saal, der solange als Kapelle dient, bis die andere grössere fertig ist, die mit vorzüglicher Arbeit und viel Kosten wieder aufgebaut wird.« Zu Weihnacht aber heisst es dann, die grössere Kapelle sei noch nicht vollendet; »denn noch immer wird sie mit eingelegter Arbeit und Malerei geschmückt« — »*emblemata et pictura ornatur*«²⁾. Er meint offenbar die musivische Herstellung des Fussbodens, der ähnlich wie in den alten Basiliken aus buntfarbigem Marmor, Porphyrr- und Serpentinplatten, mit gemusterten Streifen aus kleineren Stücken dazwischen besteht, was wir »Opus Alexandrinum« nennen. Aber auch die Malerei hatte begonnen, ohne Zweifel von der Deckenwölbung an.

Also der Bau selbst war zwischen Frühjahr und Herbst 1481 vollendet. Er ist ein Werk des Florentiners Giovannino de' Dolci, der als Hauptarchitekt des unternehmenden Sixtus angesehen werden muss. Die Kapelle erhebt sich über der Böschung des Erdgeschosses in schlichter Einfachheit. Ihre wolgefügten Backsteinmauern bilden ein gestrecktes Viereck, dessen Hauptseiten etwa dreimal die Länge der Schmalseiten haben. Zwei Drittel der Höhe steigt die Wand ununterbrochen auf, dann öffnen sich über einem Sims je sechs rundbogige Fenster an den Langseiten, denen zwei an der Altarseite entsprachen, die heute geschlossen sind, während gegenüber die beiden gemalten, mit Butzenscheiben darin, noch die ursprüngliche Stellung und Verglasung zeigen, wie sie auf der Eingangswand, welche an die Sala regia stösst, den wirklichen nachgeahmt wurden.

Im Innern ist alle architektonische Gliederung bis auf das Gesims, das in der Breite eines Ganges mit eisernem Geländer unter den Fenstern herumläuft, absichtlich vermieden, und die Decke bildet ebenso ein ziemlich flaches Tonnengewölbe, das auf Konsolen aufsetzend über den Fenstern von Stichkappen durchschnitten wird. Das Ganze war ohne Zweifel von vornherein auf malerische Ausstattung berechnet. Die Mittel, die dem Papste zur Verfügung standen, erlaubten ihm nicht, mit kostbarem Material im Sinne der Renaissance-Architekten zu bauen, da die Denkmäler der alten Stadt keine bequeme Beute mehr gewährten. Die Schwesterkunst musste aushelfen. Nur so konnte übrigens dem Bedürfnis nach einem Raume entsprochen werden, in dem alle Anwesenden der Ceremonie am Altar und am Thron des Papstes mit Augen und Ohren zu folgen vermochten. Demgemäss tritt auch die Tribüne der Sänger aus der Längswand zur Linken nur wenig hervor, ist vielmehr zum grössten Teil in die Mauer verlegt. Weiter hinein, dem Ausgang nach der Sala regia zu, scheiden hohe Schranken das Presbyterium, d. h. den grösseren Raum, von dem Aufenthalt der Laien. Die marmorne Brüstung trägt auf vortretenden Postamenten acht viereckige Pfeiler mit vergoldeten Kapitälern, deren Zwischenräume über der Brustwehr mit schmiedeeisernen, gewiss auch vergoldeten Gittern geschlossen waren, während die mittleren die marmorne Thüreinfassung halten. Auf den Kapitälern ruht ein gerades Gebälk, auf dem acht Kandelaber für die grossen Kerzen, wieder aus goldgeziertem Marmor, aufgestellt sind.

Diese Schranken sind reich mit Skulpturen geschmückt, die zu den charakteristischen Leistungen unter dem Pontifikat Sixtus' IV. gehören, und auch heute noch trotz mancherlei Beschädigung das Auge erfreuen. Auf beiden Seiten der Thür gliedert sich die Brüstung in je drei Abteilungen, die durch breite Pilaster, mit Kandelabern in flachem Relief als Füllung darin, eingerahmt werden. Auf dem Sockel stehend tragen sie das weich profilierte Gesims, dessen

¹⁾ Vgl. Beschreibung der Stadt Rom II, I. pag. 245 u. 305.

²⁾ Diarium, a. a. O. col. 123 u. 159.

schmaler Fries mit zierlichen Gehängen aus Eichelbouquets geschmückt ist. Das Schönste bleiben jedoch die rechteckigen Marmorplatten, die zwischen Pilastern, Sockeln und Sims eingeschlossen sind. Das erste Paar, dem Durchgang zunächst, enthält in kräftigem Hochrelief je zwei geflügelte Genien, derbe wolgenährte Bübchen, die einen prächtigen Kranz aus allerlei Früchten mit flatterndem Bandwerk halten, welcher das Wappenschild mit der Eiche der Rovere darin, den Schlüssel Petri und der Papstkronen darüber umgiebt. — Wir erkennen sofort an den nackten Kindern mit ihren römischen Stiefelchen und den vollwangigen Gesichtern, wie aus der wundervollen Arbeit des Kranzes denselben Künstler, der in *Sti. Apostoli* den ganz verwandten Schmuck an den Grabmälern Rovere und Riario gefertigt. Seine meisterhafte Austeilung und lebenswarme Durchführung zeigen auch die folgenden Platten, an denen, wie am Sarkophag des Kardinals von *S. Sisto*, Fruchtgirlanden den Hauptschmuck bilden: hier sind sie nicht von Putten getragen, sondern einfach an zwei Ringen aufgehängt, so dass ein weiter Bogen dazwischen, zwei Enden aus je drei Bündeln mit flatterndem Gebände an den Seiten herabfallen. In der Mitte über der Senkung hängt ein geflügeltes Medusenhaupt, ein antiker Krug, eine Trinkschale oder dergleichen, von freiem Rankenwerk in symmetrischer Raumfüllung umwuchert. Diese Blätter und Früchte, diese Blüten und Pflanzengebilde sind von einer Frische und Weichheit, mit so wahren Gefühl für das vegetabilische Leben gearbeitet, dass man sie als Muster ersten Ranges bezeichnen darf. *Andrea Sansovino's* vielgepriesene Dekoration an den Grabmälern im Chor von *Sta. Maria del Popolo* (1505—1507) konnte nur zierlicher, nicht schöner ausfallen als diese.

Aber nicht eine Hand hat den ganzen Marmorschmuck der *Cappella Sistina* gefertigt; einen zweiten Meister erkennen wir deutlich an der Sängertribüne. Er arbeitet schematischer und ist mehr auf ornamentale Figuration als auf Naturbeobachtung bedacht. In der Behandlung der architektonischen Zierformen verrät er *Mino's* Gewohnheiten: Alles ist scharfkantiger, flacher, unplastisch an den Stein gebunden und auf Vergoldung berechnet, da es sonst kaum genügend hervortritt. Die wenig aus der Wand vorragende Balustrade wird von Konsolen getragen, über denen kurze Pfeilerchen je vier Baluster in die Mitte nehmen und durch ein niedriges Gesims verbunden werden. Zwischen den Konsolen unten sind Reliefplatten eingelassen, deren äussere zwei mit Fruchtgehängen gefüllt, während im mittleren das Wappenschild des Papstes zwischen zwei Füllhörnern erscheint. Hier verraten sich sogleich die Mängel des Künstlers, in der Anordnung auf der Fläche wie in der dürftigen Ausbildung der Formen. Er liebt es, an den Pilastern lange Gehänge von schweren und leichten Gegenständen anzuheften, wie hier Papstkronen, Schlüssel, Wappen, Eichelbouquet und Füllhörner oder Schildchen unter einander. Von ihm rühren auch die Kandelaber und Marmorpfosten der Schranken her, ja zum Teil das Rahmenwerk der Brüstung selbst. Auch er hat sich an Grabmälern versucht: das des Kardinals *Jac. Ammanati-Piccolomini* im Hof von *St. Agostino* und des *Giovanni Basso-Rovere*, des Schwagers *Sixtus' IV.*, in *Sta. Maria del Popolo* sind charakteristische Beispiele. Der erstere starb 1479, der letztere, wie die Grabschrift sagt, am 17. August 1483. Der Zusammenhang mit diesen Monumenten bestimmt also zugleich die Entstehungszeit des Marmorschmuckes in der Kapelle.

Die Ausführung der Wandmalerei stellte die Geduld des alten Papstes auf eine harte Probe. Ganz wie *Julius II.* später bei den Deckengemälden *Michelangelo's*, konnte *Sixtus* den Abschluss der Arbeit gar nicht erwarten. Am Jahrestage seiner Wahl, der *Vigilie* von *S. Lorenzo*, kam er ungemeldet, ja »extra ordinem« wie *Jacobus Volaterranus* schreibt, zur Vesper in die Kapelle ¹⁾, um sich nach dem Stand der Fresken umzusehen. Sofort benutzten römische Magistratspersonen diese Gelegenheit seiner habhaft zu werden, um sich von Amtswegen für die Kardinäle *Savelli* und *Colonna* zu verwenden, die damals noch in der *Engelsburg* saßen. Die Antwort lautete so

¹⁾ *Diarium*, a. a. O. col. 188. Es wurde also an dem Altar bereits Gottesdienst gehalten.

väterlich, dass sie voll Hoffnung giengen; aber es war wol vorauszusehen, dass in der Abwesenheit des Grafen Riario so leicht nichts geschehen werde.

Endlich, am 15. August 1483 erschien der langersehnte Tag der Vollendung¹⁾. »Am Feste der Himmelfahrt Maria's, das auf einen Samstag fiel, begab sich der Papst in die neue grosse Kapelle und wohnte dort dem Gottesdienste bei, der als Hausandacht nur in Gegenwart des Kardinals von S. Giorgio gehalten ward. Ausser Raffaello Riario waren sämtliche Prälaten der Kurie und noch einzelne andere zugegen. — Das war somit die erste Feier, die nach der Vollendung stattfand, und nur von der Geistlichkeit der Kapelle selbst vorgenommen wurde. Zur Erinnerung an diesen Tag verkündete der Papst Indulgenz für alle Besucher, auch für Frauen.« — »Dem Abendgottesdienst wohnte er abermals bei und liess die anwesenden Prälaten nach dem Kardinal von S. Giorgio auf den Sitzen des heiligen Kollegiums Platz nehmen. Der Zuhörermenge erteilte er wie schon morgens von seinem Stuhl aus den apostolischen Segen. — Als die Nachricht von der Indulgenz, die allen Besuchern der neuen Kapelle ohne Unterschied des Geschlechts an diesem Tag bewilligt sei, sich durch die Stadt verbreitete, da geriet mit wunderbarer Schnelligkeit die ganze Bürgerschaft in Bewegung. Bald konnte man vor dem Menschenstrom nicht aus noch eingehen und der Zudrang hörte nicht auf bis Mitternacht vorüber war.«

Nur die Vollendung des ganzen künstlerischen Unternehmens, das der Greis für sein letztes halten musste, erklärt so aussergewöhnliche Zeichen der Freude. Der heilige Vater war, das gieng aus Allem hervor, eitel guter Laune über den Abschluss auch dieser Schöpfung; denn hier konnte er das Bewusstsein hegen, ein dauerhaftes Denkmal seines Ruhmes gegründet zu haben. Deshalb hielt auch am Krönungstage des Papstes der mächtige Nepot, Giuliano Rovere selber das feierliche Hochamt in Gegenwart aller Kardinäle; denn er scheint es gewesen zu sein, der an der Förderung dieses grossartigen Werkes den vornehmsten Anteil hatte. Seiner Anwesenheit in Florenz auf der Rückkehr von Frankreich, im Januar 1482, wird auch die Berufung der besten florentinischen Meister wol zu verdanken sein.

Von oben bis unten waren die schlichten Wände der Kapelle mit Malereien bedeckt. An der Decke sah man jedenfalls ein System gemalter Architektur mit den Wappenschildern und Inschrifttafeln des Papstes in der Mitte. Sie musste schon unter Julius II. wegen klaffender Risse in der flachen Wölbung verklammert werden²⁾, und offenbar die Zerstörung des ursprünglichen Schmuckes veranlasste dazu, Michelangelo die Erneuerung dieser oberen Teile aufzutragen. Das erste Programm, das ihm gegeben ward, erlaubt uns einen Rückschluss auf das, was hier vorhanden war; wir brauchen seine eigenen Worte nur in die Formensprache des Quattrocento zu übertragen. Sein erster Entwurf zeigte »die zwölf Apostel in den Bogenfeldern und im Uebrigen mit Ornamenten bedeckte Felder, wie das so üblich ist«³⁾. Sein eigenes Zurückgreifen dann auf perspektivisch täuschende Ueberhöhung des wirklichen Raumes, die florentinischen Künstlern sonst nicht geläufig ist, legt es nahe, hier Anregungen ähnlicher Art im Sinne Melozzo's vorauszusetzen, dessen Eigentümlichkeit mittlerweile die Richtung der Kunst unter Sixtus IV. bestimmte. Dass in den Lünetten über den Fensterbogen schon anfänglich die zwölf Apostel

¹⁾ Ich habe dieses wichtige Datum bereits früher mitgeteilt: vgl. Preussische Jahrbücher 1881. Bd. XLVII, S. 54 und Bd. XLVIII, S. 129. Pinturicchio in Rom S. 11. Das einzige Bedenken, das gegen den Bericht des Zeitgenossen, Jac. von Volterra, aufsteigen könnte, die Tatsache, dass Perugino seine Restzahlung erst im Frühjahr 1490 von der apostol. Kammer in Perugia erhielt, wird völlig durch einen Blick auf die finanzielle Lage des Papstes beseitigt (vgl. Volaterrano, col. 152). Erst Innocenz VIII. konnte ganz allmählich abzahlen, und Perugino als Angehöriger des Kirchenstaats wird der letzte gewesen sein.

²⁾ Albertini fol. 83 b. f. (meine Ausgabe S. 13): »quam tua beatitudo ferreis catenis munivit: ac superiorem partem testudineam pulcherrimis picturis et auro exornavit, opus praeclarum Michaelis Archangeli Florentini, statuariae artis et picturae praeclarissimi.

³⁾ Sein Brief an Fattucci b. Milanesi, Lettere etc. No. CCCLXXXIII.

in Halbfiguren zu sehen waren, geht aus dem anschliessenden Cyklus des heut noch Erhaltenen hervor; denn zu den Seiten der Fenster stehen in Nischen die Einzelgestalten der heiligen Päpste, die unmittelbaren Nachfolger jener Sendboten auf Erden. Nur an der Altarwand hat der ganze alte Freskenbestand dem Jüngsten Gericht Michelangelo's weichen müssen. Hier sind die ersten Papstbildnisse weggefallen, da die erhaltenen erst mit Clemens I. beginnen. Werfen wir einen Blick in Platina's Biographien, an die sich die Schreibung der Namen anschliesst, so kommen wir zu dem erwarteten Resultat, dass auch hier neben den beiden Fenstern je zwei Nischen gemalt waren. Es fehlen, wenn wir mit Platina bei Christus anfangen, gerade vier: Christus und Petrus, Linus und Cletus. Die letzteren wenigstens können nirgend anderswo gestanden haben, wenn wir auch, ohne Platina's Hülfe, Petrus schon unter den Aposteln und Christus gern in der Höhe, für sich an bevorzugter Stelle, gesucht hätten. Linus und Cletus nahmen gleiche Nischen an dieser Schmalwand ein, zu äusserst rechts und links; denn die Reihenfolge der übrigen springt immer von einer Seite auf die andere über und gelangt so alternierend bis Marcellinus und Marcellus, in der Mitte der dem Altar gegenüberliegenden Wand, über dem Ausgang nach der Sala regia ¹⁾).

Wer die Deckenmalerei bis an die Fensterbögen, wo wir jetzt Michelangelo's Hand bewundern, unter Sixtus ausgeführt hatte, wird ohne urkundliche Notiz, die bisher vergebens gesucht ist, immer ungewiss bleiben. Nur verdienen noch zwei Momente Beachtung, die für die fernere Kritik bedeutsam werden. Die ganze Einteilung der grossen Wandflächen mit gemalter Scheinarchitektur trägt einheitlichen Charakter: die Nischen für die Papstbilder mit der Dekoration der Fensterleibungen und Pfeiler, die starken Pilaster zwischen den ungewöhnlich niedrigen aber breiten Rechteckfeldern, welche die biblischen Historien aufnehmen sollten; die nämlichen Pilaster unten zwischen den Teppichen aus kunstvollem Gold- und Silberbrokat, sind aus einem Gesamtplan hervorgegangen, dessen Eigentümlichkeit wol dem römischen Geschmack entspricht, uns aber fremdartig anmutet solange wir nach einem Urheber unter den florentinischen Künstlern suchen, die für die Hauptbilder berufen wurden. Ich glaube, man darf die Anordnung dieser Scheinarchitektur und die Zeichnung ihrer Ornamente dem tonangebenden Maler des Papstes, Melozzo da Forli, zuschreiben, mochte auch die Ausführung geschickten Hilfskräften überlassen sein, deren die Werkstatt des Römers Antoniasso z. B. genug zu stellen vermochte, wie ohne Zweifel auch Melozzo selbst.

Umgekehrt bereitet der Name eines Künstlers Schwierigkeiten, dessen Teilnahme an der Ausmalung der sixtinischen Kapelle glaubwürdig überliefert ist, während Albertini wie Vasari davon schweigen, und die Kunsthistoriker bisher vergebens versucht haben, seinen Anteil herauszufinden. Papst Sixtus beschenkte den Vallombrosaner Mönch, Fra Diamante di Feo mit einer jährlichen Pension von 100 Dukaten, um ihn für die Malereien zu belohnen, die er in seiner Kapelle zu Rom ausgeführt. Die Abtei von S. Fedele zu Poppi im Casentino weigerte sich, aus ihren Einkünften eine so beträchtliche Rente zu zahlen, die der freigebige Papst mit einem Federstrich ihr auferlegt; es kam zum Prozess, der nach Jahr und Tag 1482 mit einem Vergleich endete, wonach die Pension auf 36 Dukaten herabgesetzt wurde; im Jahre 1490 schien auch diese zu gross und Fra Diamante's Anspruch ward durch einmalige Zahlung getilgt ²⁾).

Es ist entscheidend, dass darnach Fra Diamante's Tätigkeit in der Sixtina vor 1482 fällt. So erklärt es sich, dass unter den grossen Hauptbildern der Florentiner, die noch im August 1482 wichtige Aufträge im Signorenpalast ihrer Vaterstadt annahmen, bisher keines der Hand Fra

¹⁾ Gerade über dieser Thür liest man Dalmata (bei Alinari Damasus), während nach Platina ursprünglich Caius Dalmata dastand.

²⁾ Vgl. die Mitteilung Milanesi's bei Crowe u. Cavalcaselle III, p. 86. Milanesi selbst druckt in der Vasari-Ausgabe II, p. 641 irrtümlich 1492 statt 1482 und lässt den Schluss der Affaire von 1490 weg.

Diamante's zugeschrieben werden konnte. Wir hätten seine Mitwirkung ohne Zweifel in der oberen Hälfte zu suchen. Dort war Platz genug, der in herkömmlicher Weise mit figürlichen Darstellungen, wie Apostel, Propheten und Evangelisten, ausgefüllt wurde. Aus der Höhe des Preises, den Sixtus in bekannter Geberlaune verfügt, vielleicht um den minder begabten Künstler loszuwerden und bessere statt seiner zu berufen, darf jedenfalls nicht zurückgeschlossen werden auf den Wert seiner Leistungen und den Reichtum der Kompositionen.

Fra Diamante hatte am Ende der sechziger Jahre als Gehülfe Fra Filippo's die Fresken im Chor des Domes von Spoleto vollendet, da sein Meister über der Arbeit starb. Dieser vertraute ihm letztwillig die Erziehung seines Sohnes Filippino, und mit Filippo's bedeutendstem Schüler, Sandro Botticelli muss Diamante dauernd in Verkehr gestanden haben. Schwer ist es, ohne sichern Halt an selbständigen Werken, deren viele verloren sind, sich eine Vorstellung seiner Eigenart zu bilden; doch muss sie, — das geht aus Allem hervor — zwischen Sandro's und Filippo's Weise die Vermittlung sein ¹⁾. Darf in Spoleto die Geburt Christi als Anfangspunkt betrachtet werden, so wäre hier ein später Ausgang seiner Tätigkeit, in Rom.

Und allerdings, wir glauben seine Hand in einigen Spuren noch heute anerkennen zu müssen. Die Apostel und Propheten, oder was sonst in den Bogenfeldern über den Fenstern sich befand, ist von Michelangelo erneuert; aber die ganze Reihe von Päpsten darunter ist erhalten. Sie gilt als Botticelli's Eigentum. Wenn man sich jedoch zu genauerer Prüfung entschliesst und diese Einzelfiguren nebeneinanderhält, wie es mit unsern Hilfsmitteln möglich ist, so wird ein aufmerksames Auge bei einiger Geduld gar mancherlei verschiedene Züge finden, die Sandro keineswegs entsprechen, — ganz abgesehen natürlich von Uebermalung, wie sie Marcellus und Andere leicht erkennen lassen. Erscheinungen, die Niemand für Botticelli ansprechen wird, sind die Päpste S. Alexander und S. Fabianus auf der linken Seite vom Altar aus, sowie S. Eleutherius, S. Dionysius auf der rechten. Sie stehen Fra Filippo ganz auffallend nahe und dürfen als Beitrag seines Genossen Fra Diamante betrachtet werden. — Dagegen offenbart sich der Schwung Botticelli's, wie wir ihn kennen, und drunten an den Fresken noch gesteigert sehen, auf den ersten Blick in Gestalten wie Soter, Calistus und Lucius links, oder Euaristus und Cornelius rechts, erinnert uns die tiefe Begeisterung und unruhige Wendung in Stephanus und Sixtus II., die einander gegenüberstehen, an den heiligen Augustin in Ognissanti zu Florenz, den er unmittelbar vor seiner Romfahrt geschaffen. Gewiss ist bei Andern die Arbeit nicht einmal ganz von einer Hand, die wulstigen Chormäntel mit Goldpunktierung zum Beispiel geringer ausgeführt als der Kopf und das weiche Untergewand, in dessen fließenden Falten gerade oft die Meisterschaft Botticelli's hervorleuchtet: So bei Marcellinus, dann Pius und Hyginus.

Doch ausser Sandro und Diamante tritt noch eine dritte, von beiden abweichende Kraft in dieser Reihe von Papstbildern deutlich hervor: das ist Domenico Ghirlandajo. Charakteristische Beispiele seiner minder schwungvollen, aber aufrichtig wahren, sinnig gemütvollen Auffassung sind Clemens und Anaklet, unmittelbar neben der Altarwand, dann rechts Sixtus I., Zepherinus und Urban, links Telesphorus, Victor und Felix, die oft durch den scharfen Seitenblick, in dem imponierenden Ausdruck von Gedankenarbeit und ruhiger Würde an den heiligen Hieronymus in Ognissanti zu Florenz vom Jahre 1480 gemahnen.

So gewährt die Musterung dieser wenig beachteten Einzelfiguren auch nach anderer Seite willkommenen Aufschluss ²⁾. Wir erfahren, dass nach Botticelli auch bald Ghirlandajo sich ein-

¹⁾ Ihm gehört meines Erachtens das Porträt einer Dame in scharfem Profil nach links, mit Palmbllättern auf dem Aermel, das in der Nationalgallery zu London No. 758 Piero della Francesca genannt wird.

²⁾ Fra Diamante war durch die Malereien in Spoleto im Patrimonium Petri bekannt, das der Papst mit der Kurie 1476 durchzogen hatte. Er stand aber in naher persönlicher Beziehung zu Botticelli, der seinerseits wieder mit Dom. Ghirlandaio beim Auftrag für den Signorenpalast zu Florenz in Gemeinschaft erscheint.

gestellt, entdecken aber so früh keine Spur von Cosimo Rosselli oder von Pietro Perugino. Was den letzteren betrifft, so erklärt sich der Sachverhalt ohne Weiteres. Denn während Botticelli, wie Vasari erzählt, eine Art Oberleitung ausüben sollte, die sich bei den Papstbildern wol fühlbar macht, wurde Perugino mit ganz besonderen Ehren — *con molta sua gloria* — vom Papste berufen. Zu gleicher Zeit nämlich, da Sandro mit Diamante und Ghirlandajo noch an der Ausfüllung der Nischenreihe schafften, hatte der Meister von Perugia die wichtigste Aufgabe übernommen: den Schmuck der Altarwand, der ihm vor den Anderen zufiel, vorausgesetzt freilich, dass Vasari's Bericht über diese, unter Paul III. heruntergeschlagenen Fresken ganz zuverlässig ist ¹⁾.

Pietro Perugino soll darnach auf dieser Schmalseite nicht nur die Geburt Christi und die Findung Mosis, sondern in der Mitte über dem Altar auch die Himmelfahrt der Madonna gemalt haben, wo er Papst Sixtus selber knieend abgebildet. Dazu kämen dann zunächst noch die beiden folgenden, hüben und drüben an die Altarwand stossenden Gemälde, die uns erhalten sind und als Perugino's Eigentum erkannt werden. Das wäre in der Tat eine umfangreiche Bestellung ersten Ranges, die eine grosse Auszeichnung für den Umbrer bedeutet, und um so mehr auffallen muss, als er in seiner Heimat noch wenig Zeugnisse seines Könnens hinterlassen, seinen dauernden Aufenthalt in Florenz genommen und dort im Verkehr mit seinem Meister Verrocchio und seinem Mitschüler Lionardo da Vinci die erste siegreiche Tätigkeit entfaltet, die ihm, dem Fremden, auch unter der Kuppel Brunellesco's schnelle Anerkennung eintrug ²⁾.

Nun aber ist neuerdings eine alte Beschreibung des Mittelbildes über dem Altar der Sixtina gedruckt worden, die bis dahin unbeachtet blieb. Sigismondo de' Conti, der am Abend seines Lebens die Madonna di Fuligno bei Raphael bestellt, erwähnt in seinem Geschichtswerk 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 des neuen Testaments 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 Aether emporzusteigen schien« ³⁾. — Das ist ein hohes Lob im Munde eines Zeitgenossen. Aber so gern wir sonst die Vorzüge Perugino's 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 Untersicht, noch durch geschickte Beleuchtung, oder gar duftige Abtönung der Farben im stande einen gewissen Grad von Illusion hervorzubringen, der das Urteil des Sigismondo de' Conti bestimmen konnte. Schon die störende Mandorla tut solcher Wirkung Abbruch. Wir brauchen nur an ein Hauptwerk seiner Blütezeit, wie die Himmelfahrt Maria's in der Akademie von Florenz zu erinnern, oder um völlig sicher zu gehen, den segnenden Gottvater hier in der Taufe Christi zu betrachten, wenn es zu erfahren gilt, was Perugino in dieser Hinsicht zu leisten vermochte. Doch wer die Beschreibung des Augenzeugen unbefangen liest: »*imago Virginis Mariae in coelum assumptae tanta arte depicta, ut se humo attollere et in aethera tendere videretur*«, wird dabei sicherlich an eine visionäre Behandlung denken, und diese ist damals, wo die Künste des Helldunkels und

¹⁾ Opere III, 579. Raph. Maffei Volaterran. nennt in s. Commentar. urban. Lib. XXI, col. 645 nur Perugino: Petrus Perusinus complura et egregia, inter quae Romae sacellum in palatio Vaticani a Xisto conditum et ab eo depictum.

²⁾ Vgl. seine Vorgeschichte im Jahrbuch der K. preussischen Kunstsammlungen 1884. III.

³⁾ Historiarum sui temporis libri, Rom 1883. Lib. V, p. 205.

der Luftperspektive für derartige Probleme noch nicht ausgebildet waren, nur im strengrealistischen Sinne, durch die Mittel kühner Verkürzung möglich. So überraschende Untersicht, so überzeugenden Aufstieg gen Himmel vermochte damals nur Einer zu schaffen: Melozzo da Forlì.

Ausserdem drängt sich ja ohnehin die Frage auf, weshalb wir so viel fremde Kräfte berufen sehen? Die Eile des Papstes, noch bei Lebzeiten dies Werk zu vollbringen, erklärt nur die gleichzeitige Beschäftigung aller tüchtigen Meister, die er herbeiziehen konnte, nicht die Ausschliessung eines so bewährten und bevorzugten Mannes, der am Hofe lebt. Selbst wenn er, wie wir zu glauben alle Ursache haben, anderwärts in Sixtus' Auftrag zu arbeiten hatte, so würde es doch befremden, dass diese vornehmste Stelle nicht ihm bewahrt geblieben. Die Aufgabe, die aus dem Kreis der Historien heraustritt, scheint wie für ihn erdacht, ihrem innersten Wesen nach aus seinen vorangegangenen Leistungen erwachsen! — Doch, wo die litterarischen Angaben einander aufheben wie hier, und das Denkmal selbst nicht mehr vorhanden ist, wird eine Entscheidung stets zu kühn befunden werden¹⁾.

Jedenfalls stand die architektonische Umrahmung dieser Himmelfahrt Maria's mit dem knieenden Sixtus zu ihren Füßen in engem Zusammenhang mit der Scheinarchitektur des ganzen Innenraumes und trat entsprechend aus der gleichmässigen Gliederung als bevorzugtes Mittelstück mit krönendem Aufbau hervor. Zu beiden Seiten schloss sich die erste historische Darstellung, hier aus dem Leben Christi, dort aus dem Leben Mosis an; denn die Hauptmomente aus beiden, — die Mysterien des alten und des neuen Bundes, — sollten hier in Parallele einander gegenübergestellt werden. Wie bei der Geburt Mosis die Rettung des Findlings aus dem Nil und die Bemühung der Königstochter in den Vordergrund trat, so war auch bei der Geburt Christi gewiss die Anbetung der Könige mit Vorliebe geschildert, wo reichgeschmückte Herren in Person als Weise aus dem Morgenland in malerischem Aufputz erscheinen durften. Und gleichwie die Medici auf Botticelli's schönstem Tafelbilde (der Uffizien), so mögen hier an vornehmster Stelle, in unmittelbarer Nähe des Stifters selbst, sich auch die Bildnisse seiner Angehörigen aus dem Hause Riario befunden haben, die Vasari erwähnt. Hier mochte Graf Girolamo sich mit der Königskrone schmücken, und Catarina Sforza als Tochter Pharao's ihr jüngstes Prinzelein als Sohn der Jüdin zeigen²⁾. Auf den übrigen Bildern Perugino's sind die Züge des Riario wenigstens, die wir aus Melozzo's Fresko in der Vatikana kennen, schwerlich zu entdecken. Wo aber Girolamo's Porträt auf den Wänden der Sixtina gemalt ward, da muss die Arbeit vor dem 28. Mai 1483 vollendet sein; denn an diesem Tage verliess, wie wir gehört, der Graf mit den Seinen die Stadt und kehrte erst im November zurück, als die Kapelle bereits dem Kultus übergeben war.



Sehen wir von dem verlorenen Schmuck der Altarwand ab, so scheinen sich die Meister Pietro Perugino, Sandro Botticelli, Domenico Ghirlandajo und Cosimo Roselli, der nun hinzutritt, möglichst gleichmässig in die Wandflächen und die dafür bestimmten Aufgaben geteilt zu haben.

Perugino beginnt mit dem Eintritt in den alten und den neuen Bund, indem er die Beschneidung dort der Taufe hier gegenüberstellt. Während der Heiland sich demütig der begeisterten Mahnung des Täufers beugt, zwingt der Herr den Moses gewaltsam unter das Gesetz. Der Sendbote Jehovahs tritt ihm mit dem Schwert in den Weg, wie er mit Weib und Kind

¹⁾ Vgl. im Anhang die weitere Begründung unserer Ansicht mit Hilfe späterer Nachahmungen dieser Komposition.

²⁾ Hieronymo Riario pridie Kalendas Septembris puer magna indolis nascitur, schreibt Mattia Palmieri 1479; das war Ottaviano, am 24. August 1480 folgte Cesare.

aus Madian nach Aegypten zurückkehrt. Zaghaf und ängstlich steht der berufene Volksführer vor dem Todesengel, der ihn am Kragen packt, während Ziporah mit den frischen Buben anmutig neben ihm wandelt, links die geschmückte Dienerin einen prächtigen Mischkrug auf dem Haupte, diese andre ein Bündel hinter der Gebieterin trägt, und die Knechte mit bepackten Kamelen daherziehen. Sanftmütig und bescheiden, dass wir an Jesus von Nazareth denken, erscheint Moses auch beim Vollzug des symbolischen Opfers an seinem Söhnlein. Ganz rechts sitzt die Frau mit dem Knaben Gersam auf dem Schofs, und die Mutter kniet davor, im Begriff ihn mit scharfem Stein zu beschneiden, während das Brüderchen neben dem Vater halb ängstlich halb verschämt hinüberlugt. Man könnte glauben, einen Einblick in das trauliche Leben der Kinderstube zu geniessen, wo die mütterliche Hand alle kleinen Sorgen und Bekümmernisse glättet und überstehen hilft, wenn um diese reizend intime Scene nicht eine Schaar von Zuschauern versammelt wäre. Es ist eine Reihe von Bildnisfiguren aus der Umgebung des päpstlichen Hofes, welche die häusliche Operation zur feierlichen Ceremonie erhebt. Wir möchten neben Moses den Stadtpräfekten Giovanni della Rovere und ihm gegenüber seinen Bruder Kardinal Giuliano, ja neben ihm den jungen Guidobaldo von Urbino, und ganz in der Ecke rechts den Meister von Perugia selber erkennen ¹⁾. Zwei vornehme Porträtköpfe sehen auch links zwischen Moses und Ziporah hervor. Im Mittelgrunde wird in kleinen Figuren die Begegnung mit Aaron geschildert, der seinem Bruder entgegenkommt, ringsum glückliche Gefilde mit fröhlichen Hirten und einem fernen Flusstal, vor dem sich mächtige Bäume erheben. Ueberall ist echte umbrische Stimmung, und Perugino's Vorzüge wie seine Schwächen treten hier in einer Liebenswürdigkeit auf, dass man dem gefühligen Poeten gern folgt. Es ist eine so unmittelbare Frische und Zartheit der Beobachtung in manchen Zügen, eine so natürliche Anmut der Bewegungen, eine so knospenhafte Jungfräulichkeit des Ausdrucks darin, wie sie die Sehnsucht Verrocchio's und die glücklichste Gabe des jungen Lionardo waren. Der erste volle Frühling der Kunst Perugino's atmet aus diesen Gruppen; das Familienidyll besonders hat noch den Duft bewahrt, den man nicht fremdher entleihen kann.

Auch die Taufe Christi war in seiner Art eine tüchtige Leistung, die heute leider durch Kerzenqualm und mehrfache Restauration entstellt ist. Immer jedoch geben die Gestalten in der Mitte, Christus, der Täufer und die Halbfigur des segnenden Gottvater, obgleich das Nackte zaghaf behandelt ist, doch einen günstigen Begriff von den Fähigkeiten des Meisters in so früher Zeit. Einige Bildnisse zur Linken sind von ausgezeichneter Schönheit und reihen sich dem Besten an, was ihm gelungen, während drüben helfende Hände, wie seines Landsmannes Pinturicchio oder des Florentiners Rocco Zoppo, ebenso wie bei den Predigtscenen im Mittelgrund erkannt werden. Auch hier offenbart die Landschaft, in deren Tiefe wir eine fabelhafte Stadt mit dem Pantheon als Hauptkirche und dem Campanile von Sto. Spirito, mit dem Colosseum als Theater und dem Constantinsbogen als Burgtor erblicken, dass diese Maler nicht ohne fruchtbare Anregung durch die herrliche Gegend von Umbrien her nach Rom gewandert.

Die Vorzüge der Anordnung Perugino's werden erst recht fühlbar, wenn daneben nun ein echter Florentiner wie Sandro Botticelli zu erzählen beginnt. Seine Aventure aus dem Leben des Moses geschahen zeitlich vor denen, die Perugino dargestellt; aber die Rücksicht auf Analoges in der Erdenlaufbahn Christi hebt dies Bedenken auf. Sandro beginnt rechts mit der jähzornigen Tat des Moses an dem Aegypter, der einen seiner Stammesbrüder misshandelt. Der harte Vogt liegt schreiend am Boden, Moses ist über ihm mit dem Schwert; scheu weichen die Geplagten zur Seite, — ja hinter dem Hause schon sieht man Moses auf der Flucht in die Wüste.

¹⁾ Wie auf der Anbetung der Könige zu Perugia (Pinacoteca comunale, Sala di Fiorenzo). Dies Bildnis auf dem Fresko hat auch Konr. Lange erkannt, der den Einfluss Lionardo's noch mehr betont (Festschrift f. Anton Springer 1885. S. 96).

Aber auch hier im Lande Madian, wo er in einem Schlupfwinkel bei der Cisterne haust, bewährt sich seine Natur. Die Töchter des Priesters Raguel, die mit der Herde ihres Vaters zum Brunnen kommen, werden von Hirten verscheucht: Moses erhebt sich als Verteidiger der Bedrängten, verjagt die frechen Gesellen und trinkt die Schafe der dankbaren Mägde. Diese ritterliche Handlung stellt der Maler in die Mitte: wir sehen Moses mit dem Wassereimer bemüht und die flachshaarigen Waldnymphen barfuss, ein Lammsfell über dem weichen Gewand, romantische Märchengestalten unter den schattigen Bäumen der Oase. Dann folgt im Hintergrunde die Berufung Mosis, wie er seine Schuhe löst, und wie der Herr im feurigen Busch zu ihm redet; vorn dagegen, zur Linken, der Auszug aus Madian nach Aegypten, wo weiter geschieht, was Perugino geschildert.

Noch zahlreicher drängen sich die Bildnisfiguren aus der Umgebung des Künstlers als Zuschauer in die Tempelszene zu Jerusalem ein, die Botticelli gegenüber vor uns aufrollt. Die Vervielfachung der Person seines Helden und dessen gleichzeitig sichtbare Gegenwart bei den verschiedensten Erlebnissen konnte kaum weiter getrieben werden. Wie Moses drüben dienstfertig den Töchtern des Priesters zur Hand geht, so erscheint hier ein schöner Knabe im Chorhemd, bemüht dem jüdischen Hohepriester beim Opfer zu dienen. Die Parallele fordert, dass wir in ihm, auch ohne eine Belegstelle der Bibel, den jugendlichen Jesus erkennen; denn er steht inmitten des Vordergrundes als Hauptfigur, im Begriff dem Hohepriester das Becken zu reichen. Es geschieht vor den Augen Aller, am Altar, wo das Brandopfer bereitet und die andächtige Menge versammelt ist, vor dem Tempel, dessen Front die Mitte des Ganzen bekrönt. Oder wäre dieses festliche Gedränge nichts als ein Genrebild, das die Koulisse im Hintergrund beleben soll? Eifrig eilt noch ein Weib herbei, um Geflügel zum Opfer zu bringen, während vorn die Andere ein Bündel Holz auf dem Kopfe trägt, und ihr Bübchen sich mit Trauben beladen hat. Ueberall schieben sich die Reihen der Zuschauer im Zeitkostüm ein, die mehr oder minder am Vorgange beteiligt, ja ruhig dastehen, nur um zu sehen oder gesehen zu werden, oder gar in lebhafter Unterhaltung des bedeutsamen Anlasses, der sie zusammengeführt, vergessen. Welch einen Kreis prächtiger Jünglinge und ernster Prälaten, vom Kardinal bis zum Ceremonienmeister, hätten wir beisammen, wenn die Namen überliefert wären. Ausserhalb dieses Hauptereignisses erscheint nun Christus noch viermal; denn wie wir Moses in die Wüste begleitet, in die ihn der Totschlag hinaustrieb, so folgen wir dem sündlosen Erlöser in die Einsamkeit, von Versuchung zu Versuchung und sehen wie er ohne Schuld befunden ward¹⁾. Links oben fordert der Teufel ihn auf, aus den Steinen Brot zu machen; in der Mitte erblicken wir beide auf der Zinne des Tempels; rechts auf der Anhöhe die zornige Verjagung Satans, während Engel Speise und Trank auftischen, und endlich links unten noch einmal Christus von Engeln begleitet, die ihm dienen. — Schon stuft der Maler die Grösse seiner Figuren ab, je nach der Entfernung; aber dadurch entzieht er sie nur unserer Aufmerksamkeit. Der Schauplatz ist auch hier mannichfaltig und reizvoll geschildert: links eine Stadt auf der Höhe, rechts ein Blick auf Gewässer mit einem Hafenort am Ufer, und davor zwei Eichbäume, sorgfältig ausgeführt als Wahrzeichen des Rovere, wie die Gesellschaft vorn uns in das Rom Sixtus' IV. versetzt.

Wenn wir darnach zu dem folgenden Paar gegenüberstehender Darstellungen übergehen, so geraten wir in Widerspruch mit der bisherigen Tradition: der Untergang Pharaos im roten Meer gilt für eine Arbeit des Cosimo Rosselli, die Berufung des Petrus und Andreas dagegen als anerkanntes Meisterwerk des Domenico Ghirlandajo. Wir aber müssen behaupten, dass dieses Freskenpaar ebenso ungeteilt dem Ghirlandajo zugefallen sei, wie dem Perugino das erste, dem Botticelli das zweite Paar, und wie dem Cosimo Rosselli das folgende vierte. Mit diesem letzteren gelangen wir an die Marmorschranken, hinter denen eine neue Arbeitsteilung beginnt, da nur noch ein Drittel der Kapelle übrig blieb.

¹⁾ Matthaeus IV, 1—11.

Die gleichmäßige Uebernahme zweier Parallelszenen des Cyklus, die auf gleichen Wandflächen entfaltet werden sollten, hat sowol die äussere Wahrscheinlichkeit als ihre innere künstlerische Berechtigung für sich. Die technische Beschaffenheit der Freskomalerei selbst bestätigt unsere Annahme: der herrschende Grundton, die Nüancen der Farben, ihre Wahl und Zusammenstellung, soweit sie den Totaleffekt bedingen, stimmen durchaus nicht mit dem daranstossenden unbezweifelbaren Werk des Cosimo Rosselli überein, sondern vielmehr mit dem gegenüberliegenden des Domenico Ghirlandajo. Beiden ist in ihrem heutigen Zustande der rotbräunliche Gesamtton und die eigentümliche Stumpfheit der rauhen Farbenfläche gemeinsam, den wir z. B. an den oberen Fresken in Sta. Trinità zu Florenz, am Abendmal in S. Marco, d. h. in Arbeiten Ghirlandajo's antreffen, die zunächst nach seiner römischen Zeit entstanden, Eigenschaften die auch in Tafelbildern wiederkehren, wo die Tempera nicht mit glänzendem Firniss überzogen ward.

Etwas anders stellt sich die Frage, wenn wir auf die charakteristischen Merkmale der Auffassung und Darstellung selbst eingehen; denn wie Perugino nachweislich Gehülfen heranzog, so ist auch bei Ghirlandajo, der gerade damals viel beschäftigt war, die Mitwirkung untergeordneter oder gar namhafter Kräfte durchaus wahrscheinlich. Sein Bruder David hatte schon in der Bibliothek des Vatikans, wie wir gesehen, seine Stelle vertreten; er wird als Teilhaber bei andern Aufträgen offen genannt, und mittlerweile werden jüngere Ateliergenossen nicht gefehlt haben. Doch betrachten wir zunächst die eigenhändige und unbezweifelbare Arbeit Domenico's selbst.

Die Berufung des Petrus und Andreas ist eine Leistung, die in mancher Hinsicht alle andern der sixtinischen Kapelle überragt. Nur ein Moment ist aus der gegebenen Geschichte¹⁾ herausgehoben; ihm wird die ganze Breite des Bildes gewidmet. In der Mitte des Vordergrundes steht Christus, eine edle würdevolle Gestalt in weitem Gewande; er hält mit der aufgestützten Linken den Mantel über der Hüfte fest und erhebt die Rechte segnend zu den Jüngern, die in schräger Linie ihm gegenüber knien. Petrus zunächst kreuzt die Arme über die Brust, zum Zeichen seiner Hingebung an den Herrn; der bärtige Greis Andreas faltet andächtig die Hände. Unmittelbar hinter Christus stehen zwei Alte als Folie für ihn, ein frommer Teilnehmer in biblischer Tracht barfuss einherwandelnd, neben einem andern im Zeitkostüm. Der nämliche Charakter wird noch zur Linken festgehalten; aber die dichte Schar der Zeugen rechts besteht aus lauter Bildnisfiguren: die ganze florentinische Kolonie zu Rom scheint hier versammelt, während drüben sogar liebliche Frauen und Mädchen erscheinen. Der Auftritt geht dicht am Galiläischen Meere vor sich, dessen bergige Ufer sich weit in die Tiefe ziehen, mit wolbewehrten Städten links und rechts. Im Mittelgrunde sieht man hier Christus am Gestade, wie er die ersten Jünger vom Fischerhandwerk aus ihrem Nachen ruft, dort wie er von Petrus und Andreas begleitet die Söhne Zebedei im Schiffe ihres Vaters trifft. Die grossartigen Erscheinungen aus den heroischen Zeiten der Kirche, die uns Ghirlandajo vorführt, die würdevolle Haltung und sprechende Charakteristik der Bildnisse seiner florentinischen Gönner wetteifern mit Masaccio's berühmtesten Darstellungen in der Cappella Brancacci des Carmine zu Florenz. Die ernste gediegene Auffassung und Wiedergabe der Körperformen wie der Gewänder, die Anmut der Frauenköpfe links, die Schönheit der Knaben, deren einen der Maler wie huldigend bekränzt, — die Tiefe des Hintergrundes mit der lockenden Landschaft, das Alles verleiht diesem Fresko Ghirlandajo's mannichfaltigen Wert, lässt uns der unvollkommenen Malweise vergessen, die das Auge keineswegs mit äusseren Reizen erquickt, und sichert dem Ganzen die imposante, dem feierlichen Ort entsprechende Wirkung.

Die inneren Qualitäten der Komposition, der Auffassung und des Vortrags erheben das Werk auf die höchste hier erreichte Stufe. Aber ebendeshalb darf es nicht ohne Einschränkung als Mafsstab für Ghirlandajo's damaliges Kunstvermögen aufgestellt werden. Es ist ein Auf-

¹⁾ Matthäus IV, 18—22. Lucas I, 16—20.

schwung, der erst nach inniger Berührung mit dem Geiste der ewigen Stadt gelang, und im wetteifernden Streben gemeinsamer Arbeit, vielleicht erst unter besonders günstiger Constellation möglich wurde. Denn wie gross ist der Abstand von der Arbeit desselben Meisters im Saal des Stadthauses zu Florenz, die er unfertig stehen liess, als er nach Rom gieng, und unmittelbar darauf vollendet hat! Von dieser muss ausgegangen werden, wenn wir beurteilen wollen, was dazwischen liegt: Pharaos Untergang im Roten Meer¹⁾.

Die Rettung des auserwählten Volkes aus der Gewalt der Waffen und des Wassers, die Vernichtung des verfolgenden Aegypterheeres als Tat des Moses ist der Gegenstand, dessen Parallelismus mit dem vorigen allerdings nur künstlich erzwungen scheint. Der ungewohnte Vorwurf hat in dem Versuch des Künstlers seiner Herr zu werden entschiedene Mängel verursacht. Obgleich er die Massen hüben und drüben wolweislich abzuwägen sucht, wird doch der Kampf mit dem fremden Element auch ihm verhängnisvoll. Die Reiterei Pharaos, von den zusammenbrausenden Fluten überrascht, schwimmende und untersinkende Rosse, schwerbewaffnete Krieger hier vorwärts strebend, dort schon verzweifelnd, das Gedränge halb sichtbarer Körper, in Sturm und Regen erst recht undeutlich, wirkt beunruhigend und zerstreut nur gegenüber der reichen Gruppe der Geretteten, die dankerfüllt am andern Ufer harren. Der missglückte Total-effekt kann indes nicht gegen Ghirlandajo's Autorschaft zeugen; denn wo hätte er früher Gelegenheit gehabt, ähnliche Vorgänge zu schildern? Und leidet nicht spät noch sein Kindermord zu Bethlehém im Chor von Sta. Maria Novella an der nämlichen Schwäche? Cosimo Rosselli andererseits hätte gewiss grössere Verwandtschaft mit Benozzo Gozzoli gezeigt, von dem wir den selben Stoff im Camposanto zu Pisa behandelt sehen. — In Einzelheiten offenbart sich jedoch die Aehnlichkeit mit den anerkannten Schöpfungen Ghirlandajo's ganz überzeugend. Man vergleiche doch den Moses mit erhobenem Stab und die bärtige Gestalt hinter Christus drüben, dessen eigene Gewandung von der seines Gegenbildes hier wenig abweicht. Der Mann im Helm und Harnisch mit rotem Mantel darüber, den wir links im Vordergrund stehend vom Rücken sehen, hat Seinesgleichen unter den Helden des Altertums im Palazzo Vecchio zu Florenz. Der wehende Mantel des voranstürmenden Aegypters, der mit erhobenem Schwert das Ufer zu gewinnen denkt, kommt ebendort sehr ähnlich vor. Nun aber noch ein sozusagen neutrales, aber eben darum scharfes Kriterium: die vergleichende Anatomie der Pferde. Wol ist in den Malerschulen von Florenz die Mannichfaltigkeit der Rossebildung nicht gross; aber die Eigentümlichkeiten, welche für die Pferde des fraglichen Wandgemäldes in der Sixtina insbesondere charakteristisch sind, weisen uns unmittelbar in das Atelier Ghirlandajo's²⁾. An dem Aeussern dieser schwimmenden und ertrinkenden Pferde kann allerdings fast nur die Form von Kopf und Hals in Betracht kommen, jedoch diese allein schon spricht deutlich genug. Der breite Hals, die Gestaltung des Kopfes in seiner vorwiegend trockenen Modellierung, die Physiognomie, die, von vorn gesehen, oben mit breiter Stirn beginnt, dann nach unten zu sich im Verlaufe der Oberkieferbeine sehr schmal zusammenzieht, um schliesslich in den Weichteilen der Nase und des Maules nochmals eine ungewöhnliche Breite anzunehmen, — dies Alles sind Besonderheiten innerhalb jenes vorherrschenden florentinischen Pferdetypus, welche sich ganz analog bei Ghirlandajo, in seinen beglaubigten Werken wiederholen. Zahlreich finden sich solche Rosse auf dem genannten Fresko des Kindermords in Sta. Maria Novella, auf seiner Anbetung der Könige

¹⁾ Exodus, Cap. XIV.

²⁾ Ich gebe die Ausführungen Dr. H. Weizsäckers wieder, der auf meine Veranlassung genaue Vergleiche darüber angestellt hat. »Jener grundlegende Typus bei Ghirlandajo scheint in seinen ersten Anfängen auf Uccello zurückzugehen, einen der fähigsten Pferdemaalers von Florenz. Man vergleiche hierzu auf Uccello's Fresko der Sündflut im Chiostro verde von S. M. Novella das schwimmende Pferd linker Hand, auf dessen Rücken sich ein nackter Mann gerettet hat, mit den Pferden in Ghirlandajo's Kindermord und vor Allem mit denen, welche auf dem fraglichen Fresko der Sixtina gegen die Meereswellen ankämpfen.« — Ueber Entlehnungen von antiken Vorlagen vgl. weiter unten.

in der Kirche der Innocenti und der Verehrung der Hirten in der Akademie zu Florenz, aus der Cappella Sassetti von 1485.

Dennoch bleibt in dem Ganzen viel Befremdendes übrig, das wol mit Ghirlandajo's Auffassung und Erfindung, nicht aber mit seiner Ausführung stimmen will. Diese Bestandteile kommen in der Tat auf Rechnung eines Andern. Sie treten besonders zur Linken ganz auffallend hervor. Neben Moses kniet seine Schwester Mirjam und begleitet ihren Lobgesang auf der Zither; sie erinnert, wie die Frauen links, an Fra Filippo's Madonnenotypus. Die kräftige Modellierung der Männerköpfe, die wirksamen Glanzlichter auf der Stahlrüstung der Krieger, der tiefgefurchte Faltenzug der Gewänder, sind ebenso abweichend von Ghirlandajo's milderem Vortrag wie charakteristisch für eine andere Schulung, die zweifellos von Fra Filippo herkommt. Wer mag der geschickte Landsmann sein, der Domenico Bigordi hier zur Seite stand? Keiner von den andern Meistern, — am wenigsten Rosselli, auf den man sonst geraten, hat diese Eigentümlichkeiten aufzuweisen; sie mussten froh sein, selber schnell genug zu schaffen für die Ungeduld des Papstes.

Sollte doch Fra Diamante hier zu seinem Rechte kommen? — Nein, seine Manier ist eher eine Abschwächung der charaktervollen Kraft Filippo Lippi's: ein Vergleich zwischen der Annunziata Filippo's zu Spoleto und der Madonna bei der Geburt daneben von der Hand Diamante's muss das entscheiden. Hier dagegen ist gerade der kräftige Realismus hervorgekehrt, knochige Glieder und feste Formen mit bräunlichen Schatten herausmodelliert, — mit einem Anklang an Botticelli dazu.

Es giebt an anderen Orten eine Reihe von Bildern, die der nämlichen Hand gehören. Als erstes mag die Madonna mit dem Kinde und einem Engel genannt werden, die, ganz nach dem Sinne Fra Filippo's komponiert, in der Galerie Poldi-Pezzoli zu Mailand als Sandro Botticelli hängt. Maria sitzt bis unter die Knie sichtbar nach links gewandt und fasst mit beiden Händen das vor ihr auf dem Knie stehende Knäblein, das die Mutterbrust liebkosend aus dem Bilde herausschaut. Links daneben steht der Engel mit Rosen in einer Blumenvase und im Schofs. Die fliessenden Falten und der lange schlanke Leib der Jungfrau haben wol veranlasst an Filippo's Schüler Sandro zu denken, während ihr Gesichtstypus wie der Engelkopf dem Frate selbst viel näher stehen. Der nackte Körper des Kindes jedoch, die langen Hände der Maria mit den ungelinken stumpfen Fingern, endlich die fein ausgeführte liebevolle Landschaft weichen von beiden ab und bekunden eine eigene Formensprache und Phantasie. Vergleichen wir diese Teile nun mit den eben hervorgehobenen Erscheinungen auf der linken Seite unseres Fresko in der Sixtina, so springt die Uebereinstimmung mit den Frauenköpfen, ja mit Mirjams unschönen Händen sofort in die Augen. — Daran darf wol zunächst das Bildnis eines jungen Mannes in florentinischer Kapuze angeschlossen werden, das im dunklen Hinterzimmer der Pitti-Galerie unter dem Namen Andrea del Castagno versteckt ist ¹⁾. Es ist für diesen Meister viel zu weich, erscheint vielmehr in seiner durchgebildeten Modellierung und kräftigen Licht- und Schattenwirkung als eine etwas frühere Vorstufe der jungen Männerköpfe hier, mit denen es unverkennbare Aehnlichkeit hat: es sind die nämlichen schweren, runden Augen mit den starken Oberlidern und dem seitlichen Blick, den der Maler bevorzugt, der ebenso kräftig geschnittene Mund mit ziemlich vollen Lippen und dem tiefen Grübchen darüber. Gerade dieser Typus leitet uns zu einem dritten Werk über, wo ein ganz verwandter Kopf an einem Engel wiederkehrt, während in den übrigen Gestalten schon andere Elemente hinzutreten, die zur Bestimmung des Autors führen. Ich meine das Rundbild einer Heiligen Familie mit zwei singenden Engeln, die auf einem Erdhügel lagern, in der Dresdener Galerie, dort fälschlich Luca Signorelli getauft ²⁾. Maria, zur Rechten

¹⁾ No. 372. Veduto di terza, senza barba con berretto e veste rossa, costume fiorentino.

²⁾ No. 21 in Hübners Katalog. Vgl. dazu Lermolieff, die Werke . . . S. 232 f.

kauernd, fasst das Kind, das vor ihr geschlummert hat, um es zu sich zu nehmen; es liegt auf einem Stein, den sie sorglich mit ihrem Mantel bedeckt und mit einem Bündel für den Kopf versehen, und blickt munter zu ihr herum, während der kleine Johannes von links herzutreten, auf dem Steine hockend, das Köpfchen des Freundes streichelt und sein Rohrkreuz aufrichtet, im Einverständnis mit dem alten Joseph, der neben ihm sitzt und sprechend auf das Wahrzeichen hinweist. Der künstlichere Aufbau der Komposition mit den beiden Engeln auf der Höhe und dem strengen Zusammenhang zwischen den Bewegungen aller Figuren weist ebenso wie die Körperbildung und die Schädelform der Kinder auf die Werkstatt des Verrocchio, diese »Quelle aller Kunst«. Seinem beliebten Engeltypus entspricht der geflügelte Bursch, der uns zuerst angelockt ¹⁾, seinem Faltenwurf die Kleider hier, seinem Verfahren die ganze scharfbeleuchtete Modellierung der Köpfe, des Nackten überhaupt, welche auch in der bräunlichen Karnation den Verkehr mit der Bronzeplastik verrät.

Dies Rundbild in Dresden nun ist neuerdings erst mit Recht als ein Werk des Piero di Cosimo erkannt worden, da es aufs Engste mit anerkannten Werken dieses Florentiners, wie der Altartafel im Vorstandszimmer des Findelhauses zu Florenz und dem niedrigen Breitbilde »Venus, Amor und Mars« in Berlin ²⁾ zusammenhängt. Ihn müssen wir als Autor der ganzen Reihe, die wir soeben aufgestellt, in Anspruch nehmen, ihn auch als Gehülfen Ghirlandajo's bei dem fraglichen Fresko der Sixtina betrachten. Sämtliche Elemente des Bildungsganges, den uns diese Reihe vor Augen stellt, sind hier vertreten. Man vergleiche sodann die Hände Maria's, Josephs und der Engel mit den früher bezeichneten, denen der heiligen Katharina im Altarwerk der Innocenti und den ganz seltsamen des schlafenden Mars auf der mythologischen Tafel in Berlin; ferner den Typus der Madonna in Dresden mit der Venus, der Katharina und den Frauen in unserem Fresko links. Die junge Mutter mit dem Kinde an der Brust, dem behelmten Heerführer zunächst, gleicht einer Zeichnung in den Uffizien, welche die ruhende Venus von Amor verwundet zeigt. Höchst lehrreich für seine Lieblingsprobleme sind die Engelköpfe mit den gesenkten Lidern auf der Tafel im Findelhaus, der bärtige Apostel rechts und ihre Verwandtschaft mit Erscheinungen hier in der Gruppe der erretteten Juden, in nächster Nähe des Moses. — Endlich bekundet auf dem Berliner Bilde die stählerne Armschiene des Mars, die glänzend im Grase liegt, die nämliche Bravour, welche auf dem Fresko der Sixtina an zahlreichen Rüstungen auffallen muss.

Nun aber ist die Verbindung des Piero di Cosimo mit Domenico Ghirlandajo auch sonst für die nächsten Jahre unzweifelhaft nachzuweisen. Dem Piero gehören zwei Truhnenbilder in der Galerie Colonna zu Rom ³⁾, die lange genug Ghirlandajo heissen, und immer mit einigem Recht; denn auf der grossen Anbetung der Könige, die Ghirlandajo 1488 für die Kirche der Innocenti zu Florenz geliefert, entdeckt man, besonders in den kleinen Figuren des Hintergrundes, so viel genau entsprechende Züge, dass man nur annehmen kann, wer die römischen Bilder für die Colonna gemalt, habe auch bei diesem Altarwerke geholfen. Die Behandlung der Pferde, zu welcher der Raub der Sabinerinnen und ihre Aussöhnung der Räuber mit den Angehörigen Gelegenheit gab, bekundet ebenso auffallend die Gemeinschaft. Was wir oben als charakteristische

¹⁾ Wir erinnern nur an seinen Gabriel in dem Drei-Engel-Bilde mit Tobias (Florenz, Akademie), dem zweiten in der Taufe Christi daselbst, und die Männertypen auf dem Bilde in Glasgow. Vgl. auch die Kinder mit dem delphintragenden Putto im Pal. Vecchio.

²⁾ No. 107. Vgl. auch die Halbfigur der heil. Magdalena im Privatbesitz zu Mailand. (Kunsthist. Bilderbogen 203, 6.) Spätere Bilder sind das in den Uffizien 1250, und die Anbetung der Hirten in Berlin No. 204, sowie das Rundbild in Pal. Borghese (No. 54, Lorenzo di Credi), mit dem wieder ein ähnliches im Pal. Pitti (No. 354, Credi) zusammenhängt.

³⁾ Sie müssen für die Familie gemalt sein, denn das Wappenzeichen die Säule ist darauf angebracht, sowie römische Bauwerke. Minder gut Erhaltenes in den Privatgemächern des Fürsten.

Merkmale des durchgehenden Racetypus bei Ghirlandajo hervorgehoben, trifft auch hier zu: die etwas plumpe Bildung des muskulösen Rumpfes, die im Gegensatz dazu leichtgebauten Extremitäten und die »bärenfüßige« Stellung der Hufe. Nur einige Kopfformen bilden hier eine Ausnahme. Sie stimmen nicht mit den namhaft gemachten Beispielen bei Ghirlandajo überein, wol aber mit andern Pferden desselben Meisters, welche sich mehrfach in kleinen imitierten Reliefs an den baulichen Hintergründen seiner Kompositionen vorfinden. Diese Reliefs und auch die Pferde darauf hat Ghirlandajo unmittelbar der Antike entlehnt, im Anschluss an die dekorativen Bestandteile von Denkmälern, wie die Medaillons am Constantinsbogen: so auf dem Kindermord in S. M. Novella an dem Triumphbogen im Hintergrund, über dem Durchgang zur Linken ein Füllstück mit einer Reiterfigur in Profil, als halberhabene Arbeit gemalt, ein ähnliches auf dem Bilde der Heimsuchung ebenda, und dem grau in grau gehaltenen Zierrat der Sassetikapelle in Sta. Trinità, zu den Seiten der rundbogigen Grabnischen. Diese Abart von Ghirlandajo's Pferden, — hier besonders eine Biga und ein Reiter im Galopp, welche vom Constantinsbogen stammen, — kennzeichnet sich, im Vergleich mit der andern Form, durch einen noch stärker ausgebildeten Speckhals und einen auffallend kleinen ramsnasigen Kopf. Ganz analoge Erscheinungen auf Piero di Cosimo's Truhenbildern: das Zweigespann zur Linken im Circus, und zur Rechten das Ross eines Römers, der mit seiner Beute im Arm davonsprengt; dazu auf dem zweiten Stücke die beiden kleinen galoppierenden Pferde zu äusserst links im Hintergrunde, und ganz rechts vorn ein anderes, ebenfalls im Galopp, in Profil gesehen¹⁾.

Darnach wird man nicht wunderbar finden, dass Piero di Cosimo in späteren Werken, wie z. B. in dem schönen Rundbilde mit der Verehrung des Neugeborenen im Palazzo Borghese, der Empfindung seines Meisters Ghirlandajo sehr nahe kommt. War doch die Verbindung beider in dieser früheren Zeit, wo wir stehen, schon deshalb so naheliegend, weil Piero, wie wir gesehen, gewiss ebenso eng mit Verrocchio zusammenhängt, wie dies von Ghirlandajo behauptet werden muss.

So dürfen wir denn getrost unsere Meinung dahin erklären, dass Ghirlandajo die Ausführung des ihm anvertrauten Gemäldes an der dunkleren, gewöhnlich schlecht beleuchteten Wand der Sixtina zum grossen Teil seinem Genossen Piero di Cosimo überlassen habe, und zwar besonders die linke Seite. Ja, noch mehr, diese Beobachtungen drängen uns dazu, als Bindeglied gleichsam, noch eine andere Arbeit als Piero's Anteil im Dienste Ghirlandajo's zu bezeichnen: im Audienzsaal des Signorenpalastes zu Florenz, die Helden des Altertums links, auf deren Uebereinstimmung mit der Umgebung des Moses schon oben hingewiesen wurde. Und, wenn in Piero's eigenen Tafelbildern wol keinem Beschauer die reizvollen Landschaften entgangen sind, die er im Hintergrund entfaltet, wenn die liebliche Ferne schon bei der Madonna in Casa Poldi zu Mailand bestimmen musste, an ihn als Autor zu denken, so mögen auch die poetischen Ufer des Galiläischen Meeres, wo die Berufung der ersten Jünger vor sich geht, der nämlichen Phantasie zu verdanken sein. Erzählt doch Vasari rund und nett, die Landschaft, in der Cosimo Rosselli die Bergpredigt Christi dargestellt, rühre von Piero di Cosimo her, und sie eben werde für das Schönste von Allem gehalten²⁾.

Doch damit stossen wir auf eine andere Schwierigkeit, die unsere ganze Stufenleiter, die wir für Piero di Cosimo bei dieser Gelegenheit aufgebaut, zu Falle zu bringen droht. Unsere

¹⁾ Mitteilung H. Weizsäcker. »Auffallend erinnert auch auf dem Bilde der Aussöhnung zwischen Römern und Sabinern das Pferd eines von rückwärts gesehenen Kriegers, genau in der Mitte, an die Pferde aus Uccellos spätester Zeit, während zugleich die Stellung der Hinterbeine und der erhobene Stumpfschwanz ein Motiv wiedergiebt, das sich ausserdem unter sämtlichen Pferdedarstellungen jener Epoche nur noch einmal, und zwar auf Uccello's Schlachtenbild aus Villa Bartolini, jetzt in den Uffizien (I. Corrid. No. 29), wiederfindet.«

²⁾ Opere III, p. 189 u. IV, 132. Wir würden übrigens der Landschaft auf Ghirlandajo's Bilde den Preis zuerkennen und gern an eine Verwechslung glauben.

Resultate über den Kunstcharakter und den Entwicklungsgang dieses Florentiners scheinen mit den Angaben Vasari's unvereinbar. Für uns erwuchs seine Eigenart, gleichsam vor unsern Augen, aus der Schule des Fra Filippo, und schon das erste Bild in Casa Poldi-Pezzoli vereinigt mit diesen Formen den Geschmack des Andrea del Verrocchio, dessen Ernst und Strenge dann in dem kunstreichen Rundbild zu Dresden recht deutlich, auch schwärmerische Anwandlungen à la Botticelli, überwiegt. Wo bleibt bei solcher Verbindung Raum für die Lehre des Cosimo Rosselli, bei dem Piero nach Vasari's Erzählung lange genug geblieben sein soll, um nach ihm »di Cosimo« zubenannt zu werden ¹⁾.

Ueber das Verhältnis beider muss uns der sicherste Aufschluss werden, wenn wir die fraglichen Malereien des Cosimo Rosselli selber nun betrachten; denn andere Belege für ihre Verbindung, als diese Fresken in Rom weiss auch Vasari nicht zu nennen. Neben der Befreiung des auserwählten Volkes aus Aegypten steht die Gesetzgebung auf Sinai, neben der Berufung der ersten Apostel die Bergpredigt Christi, einander gegenüber; dort werden die zehn Gebote als Grundlage der mosaischen Religion, hier das Evangelium der Liebe als Summe des christlichen Heils verkündet.

Die Gesetzgebung gliedert sich bei Cosimo Rosselli natürlich sofort wieder in mehrere gleichwertige Momente der Geschichte ²⁾, ja der Empfang der Tafeln auf Sinai wird schon durch die Oertlichkeit zurückgedrängt und dafür die Verehrung des goldenen Kalbes und Mosis Zorn mit Vorliebe behandelt. Die Vision auf dem Berge hat sehr gelitten, fast nur die Engel zwischen Moses und Jehovah sind noch unberührt und charakteristisch für Rosselli. Ganz seine langweilige Art, die viel von den Schwächen Benozzo Gozzoli's hat, sich aber nur selten zu der Frische und Munterkeit dieses lebendigen Erzählers aufschwingt, sehen wir an Moses, wie er mit den Tafeln herabkommend auf den Widerwillen des Volkes stösst, wie er dann rechts herumbiegend beim Anblick des Götzendienstes sie zu Boden schleudert. Ihm gegenüber, rechts im Vordergrund, ist gerade ein vornehmes Paar beim Tanz, gewiss Bildnisfiguren, aber wenig genau, so dass wir Girolamo Riario mit seiner Wappenrose am Käppchen und Catarina Sforza garnicht zu nennen wagen. Dazwischen blickt man auf den Altar mit dem goldenen Kalbe, vor dem die Priester knien, während sich jenseits die Volksmenge zur Festlichkeit herbeidrängt. — Je allgemeiner die Gesichter werden, desto mehr Anklänge an Benozzo's Zeichenmanier. Weiterhin auf ansteigendem Felde ist die Hinrichtung der Schuldigen dargestellt: die kleinen Figuren weichen von Rosselli ab und ähneln denen daneben beim thronenden Pharao; sie sind von der Hand des Piero di Cosimo, von dem auch der Ausblick auf eine drunten liegende Hafenstadt, wie die landschaftlichen Gründe mit der Fächerpalme links herrühren mögen. Sonst entdecken wir auf diesem Bilde nur wenig Spuren seiner Hülfe. Einige Köpfe in den äussersten Gruppen rechts und links zeichnen sich durch kräftige Modellierung in seinem Sinne aus; ganz eigen sticht aber auf halber Höhe des Berges der wartende Josua hervor, der seinen Kopf auf die Linke gestützt, über einen Felsblock herüberschaut. Dieser noch zweimal unten neben Moses erscheinende Begleiter verrät durch seine Hände, woher Pier di Cosimo's lange Finger stammen, während er sonst im Vergleich mit Rosselli als völlig selbständig, ja überlegen bezeichnet werden muss.

Auch gegenüber, in der Bergpredigt Christi ³⁾, ist die landschaftliche Umgebung entschieden das Beste: die Stadt im romantischen Flusstal zur Linken, der Hügel mit dem Kirchlein darauf,

¹⁾ Es sieht allerdings Vasari ganz ähnlich, für den überlieferten Namen erst die Geschichte seines Ursprungs zu erfinden. Ein kurzes, äusserliches Geschäftsverhältnis, wie hier in Rom erst, konnte hinreichen, dem Piero den Beinamen aufzuhängen, der ausserdem mit der geläufigen Bezeichnung für Piero de' Medici, Cosimo's Sohn, übereintraf. Die Rosselli so bewusst überlegenen Genossen in der Sixtina mochten ohnehin gern ihren Scherz mit Cosimo treiben, das klingt aus der Anekdote vom Kunsturteil des Papstes durch, die Vasari aufischt.

²⁾ Exodus Cap. XXXII.

³⁾ Matth. V—VII.

die Villen im Grunde und der Kopf eines Windgottes droben, der die Wolken vor sich her bläst, offenbaren die reiche Phantasie Piero's. Alle heiligen Gestalten des Vordergrundes, besonders Christus und die Apostel behielt sich Cosimo Rosselli selber vor: es sind philisterhafte Erscheinungen, ohne wahre Lebendigkeit; erst wo er in den Zuschauern Porträtzüge entlehnt oder gar ganz individuell wird, gewinnt auch er unsern Beifall. Rechts die Heilung des Aussätzigen ¹⁾, als Gegenstück zur Hinrichtung der Ausgestossenen drüben, ist lahm wie eine Cere- monie, keine Wundertat; die Bergpredigt links wird nur interessant durch die Gruppe der Zu- hörer vorn, unter denen sich besonders die Frauen durch frischere Bewegung auszeichnen. Hier aber ist auch der Anteil Piero's ziemlich gross: die Weiber zu Füßen Christi, die stehende vom Rücken gesehene Gewandfigur eines Mannes, im Gespräch mit einer porträtierten Persönlichkeit, die ganze Frauenecke links und einzelne Bildnisköpfe, wie die Dame rechts am Rande über- raschen bei Rosselli, wenn sie auch deshalb nicht ohne Weiteres seinem Gehülfen gehören ²⁾.



Jenseits der marmornen Schranken, welche das letzte Drittel der Sixtinischen Kapelle ab- sondern, beginnt, wie gesagt, eine neue Verteilung unter den Malern. Hier war noch Raum für sechs Darstellungen, je zwei an den Längswänden und zwei an der Schmalwand. Botticelli, Perugino, Rosselli und Ghirlandajo übernahmen je eins der Felder; für den Rest aber musste eine neue Kraft gewonnen werden, wenn die Malerei so schnell fertig werden sollte, wie der Papst verlangte. Gewiss stellte Sixtus den Meistern das Fest der Assunta 1483 als äussersten Termin; denn ihr war der Altar geweiht. Deshalb ist für die letzten beiden Fresken noch Luca Signorelli von Cortona hinzugetreten.

Sandro Botticelli schildert aus dem Leben Moses die Bestrafung der Rotte Korah mit Dathan und Abiram, die sich das Priestertum anmafsten und wider ihn empörten. Seine Kom- position zeigt einen bedeutenden Fortschritt gegen die früheren und erzählt uns recht einleuchtend, wie die wetteifernden Künstler in dieser Gemeinschaft von einander lernten. Alle wichtigen Momente der Geschichte finden im Vordergrunde Platz, indem die Menge überflüssiger Zu- schauer zurückweicht. Das Ganze gliedert sich in drei übersichtliche Gruppen mit der Haupt- sache in der Mitte. Rechts erblicken wir Moses von den Empörern bedrängt, die im Begriff ihn zu steinigen nur mit Mühe von seinem Begleiter zurückgehalten werden. Im Centrum er- hebt sich der Altar: Moses steht mit erhobenem Stab, Aaron im hohepriesterlichen Ornat schwingt das Rauchfass, ringsum stürzen die unberufenen Leviten zu Boden, die sich entblödet auf eigene Faust am Heiligtum des Herrn zu opfern. Links erscheint Moses abermals und verdammt mit energischer Gebärde die Schuldigen, unter denen die Erde zerreisst, dass sie hinabstürzen vor den Augen der entsetzten Gemeinde. Alle diese Vorgänge sind mit der dramatischen Kraft, ja leidenschaftlichen Heftigkeit des Meisters vorgetragen; sein aufgeregtes Temperament scheint sich zu steigern, je länger er am Hofe des Rovere verweilt. Mit der ganzen Gewalt vatikanischer Bannflüche illustriert er das Thema: »Nemo assumat honorem nisi vocatus a Deo tanquam Aaron« ³⁾, das oben an dem Constantinsbogen geschrieben steht, den der Maler als Krönung der Mitte auf Stufen hinter den Altar gestellt hat. Durch die Bögen blicken wir auf eine Meeres- bucht hinaus, an deren Ufer rechts noch Tempelruinen aufragen, hinter denen eine wolbefestigte

¹⁾ Matth. VIII, 1—4.

²⁾ Die eine Seite wird von Lermoloeff S. 233 Anm. ganz und gar dem Pier di Cosimo zugeteilt; ich fürchte damit geschieht Rosselli Unrecht.

³⁾ Diese Scene mochte durch den Basler Konzilsversuch des Pseudokardinals Andreas von Krain einen zeitgeschicht- lichen Beigeschmack erhalten.

Hafenstadt hervorsieht, während links eine Galeere zur Ausbesserung am Strande liegt. Daneben erkennen wir den jungen Kardinal Raffaello Sansoni-Riario, begleitet von einem wolbelebten Prälaten, vielleicht Giorgio Costa von Lissabon, drüben aber unter mehreren Bildnissen ganz rechts das kluge und doch so brutale Gesicht des Vizekanzlers Rodrigo Borja, des nachmaligen Papstes Alexander.

Wie Moses hier den Eingriffen in das Amt des Hohepriesters wehrt, so geschieht auf der andern Seite die Einsetzung des Schlüsselamts für das Haupt der christlichen Kirche. Perugino verlegt, noch entschiedener und bewusster als Botticelli, die Nebenmomente, wie Christus zu den Söldnern spricht: »Gebet dem Kaiser, was des Kaisers ist«, und wie er durch die Widersacher, die ihn steinigen wollen, mitten hindurchgeht, in kleinen Figuren auf den Mittelplan, um den Vordergrund ausschliesslich der bedeutsamen Scene im Kreise der Jünger zu widmen. Schon in der Taufe Christi und der Reise Mosis lassen sich die Grundzüge einer strengeren, auf perspektivischen Gesetzen beruhenden Komposition erkennen, die nur durch florentinische Einführung zahlreicher Zuschauer versteckt werden. Hier treibt der umbrische Meister die feierliche Regelmäßigkeit der Anordnung bis zu einförmiger Symmetrie, deren Zusammenhang mit der Konstruktion des Raumes um so fühlbarer werden muss, je breiter sich die Gestaltenreihe des Vordergrundes auseinanderlegt¹⁾. Die Länge der Grundlinie des gegebenen Wandfeldes nötigte den Maler schliesslich auch gegen seinen ursprünglichen Plan²⁾ zu den biblischen Personen noch einige Porträts als Statisten hinzuzunehmen, die mit dem Vorgang selbst nichts zu tun haben, und desto auffälliger heraustreten, je idealer die Hauptsache behandelt ist. In dieser Hinsicht erreicht Perugino geradezu das Höchste, und bei diesem für den Papst, wie für die ganze Hierarchie so wichtigen Akt war eine solche Verklärung der historischen Tatsache zu einer zeitlosen Verkörperung des Dogmas, solche Auffassung *sub specie aeternitatis* durchaus erwünscht. Wie Sixtus IV. in die Kapelle trat und sah vollendet, was er befohlen: hier die Frevler am heiligen Vorrecht der Priestertums verdonnert und zermalmt, dort alle Macht zu binden und zu lösen in des Einen Hand gegeben, — so musste er den Untergang seiner eigenen Feinde, die mit Konzil und Schisma drohten, und die Unverletzlichkeit der eigenen Gewalt, die fort und fort bestand, darin versinnlicht schauen. Die Uebergabe der Schlüssel an Petrus geht als symbolische Ceremonie mit der ganzen vorbereiteten Sicherheit, ohne jeden Zug eines momentanen Willensausbruches und seiner überraschenden Wirkung vor sich. Christus äussert nicht mehr innere Erregung als ein Bischof beim Hochamt oder bei der Firmelung, seine Jünger nehmen nicht mehr Teil als der andächtige Kreis, dem der rituelle Ablauf im Voraus bekannt ist. Ganz im Gegensatz zu den leidenschaftlichen Bewegungen bei Botticelli, die nicht selten die Grenzen harmonischen Wollauts verletzen, ist Haltung und Gebärde hier streng abgewogen und damit alle Charakteristik gemässigt. So entsagt Perugino freilich manchem Vorteil, den der rücksichtslosere Individualismus der Florentiner mit sich brachte; aber es ist nicht zu läugnen, er beschreitet damit bewusst und konsequent den Boden, auf dem die Kunst des 16. Jahrhunderts erwachsen ist, lenkt in die selbe Richtung ein, der auch Ghirlandajo sich nähert. Aber wenn es bei diesem mehr als Temperamentstugend bezeichnet werden kann, was ihn dazu führte, so manche Schroffheiten seiner Landsleute zu mildern, so kam bei Perugino gewiss theoretische Entscheidung, überlegte Absicht zur ererbten Neigung und heimischen Gewohnheit hinzu.

Nicht umsonst ist gerade dieses Fresko in der Sixtina das erste Glied einer bedeutsamen Reihe, in welche das Sposalizio Raphaels wie das seines Lehrers gehört, während die Disputa in der Camera della Segnatura eine höchste Vollendung auf Grund der nämlichen Prinzipien darstellt. Ganz abgesehen von der realistischen Durchbildung gehen die biblischen Gestalten

¹⁾ Vgl. m. Analyse der Komposition in Raphael und Pinturicchio S. 23 und Pinturicchio in Rom S. 12 u. 92.

²⁾ Vgl. Preussische Jahrbücher 1881. XLVIII, p. 129 f. über Raphaels Nachzeichnung des Originalkartons.

hier auf ideale Charakteristik aus, die Apostel auf der Höhe ihres Berufes, im Lichte ihrer kirchlichen Bedeutung zu zeigen. Um so wirksamer überraschen uns daneben die acht hinzugefügten Porträts aus der Wirklichkeit, obgleich wir nicht sagen können, dass nicht ein Abglanz monumentaler Grossartigkeit von der heiligen Gesellschaft auf sie übergeht; ja sie selbst sind so herrlich gross gefasst, in ihrer packenden Leibhaftigkeit so meisterlich vorgetragen, dass sie dazu gehören wie der Maler es gewollt. Gewiss sind es Künstler und Freunde Perugino's, den wir selbst unter ihnen erkennen; neben ihm der Inhaber des Bleistempels, der Piombatore del Papa, dann zwei im Gespräch, durch Zirkel und Winkelmaß als Meister der Perspektive und Architektur bezeichnet, — genug Anreiz sie mit den Bildnissen bei Vasari, in Filippino's Fresko der Brancaccikapelle und andern zu vergleichen¹⁾.

Verwandte Erscheinungen treten auch an den äussersten Enden des folgenden Bildes auf, wo Cosimo Rosselli das Abendmal behandelt. Hier wird auch er zur einheitlichen Darstellung eines Hauptvorganges gedrängt, und verlegt drei folgende Momente, das Gebet in Gethsemane, die Gefangennahme und den Kreuzestod in die Ferne ausserhalb des Raumes, wo die letzte Feier stattfindet. Wir blicken in ein eigentümliches Gemach mit polygonem Erker, oder vielmehr in eine Loggia, deren offener Langseite sich fünf Seiten aus dem Achteck anschliessen, wie es beim Chor gotischer Kirchen vorkommt. Links und rechts in fester Wand eine Thür, dann wieder ebenso breite Oeffnungen von Pfeilern eingerahmt, die auf vergoldeten Kapitälern die reiche Felderdecke tragen. Diese hat, wie der marmorgetäfelte Fußboden, in der Mitte ein Achteck, von dessen Spitzen aus Radien in die Ecken des Gemaches laufen. Diese leichte, aber künstlerisch fein durchgebildete Architektur ist mit solcher Sicherheit der Perspektive entworfen, so geschmackvoll mit Ornamenten und Ziergliedern aller Art geschmückt, dass wir sie Cosimo Rosselli ohne Weiteres absprechen müssen. Pier di Cosimo muss sie gemalt haben, vielleicht nicht ohne die Vorlage eines architektonisch geschulten Meisters, dessen Erfindung sich eng an die einrahmende Gliederung der ganzen Kapelle anschloss. Von Piero's Hand sind auch die oben genannten Nebenereignisse, die wir jenseits der hohen Sitzlehne im Freien durch die Fensteröffnungen der Loggia erblicken²⁾, und die genrehafte Ausstattung im Vordergrund. Wie dürftig erscheint aber Cosimo Rosselli gegen den Aufschwung seiner Genossen in der Darstellung des Abendmals selbst! Er wählt die Einsetzung des Sakramentes, wobei denn Judas an der Innenseite der hufeisenförmigen Tafel eine seltsame Rolle spielt. Während Christus, den Kelch vor sich, die Hostie erhebt, sitzt ein Teufelchen im Nacken des Verräters. Aber der Ausdruck der Jünger ringsum bleibt der rituellen Auffassung des Vorganges nicht treu. Einige geben, wenn auch schwach und charakterlos, unverkennbare Zeichen des Staunens und der Entrüstung, also über die Worte »Einer unter Euch wird mich verraten«. Ganz links steht ein Mann wie Botticelli in gewählter Tracht als Wirt mit der Serviette, und Perugino, möchte man meinen, als Kellermeister; drüben, wie es scheint, Ghirlandajo und Meister Cosimo selbst, als ungebetene Gäste, — tüchtige Bildnisse, welche die Mattherzigkeit der Idealfiguren nur fühlbarer machen.

Allerdings, es sollte schnell gehen vor allen Dingen, damit der hochbetagte Stifter die Vollendung noch erlebe. Deshalb ist das letzte Fresko der gegenüberliegenden Wand schon Luca Signorelli aufgetragen. Es schildert die letzten Tage Mosis³⁾ noch ganz in der früheren Weise, wie auch die andern Meister angefangen: in mehreren Momenten neben- und hintereinander. Zur Rechten sitzt der graubärtige Volksführer auf erhöhtem Stuhl vor der Bundeslade mit den Tafeln des Gesetzes und liest der versammelten Gemeinde noch einmal seine Gebote

¹⁾ Ich denke bei dem Inhaber del Piombo an Giovannino de' Dolci, den Baumeister der Kapelle, und erinnere bei den andern an die Stelle des Luca Pacioli: *«sempre con circolo e livella in mano lor opere a perfection conducono.»*

²⁾ Auch hier giebt die einzelne Pferdefigur bei der Kreuzigung unzweifelhaftes Zeugnis für den Autor der Colonnabildchen.

³⁾ Numeri XXVII, 18- 23. Deuteronom. XXXI, 7. 14. XXXII—XXXIV.

vor: Jünglinge und Greise, Jungfrauen und Mütter mit ihren Kindern horchen seinem Wort. Links erwählt er den Josua zu seinem Nachfolger und übergibt dem vor ihm knieenden Jünger den Stab, den er einst von Jehovah empfangen. In der Mitte weiter zurück, auf einer Anhöhe, sehen wir den Alten, wie der Engel des Herrn ihm die Gefilde Kanaans in der Ferne zeigt, und wie er befriedigt hinabsteigt um zu sterben. Im Hintergrunde liegt der Tote ausgestreckt und wird von den Seinen beklagt. Die Landschaft stimmt so sehr mit denen auf Sandro's und Cosimo Rosselli's Bildern überein, dass man glauben möchte, Piero di Cosimo habe auch hier seine Naturschilderung entfalten dürfen. Dagegen tragen die Gestalten Luca's von Cortona ein ganz eigenartiges Gepräge. In Bewegung und Charakteristik stehen sie Botticelli, in der Zeichnung der Formen, besonders der Gesichter, und in der Empfindung gewiss Perugino näher. Er kennt die Florentiner, die von Fra Filippo herkommen, ohne seine Beziehungen zu Piero della Francesca und dessen anderen Schülern zu verläugnen. Wer ihn nur nach späteren Werken beurteilt, wird Manches befremdend finden; aber es muss auf die wenigen Rücksicht genommen werden, die aus dieser Frühzeit erhalten sind: vor Allem auf das Altarbild im Dom zu Perugia von 1484, auf eine kleine oben abgerundete Tafel mit der heiligen Familie im Casino Rospigliosi zu Rom, und auf die Fresken der Sagrestia della cura zu Loreto. Nur Arbeiten aus diesen Jahren dürfen unsere Anschauung bestimmen, wenn Signorelli hier erfasst und etwa von fremden Händen unterschieden werden soll. Einzig daraus verstehen sich die Gruppe der Frauen und die Kinder, die uns hier überraschen, mit ihren mandelförmig geschlitzten Augen, die von oben gesehen scharf beleuchtet sind und geschwollene Ränder haben, während sie von unten gesehen hervorquellen, gleich denen der Krebse. Nur das sitzende junge Weib am Boden vorn, mit ihrem Kind an der Brust, nähert sich der Weise des Pier di Cosimo auffallend. Der stehende Führer ihr gegenüber, horchend auf seinen Stab gestützt, hat viel Verwandtschaft mit Gestalten in Loreto und Borgo San Sepolcro; der Mann mit gesenktem Blick, der vierte Kopf von rechts, ist der Maler selbst. In die Mitte der beiden Hauptscenen hat er Genrefiguren und Bildnisse gestellt, die seinen Studien damals das Wichtigste waren und sein Leben lang eine Lieblingsneigung vertreten: Jünglingsgestalten, der Eine in der anliegenden Tracht eleganter Herren, von hinten gesehen, mit dem Namen »Conradino« in gotischen Lettern quer über der vollen Rundung des Schenkels in das stramme Beinkleid gestickt, — neben ihm sogar ein nackter Genosse, mit dünnem Mäntelchen über dem Rücken, ein Bein über das andere geschlagen, auf einem Baumstumpf sitzend. Ganz Signorelli, der den eignen schönen Sohn, der ihm in voller Jugendfrische erschlagen ward, entkleiden liess und sich sein Abbild malte! — In der Gruppe links dagegen sind nur die drei unmittelbar beteiligten Personen, Moses, Josua und der überschauende Kopf von ihm selber. Hinter Moses haben ein paar von Signorelli's Zuschauern stark gelitten; die fünf Statisten links sind Schülerwerk, wie Moses mit dem Engel auf dem Berge und die Beweinung des Toten im Hintergrund. Diese Teile zeigen ganz entschieden umbrische Gewohnheiten und stehen Perugino's Gestalten so nahe, dass sie sich wie Entlehnungen aus Bildern dieses Meisters ausnehmen. Wenn irgendwo der Anteil des Bartolommeo della Gatta zu suchen ist, so müsste es hier sein; denn diese olivenbräunlichen Erscheinungen mit ihrem Gemisch cortonesischer und perusischer Züge entsprechen am meisten jenem Hieronymus in der Sakristei des Domes von Arezzo, der nebst zugehörigen Arbeiten in Castelfiorentino doch Anspruch auf einen eignen Namen hat. Mag er heissen, wie er will, dieser Maler ist es, der Signorelli geholfen und sicher der selbe, der auch Perugino bei der Schlüsselübergabe an die Hand gegangen: der hellblaue Mantel Josua's ist ganz so gemalt, wie der des letzten Jüngers links, bei diesem feierlichen Akte drüben.

Die beiden letzten Fresken an der Schmalwand sind heute nicht mehr vorhanden; ihre Stelle wird von späteren Machwerken unerfreulichster Art eingenommen. Signorelli hatte neben Mosis Tod eine eigentümliche Scene dargestellt, von der wir nur andeutungsweise aus der Epistel

Judae erfahren. Das fünfte Buch Mosis (Cap. 34, 5. 6.) erzählt nur: »Also starb Mose, der Knecht des Herrn, im Lande Moab, auf Gottes Befehl. Und er begrub ihn im Thal des Landes Moab gegen Phogor, und kein Mensch wusste sein Grab bis auf den heutigen Tag . . . Und die Kinder Israels beweineten ihn dreissig Tage.« — Hier aber war als Gegenstück zur Auferstehung Christi gemalt, wie der Erzengel Michael um den Leichnam Mosis wider den Teufel stritt, — gewiss ein Vorwurf, bei welchem die Phantasie Signorelli's jene Kühnheit und Kraft erprobte, die später in der Schilderung des jüngsten Gerichts zu Orvieto so bedeutsam entfaltet werden sollte. Die Auferstehung Christi von Ghirlandajo war schon zu Vasari's Zeit bei der Erneuerung des Architravs über der Thür so beschädigt, dass man den grössten Teil verloren gab. Wir können nur aus späteren Darstellungen dieses Gegenstandes, die aus seiner Werkstatt und Schule hervorgegangen, uns ungefähr ein Bild dieser Komposition abstrahieren.

Die starke Beihülfe von Gehülften, die schon an den letzten erhaltenen Fresken auffällt, erklärt sich ganz einfach aus der Ungeduld des Papstes, der mit der ganzen Starrheit eines Rovere darauf bestanden haben wird, das Fest der Himmelfahrt Mariae in der neuen Palastkapelle zu feiern. Mochte seinen Kopf riskieren, wer nicht fertig wurde! So war auch die Freude unverhohlen, als es durchgesetzt worden. Am Tage der Assunta fand der erste Hauptgottesdienst statt, am Bartholomaeustage dagegen ward das Krönungsfest des Papstes mit öffentlichem Pomp begangen und sein Neffe Giuliano, der Kardinal von S. Pietro in vincoli, celebrierte — die Apotheose der Rovere.



Ueberblicken wir den ganzen malerischen Schmuck dieses Hauptheiligtums italienischer Renaissance, so ist kaum ein Zweifel möglich, welche Leistungen als die höchsten zu würdigen sind: Ghirlandajo's Berufung der Apostel und Perugino's Einsetzung des Schlüsselamts. Beide Darstellungen heben sich so entschieden aus der ganzen Reihe der Wandgemälde heraus, offenbaren so bestimmt die siegreiche Wendung zur grossartig idealen Kunst, dass nur die allzu gewaltige Nähe Michelangelo's über diese bedeutungsvolle Tatsache täuschen kann. Hätten wir nicht die herrliche Vollendung so unmittelbar vor Augen, so würde die Frage nach diesem Neuen sich gebieterisch aufdrängen. Sehen wir auf unserm historischen Wege einmal von dem Triumph des folgenden Jahrhunderts ab, und legen uns die Frage vor, woher denn diese plötzliche Wendung auf das wahre Ziel, dem die Zukunft gehörte? Haben doch diese Meister, die von Florenz herübergekommen, so völlig im Sinne der dortigen Kunst begonnen; macht es Signorelli, der letzte, doch nicht anders. Wie erklärt sich's, dass den beiden begabtesten Köpfen, den berufensten Künstlern unter ihnen, mit einemmal die Augen aufgehen? Ist es nur der Einfluss der ewigen Stadt, wo der Zug zum Unbedingten, bleibend Bedeutenden gleichsam in der Luft lag? Warum kommt denn die befreiende Wirkung der Atmosphäre nicht früher zum Ausbruch, da doch Ghirlandajo schon droben an den Päpsten mitgemalt, Perugino die Altarwand mit historischen Scenen geschmückt vor den andern, die uns erhalten sind! — Sollte nicht ein besonderes Ereignis den entscheidenden Anstoss gegeben haben? — Und wo wäre die bewegende Ursache mit grösserer Wahrscheinlichkeit zu suchen, als im Kreise der künstlerischen Entwicklung selbst?

Wol greift Ghirlandajo zurück auf das immer lehrreiche Vorbild Masaccio's, und wir spüren die innige Berührung mit diesem Geiste unmittelbar, wol schliesst sich Perugino in seinen Apostelgestalten enger als bisher an Verrocchio's Statuen Christus und Thomas an; aber das ist nur die florentinische Sprache, die sie reden, auch wenn sie begeistert sind, auf deren Reichtum und deren Ausdrucksfähigkeit sie sich besinnen, wo es gilt mehr zu sagen als gewöhnlich. In den Erscheinungen, die sie uns vorführen, in ihrem Vortrag liegt jedoch ein idealer Schwung, der nicht

von Florenz herüberweht. Die künstlerische Offenbarung, die ihnen gegeben ward, ist das Beispiel des Melozzo da Forli. Für mich giebt es nur eine überzeugende Erklärung für dies Zusammenraffen der besten Kräfte: die Enthüllung der Tribuna von Sti. Apostoli. Dorthier stammt der Geist, in dem die beiden Meisterwerke der Sixtinischen Kapelle gedacht sind.

Wo wäre in Ghirlandajo's sämtlichen Werken eine andere so mächtige Gestalt wie dieser Christus mit seinem Gefolge, und der malerischen Breite der Körperentfaltung wie der Gewandung. Es ist Masaccio's Typus im Sinne Melozzo's vergrössert; von ihm die breite Stirn, das glatte, in der Mitte gescheitelte Haar, das lockig auf die Schultern fällt. Noch deutlicher redet die Formensprache Perugino's, da er von Hause aus verwandte Elemente mitbringt. Seine Apostelköpfe, durch deren Ausbildung sein Fresko gerade so wichtig wird, stammen aus Verrocchio's Werkstatt nicht in der freien, grossen Auffassung, in der sie uns hier entgegentreten: die zwölf Apostel in der Himmelfahrt Christi von der Hand des befreundeten Forlivesen haben ihm das Sehen ausgeweitet; man braucht nur die Wendung der Köpfe, die Richtung des Blickes, den Schnitt der inneren Gesichtsteile zu vergleichen. Das Vorbild bleibt fühlbar bis in die wuchtige Behandlung der Stoffe, die so weit von den schmiegsamen fliessenden Hüllen auf der Reise Mosis abweicht. Diese bruchigen Falten hier mit scharfer Beleuchtung, die oft wie Metallglanz wirkt, ist sonst nur den Anwohnern des Adriameeres eigen. Die Bildnisköpfe daneben haben vollends nur bei Melozzo ihresgleichen, und diese markige Kraft, mit der sie gegeben sind, kommt dem milden Perugino sobald er heimkehrt wieder abhanden.

Meiner Ueberzeugung nach ist aus innerlich kunstgeschichtlichen Gründen dies die Stelle, wo Melozzo's Fresko in der Tribuna von Sti. Apostoli zum erstenmal in Wirkung tritt, sichtlich wahrnehmbar in die Entwicklung eingreift. In der Zwischenzeit zwischen Perugino's Taufe Christi und seinem letzten Bild in der Sistina muss die Schöpfung Melozzo's enthüllt sein ¹⁾. Was auch andere Daten sonst ergeben mögen, hier ist ihr Platz in der Kunstgeschichte. Der unglückliche Umstand, dass diese Himmelfahrt unseres Meisters zerstückelt ist, und seit unsere kunsthistorische Auffassung sich vertieft hat, ihren Totaleindruck nicht mehr ausüben konnte, dies Verschwinden aus der Reihe monumentaler Werke ersten Ranges ist auch für unser geschichtliches Urteil bisher verhängnisvoll geworden. Hier klafft die Lücke, die so lange unbeachtet geblieben; hier muss Melozzo eintreten, wie nachher noch manches Mal, wo es sich um Raphael und Michelangelo handelt. Dafür zeugen auch die Symptome, die wir bei dem Maler beobachten, der nach Ghirlandajo und Perugino der nächste dazu war: bei Luca Signorelli. Sein Michael im Streit ist uns verloren; aber deutlich redet die Wandlung, die er sogleich darauf ausserhalb Roms erfährt. Als der Kardinal Girolamo Basso della Rovere ihm auftrag, die zweite Sakristeikapelle im Dom von Loreto zu malen, nahm Signorelli von Rom das Ferment der inneren Gährung mit. Die Engel in den schmalen Dreieckfeldern des Klostergewölbes sind noch schlanker als die Frauen in Israel; die Evangelisten und Kirchenväter, die darunter sitzen, entsprechen den biblischen Greisen und Männern in der Sistina. Aber an den Wänden ringsum beginnt neues Leben: Christus mit Thomas, der nach seiner Wunde tastet, und die übrigen Apostel, zu Paaren bei einander stehend im Gespräch, sind derb und gewaltig wie die des römischen Melozzo. Sie stehen frei vor der blauen Luft auf der Brüstung, die sich über dem Schrankwerk des achtseitigen Gemaches herumzieht, in den Ecken Pfeiler und darüber das gerade Gebälk trägt, zwischen denen man, ganz nach Art des Forlivesen, Oeffnungen ins Freie zu denken hat. Der Einfluss der Malereien zu Rom in Sti. Apostoli und sonst in der ewigen Stadt ist unverkennbar, — zur Er-

¹⁾ Es ist nicht meine Absicht damit gleichsam den Tag im Kalender bestimmen zu wollen. Darauf kommt es nicht an. Und ich gebe gern die Möglichkeit zu, dass die Florentiner das Werk bei ihrer Ankunft sahen, aber nicht sofort aus ihrer gewohnten Formensprache herauskommen und im Handumdrehen in Melozzo's Monumentalstil übergehen konnten.

klärung dieser Fortschritte des Stiles notwendig herbeizuziehen. Auch eine künstlerische Tat kann nicht spurlos dahingehen und ausgelöscht werden durch ein widriges Geschick; die Schöpfung, die der Menschenhand einmal gelungen ist, die einmal an öffentlicher Stelle, und gar zu Rom im Mittelpunkt der Welt, gestanden hat, gehört der Geschichte des menschlichen Geistes an. Und geht sie selber auch zu Grunde, so muss es möglich sein, den Punkt zu bezeichnen, wo sie entstand, und die Eigenart zu erschliessen aus der Wirkung, die sie geübt, weil sie da war. Das himmlische Feuer, das ein glücklicher Genius herabgeholt, muss Leben spenden ringsum, wenn auch dem sterblichen Träger die Fackel entsinkt, oder das vergängliche Gefäss; in dem er es geborgen, zerschlagen wird.



Die oberen Gemächer des Vatikans.

Le stanze di Raffaello.

Alle Verehrer der Kunst, die heute zum Vatikan pilgern, suchen in den Gemächern des alten Palastes den Anblick Raphaels in erster Linie. Seine grossen Wandgemälde nehmen unsere Bewunderung so völlig in Anspruch, dass wir gern alles übrige um uns her vergessen. In engen Räumen hart aneinander gerückt, drängt die Fülle des Höchsten und Schönsten so gewaltig auf uns ein, dass wir der ganzen Frische und Sammlung des Geistes bedürfen, um ihr nur einigermaßen gerecht zu werden. Erst allmählich löst sich der Eindruck räumlichen Zusammenhangs in eine zeitliche Entwicklung auf, dass wir die Reihenfolge dieser schöpferischen Taten als fortschreitende Geschichte ihres Urhebers verstehen möchten. Dann aber steigert sich die Bedeutung des Einzelnen erst recht, verdoppeln sich die lebendigen Beziehungen nach beiden Seiten, des Anfangs und des Ausgangs. Kein Wunder, wenn wir über der Zwiesprach mit solchem Genius nicht Mufse finden, auf das zu hören, was ausser ihm in diesen Mauern noch erzählen könnte; — wer hätte noch ein Auge für die Spuren der Vergangenheit, die über sein Auftreten unter Julius II. zurückgreift? Und doch, sollte es nicht wichtig sein zu erfahren, was er vorfand, als er zum erstenmal über diese Schwelle schritt?

Erst spät, seitdem man sich bemüht, das Wachstum auch dieses Glücklichen zu verstehen, hat sich die Aufmerksamkeit auf die Nachrichten gelenkt, die uns über seine Vorgänger in den Stanzen des Vatikans erhalten sind. Aber mit diesen allein war kein befriedigendes Resultat zu erlangen, wenn es nicht versucht ward, die Wände selbst hier zum Reden zu bringen. Das konnte wiederum nur genaueste Kenntniss der vorangehenden Periode römischer Kunst bewirken, und diese musste lückenhaft und unklar bleiben, solange nicht der grösste Vorläufer Michelangelo's und Raphaels in festen Umrissen dastand, d. h. Melozzo da Forli, der Maler Sixtus' IV., den wir bis dahin begleitet. Es lohnt sich der Mühe, an seiner Hand den alten Bau zu durchwandern. War er doch drunten in der Bibliothek, im Erdgeschoss am Cortile del Papagallo heimisch und wohlbekannt, hat er doch drüben die Sixtinische Kapelle aufsteigen und vollenden sehen. Unter dem Wichtigsten aber, das der erste Rovere für den apostolischen Palast getan, heben zeitgenössische Geschichtschreiber die Wohngemächer hervor, die er glänzend erneuern oder gar ausbauen liess. »Er liebte die Gastlichkeit so«, schreibt Sigismondo de' Conti, »dass er die alten Gebäude des päpstlichen Palastes am Vatikan, die wenig der Würde und Bequemlichkeit entsprachen, in neuer kostspieliger Arbeit ersetzte und prachtvoll geschmückte Zimmer zur Aufnahme der Fürsten und Könige erbaute.« Noch im November 1474 ward Federigo, der zweite Sohn des Königs von Neapel, in den oberen Gemächern des Hauses untergebracht; aber im August 1484

dienen sie dazu, die Gesandten der italienischen Staaten in persönlicher Audienz zu empfangen¹⁾. *In novis superioribus cubiculis* sagt Jacobus Volaterranus, das sind die »Stanzen des Vatikans«.

Treten wir ein in das berühmteste Staatsgemach. Gerade der Bilderschmuck der Camera della Segnatura scheint uns einen einheitlichen Charakter zu tragen; es gilt vielleicht gar als Frevelmut überhaupt den Gedanken zu hegen, dass dem nicht so sei.

Gewiss ist das bescheidene Schildchen mit den Schlüsseln unter der Papstkrone, oben im Schluss des Gewölbes fast unbeachtet geblieben, oder man hat es immer nur als »das Wappen des Papstes«, nämlich Julius' II. angesehen. Aber diese Insignien der Kirche erwählte sich Nikolaus V., der nicht dem falschen Ehrgeiz huldigte, für seine bürgerliche Familie ein heraldisches Sinnbild auszusuchen²⁾. Wer die Baugeschichte des vatikanischen Palastes verfolgt hat, kennt sie und begrüsst sie, wie an zahlreichen Stellen der zinnenbekrönten Stadtmauern Roms, als Wahrzeichen des baulustigen Papstes auch an diesem Ort, wo es durch die Erinnerung an seine fiebrhafte Ungeduld zugleich die nachlässige Unregelmäßigkeit des Mauerwerks erklärt.

An dieses Wappen, das in allen drei Gemächern zwischen Torre Borgia und Sala di Costantino erhalten ist, schliesst sich in der Deckenmalerei der Camera della Segnatura ein achteckiges Mittelstück an, das die Aufmerksamkeit des kritischen Kunsthistorikers in viel höherem Grade fesseln muss³⁾. Es ist wie eine Oeffnung im Gewölbe gegeben, durch die der blaue Himmel hereinschaut und in bestimmter Richtung das Licht des Tages fällt. Darin erblicken wir zwölf spielende Engelkinder, die teils auf dem Mauerrand stehen, um das Wappen in der Mitte zu tragen oder an Bändern zu halten, teils hüpfend und flatternd miteinander scherzen, teils mit den Füßen nach einwärts auf dem Sims hocken oder eben von aussen hereingucken, — eine lustige Gesellschaft in schwindelnder Höhe, die uns sofort an ein ähnliches perspektivisches Kunststück in Mantegna's Camera de' Sposi zu Mantua erinnert. Es ist schwer den entscheidenden Charakter dieser kleinen Flügelknaben herauszufinden und das Ursprüngliche festzuhalten; denn sie sind offenbar von anderer Hand übermalt, die nicht nur die plastische Wirkung der klaren perspektivischen Malerei zu mildern oder vielmehr zu verwischen gestrebt, sondern auch die Physiognomien der Köpfe mehrfach verändert hat. Das fettglänzende Lächeln auf den pausbackigen Kindergesichtern verrät, dass diese Uebermalung von Gianantonio Bazzi, genannt Soddoma, herrührt, welcher unter Julius II. in diesem Zimmer beschäftigt war, als Raphael ankam und mit ihm in Konkurrenz trat. Von Soddoma sind, wie man bereits früher erkannt hat, die acht kleinen viereckigen Bildchen, welche die Ausschnitte zwischen den grossen Rundfeldern mit Raphaels allegorischen Frauen einnehmen. Es sind je zwei übereinander, die oberen vier grau in grau nach antiken Skulpturen gemalt, die vier unteren in bunten Farben auf Goldgrund, im Geschmack der Grotteskendekoration gehalten. Doch damit ist Soddoma's Anteil nicht erschöpft, wie man zu glauben scheint. Die selbe schnellfertige Hand und die nämliche warm gestimmte Palette kennzeichnet sich in allem Ornament, was die Rahmen erfüllend jenem Grotteskenstil entspricht. Diese farbigen Phantasiegebilde auf hellem Grunde oder die goldigen Bandverschlingungen auf dunklen Streifen geben erst den Schlüssel zum Verständnis des dekorativen Ganzen. Sie sind völlig im Sinne Pinturicchio's, ja sie wurden einem bestimmten Werke dieses Meisters, der Decke im Chor von Sta. Maria del Popolo nachgeahmt, welche gerade damals entstanden, sich allgemeiner Beliebtheit erfreute. Diesem Dekorationssystem, das Pinturicchio soeben im Jahre 1505 auf 1506 für Julius II. ausgeführt⁴⁾, schliesst sich auch zeitlich diese Arbeit des genialen Leichtfußes aus

¹⁾ Epist. Card. Papiens. 590 u. Jac. Volaterr. Diar. 1474. Dagegen die oben citierte Stelle von 1484, col. 199. Vgl. auch die S. 40, Anm. 1 mitgeteilten Worte des Ceremonienmeisters Burcard.

²⁾ Müntz, Raphael S. 31.

³⁾ Cicerone, 4. Aufl. 1879. S. 560. Vgl. Photogr. v. Braun. Nr. 153.

⁴⁾ Vgl. m. Pinturicchio in Rom p. 81 ff. Auch Soddoma's erste Versuche solcher Dekoration in St. Anna in Creta bei Pienza sind hier zu berücksichtigen.

Vercelli an, der als Schützling des reichen sienesischen Bankiers Agostino Chigi beim Papste empfohlen war. Das allein erklärt den heutigen Zustand, bis hinein in die Goldmosaikgründe der Rundbilder und Eckstücke!

Am 26. November 1507 schreibt der Ceremonienmeister Paris de Grassis in sein Diarium: »Heute nahm der Papst in den oberen Gemächern des Palastes Wohnung, weil er nicht zu jeder Stunde, wie er mir sagte, das Bild seines Vorgängers Alexander vor Augen sehen wollte«, d. h. in dem zweiten Stockwerke des alten Baues aus Nikolaus' V. Zeit, in einer Flucht mit den Stanzen, so dass ihm die kleine Kapelle mit den Fresken des Fra Angelico da Fiesole als Oratorium diene, wo er jeden Morgen die Messe las¹⁾. Bis dahin hatte also Julius II. in den Wohnräumen Alexanders VI., dem sogenannten Appartamento Borgia im ersten Stockwerk, ausgehalten, oder sich zeitweilig im Palazzo Venezia einquartiert. Nun handelte es sich darum, die anstossenden Gemächer, welche als Empfangsräume dienten, für diesen Zweck herzurichten.

Darauf bezieht sich die bekannte Stelle in Francesco Albertini's *Opusculum de Mirabilibus Romae*²⁾: »da sind ausserdem Säle und Zimmer mit mannichfaltigen Malereien geschmückt, die von trefflichen Malern im Wetteifer dieses Jahr wiederhergestellt worden.« Im Sommer 1508 war die Arbeit in vollem Gange: Pietro Perugino malte in der sogenannten Stanza dell' Incendio, die an Torre Borgia anstösst, Soddoma in der Camera della Segnatura; — Pinturicchio, Luca Signorelli und Bartolommeo Suardi, Bramantino, hätten wir in den übrigen Räumen zu suchen. Ja die Urkunden nennen uns noch Lorenzo Lotto von Treviso, der neben der Libreria superiore arbeitet, und Michele del Becca von Imola, ja einen Flamänder Jan Ruysch unter den Malern, während Bildhauer und Kunstschreiner sich bei andern Dingen die Hände reichen³⁾. Aber wir haben es, nach den Worten Albertini's, zunächst nur mit ergänzender Herstellung bereits vorhandenen Freskenschmuckes zu tun. Das sagt auch Vasari's Erzählung vom Eintritt Raphaels in die Reihe dieser wetteifernden Künstler, auf deren Wortlaut wir weiterhin zurückgreifen müssen⁴⁾.

So kommen wir auf diesem Wege ebenfalls zu der Frage: was fand denn Soddoma in der Camera della Segnatura vor, als er mit ihrer Modernisierung betraut ward?

Sein Anteil erstreckt sich keineswegs, wie man bis heute annimmt, über die oben bezeichneten Stücke hinaus, auch auf die Einteilung der Decke selbst. Er hat nur in seiner Weise dazu beigetragen, den Sinn der architektonischen Gliederung zu verdunkeln und mit Halbheiten à la Pinturicchio die ursprüngliche Erfindung zu zerstören. Es gehörte die ganze Liebenswürdigkeit Raphaels dazu, sich dieser Pfscherei geduldig anzubequemen, ja wir begreifen die Beruhigung seines künstlerischen Gewissens nur, wenn wir erfahren, dass er seine Deckenbilder erst ausführen konnte, als er unten bereits an den Wänden seine Meisterhand bewährt⁵⁾, und so in Rücksicht auf das eben vollendete Fresko ausser stande war, von oben alles herunterzuschlagen, was Bazzi gesündigt. Denn was hatte Soddoma dort angerichtet? Die Oeffnung in der Mitte belehrt uns deutlich genug, und sollte kunstverständige Augen längst belehrt haben, damit nicht das Ganze etwa wie es da ist, oder auch nur in der Hauptsache als Raphaels Machwerk hingenommen

¹⁾ Müntz, Raphael p. 317 u. 320 Anm.

²⁾ Der Wortlaut der ersten Ausgabe, bei dem auch die Interpunktion wichtig ist: »Sunt praeterea aulae et camerae adornatae variis picturis, ab excellentiss. pictoribus hoc anno instauratae.«

³⁾ Vgl. Cerrotti in der Vorrede zu Brognoli's Stichen nach Raphaels Stanzenbildern, und dessen Mitteilungen bei Crowe u. Cavalcaselle, Raphael, Bd. II, p. 12 Anm.: 13. Oct. 1508 Soddoma, 14. Oct. Jan Ruysch, 4. Dec. Michel de becha d'Imola und Maestro Bartolomeo Suardi di Milano. 9. März 1509: »M^{gr} laurentius lottus de Trivisio pictor ad bonum computum laborerij picturarum faciendarum in Cameris superioribus papae prope librariam superiorem.« (Wo lag diese?) Vgl. Zahn, Archivio stor. ital. III, VI, 1. (1867) u. Giornale di erudizione artistica IV, p. 66.

⁴⁾ Opere III, 490. VI, 385 u. IV, 329.

⁵⁾ Ich muss diese Reihenfolge der Entstehung auch gegen Crowe u. Cavalcaselle aufrecht erhalten, denn den Zeichnungen zufolge gehören die allegorischen Frauen der Decke zunächst mit den Gestalten des Parnass zusammen.

werde. — Die Wölbung ist durch kräftig profilierte Rahmen, die breit und stark genug sind sich wie ein gotisches Rippennetz zu spannen, in ein reiches System gegliedert, so dass die grossen runden und rechteckigen Hauptkompartimente gleich dem Achteck in der Mitte als Oeffnungen gedacht und dargestellt waren. Soddoma ist es gewesen, der diese architektonischen Rahmen, durch die der Himmel hereinsah, im Anschluss an Pinturicchios Decke des Chores von Sta. Maria del Popolo mit Goldmosaik geschlossen hat: das beweisen seine Grotesken umher und seine mythologischen Bildchen, die wir besprochen. Er verstand eben die Absicht des kühnen Vorgängers nicht, der dies luftige Dach erfunden, oder konnte ihm nicht folgen in der schwierigen Kunst, — und, in der Absicht die veraltete Schöpfung im Geschmack der neuesten Mode nach dem Vorbild antiker Innendekoration zu modernisieren, hat er sie gründlich verballhornisiert. Denn dieses architektonische Rahmenwerk, das nun ausgefüllt, schwer auf uns lastet, und Raphaels herrlichen Gestalten zum Trotz uns immer wieder an die Schwerfälligkeit und Enge des niederen Raumes gemahnt, diese Auflösung des Gewölbes in ein konstruktives System hat nur Sinn, wenn es zur Erleichterung der drückenden Masse erfunden ward, wenn der bauverständige Geist des Malers ein Mittel erdacht, uns von diesem Gefühl der Einengung, das der wirkliche Raum hervorbringen musste, siegreich zu befreien und den Blick zu täuschen, als ob wir die Weite des Aethers über uns und erquickenden Lufthauch um uns spürten.

Dieser Gedanke, der hier verwirklicht war, ist keines andern als Melozzo's Eigentum. Denn er allein ist Architekt und Maler zugleich, um so etwas zu erfinden, er allein der Meister perspektivischer Kunst, um so ein Wagnis durchzuführen. Von ihm rührt die ganze ursprüngliche Umdichtung der Camera her, welcher auch Raphaels Wandgemälde sich in ihrem innersten Bildungsgesetz noch anschliessen. Ein Hinweis auf die durchbrochene Kuppel seiner achteckigen Kapelle zu Loreto genügt, um diese Decke im Vatikan als Weiterbildung jenes gelungenen Versuches hinzustellen und greifbaren Anhalt zu gewähren, wenn es gilt, das Ganze nach den erhaltenen Resten zu rekonstruieren. Die architektonische Gliederung hier entspricht in ihrem Charakter durchaus dem Geschmack Melozzo's, den wir zu Loreto wie bisher in Rom kennen gelernt. Auch hier eine wuchtige Kraft und energische Grösse, die sich mit Vorliebe in den Formen römischer Denkmäler aus der Kaiserzeit vorträgt, und die wirksamen schattenreichen Profile mit prächtiger Marmorskulptur umgiebt. Auch die länglich schmalen Kassetten waren offenbar wie die trapezförmigen Abteilungen in Loreto mit gemalten Relieffiguren, Marmorornament auf hellblauem oder goldigem Grund gefüllt, und so der Schein der Erleichterung nach oben zu geschickt unterstützt, während droben die jubelnden Himmelsbewohner den heiteren Sieg der Kunst zum vollen Ausklang bringen. Streifen wir ihnen das süssliche Lächeln ab, das der lombardische Pinsel hinzugetan, und die rötliche Schminke vom Leibe, die wenig zu den festen Formen passt, so erhalten wir ganz Melozzo's frische Kinderköpfe und drallen Körper, die uns in den Fragmenten aus Sti. Apostoli, drüben in der Sakristei von St. Peter zum Vergleiche stehen, — eine neue Bestätigung des Urhebers, den wir an der Erfindung des kräftigen Rahmensystems bereits erkannt. Die grossen Rundöffnungen enthielten wahrscheinlich himmlische Wesen auf Wolken schwebend, wie heute, aber nicht auf Goldgrund, wie Raphaels Gestalten, sondern in kühner Verkürzung vor dem Blau des Aethers, wie die Madonna della Concezione in St. Peter. Wol müfsig scheint die Frage, was hier dargestellt sein mochte? Und doch, betrachten wir die allegorischen Frauen, begleitet von den munteren Knaben, welche die Inschrifttafeln tragen: diese schon völlig römischen Formen in echt monumentaler Fassung, — so finden wir keinen Zusammenhang mehr mit den umbrischen Anfängen Raphaels, keine Spur mehr von den zierlichen Gebärden Perugino's; aber auch kein nennbares Vorbild seiner florentinischen Studien drängt sich auf. Römische Anklänge sind es, die uns noch lebendig werden, wenn wir uns an die Madonna in runder Cherubglorie erinnern, die Raphael in der Chorkapelle Sixtus' IV. in St. Peter sah, an

die Schrifttafeln der Sibyllen und Propheten in San Marco, die auch in Loreto schon so auffallend bei der Anordnung der sitzenden Einzelgestalten mitgewirkt, — wenn wir endlich beachten, wie beide Momente, die runde Glorie mit der lebhaft bewegten Himmelskönigin und der Engel mit der Schrifttafel in der »Madonna di Fuligno« wiederkehren, wo drunten die stehenden Heiligen und der kniende Stifter so deutlich Melozzo's Apsis jener Chorkapelle nachgebildet sind, d. h. in einem Bilde, das Raphael um die nämliche Zeit bestellt ward, als er die Deckengemälde der Camera della Segnatura erfand. Keinem sind die geflügelten Buben und die Poesie mit den ausgebreiteten Schwingen näher verwandt als Melozzo und seinen Engeln in Sti. Apostoli, jenen wunderherrlichen Schöpfungen, deren Zauber den lernbegierigen Augen des jungen Meisters nicht entgehen konnte, zumal da der Name des Forlivesen ihn heimatlich und freundschaftlich von seinem Vater her anlocken musste.

Sollten an der Decke der Camera della Segnatura nicht auch allegorische Frauen von Melozzo's Hand gegessen haben, die Raphael gesehen als er kam? Es wäre die Frage, welchen Darstellungen die Wände drunten gewidmet waren, wo wir heute zu den Füßen der Poesie den Parnass, unter dem Schutz der Theologie die Disputa del Sacramento, unter der Philosophie die Schule von Athen und zu den Füßen der Göttin mit Schwert und Wage wieder drei verbündete Tugenden über der Einsetzung des kirchlichen und weltlichen Rechts erblicken? Deutlich redende Denkmäler der Zwischenzeit vereinigen ihre Stimmen und führen uns in dieselbe Richtung wie die halbverwischten Spuren einer Tradition, die bei Vasari bald missverständlich erzählt, bald seltsamerweise als bekannt vorausgesetzt wird.

Wir gehen von den Resten der alten Malerei selber aus, unbekümmert, wohin wir gelangen. Ausser der Decke bewahrt nämlich die Einfassung der grossen Wandgemälde noch unverkennbar den ursprünglichen Charakter des Quattrocento: an den beiden Fensterseiten stösst an den Rand des Rahmens, in dessen Grotteskenfüllung der Name »Julius II.« vorkommt, ein blauer Streifen mit schwerem Rankenornament in Melozzo's Geschmack; an allen vier Wänden sind die gegliederten und perspektivisch gemalten Bögen von ihm angeordnet. Wie deutlich erinnern die derben Rosetten mit der goldenen Eichel in der Mitte an seine Arbeit, wie genau entsprechen die breiten niedrigen Pfeiler mit ihrem Pflanzenornament oder Kandelabern als Pilasterfüllung, grau in grau auf blauem Grunde, selbst bis auf die Profilierung denen, die wir aus dem Fresko der vatikanischen Bibliothek oder der Kapelle zu Loreto kennen. Sogar die Wappenschilder und Inschrifttafeln oben an der Fensterleibung verraten, wie jene Bestandteile, unter mancherlei Uebermalung die wuchtige Energie und scharfen Umrisse, die Signatur der Tage Sixtus' IV.

Dass so viel Ueberbleibsel stehen blieben, erscheint als ganz natürlich und einfach, wenn wir nicht vergessen, dass es beim Beginn der Arbeit unter Julius II. auf möglichst schnelle Herstellung der Zimmer ankam. Es war ursprünglich gar nicht die Absicht des Papstes, die Schöpfungen seines Oheims in diesen Räumen zu zerstören, im Gegenteil nach Möglichkeit zu erhalten und Unvollendetes zu ergänzen. Hatten sich die Künstler, die Julius II. damit beauftragte, einmal an das Vorgefundene angeschlossen, so ergab es sich im übrigen von selbst. Der überkommene Rahmen der Disputa bestimmte auch das gleiche für die Schule von Athen und die andern, vielleicht genauer als wir heute noch nachzurechnen vermögen.

Die niedrigen, so höchst charakteristischen Pilaster in den Ecken setzen auf ein Gesims auf, das die umlaufende Mauer gleich einer Brustwehr etwa in Mannshöhe abschliesst: soviel ist auch bei Raphael die Bühne für seine Darstellungen über den Boden hinauf gerückt. Ja diese Einrahmung bestimmt das innerste Bildungsgesetz seiner Kompositionen und die streng perspektivische Zeichnung Melozzo's lockte auch ihn in die Tiefe, veranlasste die wol motivierte Entfaltung des Raumes, die erweiternde Umdichtung der Oertlichkeit, die wir noch heute an der Disputa mit dem Reich der Seligen, wie drüben in der lichten Tempelhalle der Philosophen bewundern.

Was aber mag Melozzo hier geschaffen haben? Es giebt eine Reihe von Darstellungen seiner Zeitgenossen und Nachfolger, welche dem Suchenden auffallen und vielleicht Aufschluss gewähren. Perugino, den wir beiseite gewiesen, ist der nächste. Er gliedert seine Wände im Cambio zu Perugia noch 1499 in ganz ähnliche rundbogige Rahmen mit hoher Brüstung oder Holzvertäfelung darunter. Sie waren durch die absteigenden Zwickel des Deckengewölbes nahe gelegt. Aber was zeigt er uns über den Gesimsen nach der Vorschrift des gelehrten Beraters? Stehende Einzelfiguren von Helden des Altertums in plastischer Selbständigkeit nebeneinander, und über ihnen auf Wolken thronend die Tugend, als deren Vertreter sie erscheinen. — Verlegen wir die allegorischen Frauen an die Decke, so liesse sich wol annehmen, dass unter den Bögen der Wände drunten auch hier in der Camera della Segnatura heldenhafte Gestalten ihrer Vertreter in der ganzen Leibhaftigkeit und statuarischen Wucht jener früheren Phase der Kunst zu schauen waren, dass Melozzo hier, während Perugino schon in charakterloses Idealisieren verfällt, mit seiner realistischen Treue selbst Heroen der Vergangenheit, die er nie gesehen, in bildnismässiger Individualität geschildert hatte.

Dieser Einfall wird überraschend durch ein verwandtes Beispiel in Florenz bestätigt, das unmittelbar nach Melozzo's Vorgang entstanden scheint. Domenico Ghirlandajo, dessen Beziehungen zu dem Forlivesen in Rom wir schon an andern, beinahe 10 Jahre früheren Werken beobachtet haben, verliess, im Spätherbst oder Winter 1482 von Sixtus IV. nach Rom gerufen, eine unvollendete Arbeit im Stadthaus seiner Vaterstadt. Am 8. November d. J. war von der Wandmalerei in der Sala dell' Orologio im Palazzo vecchio, die im August ihm aufgetragen war, das Mittelstück mit dem thronenden S. Zanobi noch nicht vollendet; dann beginnen erst im Mai 1483 die Zahlungen wieder und schliessen im Frühjahr 1485 ab¹⁾. Erst nach der Rückkehr des Meisters aus Rom also entstand die Wanddekoration zu den Seiten der Majestät des heil. Zenobius, der im bischöflichen Ornat zwischen den beiden Diakonen Stephanus und Laurentius unter einer kapellenartigen Nische sitzt, vor deren Pfeilern zwei mächtige Löwen mit Standarten der Republik als Wächter gemalt sind. Die architektonische Einteilung der Mauerfläche zu beiden Seiten der erdichteten Kapelle ist höchst auffallend und fremdartig mitten in Florenz. Schön ornamentierte Pilaster tragen das Gesims einer Wandvertäfelung, über welcher sich hüben und drüben ein weiter Halbkreisbogen ausspannt, durch den man ins Blaue sieht. Auf dieser luftigen Höhe stehen unter jedem Bogen drei Helden des Altertums in kühner, statuarischer Haltung. Oben schliesst die Wand mit dem prächtigen vergoldeten Karnies der reichen Holzdecke geradlinig ab; die Zwickel neben den hineingemalten Bögen mussten also noch durch Medaillons ausgefüllt werden, in denen Kaiserköpfe in Chiaroscuro gegeben sind.

Die Eigenart des umgebenden Raumes forderte hier durchaus nicht zu einer solchen Scheinarchitektur auf, ja die beiden Flachbogen über dem Gesims mit den Einzelfiguren vor dem Blau des Aethers bleiben befremdend und wirken nicht einmal glücklich an dieser Stelle. Aber die Behandlung der architektonischen Dinge ist höchst geschmackvoll und geschickt, verrät indes auch ihrerseits etwas Unflorentinisches, Römisches, Sixtinisches. Sie zeichnet Ghirlandajo so vorteilhaft vor seinen Landsleuten, Botticelli oder Filippino Lippi, aus, die Profilierung ist so fein und klassisch, die Dekoration so musterhaft durchgebildet, dass, gerade im Vergleich mit den willkürlichen und fehlerhaften Erfindungen seiner Genossen, ein heilsamer Einfluss von anderer Seite her wahrscheinlich wird. Ghirlandajo hat sich eine so sichere Herrschaft über die perspektivische Zeichnung und Raumentfaltung erworben, die wir damals in seiner gewöhnlichen Umgebung nur noch bei Perugino antreffen, und beide besitzen sie wol erst seit den Anregungen in Rom, wo Melozzo ihnen die Vorzüge der Richtung des alten Piero dei Franceschi recht einleuchtend vor Augen stellte. Das Auffallendste, das uns in die Sala de' Gigli nach Florenz entlockt, sind aber die römischen Helden-

¹⁾ Gaye, Carteggio I, p. 577 ff.

gestalten, welche Ghirlandajo hier dargestellt. Auf der einen Seite stehen BRVTVS—SCEVOLA—CAMILLVS, auf der andern DECIVS—SCIPIO—CICERO, würdevolle Togafiguren und martialisches Krieger mit gespreizten Beinen, beide von herber Grösse ¹⁾. Trotz der Behandlung als Standbilder hat der Realismus der Durchführung ihnen imponantes Leben verliehen. Der Luftzug bewegt ihre Gewänder; der Ausdruck der Köpfe hat zum teil sprechende Energie. Sie verraten die Mitwirkung verschiedener Hände; die zur Linken gehören einem Maler, der direkt von Piero de' Franceschi und Luca Signorelli herzukommen scheint, obgleich er mit Ghirlandajo's Farben wirtschaftet; die zur Rechten haben den zahmeren Charakter, den der jüngere Bruder Domenico's Benedetto ausbildet. Alle jedoch tragen den Stempel eifriger Nachahmung eines überlegenen Vorbildes; der frische Eindruck urkräftiger Erscheinungen dieser Art spricht sich aus und markiert diese Gestalten unter ihrer ganzen florentinischen Umgebung.

Dies Vorbild haben wir in den Stanzen des Vatikans zu suchen; denn hier befanden sich, wie noch Vasari zu erzählen weiss, eben solche Helden. Zweimal erwähnt er »Figuren, deren grösster Teil nach der Natur porträtiert, für ganz ausgezeichnet galt« ²⁾, und »einige Köpfe nach der Natur, die so schön und vortrefflich ausgeführt waren, dass nur das Wort fehlte, ihnen Leben zu verleihen«. Eine ganze Anzahl davon seien bekannt geworden, da Raphael von Urbino sie, bevor die Fresken heruntergeschlagen wurden, kopieren liess, um die Bildnisse dieser berühmten Persönlichkeiten zu haben. Unter ihnen waren: Niccolò Fortebraccio, — Karl VII., König von Frankreich, — Antonio Colonna, Fürst von Salerno, — Francesco Carmignola, — Giovanni Vitelleschi, — der Kardinal Bessarion, — Francesco Spinola, — Battista da Canneto; — und diese Porträts kamen dann durch Giulio Romano, den Schüler und Erben Raphaels an Paolo Giovio und wurden von diesem in seinem Museum zu Como aufgestellt ³⁾.

Diese Nachricht Vasari's bezieht sich freilich nur auf seinen Bramantino von Milano, und dieser war es ja auch, der die Fresken im Vatikan restaurieren half, vielleicht unvollendete Gemälde fertig machte oder durch völlig neue Teile ergänzte. Aber schon die Namen der berühmten Männer, die Vasari heraushebt, machen uns stutzig. Es ist im höchsten Grade unwahrscheinlich, dass unter Julius II. eben diese Leute zur Darstellung in den päpstlichen Staatsgemächern ausgewählt sein sollten. Sie müssen, der Mehrzahl nach, sicher vorhanden gewesen sein, als Bramantino nach Rom kam, müssen einer früheren Periode, der echten Kunst des Quattrocento angehört haben, besonders wenn die charakteristischen Merkmale, die Vasari betont, diese Gestalten auszeichnen sollten. Man wird auf den Autornamen Bramantino um so weniger ausschliesslich Gewicht legen dürfen, als Vasari selbst ihn mit Piero della Francesca zusammenwirft, der zeitlich den dargestellten Männern viel näher steht. Es sind lauter Persönlichkeiten aus den Tagen des wilden Kondottierentums unter Martin V. und Eugen IV. ⁴⁾, nur Antonio Colonna lebt noch als Stadtpräpekt unter Pius II. und Paul bis ins Pontifikat Sixtus' IV., und in dieselbe Umgebung versetzt uns der Kardinal Bessarion. Der Mehrzahl gegenüber war nur der Standpunkt eines Nikolaus' V. oder Sixtus' IV. objektiv und sicher genug, um zu ihrer

¹⁾ Darunter die Verse:

SVM NATO EXEMPLVM DECIVS SVM VICTIMA ROME.
 SCIPIO SVM VICI HANNIBALEM POENOSQVE SVBEGI.
 SVM CICERO TREMVIT NOSTRAS CATILINA SECVRES.
 BRVTVS EGO ASSERTOR PATRIAE REGVMQVE FVGATOR.
 VRO MANVM SPRET(o dolore)SCEVOLA FLAMMIS.
 HOSTE FERRO CAESO VICTRICIA SIGNA CAMILLVS.

²⁾ Vasari, Opere IV, 330 f.

³⁾ Opere II, p. 492. Leben des P. della Francesca.

⁴⁾ Es ist allerdings zu ungenau aus diesen Namen mit Crowe zu schliessen: »that the painter had orders to illustrate the victories of Eugene IV over the patrician captains of Rome, and the union of the Greek and Latin Churches at the councils of Ferrara and Florence«. Raphael, vol. II, 146.

Verherrlichung im Vatikan zu schreiten; den gelehrten Griechen Bessarion vollends wird man in solcher oder ähnlicher Gesellschaft wol kaum bei Lebzeiten abgebildet haben. Als er aber 1472, im selben Jahre wie Antonio Colonna, gestorben war, liess der Herzog von Urbino unter den Bildnissen berühmter Schriftsteller in seinem Studio auch das Bessarions malen; Francesco Rovere durfte dankbar die Züge seines ehrwürdigen Gönners in den Sälen verewigen lassen, wo er durch seinen Beistand als Sixtus IV. schaltete. Niemand hatte auch durch die Tendenz der eigenen Regierung so viel Anlass, einen Mann wie Giovanni Vitelleschi zu feiern, den kriegerischen Patriarchen von Alexandrien, der das päpstliche Regiment im Kirchenstaat hergestellt, und dessen Andenken noch kürzlich bei dem Aufenthalt in Corneto lebendig erneuert war. Sixtus erst hatte 1477 über den Schrecken des Namens Fortebraccio triumphiert, das Raubnest Montone zerstört, und mochte, wie er 1476 die umbrischen Täler bei Fuligno durchzog, mit eigentümlichen Gedanken von den Taten des Haudegens erzählen hören, die Gianantonio Campano in elegantem Latein beschrieben hat. Er mochte als Freund der Genuesen ihren kühnen Admiral Francesco Spinola unter die glänzendsten Erscheinungen rechnen und stand Venedig damals und dem König von Frankreich so nahe, dass ein Kondottiere der Republik von S. Marco und Karl VII. v. Valois uns bei ihm noch am wenigsten befremden.

Werden wir aber aus dem Pontifikat Nikolaus' V. in das Sixtus' IV. hinübergedrängt, so ergibt sich mit überzeugender Wahrscheinlichkeit statt Piero's de' Franceschi, sein Schüler Melozzo da Forli als Autor, zumal wenn wir bedenken, wie oft und gewöhnlich noch bis heute die Malereien des Forlivesen unter dem Namen des Meisters von Borgo gehen. Wenn die Tradition, die Vasari zukam, schon die Himmelfahrt von Sti. Apostoli auf Benozzo Gozzoli übertragen konnte, wie viel leichter musste sie Werke Melozzo's, die nicht mehr vorhanden waren, als Piero's Eigentum gelten lassen, mit dem die Verwechslung für Laienaugen sehr verzeihlich war. Weisen wir nun aber an die Decke der Camera della Segnatura, wo das feste architektonische Gerüst und die beweglichen Putten in der Mitte Melozzo's Hand bekunden, so dürfen wir den Ausspruch wagen, dass unter den wuchtigen Bögen der Wände, über der Brustwehr ringsum, eben jene Helden gestanden und ihresgleichen, die Vasari nicht mehr genannt. Nehmen wir an, wir könnten auf diese Weise eine Vorstellung von seiner Arbeit hier rekonstruieren, so wäre damit für das geschichtliche Verständnis ein höchst willkommenes Resultat gewonnen, und zwar nicht nur für unsern Meister allein, sondern für seine Vorgänger und Nachfolger dazu, die sonst zusammenhangslos blieben. So erklärte sich die natürliche Abfolge einer Denkmälerreihe, aus welcher wir die nächstgelegenen bereits herausgreifen mussten.

Andrea del Castagno ist der erste, der nun genannt werden soll; denn seine berühmten Männer und Frauen, die aus der Villa Pandolfini (Carducci) bei Legnaja ins Bargello zu Florenz gekommen sind, gehören zunächst hierher. Filippo de' Scolari, genannt Pippo Spano, der Türken-sieger in Ungarn; Farinata degli Uberti, der Befreier seines Vaterlandes; Niccolò Acciaiuoli, der grosse Seneschal von Neapel; dann plötzlich die Cumaesische Sibylle, die Königin Esther und Tomyris, die Tatarin, endlich die Dichter Dante, Petrarca und Boccaccio, — sind Kolossalfiguren von bäurischer Derbheit; aber die ungeschlachten Glieder, die bauschige Gewandung, die Härte des Vortrags hindern nicht die Grossheit und Würde dieser gemalten Standbilder¹⁾. Hingegen, sie stehen noch jede einzeln in einer rechtwinkligen Nische und haben keine Beziehungen untereinander als Vertreter dieser oder jener geistigen Macht.

Dann folgen die Bildnisse in den Stanzen des Vatikans. Auch hier hatte Andrea del Castagno unter Nikolaus V. gearbeitet; es wäre möglich, dass er ähnliche Gestalten hingestellt, da wir

¹⁾ Ziemlich treue Stiche von Aless. Chiari, *Uomini celebri dipinti a buon fresco da Andrea dal Castagno . . .* Florenz s. a. 9 Tafeln in folio, geben eine Ansicht der ursprünglichen Anordnung.

nicht wissen, was in dem grossen Esssaal, der Sala di Costantino, oder im ersten Geschoss gemalt war, bevor Alexander VI. es durch Pinturicchio neu ausschmücken liess.

Eine neue Reihe jedoch beginnt erst mit Melozzo's Fresken in der Camera della Segnatura; denn hier haben ebenso auffallender- als bezeichnenderweise mehrere Einzelfiguren nebeneinander auf erhöhtem Sims, vor der blauen Luft gestanden, wie er es liebte, vereinigt unter einem grossen perspektivisch gezeichneten Bogen, mit einheitlicher Beziehung zu dem höheren Wesen, das thronend droben an der Decke schwebt. Hatte er ganz ähnlich doch unter dem himmelfahrenden Christus die Apostel statuarisch aufgereiht. Nur die Annahme eines solchen Vorbildes erklärt dann einerseits die Darstellung Ghirlandajo's in der Sala de' Gigli des Palazzo vecchio, welche in der eigenen Entwicklung dieses Meisters gar keine Analogie oder erklärende Vorstufe fände, — andererseits die ebenso überraschende Auffrischung im Cambio zu Perugia, Gestalten, welche in ihrer inneren Beziehungslosigkeit, so spät an der Scheide des neuen Jahrhunderts, gewiss unbegreiflich wären, ohne das Muster im apostolischen Palast zu Rom. Ghirlandajo's Fresko im florentinischen Stadthause reicht nicht aus zur Genüge¹⁾; denn da fehlen die allegorischen Frauen, die Perugino zu zweien in seine Bogenfelder hineinzieht, weil die vielgliedrige Decke schon für andere Bestandteile des sinnvollen Cyklus im Humanistengeschmack bestimmt, mit Planetengöttern bevölkert war. Wie wenig würden wir die einheitliche Handlung vermissen, wenn jede dieser Einzelfiguren als imponierende Persönlichkeit uns fesselte²⁾).

So würde sie Melozzo geschaffen haben. Ihm ergab sich eine derartige Darstellung von Bildnisfiguren in voller Realität, verbunden mit göttlichen Schutzpatroninnen ganz von selbst, nachdem er im Büchersaal des Schlosses von Urbino, wie wir gesehen, Federigo Montefeltro selbst und seine nächsten Freunde, wenn auch in engeren Verhältnissen, einzeln als Verehrer der freien Künste gemalt. Brustbilder berühmter Schriftsteller des Altertums und der Gegenwart waren unter seiner Mitwirkung im Studio des Herzogs entstanden, indes solcher Zuschnitt passte nur für ein Stübchen. Aber woran sollen wir denken, wenn der römische Literat Raphael Maffei von Volterra in seinen »Städtischen Commentaren« mit so ausgesprochenem Lokalinteresse die Bedeutung Melozzo's gerade in der Bildnismalerei sucht. Diese seine Auffassung des Künstlers, dessen perspektivische Studien er wol zu würdigen imstande war, kann nicht allein durch das Fresko »Sixtus IV. mit den Seinen« in der Palastbibliothek veranlasst sein; er wählt nur dies ein Beispiel, aus verschiedenen, die ihm sonst dabei vorschweben mussten. Seine Worte »*iconicas imagines praeter caeteros pingebat*« erhalten erst ihre ausreichende Begründung, ja erst ihren Wert als zutreffende Charakteristik, wenn wir das Lob der Stanzenbilder heranziehen, das durch mündliche Ueberlieferung bis zu Vasari drang. Und die Zeilen dieses letzteren »*molte figure. le quali la maggior parte erano ritratti di naturale, che erano tenuti bellissimi*«, oder »*secondo che ho sentito ragionare, alcune teste di naturale sì belle e sì ben condotte, che la sola parola mancava a dar loro la vita*«, klingen fast wie eine Uebersetzung der gedrängten lateinischen Ausdrücke des Raph. Volaterranus in die lebendige Vulgärsprache. Wenn aber die Gewährsmänner Vasari's gelegentlich Bramante oder Bramantino nannten, so hielten sie sich eben an den Meister, der zuletzt daran gearbeitet hatte, man wusste nicht mehr wie viel, und waren um so mehr in einem gewissen Recht als die Eigenart dieses Mailänders sehr viel Verwandtschaft mit der Melozzo's aufwies.

Doch, wo die Ehrfurcht vor dem geschriebenen Wortlaut ein Vorurteil gegen unsere Erörterung des geschichtlichen Zusammenhangs bestehen lässt, da bleibt ja noch ein anderer Weg

¹⁾ Auf diesen Zusammenhang weist sonst Gaye, Carteggio I, p. 579 Anm.: riconosco nelle sei figure degli uomini celebri i modelli per la sala del Cambio a Perugia. Ciò si rileva dal modo come è diviso il campo, come posano e come vestono le figure. — Il primo lavoro di questo genere fece Taddeo di Bartolo nella sala del consiglio a Siena. Ueber Bramante's Heroengestalten in Mailand vgl. Anhang zu S. 238.

²⁾ Raph. Maffei Volaterr. sagt sehr treffend von Perugino: uno tantum vitio quod vultus aliquantum indiserti in plerisque adspiciuntur. Commentariorum Urban. Lib. XXI, col. 645.

die Richtigkeit der Kombinationen zu prüfen. Vasari erzählt, dass einige von diesen Köpfen durch Raphaels Fürsorge wenigstens kopiert wurden und später durch seinen Schüler Giulio Romano, der sie wol selbst im Auftrag des Meisters abgezeichnet, in den Besitz des Jovius kamen. Diese Bildnisse berühmter Männer aus seinem Museum zu Como sind mit den Elogien des Giovio in Holzschnitten auf uns gekommen!



Die Porträts berühmter Männer im Museum des Paolo Giovio waren, wie er in seiner Vorrede an Ottavio Farnese angiebt, in vier Klassen eingeteilt. Die erste Abteilung umfasste die Vertreter des geistigen Lebens, die bereits gestorben, der Nachwelt wertvolle Schätze hinterlassen hatten. Die Elogien dieser wurden in seinem ersten, dem Stadtpräfekten Farnese gewidmeten Buche publiziert. Die zweite Abteilung war zur Aufnahme der noch lebenden Schriftsteller, Gelehrten, Dichter bestimmt. Eine dritte Klasse sollte die Künstler ersten Ranges enthalten; diesem Teil seines Planes gehören also die Biographien Raphaels, Michelangelos an, die er selbst noch nicht veröffentlicht hatte, als er am 3 Id. Decemb. 1552 starb. Die vierte und längste Reihe endlich sollten die Päpste, Könige und Fürsten von besonderer geschichtlicher Bedeutung oder auffallendem Charakter bilden. Diese letzte Kategorie hatte natürlich am meisten Aussicht auf Vermehrung und Erweiterung; denn hier gab es Bildnisse in Menge, und die Möglichkeit sich diese zu verschaffen, entschied zunächst über die Aufnahme. Von diesen Herrschern sind nicht weniger als sieben Bücher herausgegeben, denen er den genaueren Titel gab: »*Elogia Virorum bellica virtute illustrium.*« Sie sind chronologisch geordnet, so dass für unsere Frage nach Persönlichkeiten, welche in den Stanzen des Vatikans dargestellt waren und den Wandgemälden Raphaels weichen mussten, höchstens noch das dritte Buch in Betracht kommen kann. Alle andern sind moderner.

Jovius giebt gerade bei diesen älteren Porträts gewöhnlich an, wo und wie uns die Züge seines Helden erhalten sind; er nennt ein besonders wertvolles Beispiel¹⁾; aber nicht immer ist das so zu verstehen, als sei dieses auch die Quelle des Bildes in seinem Museum. Er beschreibt die Reiterstatuen des Gattamelata zu Padua, des Colleoni zu Venedig; aber die Köpfe der beiden Kondottieri in seiner Sammlung gehen offenbar auf Gemälde zurück. Gerade bei denen, die er nach Vasari's Zeugnis von Giulio Romano erhalten, giebt er nichts über die Herkunft an; ja die Personen, die Vasari aufzählt, sind bei weitem nicht alle im Museum Jovianum zu finden, oder doch bei der Herausgabe der Elogien nicht berücksichtigt. So sind wir also, wenn alle diese Vorfragen erledigt worden, schliesslich auf unser stilkritisches Urteil angewiesen, und dieses wird durch die ungünstige Bedingung der Ueberlieferung selbst erschwert, wenn auch nicht so ganz unmöglich, wie es manchem flüchtigeren Beobachter scheinen mag.

Die gemalten Bildnisse, die Jovius hierher und dorthier sich verschafft, bald als Geschenk erlangt, bald auf gnädigste und gefälligste Erlaubnis der fürstlichen oder privaten Besitzer durch Maler seiner Zeit, die gewiss ebenso oberflächlich als billig arbeiteten, kopieren liess, diese »wahren Porträtzüge« hatten gewiss mancherlei Modifikationen erfahren. Die Kopieen nach seiner Sammlung in den Uffizien zu Florenz, welche 1552—1553 im Auftrag des Herzogs Cosmo von Cristofano Papi dell' Altissimo, einem Schüler des Bronzino angefertigt wurden, und die Vermehrungen bis auf sechshundert Stück ähnlicher Art, bezeugen, was für ein Schwanken damals zwischen übertriebener Charakteristik und seelenloser Allgemeinheit möglich war. Endlich wurden bei der Herausgabe in Holzschnitt fast alle in einer Manier behandelt, wobei es den damaligen

¹⁾ Wir geben im Anhang eine Zusammenstellung der kunstgeschichtlich interessanten Notizen.

Xylographen gewiss nicht darauf ankam, wenn dieser oder jener Zug des Originalen zu Gunsten ihres eigenen überlegenen Geschmackes verloren gieng, während uns gerade dieser Rest des alten Stiles, der »*esecranda seccaggine*« des Quattrocento, Aufschluss gewährt, und das wenige hindurchgerettete Ursprüngliche oft entscheidende Wichtigkeit hat.

Dennoch sind wir imstande, durch sorgfältige Vergleichung ein paar weitere Aufschlüsse zu gewinnen. Sogleich die ersten beiden Bildnisse römischer Könige Romulus und Numa Pompilius müssen auffallen. Sie sind natürlich indirekt nach antiken Statuen gegeben, in denen man damals die ehrwürdigen Züge dieser ersten Monarchen der ewigen Stadt erkannte, aber sicher nach Gemälden kopiert, wie die ganze Anordnung und der Name NVMA auf der Binde um sein Haupt bezeugen. Die scharfe Profilansicht, die festen Umrisse der flatternden Bänder, der Gewandfalten, die strenge Durchbildung im Sinne einer Kunstphase vor den weichlichen Idealgestalten des Perugino im Cambio, wo dieser zweite König ebenfalls vorkommt, sprechen für eine Herkunft, die wir vermuten. Gerade in Rom waren diese beiden Repräsentanten, Romulus unter dem Gestirn des Mars als »Begründer militärischer Disziplin«, wie Jovius sagt, Numa unter dem Bilde der Weisheit, wie in Perugia, unentbehrlich¹⁾. — Artaxerxes Mnemon stammt, wie angegeben wird, von einer alten Silbermünze, die der Kardinal Rodolfo Pio von Carpi besass. Alexander der Grosse ist unverkennbar raphaelisches Eigentum und kommt durch Vermittelung Giulio Romano's aus den Mappen des Ateliers. Pyrrhus, der Epirotenkönig, ist nach der Statue gezeichnet, die sich nach Giovio bei Angelo Massimi zu Rom befand. Dagegen wird unter Hannibal wieder ein Ausschnitt aus einem Gemälde gegeben, und zwar aus einem grösseren Wandbild; denn die Kopie des Museums zu Como bot ihn lebensgross zu Pferde sitzend: wir sehen den Kopf seines Schlachtrosses, darüber die vorgestreckte Lanze in der erhobenen Rechten und halb vom Schilde verdeckt, den einäugigen Reiter in seiner kegelförmigen Purpurmütze. Wieder ist es die scharfe plastische Zeichnung, die kühne Verkürzung in der schwierigen Ansicht, der Typus des Rosses wie des Reiters, die Wiedergabe der Formen, besonders der Augen und des Geschirres, die uns veranlasst, das Urbild auf Melozzo zurückzuführen. Hannibal war der Schrecken des Krieges, über den man jammerte, als die Türkenmacht Italien bedrohte und ein Heerführer des Grosssultans sogar, an der Ostküste der Halbinsel landend, die Stadt Otranto nahm. »*Hannibal ante portas*«, schrie wieder alles durcheinander, als der Herzog von Calabrien, kaum von der Angst vor dem Erbfeind befreit, vor Rom erschien und den Papst in seinem Hause belagerte, bis Roberto Malatesta ihn vertrieb²⁾. — Nur ein Bedenken regt sich: sollte zwischen den Königen und Kriegshelden, und wer hier sonst stehen mochte, auch eine Reiterfigur gewesen sein? — Warum nicht? Den Meister der Perspektive konnte eine solche Ueberraschung besonders reizen. In den schmalen Seitenfeldern der Fensterwände etwa, wo wir heute die Einsetzung des weltlichen und des kirchlichen Rechts, oder die Senkungen des Parnass erblicken, mochte in kühner Verkürzung »*Hannibal ante portas*« erscheinen. Liess doch der Markgraf von Mantua in der Camera de' Sposi auch sein Leibross in ganzer Figur bei den Jagdhunden malen. Schon in Loreto fanden wir den Versuch einer solchen Projektion nach aussen; und die Effektstücke Giulio Romano's im Palazzo del Te wären ohne Vermittelung, wenn der Schüler Raphaels nicht hier in den Stanzen verwandte Anregung empfangen.

Scipio Major schliesst sich in Auffassung und Anordnung an Numa und Romulus an. Er

¹⁾ Gaye, Carteggio II, p. 389 ff. Vgl. d. Katalog der Uffizien a. E. Ueber die weitere Fortpflanzung dieser Bildnisse bis nach Pommern unter Herzog Philipp, der c. 1596 in Como das »Musaeum Pauli Jovii mit sonderer Belustigung« in Augenschein genommen, vgl. Baltische Studien XX (1860) 108 ff. u. XXVIII (1878) p. 245 ff. Der Baseler Verleger Petrus Perna widmete übrigens die *Elogia virorum literis illustrium* dem Herzog Julius von Braunschweig-Lüneburg, mit dem Philipp von Pommern verwandt war.

²⁾ *Insultabat quotidie Calaber Urbi et tamquam novus Annibal pluries et Romanos et Curiales non parum formidare coëgerat.* (Jac. Volat. Diarium, col. 179.)

kommt auch bei Perugino im Cambio, wie bei Ghirlandajo im Palazzo vecchio, d. h. unter den beliebtesten Helden vor, die wir als nächste Wiederholungen dieser Bilder im Vatikan bezeichnet. Der Sieger über Hannibal musste dem Feinde Roms gegenüberstehen. Und die Behandlung des Haares und Bartes erinnert noch im Holzschnitt ganz auffallend an die Melozzo's, etwa wie die Köpfe seiner Apostel gegeben sind, ja er hat Aehnlichkeit mit dem Evangelisten Marcus, auf den wir später treffen, in Forli. — Attila ist eine faunische Karikatur, und deshalb nur die Herkunft von antiken Satyrn erkennbar, sieht solch ein Einfall auch dem Giulio Romano gleich. — Aber Totilas, der wie Signorelli's Geschichten in Montoliveto und frühere Darstellungen aus dem Leben des heil. Benedikt beweisen, jener Zeit geläufig war, ist wieder ein so überzeugendes Beispiel von Melozzo's Stil, wie man es nur wünschen kann. Es ist eine etwas grossartigere, heldenhaftere Version von Prophetenköpfen in Loreto. — Karl der Grosse hat Aehnlichkeit mit den Schriftstellerbildnissen in Urbino; sein Mantel ist mit einer Kante verziert, die bei Umbriern wie Pinturicchio hernach beliebt wird; der Kopf hat mehr germanischen Charakter. — Gottfried von Bouillon, mit den Abzeichen des Königs von Jerusalem auf dem Schilde vor sich, ist dargestellt, wie er den Lorbeerkranz ablehnt, den ihm ein Engel aufsetzen will. Jovius fügt hinzu: »so liess ihn Papst Leo X. nach einer echten Münze im Speisezimmer des Vatikans malen,« d. h. das Bild stammt aus den Sockelfiguren der Stanza dell' Incendio, also von Giulio Romano her. Und doch, es stimmt mit diesem Standbild in Chiaroscuro nicht ganz überein. Aber ohne weiteren Anhalt auf Melozzo zurückzugreifen wäre zu kühn, wenn die Auswahl dieser Gestalten, die Raphael malen liess, sich auch am einfachsten durch den Rückblick auf früher Vorhandenes erklärte. — Saladin ist venezianischer Herkunft wie Giovio angiebt; aber die Verwandtschaft mit Melozzo's Baruch bleibt auffallend genug und charakteristisch. — Friedrich Barbarossa, ein mürischer Kopf mit eckig geschorenem Bart, mit Krone, aber in voller Rüstung mit dem Abzeichen des Kreuzfahrers, ein Schwert in der Faust. Möglich, dass Sixtus IV. gerade die Helden früherer Türkenkriege verherrlicht haben wollte, da er selbst sich der drohenden Macht des Islam gegenüber sah; doch sind die stilistischen Merkmale nicht mehr entscheidend genug, um diesen Ursprung bestimmt zu behaupten, und der Vorrat biblischer Figuren, die von Melozzo's Hand zu Gebote stehen, ist bald erschöpft; in welchen Formen sich seine historische Auffassung bewegen mochte, bleibt uns verschlossen.

Farinata degli Uberti stimmt genau mit Andrea del Castagno's Figur im Bargello von Florenz überein; sie stammt aus den Wandgemälden der Villa Pandolfini bei Legnaja. — Actiolinus, der Tyrann von Padua, war im Stadthause daselbst gemalt. — Dagegen könnte das Bild von Sciarra Colonna, ein echter Kriegshauptmann aus dem Quattrocento, sehr wol dasjenige sein, das Vasari zufolge unter den Kopieen des Giulio Romano in Giovio's Besitz gelangte; nur nennt er statt Sciarra den Antonio Colonna, Fürsten von Salerno, und Jovius erzählt, er habe dies Porträt nach einem Original im Besitz des Marzio Colonna kopieren lassen. Dies »alte Tafelbild, das in der Familie fortgeerbt,« kann jedoch keineswegs so frühen Datums gewesen sein, wie man annehmen müsste, wenn wirklich der Feind Papst Bonifaz' VIII. dargestellt wäre. Es bleibt ein Stück echter Quattrocentoarbeit und stimmt mit Melozzo's Art.

Uguccio Fagiolini und Castruccio Castracane stammen aus dem Fresko vom Tode im Camposanto zu Pisa, Canis Scaliger muss oberitalienisch sein.

Das zweite Buch beginnt mit dem Kopf des Königs Robert von Neapel nach der Statue seines Grabmals in St. Chiara daselbst. Dann folgt die Reihe der Visconti von Mailand, von Erzbischof Otto bis Giovanni Maria und Filippo, nach Malereien in ihrer Hauptstadt oder in der Umgegend. — Giovanni Vitelleschi, der Kardinal von Corneto, ist dagegen wieder eines von den Beispielen, die Vasari namhaft macht. Er stammt aus den Stanzen des Vatikans, war auf Raphaels Anordnung kopiert, und gehört ursprünglich, soviel sich im Holzschnitt erkennen lässt, weder Piero dei Franceschi noch Bartolommeo Suardi Bramantino, sondern Melozzo da Forli!

Das bezeugt ausser der Anordnung und Zeichnung ein äusserliches Merkmal, wie die Bildung des Mundes, dessen Eigentümlichkeit sich beim David in Loreto genau so vorfindet. — Tamerlan ist venezianisch, aus der Nachfolge Gentile Bellinis; Bajazet I. und Celebinus sogar türkischer Herkunft wie Giovio erzählt. — John Hawkwood ward natürlich dem Reiterbild Uccello's im Dom von Florenz entnommen. — Albericus Balbianus mutet uns wie ein Oberdeutscher aus Holbeins Nähe an, und das Original, das um 1520 entstanden sein könnte, hat sicher nichts mit dem Kondottiere zu thun, aus dessen Schule Sforza und Braccio hervorgiengen, deren Bildnisse, ihrer Zeit gemäss, im Geschmack des Uccello und Castagno gehalten sind. — Carmagnola wird von Vasari genannt. Das Bildnis, was hier gegeben wird, scheint aber sowol der Tracht wie der weicheren Modellierung des vollen Gesichtes nach oberitalienischen Ursprungs¹⁾. — Gattamelata hat nichts von dem Heldencharakter, den wir nach Donatello's herrlicher Statue erwarten; er ist jünglingshaft, sanftmütig; aber im Kostüm seiner Tage, mit Eigentümlichkeiten, die man bei einem Meister wie Ansuino trifft.

Aus dem dritten Buche zieht nur das Bildnis des Bartolommeo Colleoni unsere Aufmerksamkeit auf sich, weil es stark an den Geschmack des Piero dei Franceschi erinnert; — dann Karl von Burgund, bei dem man eine Verwechslung vermuten muss, und zwar nicht allein, weil Vasari Karl VII. von Frankreich unter den Kopieen des Giulio Romano aufführt; endlich Federigo von Urbino, dessen Porträt, im Harnisch, mit dem Kommandostab, barhaupt in Profil nach links, genau nach einem zeitgenössischen Bilde gegeben sein muss, das ich unter den mir bekannten jedoch nicht zu nennen vermöchte. — Alle übrigen berühmten Männer, die Jovius in den folgenden Büchern vorführt, gehören einer späteren Periode der Entwicklung an²⁾.

Nur noch die früheste Publikation dieser Art, die Abteilung der Gelehrten und Dichter fordert unser Einsehen heraus. Standen im Vatikan, wo die kriegerischen Helden dargestellt waren, die wir gewiss am wenigsten dort erwartet, Vertreter der Religion, der Philosophie, der Dichtkunst, der Rechtsgelahrtheit, wenn nicht gegenüber, doch in einem anderen Raum in eigenem Umkreis zur Seite?

Dante wie Petrarca sind nach Originalen von der Hand eines ausgebildeten Quattrocentisten gegeben; sie sind nicht die Andrea's del Castagno im Bargello, überhaupt nicht florentinisch. Hier finden wir Bartolus³⁾, den berühmten Juristen, der auch in der Bibliothek des Herzogs von Urbino vorhanden war, und Baldus von Perugia. Hier ist auch Bessarion, in altertümlichem Geschmack im Kardinalshut über der Kapuze, nach rechtshin in scharfem Profil gegeben; — und er befand sich nach Vasari wieder unter den Kopieen aus dem Vatikan! Nicht minder seltsam muten uns seine Nachbarn Emanuel Chrysoloras und Georgios Trapezuntios an, die auf Bildnisse aus dem Ende der sechziger oder Anfang der siebziger Jahre zurückgehen mögen. Chrysoloras ist sicher nicht so nach dem Leben gemacht, sondern abgeleitet oder Idealbild wie jene Köpfe in Urbino, Georg von Trapezunt der jüngste. Theodor Gaza, Argyropulos und Pomponius Laetus folgen. Bartolommeo Platina erscheint in jüngeren Jahren als auf dem Fresko der Bibliothek und lässt sich nur schwer nach diesem authentischen Bildnis wieder erkennen, während sein Leidensgenosse Callimachus, wenn wir wirklich diesen und nicht ein klassisches Dichterideal in dem vollbärtigen Kopf mit Lorbeerkranz und Buch zu erkennen haben, — weit mehr Anspruch auf

¹⁾ Im Elogium des Niccolò Fortebraccio fehlt der Holzschnitt. Francesco Spinola und Battista da Canneto, mit denen Vasari's Aufzählung schliesst, kommen bei Jovius gar nicht vor.

²⁾ Galeazzo Sforza und Lodovico Moro sind merkwürdigerweise Idealköpfe. Mathias Corvinus würde man eher für einen gekrönten Poeten, wie Virgil, aus Urbino ansehen. Caesar Borgia sieht aus wie ein Porträt von Dosso Dossi. Bartolomaeus Livianus dagegen wie Quattrocentistenarbeit; vgl. die Hände mit dem Squarcione genannten Ritter in den Uffizien, den wir unten S. 242, 3 erwähnen. Ist Ippolito Medici nicht die selbe Persönlichkeit wie der Cesare Borgia genannte in der Gall. Borghese zu Rom? Francesco Maria von Urbino und Ariost gehen auf Bildnisse von Tizian zurück.

³⁾ Er hat seltsame Aehnlichkeit mit dem Propheten Jeremias auf Raphaels Disputa, zwischen dem heil. Diakonen links und Maria.

Melozzo's Hand erhebt. Der Kopf des Flavius Blondus entspricht so ganz der Auffassung seines Landsmannes von Forli, dass er ohne Zweifel als neues Beispiel von dessen Porträtkunst gelten darf¹⁾.

Doch genug! Schon die Züge dieser letztgenannten Männer können nicht mehr auf die Freskomalereien in den Stanzen zurückgehen. Bessarion wird der letzte gewesen sein, der Aufnahme fand neben den grössten Geistern vergangener Zeiten.

Nur ein Beweisstück mag hier noch eintreten, als Sicherheit, dass wir aus dieser abgeleiteten Quelle, wie die Holzschnitte aus Jovius' Museum, nicht Resultate zu gewinnen suchen, die zu weit gehen. Es giebt eine Zeichnung, die als direkter Beleg für Vasari's Nachricht erscheint und als Bestätigung meiner Annahme, dass bei den Originalen dieser Bildnisse im Vatikan auch wirklich Melozzo da Forli beteiligt gewesen sei. Das Blatt war immer unter dem Namen Bramantino in den Uffizien ausgestellt und gilt als Porträt des Herzogs von Mailand Francesco I. Sforza²⁾; — gewiss beides mit Unrecht, wenn es genau auf den Namen des Autors und des Dargestellten ankommt, gewiss mit Recht, wenn nur ein Wink über die Herkunft und Bedeutung mit Bezug auf jene Arbeiten im Vatikan gegeben werden soll. Es ist ein bartloser Kopf in leichter Wendung mehr als dreiviertel nach links, mit der runden Fürstenmütze auf dem Haupt, die wir bei Federigo von Urbino fanden. Die freie Auffassung und einfache, aber entschiedene Zeichnung verrät noch in dieser weicheren Kopie — denn für diese halten wir das schöne Blatt — das Stilgepräge Melozzo's. Die hellblickenden Augen mit der vollen Iris, die kräftig modellierte Nase mit den atmenden Nüstern, der energische Mund mit dem breiten Abstand zwischen Nase und Lippenrand, das volle Kinn und die runde Linie der Wangen sind durchaus charakteristisch für die jugendlichen Idealköpfe des Meisters von Forli. Man vergleiche nur die Engel und Apostel aus der Himmelfahrt, bis in den Schnitt der inneren Gesichtsteile hinein. Die Behandlung des abstehenden Haares, das kleine Ohr, der starke Hals vervollständigen den Typus, und der Klappkragen des Gewandes mit zwei grossen runden Knöpfen kommt schliesslich als Zufälligkeit hinzu, welche die Gewohnheit seines Arrangements kundgiebt. Wol mögen ausser diesem Blatte auch in englischen und französischen Privatsammlungen noch andere sich finden; aber soweit meine Umschau und das photographische Material reicht, wüsste ich kein zweites Beispiel mit gleicher Sicherheit als raphaeleske Kopie nach Melozzo namhaft zu machen. Und dieser Kopf mit dem lebendigen Blick, mit dem stolzen Mut des Selbstbewusstseins, das ihm die Seele schwellt, gehört einer Heldengestalt, das ist sicher, die sich etwa mit Donatello's heil. Georg in eine Reihe stellte; er muss von einer jener idealen und doch so individuellen Bildnisfiguren im Vatikan stammen, die durch ihre lebensprühende Schönheit entzückten³⁾.



Lassen wir auch alles Ungewisse und halb nur Greifbare beiseite, so bleibt doch so viel Sicheres und Haltbares übrig, dass wir wol wagen können, für den Darstellungskreis der Camera della Segnatura daraus ein Resultat zu ziehen. Numa Pompilius und Bartolo Sentinati stehen als *nobili legisti* neben dem Hersteller des Kirchenstaats wie Giovanni Vitelleschi, vielleicht auch neben Romulus als Gründer der Stadt. — Bessarion gehört in die Reihe der Theologen, denen

¹⁾ Charakteristisch als das Werk eines peruginesk gebildeten Bolognesen, den man als Lorenzo Costa ansprechen könnte, ist der Kopf des Alexander Achillinus. Seltsam raphaelesk Baptista Mantuanus Carmelita, den man im Parnass entdecken zu müssen glaubt.

²⁾ Photogr. von Philpot u. Jackson Nr. 2892.

³⁾ Nur auf die stehende Figur eines Kriegshelden in voller Stahlrüstung in den Uffizien sei noch aufmerksam gemacht, weil diese Kopie auf die selben Darstellungen zurückgehen könnte, wenn sie auch oberitalienische Hand verrät. Sie ist als Squarcione, Rahmen 59, Nr. 256 ausgestellt (Philpot 2360) und fordert zum Vergleich mit den Römern Ghirlandajo's, aber auch mit dem Stil Antonello's heraus.

sich die Kirchenväter und Ordensheiligen, wie Thomas von Aquino, Dominicus, Bonaventura mit S. Franciscus u. s. w. anschliessen mochten. Könnte man zu den ersteren noch leicht Karl den Grossen, Kardinal Albornoß u. a. stellen, so markieren Dante, Petrarca, Boccaccio ganz selbstverständlich den Platz der Poeten, und die vierte Abteilung bleibt für die Philosophen übrig.

Standen die Vertreter dieser vier Kardinalmächte des geistigen Lebens unter den breiten Bögen der vier Wände vereinigt, so mochten ähnlich aufgereiht die Kriegshelden in einem der anstossenden Gemäcker zu suchen sein. In der Tat spricht Manches dafür, dass die Tradition bei Vasari einen wahren Kern in sich birgt: dass zur Zeit, als Raphael kam, Einiges aus älterer Zeit vollendet dastand, Anderes von jüngeren, 1507 zur Herstellung berufenen Meistern begonnen war, d. h. dass die Fresken aus den Tagen Sixtus' IV. in der Stanza dell' Eliodoro zum Beispiel unfertig stehen geblieben waren. Diese Möglichkeiten locken uns weiter. Mit dem Nachweis alter Malerei Melozzo's in der Camera della Segnatura ist die Untersuchung in den Stanzen nicht zu Ende. Im Gegenteil, man hat die Reste des Früheren bisher fast ausschliesslich an den Wänden der Stanza dell' Eliodoro und an der Decke der Stanza dell' Incendio gesucht.

Das Zimmer des Burgbrandes giebt auf unsere Frage nach seiner früheren Vergangenheit eine einfache und entschiedene Antwort. Raphael hat aus Pietät gegen seinen Lehrer Perugino die ganze Decke unverändert stehen lassen; das wusste man bisher, denn Vasari erzählt es und der Augenschein lehrt es jedermann. Aber diese Decke ist nicht eine ursprüngliche Schöpfung Perugino's, sondern selbst schon ein Kompromiss zwischen seiner Erneuerung von 1508 und der älteren Grundlage aus den Tagen Sixtus' IV. Diese Decke gliedert sich der Konstruktion des Kreuzgewölbes entsprechend in vier sphärische Dreiecke, die durch architektonische Rahmen eingefasst, in der Mitte von ebenso profilierten Rundöffnungen in der vollen Dicke der Mauern durchbrochen werden. Schon dieses streng gedachte Gerüst von perspektivisch gemalter Architektur ist viel zu schwer für Perugino's zarte Figuren und leichte Grotteskenornamente. Erfinden hätte der umbrische Meister sie im Jahre 1508 gewiss nicht mehr. Es sind heterogene Elemente, die keinen organischen Zusammenhang haben, und für unser Stilgefühl um ein Vierteljahrhundert auseinanderliegen. Für seine flachen raumlosen Glorien besonders haben die perspektivisch gezeichneten Rahmen gar keinen Sinn.

Die architektonische Umdichtung der Decke ist auch Erfindung Melozzo's; denn seiner streng realistischen Wiedergabe der Untersicht entspricht solche Konstruktion, aber keinem Andern. Die Kompositionen, die sein Nachfolger dann in die Rundfenster hineinmalte, sind als Projektionen auf die Fläche gedacht; sie gehen nicht, wie der täuschend verkürzte Rand voraussetzt, wirklich in die Tiefe des Raumes droben. Perugino würde diese Erscheinungen: Gottvater in der Glorie, Christus im Kreise der Seligen, oder die Verklärung auf Tabor und die Herabkunft des Weltenrichters genau ebenso auf runden Holztafeln, d. h. auf Staffeleibildern gemalt haben, die man senkrecht an die Wand hängt.

Dazu kommt, dass wirklich noch unberührte Reste der Malerei Melozzo's dastehen. In der Mitte oben, rings um das Wappen Nikolaus' V. legt sich ein Kranz von Akanthusblättern und Eicheln, also das Abzeichen der Rovere, aber nicht mit Perugino's Farben und schwungvoller Ornamentzeichnung, sondern in dem schärferen Charakter echter Quattrocentoarbeit, also aus der Zeit des ersten Rovere: Sixtus' IV. Ebenso sind die Einfassungsbögen der Wandgemälde Raphaels alt: die Leibung ist in Kassetten geteilt mit starken vergoldeten Knäufen darin und streng perspektivisch durchgeführt. Das geübte Auge erkennt überall, wie in den Wappenschildern der Fensternischen oben, trotz Uebermalung den Stil jener früheren Phase römischer Kunst heraus, welcher sich in Melozzo's Fresko der Vaticana so klar und entschieden ausprägt. Sitzt nicht in den Zwickeln droben über den Rundöffnungen die Rose aus dem Wappen der Riario, die unter Julius II. gar keinen Sinn mehr hat? Sie erzählt von den Beziehungen des Malers, der sie gezeichnet, zu seinem neuen Landesherrn, Girolamo Riario, dem Neffen Sixtus' IV., dem Grafen von Imola und Forlì.

Welche Gottheiten oder Sinnbilder am Himmel durch die vier Rundfenster gesehen wurden, vermögen wir nicht zu sagen. Vielleicht waren es die Glück und Unglück webenden Mächte, die Zeichen des Tierkreises oder der Planeten, denen der Aberglaube auch eines Riario wie der kluge Verstand eines Federigo von Urbino entscheidenden Einfluss auf die Geschehnisse der Schlachten, auf die Wechselfälle des Krieges und das Wachstum der Herrschergewalt beimafs. Sie mochten droben ihre stillen Kreise ziehen über den Söhnen des Mars, den Feldherrn und Kondottieren, über den Günstlingen des Zeus, den Königen und Potentaten, die hier in stattlichen Reihen versammelt waren, wenn unsere Rückschlüsse nicht trügen.

Geschichtliche Darstellungen vermutet man dagegen an den Wänden der Stanza dell' Elio-doro; denn Vasari erzählt im Leben des Piero dei Franceschi, dieser habe unter dem Pontifikat Nikolaus' V. zwei Historien gemalt, die unter Julius II. heruntergeschlagen worden, damit Raphael die Gefangenschaft des Petrus und das Wunder mit der Hostie zu Bolsena an ihre Stelle setze. Das wären also die beiden Fensterwände, gleich gut, ob wir wirklich an den Meister von Borgo Sansepolcro oder an seinen Schüler Melozzo zu denken haben, den man leicht mit ihm verwechseln mochte¹⁾. Was aber diese Darstellungen enthielten, ist in keiner Spur der Ueberlieferung angedeutet, ja der Ausdruck »storie« verbürgt nicht einmal, dass wirklich Geschichten, seien es biblische, legendarische oder profanhistorische Erzählungen, vorgestellt waren. Der Fortsetzer dieses Cyklus war Bramantino. Seine Bildnisse können auch Einzelfiguren aus verschiedenen Zeiten gewesen sein, und wir haben herausgeschält, was in der Nachricht Vasari's stecken mag. — Wenden wir dagegen unsern Blick von den Wänden zur Decke empor, so erkennen wir mit leichter Mühe die nämlichen Grundzüge perspektivischer Scheinarchitektur wie in der Camera della Segnatura. Doch ist das System bei weitem einfacher als dort, aber noch minder schlicht als in der Stanza dell' Incendio. Aus den Ecken steigen, den möglichst versteckten Graten des Kreuzgewölbes folgend, vier breite Rippen auf, welche pilasterähnlich dekoriert und in Abständen mit vergoldeten Rosetten besetzt sind. Sie tragen oben eine feste Kreisfläche, die sich in drei Zonen gliedert, einen äusseren, den Rippen gleich verzierten Rahmen, darin einen breiten Kranz von Eichenlaub in Bronzefarbe, endlich in der Mitte das Medaillon mit dem Wappen Nikolaus' V. als Schlussstein. Diesem Mittelkreis entsprechend, läuft in möglichst weitem Abstand ein ebenso mit Rosetten geschmückter Rand ringsum, der an den Höhepunkt der beiden Hauptwände anstossend, sich hier mit dem obersten Stück der Einfassungsbögen vereinigt, welche gleichzeitig mit den Kreuzrippen ansteigend, zwischen den vier Ecken ausgespannt sind. So entsteht an der Wölbung ein grosser Kreis, dessen Inneres durch die Grate in vier Oeffnungen geteilt wird, welche zu den Seiten geradlinig, oben und unten bogenförmig begrenzt sind, während im Centrum das Kreisrund, in den vier Ecken ebenso viel Zwickelpaare übrig bleiben, die abwechselnd mit Medaillons oder Flächenornament ausgefüllt sind. Da nun aber der ganze Raum nicht genau quadratisch ist, wie das Schema der Decke voraussetzt, so bleiben nach den Fensterseiten zu Streifen der Wölbung übrig, die als Ansätze eines Tonnengewölbes oder breite Bogenleibungen erscheinen können.

Soweit könnte die beschriebene Einteilung auch von einem andern Künstler herrühren, wenn auch nur von einem Quattrocentisten. Aber die grossen trapezförmigen Oeffnungen zwischen den festen Rändern sind wieder ein Einfall Melozzo's, wie in der Camera della Segnatura und der Stanza dell' Incendio, und nur er hat die Neuigkeit erfunden, die hier versucht ist. Er hat

¹⁾ Die Herausgeber des Vasari sagen ganz einfach (Opp. IV, 330 Anm.): »Abbiamo gran ragione di dubitare che non lavorassero nel Vaticano sotto Niccolò V. Anzi per ciò che riguarda il Della Francesca lo neghiamo risolutamente. Auch die Forschungen von Müntz haben keine archivalischen Belege erbracht. Uns scheint die Wirkung seiner Nähe auf Lorenzo da Viterbo unzweifelhaft, vgl. S. 59 f. Viel zu weit gehen dagegen Crowe u. Cavalcaselle Raphael II, p. 145, so geistreich Eastlakes Vergleich der Befreiung Petri mit dem Traum des Heraklius in Arezzo auch sein mag. (Quarterly Review, vol LXXVI, Nr. CXXXI, p. 8.)

Teppiche darin ausgespannt, auf denen jetzt Raphaels Visionsbilder gemalt sind, sein ist diese Idee, die aus dem Studium der römischen Architektur ihm aufgieng.

Sonst freilich bietet diese Decke der Stanza dell' Eliodoro zwischen Melozzo und Raphael die verschiedensten Spuren ineinandergreifender Arbeit. Gehen wir von den vier Mittelbildern zeitlich rückwärts, so würden wir zunächst dem Maler begegnen, der hier 1508—1509, als Nachbar Soddoma's restauriert, übergangen, ergänzt hat. Er hat Eigentümlichkeiten des ursprünglichen Gedankens verwischt, wie Soddoma und Perugino auch. Dies tritt besonders an den Bogenleibungen vor den Fensterwänden noch heute an dem verschiedenen Ton der Malerei kenntlich zu Tage. Hier ist die Wölbung in breitere und schmalere Kassetten geteilt, die miteinander abwechselnd entweder mit figürlichen Darstellungen in Marmorrelief, oder rein ornamental sind. Nur die letzteren sind ursprünglich, die antikisierenden Reliefbilder spätere Zutat des Herstellers: die breiteren Kassetten waren offen, perspektivisch streng nach der Mauerdicke gezeichnet, deshalb sind sie unter sich noch heute verschieden, je nach der Ansicht, und die untersten auf beiden Seiten auch jetzt noch offen geblieben. Hier sitzen die Zeugen echter Quattrocentoarbeit, je zwei nackte Putten mit dem Roverewappen zwischen sich. Der Verbesserer der originellen Disposition, der wir kurz darauf noch in Forli begegnen werden, gieng darauf aus, seine figürlichen Darstellungen, grau in grau, möglichst der Antike nachzubilden; deshalb ist es schwer, ein Urteil über seine Eigenart zu fällen, und sicher zu entscheiden, ob wir es mit Baldassare Peruzzi von Siena zu tun haben, den Crowe und Cavalcaselle als Autor bezeichnen ¹⁾, oder aber mit Michele del Becca von Imola, den die Urkunden nennen, wenn auch nicht bestimmt an dieser Stelle. Die nämliche Hand, die hier die Schildchen mit dem Namen IVLIVS II. versah, hat natürlich an dem Ornament der Rahmen mehrfach ausgebessert und in seinem Sinn erneuert, was verloren war, bleibt jedoch kenntlich durch die verschwommene abgeblasste Färbung, die technisch hinter der kräftigen, wenn auch härteren des Quattrocentisten zurücksteht, mag auch die Modellierung weicher, die ganze Formgebung zarter und vorgeschrittener sein.

Jedenfalls muss dieser Uebergangsmeister streng von dem Früheren geschieden werden, wo es gilt, noch Reste aus den Tagen Sixtus' IV. zu bestimmen. Es ist eine Uebung für das kritische Auge, diese sinnreichen Dekorationsstücke zu entziffern, hier ein schwungvolles, organisch empfundenes Gedränge, dort klassische Eleganz und zierliche Feinheit, oft mit wunderbarer Geduld und Präzision ausgeführt, von einander zu lesen. Oft glaubt man sogar mehr als zwei Hände herauszufinden. Uns aber geht vorwiegend das Figürliche an. Zu den nackten Kindern mit dem Wappenschild des Rovere, das wir wie den Eichenkranz oben und die vergoldeten Eicheln in den Rosetten auf Sixtus IV. beziehen, gehören vor Allem zwei auffallende Zwickelfüllungen zwischen dem Opfer Abrahams und der Messe von Bolsena. Rechts in dem grösseren Ausschnitt sehen wir eine göttliche Jungfrau, auf Wolken stehen, ein Füllhorn im Arm, mit der erhobenen Rechten im Begriff, Oel in eine Flamme zu giessen, die zu ihren Füßen auflodert; links in engerem Raum einen geflügelten Knaben, der auf eine grosse Eichel tretend, mit beiden Händen eine Fackel hält. Diese allegorischen Figuren sind in Chiaroscuro auf blauem Grunde gemalt,

¹⁾ Raphael, vol. II, p. 144 f., wo freilich Peruzzi als Autor alles Nichtraphaelischen genommen wird. Wir geben zu genauerer Auseinandersetzung die ganze Stelle: »The ceiling is fitted with fringes at two of the edges. Ribbed diagonals spring from a circular framing of oak leaves inclosing the Pope's escutcheon. An allegory of Abundance (?) and other subjects of a cognate character, alternate with bronze medallions and figures supporting ornaments in the sections at the corners. The borders, above the windows, contain the name and arms of Julius II, twice repeated, with angels as supporters; and, between these, basreliefs, ingeniously imitated, make a pretty display of Roman skirmishes, and illustrations of Friendship, Chastity, Wantonness, Baptism, Prayer, Law, Labour, Force, Childhood, Play and Study. In this quaint medley of the scriptural and profane, Hercules appears as the embodiment of strength, Moses with the tables, as the incarnation of law. Scollop-shell framings worked into the four triangles of the roof contained a cykle of scriptural subjects intended to imitate pictures on cloths fastened by nails to the ceiling. These, and a few patches at the corners were all that Raphael renewed, the rest was left as Peruzzi designed it.«

und ebenso gewiss nicht von einem Meister des Cinquecento, heisse er Peruzzi oder wie sonst, als nicht von Melozzo selber. Sie zeichnen sich durch drei charakteristische Merkmale aus. Zunächst gehören sie einem Künstler an, der gewohnt in Metall zu formen, oder für Bronzeguss zu modellieren, mit allen Bedingungen und Feinheiten wie Schnörkeleien der Goldschmiedsarbeit vertraut war. Das verrät die metallische Schärfe in der Behandlung des Haares, der Gewänder, der kleineren Körperformen, wie hier besonders der durchaus unmalerisch gegebenen Flammen und der ausgegossenen Flüssigkeit, die statt wie in Marmor gemeisselt, in Silber getrieben sind. Die schwächliche Jungfrau mit ihren gespreizten Bewegungen erinnert etwas an die allegorischen Frauen Pollajuolo's auf seinen Bronzegrabmälern in St. Peter; aber genauere Vergleichung erkennt vielmehr Anklänge an Verrocchio. Vornehmlich gilt dies von Händen und Füßen der weiblichen Figur, von ihrer Gewandung, wie von dem ganzen Körper und dem Antlitz des Kindes, das die grossen runden, scharfgeränderten Augen, die hochgewölbte Stirn, ja das schelmische Lächeln aufweist, das Andrea del Verrocchio seinen Kindern so gern mit auf die Welt giebt. Dazu kommt in den benachbarten Ornamentfeldern das eigentümlich schlangenhafte Gewinde der Drachenleiber, die sich blähen und drängen und ringeln, als lebten sie. Man denkt unwillkürlich an Lionardo's Jugendversuche und den Helmschmuck des jungen Helden auf einem Marmorrelief in Paris, das aus dieser wunderreichen Werkstatt hervorgegangen. Ebenso entschieden aber prägt sich in diesen Ueberresten der Deckenmalerei neben solchen Angewohnheiten der Verrocchio-schule die umbrische, ja perusische Herkunft aus. Bei der schlanken Frauengestalt mit dem leichten, vielgeschürzten und unruhig flatternden Gewande wird man zunächst an Pinturicchio's Geschmack erinnert, obgleich man bald inne wird, dass er es selbst nicht sein kann. Wir haben niemand anders vor uns, als seinen Lehrer Fiorenzo di Lorenzo! Der Meister aus Perugia, der unter Sixtus IV. und zwar um 1480 schon am Tabernakel des Hochaltars von S. Giovanni in Laterano gemalt, wie wir dargetan, muss unter Melozzo's Oberleitung auch diese Wölbung der Stanza dell' Eliodoro ausgeführt haben, wie sie ursprünglich war. Man vergleiche nur die Auszierung mit marmorern und bronzenem Schmuck auf den Bildchen mit den Geschichten S. Bernardins, z. B. bei der Wiederbelebung des im Brunnen verunglückten Mädchens, die Jünglingsgestalten in den Zwickeln des Bogens, die genau so auf der grossen Zehe schweben, wie die Trägerin des Füllhorns hier. Dazu ihre Einordnung in die gleichen Raumausschnitte und die Ornamente am Fries, und, was sehr wichtig, die Vereinigung von Marmor und Bronze, die an dieser Decke ganz eigen auftritt: sie stimmt sogar im Ton mit jenen Bildchen überein. Fiorenzo liebt die flatternden Bänder, die abgebundenen Engelkleider, die aufgeblähten kurzen Aermel und wehenden Säume. Sein Altarbild mit S. Petrus und Paulus und der Madonna in Glorie droben bietet noch 1487 ganz verwandte Typen, wie diese Kinder drunten, und ebensoviel Spuren seiner Beziehung zu Melozzo, wie seiner Lehrzeit beim Verrocchio. Fiorenzo's Hand liess auch den wappenhaltenden Putten hier das vergnügliche Lächeln, während ihre Leiber noch viel vom Forlivesen haben, zeichnete die langfingrige Hand der allegorischen Tänzerin so unverkennbar in seiner Manier, entwarf das Rankengewinde in den korrespondierenden Zwickeln, oberhalb der Befreiung Petri, und füllte endlich die schmalen Streifen, welche die Kassettenfenster voneinander trennen, mit seiner Goldschmiedsarbeit, auf deren Feinheit sich auch ein Peruzzi nicht mehr eingelassen hätte.

Erst damit sind wir am Ziel, und möchten beinahe noch fragen, welche andere Hand z. B. die sitzende Männerfigur auf der Schlusskonsole des Bogens gemalt hat, der heute Raphaels Vertreibung des Attila einschliesst. Man würde es Hyperkritik schelten, wenn wir darin das Siegel Bramantino's erkennen. Genug, wir wissen nicht was hüben und drüben die grossen Wandflächen erfüllte; aber wir glauben, dass hier Melozzo's Tätigkeit abgebrochen wurde ¹⁾. Von dieser Seite

¹⁾ Dass diese Malereien beim Tode Sixtus' IV. nicht vollendet waren, geht auch daraus hervor, dass im selben Jahre 1484 Kardinal Giuliano für den neuen Papst mit den Gonzaga v. Mantua unterhandelt, um Mantegna für eine Arbeit im Vatikan zu gewinnen; denn damals kann es sich nicht um die Kapelle im Belvedere handeln, die er dann

her mochte ihm der Freskenschmuck begegnen, der unter Nikolaus V. von der kleinen Privatkapelle des Fra Angelico her sich über die Sala di Costantino erstreckt haben wird. Dort ist ein Stück aus den Tagen des grossen Unternehmers verloren gegangen, dem Sixtus nachgeeifert hat in seinem Schaffen bis zuletzt. Der grosse Cyklus im geräumigen Festsaal, sei er von Andrea del Castagno oder Piero dei Franceschi ausgeführt, ist für uns völlig ausgelöscht, während die anstossenden Gemächer selbst in vielfach entstellten Resten noch so mancherlei zu erzählen wissen.

Wenn wir bei der Frage nach den Wandgemälden Melozzo's uns auch bescheiden müssen, das Wenige zusammengestellt zu haben, was sich aus zerstreuten Brocken und gelegentlichen Winken noch erbringen liess, so hat der kritische Gang durch die Stenzen doch ein neues Resultat gewonnen, welches für das Verständnis der folgenden Kunstentwicklung sehr wichtig ist, und zwar in unserem sichersten Ergebnis, das klar erkennbar stets von neuem bewahrheitet werden kann, solange die Malereien noch dauern: in der architektonischen Umdichtung der Deckengewölbe.

Mit der Kapelle zu Loreto wurde der Anfang gemacht; hier in den Gemächern des Vatikans treten uns verwandte Lösungen an breiten Kreuzgewölben entgegen, eine Fortsetzung desselben Verfahrens, das konsequent die nämlichen Absichten verfolgt. Auf Melozzo führten wir die viereckigen Oeffnungen vor den Seitenausgängen in S. Marco zurück; aber erst hier treten wir wieder offenkundig in das sichere Gefüge seines Principes, und verstehen darin die notwendige Voraussetzung für die nächsten Phasen der Innendekoration, deren Aufgaben überall wiederkehren.

Dass diese Gedanken gerade hier in den Stenzen zur Durchführung kamen, ist nicht zufällig. Gerade hier im Obergeschosse des vatikanischen Palastes haben sie einen guten Sinn und einen historischen Zusammenhang, der nur durch willkürliche Verbreitung derselben Grundsätze und ihre missverständliche Anwendung auf andere Oertlichkeiten, wo diese Bedingung fehlt, verdunkelt worden.

Der alte Palastbau Nikolaus' V. war in Uebereinstimmung mit den architektonischen und hygienischen Ideen des grossen Leon Battista Alberti entworfen worden. Er sollte demnach aus drei Geschossen bestehen, welche den verschiedenen Bedürfnissen der Jahreszeiten entsprechend angelegt und eingerichtet waren. Die erste dieser Wohnungen, zu ebener Erde, war für die heissen Sommermonate bestimmt. Hier lagen in schattiger Kühle zwischen dicken Mauern mit wenig Fenstern geräumige Hallen und Wandelbahnen, Speisezimmer und Schlafgemächer, mit luftigen Bogengängen um einen frischen, wolbewässerten Garten, nebst allen Erfordernissen des Lebens. Das mittlere Stockwerk sollte, mit allen Bequemlichkeiten ausgestattet, die den Winter erträglich machen, für die kälteste Periode dienen, hatte deshalb engere Kammern, gut heizbare Stuben, wolverwahrte Fenster und sonstigen Zubehör. Dagegen war das Obergeschoss für die angenehmsten Zeiten des italienischen Klimas, für Frühling und Herbst durchaus auf den Verkehr mit der freien Luft berechnet, es enthielt freilich alle notwendigen Bestandteile, wie die unteren Wohnungen, seine eigenen Speise-, Schlaf- und Wohnräume, seine eigene Kapelle für die Hausandacht, aber auch Loggien und Balkone, und konnte, da es ausser dem Dach mit seinem Zinnenkranz nur noch wenig zu tragen hatte, im ganzen leichter gebaut sein ¹⁾.

Diesem Grundzug luftiger Anlage und leichter Bedachung für die mildere Jahreszeit, wo weder rauhe Witterung noch sengende Sonnenglut zur Flucht in dicke Mauern nötigen, entspricht der Gedanke Melozzo's, das Gefühl drückender Schwere, das die niedrige Wölbung erzeugt, zu beseitigen: er durchbricht mit seiner täuschenden Kunst das lastende Mauerwerk, ordnet Oeff-

1488 f. wirklich gemalt hat: dies Lusthaus wurde erst von Innocenz VIII. erbaut; sondern man suchte nach einem Melozzo wahlverwandten Meister, gewiss um das Angefangene zu beenden. Vgl. den Brief des Bischofs Lodovico Gonzaga an Giuliano Rovere bei Carlo d'Arco, *Delle Arti e degli Artefici di Mantova*. Mantova 1857, II, p. 69. Und der selbe Rovere ruft dann später für diesen Zweck Bartolommeo Suardi, den ihm Bramante sicher dazu empfohlen.

¹⁾ Giannozzo Manetti, *Vita Nicolai V.* bei Muratori, *Rer. Ital. Script.* III, 2 col. 934. Vgl. sonst Dehio, *Die Bauprojekte Nikolaus' V. und Leon Batt. Alberti*, im *Repertor. f. Kwschft.* 1880, III, p. 241 ff.

nungen an, durch die der blaue Himmel hineinsieht, oder spannt nur schirmende Teppiche über uns aus; der Luft wird freier Zutritt gewährt, nur das unentbehrlichste feste Gerippe der Architektur bleibt stehen. Das war ein bedeutsamer Schritt, mit Hilfe der Schwesterkunst die wirklichen Räume eines Bauwerkes zu verschönern, ja umzudichten, ohne einen Augenblick den Boden der Realität zu verlassen. Die Nachfolger kümmern sich bald nicht mehr um die gegebene Natur der Oertlichkeit, noch um sinnvolle Motivierung der erleichternden lüftenden Malerei, die hier vorhanden war. Pinturicchio versucht als nächster Nachfolger in dem darunterliegenden Geschoss, das für heimliche Winterwohnung bestimmt war, die schweren Gewölbe ebenso zu durchbrechen, sodass die Halbfiguren der Propheten von oben hereinschauen können, oder er setzt flache Laternen über die Oeffnung, oder er löst gar die ganzen Dreieckfelder zwischen den Rippen und Gurtbögen in blauen Himmel auf. Seitdem schwankt er unsicher hin und her. In der flacheren Wölbung der Libreria zu Siena kehrt er zum Princip der Holzdecke zurück, wie im Palast des Kardinals von S. Clemente zu Rom; die Malerei im Chor von S. Maria del Popolo ist vollends eine inkonsequente Halbheit, ein bestechend anmutiger, aber innerlich unwahrer Kompromiss zwischen architektonischer Gliederung nach konstruktiven Gesetzen und freier maleischer Behandlung. Die Kirchenväter thronen in Nischen, die Evangelisten werden in Halbfigur durch die perspektivisch gezeichneten Rundfenster sichtbar, selbst die Krönung Maria's in der achteckigen Mittelöffnung mögen wir als Vision hinnehmen, obschon sie statt in Untersicht gegeben auf die Fläche ausgebreitet ist; aber die liegenden Sibyllen auf Goldgrund sind nur als Gemälde gedacht und durchgeführt, nur als solche an ihrer Stelle nicht völlig sinnlos. Aber auch diese Reihe unmittelbarer Nachfolge, der wir Perugino's Decke im Cambio einfügen, und seine Entstellung der Stanza dell' Incendio von 1508 wie Sodoma's Wirtschaft in der Camera della Segnatura anschliessen könnten, würde unverständlich und principlos dastehen, wenn wir die Werke Melozzo's nicht zu rekonstruieren vermöchten, in welchen eben Kenntnis der Architektur seiner perspektivischen Kunst die Wage hält. Vollständige Freiheit gewann die Malerei erst durch die Auffindung antiker Innendekoration in den verschütteten Thermen und Palasträumen, d. h. im Anschluss an das Grotteskenspiel, wo die Phantasie willkürlich und allein regiert, ohne sich um die gegebene Architektur zu kümmern. Wie schwer wird es noch Peruzzi die Decke des einen Saales in der Farnesina zu bewältigen!

Erst Raphael dringt zum klaren Verständnis beider Möglichkeiten durch, und wählt mit feinem Gefühl je nach der Oertlichkeit die eine oder die andere Lösung. Die Loggien des Vatikans und der Villa Farnesina bieten lehrreiche Beispiele jeder Art. Ein Werk aber, das uns hier vor Allen interessieren muss, und nur von dieser Erörterung aus richtig gewürdigt werden kann, ist die Cappella Chigi in Sta. Maria del Popolo. Die Wandfelder unten, die Lünetten und selbst die festen Teile des Tambours der Kuppel waren für Tafelbilder bestimmt, welche in die architektonischen Rahmen eingefügt werden konnten. Sowie aber die Wölbung beginnt, adoptiert der bauverständige Maler das System Melozzo's im engen Anschluss an die Kapelle zu Loreto. Nur setzt er die Gestalten nicht in den Raum, wie jener seine Propheten und Engel, sondern verlegt sie nach aussen, vor die trapezförmigen Fensteröffnungen. Hier werden, in Mosaikbildern ausgeführt, die Halbfiguren der Planetengötter sichtbar mit den leitenden Engeln darüber, und oben durch die runde Oeffnung der Kuppel erblicken wir in der Höhe die Erscheinung Gottvaters mit den dienenden Cherubim, streng perspektivisch verkürzt in der nämlichen Untersicht, wie Melozzo da Forli ihn gezeigt haben würde. Die ganze Erfindung ist ausserdem der Vorstellungsweise unseres Meisters so verwandt, dass die innigste Berührung Raphaels mit ihm einleuchtet.



Der Ausgang des Pontifikats.

Ohne Zweifel hat die Arbeit in den Stanzen des Vatikans durch die aufregenden Wirren gegen Ende dieses Pontifikats, durch das tolle Treiben des Grafen Girolamo und den ruhelosen Ausgang des alten Papstes Abbruch erlitten. Während Rom noch den Frieden genoss, den Sixtus mit der Preisgebung Venedigs erkaufte, war in Oberitalien der Krieg um Ferrara schon wieder in vollem Gange. Die Republik setzte das einmal begonnene Unternehmen fort, ohne sich um den päpstlichen Bann zu kümmern. Aber die Verbündeten erreichten bald entschiedenen Vorteil und die Siege der venezianischen Flotte konnten die bedrängte Stellung zu Lande nicht ausgleichen. Nach dem Tode des Costanzo Sforza (17. Juli 1483¹⁾), den man mit venezianischem Golde zum Treubruch gegen Florenz verleitet, wurde Alfons von Calabrien zum Oberbefehlshaber der Liga ernannt. Bald eroberte er eine Anzahl fester Plätze im Gebiete von Bergamo und griff ins Brescianische über, so dass die Hauptstadt dieser Provinz vor ihm zitterte. Auf der anderen Seite hatte der Herzog von Ferrara einen grossen Teil des verlorenen Terrains den Venezianern wieder abgenommen und nötigte sie auf entferntere Plätze zurückzuweichen. Roberto Sanseverino vermied eine offene Feldschlacht, während der Calabrier bereits das Land bei Verona plünderte und in acht Tagen den ganzen Distrikt unterwarf. So war die Lage Venedigs auf dem Festlande keineswegs günstig.

Aber seine Gegner verstanden augenscheinlich nicht die erlangten Vorteile zu benutzen. Auseinandergehende Interessen spalteten die Liga, und so ward keine der begonnenen Unternehmungen durchgeführt. Alfonso zog von Asola ins Ferraresische, von Sanseverino gefolgt. Lodovico Moro wich von den Thoren Brescia's nach kleinen Raub- und Streifzügen auf Mailand zurück. Es war Misstrauen ausgebrochen zwischen diesen Hauptführern; denn der Kronprinz von Neapel hatte sich in Mailand von der traurigen Stellung seiner Tochter und seines jungen Schwiegersohnes Giangaleazzo überzeugt und sich bitter bei Lodovico wegen der Uebergriffe gegen den rechtmässigen Throneben beklagt. Lodovico, entschlossen seine Herrschaft zu behaupten, ward dadurch auf die andere Seite gedrängt und lieh den Bemühungen Venedigs sein Ohr, da die Freundschaft dieser mächtigen Nachbarin in Oberitalien für den Usurpator mehr praktischen Wert hatte, als alle Interessen der Liga mit Florenz und Neapel. Ohne sich also um seine Verbündeten zu kümmern, liess Lodovico sich in Unterhandlungen ein, und in Kurzem hatten die klugen Diplomaten der Lagunenstadt die Sicherheit, dass die Mächte der Liga baldmöglichst ihre Auflösung wünschten.

Noch waren alle Gemüter durch die Sorge um den ferraresischen Krieg in Anspruch genommen, da brach in Rom unerwartet der eben unterdrückte Bürgerzwist wieder hervor. In den Friedenspakten zwischen dem Papst und Neapel war bestimmt, Virginio Orsini solle die Grafschaften Alba und Tagliacozzo, sein rechtmässiges Erbe zurückerhalten, das der König an die Colonna verkauft. Lorenzo Oddone, der Protonotar, und seine Brüder weigerten sich aber, sie ohne Entschädigung abzutreten; auch der König suchte Verzögerung, um die Colonna, die aufopfernd zu ihm gestanden, nicht zu verletzen. Deshalb kam Virginio Orsini vom Kriegsschauplatze nach Rom und klagte bei Sixtus, es würden ihm Worte gegeben und Versprechungen nicht gehalten, und beschwor ihn, das Verheissene zu erfüllen, damit es nicht scheine, man habe den treuen Vasallen unter der Auktorität des Papstes selber zum Besten. Sixtus, obgleich missgestimmt gegen Virginio, den er in Verdacht hatte, nach dem Tode des Malatesta nachlässig im

¹⁾ Fontius, Annales 1483: »Constantinus Sfortia Pisauri princeps fidus antea Florentinis, durante adhuc stipendio defecit ad Venetos. Neque multos post dies tertiana febris correptus, moerore, ut creditur, violatae fidei et a Venetis pacti non soluti stipendii V. Kal. Sextiles interiit.

Kriege gewesen zu sein, erwirkte doch, dass Ferdinand von Neapel den Kaufpreis für jene Herrschaften an die Colonna zurückzahlte. Schon wurde durch gemeinsame Freunde verhandelt und Alles schien in Ordnung zu kommen, da traten durch Paolo Orsini neue Misslichkeiten dazwischen. Die römischen Grossen, die zur einen oder anderen Partei hielten, überfielen sich gegenseitig in der Campagna, raubten ihr Vieh von der Weide oder nahmen sich gar Schlösser und Landgüter weg. So hatte auch Paolo Orsini, dem man Einverständnis mit Venedig nachsagte, in so auffallender Weise die Besitzungen des Protonotars Colonna belästigt, dass dieser schliesslich sich selbst nicht mehr sicher fühlte. Er kam deshalb in die Stadt, und hier gab ihm der Kardinal von S. Giorgio, Raffaello Riario, der nach Estouteville's Tode Camerlengo geworden, rundweg zu verstehen: er möge auf seiner Hut sein; denn ein Feind stelle ihm nach. In der That merkte er, dass ihm nachts aufgelauret ward. Deshalb lässt er am 28. April 1484 eine grosse Menge seiner Untergebenen und Klienten nach Rom kommen, alle städtischen Freunde sich bewaffnet in seinem Hause, das am Fusse des Esquilin bei der Torre di Mecenate lag, versammeln und verschanzt sich darin über Nacht mit Barrikaden und Geschützen. Sobald der Morgen graut, schickt der Papst, durch diese Neuigkeit überrascht, seine Boten, zu erfragen was es bedeute. Man antwortet ihm, die Colonna hätten etwas mit ihren alten Feinden, den Orsini, an Widersetzlichkeit gegen Seiner Heiligkeit Befehl werde nicht gedacht. Der Papst sendet abermals jemand, Lorenzo Oddone mit freundlichen Worten zu ihm zu laden und Alles von seiner Liberalität und Gerechtigkeit zu versprechen, damit nur kein Unheil entstehe. Der Kardinal von S. Giorgio begiebt sich zum Protonotar ihn zu überreden. Schliesslich kommt sogar Giuliano della Rovere selbst und bietet sich an, so lange als Geisel im Hause Colonna zu bleiben, bis Oddone vom Papste zurück sei, — mehr liebeich als vorsichtig, bemerkt Sigismondo de' Conti, denn zu gleicher Zeit hatten Paolo und Virginio Orsini auf Monte Giordano Bewaffnete gesammelt, und Girolamo Riario, mit der päpstlichen Leibwache hinter sich, spielte mit ihnen unter einer Decke. Lorenzo Oddone erklärte den Abgesandten des Papstes, Messer Catalano und dem Bischof von Massa, aus der Familie de' Conti, er wolle kommen. Die Konservatoren erschienen, ihn sicher abzuholen. — Kaum aber hatte er das Haus verlassen, so wurde er von seinen Parteigängern angehalten und mit Gewalt wieder heimgebracht.

Es ward Mittag, und Sixtus unsicher, welchen Ausgang die Sache nehmen würde, war nicht wenig beunruhigt. Er schickte die Konservatoren ein zweites Mal und versprach Alles zu verzeihen, wenn nur kein Skandal entstünde. Lorenzo Oddone geht wiederum den Seinen zum Trotz. Sie kommen bis Piazza Trevi; da begegnen ihnen Bewaffnete seines Anhangs, einer ergreift den Zügel des Pferdes und droht ihn selbst in Stücke zu hauen, wenn er wegwolle. Ein anderer Haufe drängt herbei und zwingt ihn in Wut wieder umzukehren. Weinend ruft er ihnen zu, sie seien die Ursache seines Ruines und aller Anderen mit. Vom Palaste des Papstes, wird ihm entgegnet, würde er sicher niemals zurückkehren.

Mittlerweile hatte Leone Montesecco, der Präfekt der Leibwache, sich unter dem Schein des Wolwollens den Colonna genähert, als ob auch er den Protonotar freundschaftlich beraten wolle. Er aber berichtete Girolamo und den Orsini, bei Lorenzo Oddone sei nur eine völlig ungeordnete Schar, die mit leichter Mühe zerstreut werden könne. Da wich die Angst. Sogleich wird verkündet, es vergehe sich wider die römische Kirche, wer nach dieser Stunde noch bei Oddone's Besatzung bleibe, und die Exekutoren erhalten den Befehl, den Protonotar mit Gewalt in seinem Hause zu greifen. Leone Montesecco, Girolamo Riario und alle Orsini brechen auf und ziehen mit dem Banner der Kirche nach Rione di Trevi und Monte Cavallo. Wie ein Lauffeuer verbreitete sich die Nachricht von diesen Massregeln; deshalb zerstreute sich der grösste Teil der Massen, die noch eben bereit schienen wie ein Mann für die Colonna zu stehen. Die Päpstlichen besetzen im Umsehen die Höhen und schliessen das Quartier ringsum ein; dann dringt die Ueberzahl gegen die Wohnung der Colonna vor, steckt den Stall bei S. Nicola dei

Porcili in Brand, durchbricht eine Mauer dieses Kirchleins und gelangt so in den Garten des Palastes. Auf der anderen Seite übersteigen die Orsini mit Verlust von nur zwei Pferden die Barrikaden vor dem Haupteingang, und die Verteidiger, die von oben her im Rücken angegriffen, mit Steinen, Pfeilen, Skorpionen und aller Art Geschossen überschüttet werden, müssen nach kurzer Weile dem Ansturm weichen. Denn schon war über ihnen auch der Palast vom Feuer ergriffen, und die Masse stürzt herein. Schonungslos wird geplündert und verwüstet, während die Besatzung sich zu retten sucht. Alles bewegliche Eigentum des Kardinals Colonna, der zufällig oder absichtlich in Nettuno weilte, sein Gold- und Silbergeschirr, Purpurgewänder und Pelzkragen, Truhen und Sattelzeug, ja sein roter Hut wird eine Beute der Gegner. Filippo Savelli, der Sohn Pandolfo's, der die Waffen streckt, wird ergriffen und muss den Kürass ausziehen, dann verlangt Virginio Orsini, er solle »Evviva Casa Orsini« rufen; wie er sich weigert, ist ein Hieb in die Stirn die Antwort; die Hände werden ihm abgeschlagen, das Gesicht zerfleischt, endlich mehrmals der Leib durchstossen, dass er tot liegen bleibt.

In einer Kammer eingeschlossen findet man, auf einer Truhe sitzend, an der Hand verwundet, den Protonotar. »Tötet mich lieber,« bittet er, die ihn gefangen nehmen. Da kommt Virginio und sagt ihm: »Ergebt euch mir, und habt keine Furcht.« Er ist es zufrieden; wie er aber abgeführt wird, begegnet ihnen Girolamo Riario. »Ah, Verräter,« schreit er ihn an, »da bist du ja; nun häng' ich dich an der Gurgel auf!« — »Herr,« antwortet Virginio, »zuvor müsstest du mit mir fertig sein, wenn du an ihn wolltest.« — Trotzdem zieht der rasende Nepot noch zweimal seinen Stossdegen gegen den Gefangenen; doch Virginio wehrt ihm entschieden, so lange er in seiner Hut sei. Auf die Art wäre der Protonotar beinahe in seiner Joppe vor den Papst geführt, hätte man ihm nicht zuletzt noch einen schwarzen Mantel geliehen.

Sixtus fuhr ihn heftig an: zweimal habe Oddone versucht ihn aus Rom zu vertreiben! Der Protonotar wollte sich verteidigen, weil die Seinigen nicht gelitten, dass er freiwillig zum Vatikan gehe, konnte aber nach all der Angst und Not kaum einen Ton herausbringen. Er ward Virginio Orsini übergeben und in die Engelsburg geschickt. — Es war ein Glück, dass es noch am Abend so endete; denn hätte sich der Kampf nur bis zur Nacht hingezogen, die Scham und Furchtsamkeit zu beseitigen pflegt, so wären viel mehr zu den Colonna gestanden, und der Papst samt den Orsini wirklich in Gefahr gekommen. So gehörte die Dunkelheit den Plünderern und Gewalttätern, die sich solche Gelegenheit weidlich zu Nutzen machten. Die ganze Umgebung der Häuser Colonna wurde ausgeraubt, und der Vicecamerlengo Domenico degli Albergati von Bologna, der Präfekt der Palastwache Leone Montesecco und Antonio de' Conti waren immer voran. Selbst aus den Kirchen S. Salvatore dei Corneli und San Silvestro auf Monte Cavallo wurden Reliquien und Altartücher, Messgewänder und alles Wertvolle sonst gestohlen, und ganz unschuldige Gelehrte, die dort wohnten, mussten das Unwürdigste ertragen. Pomponio Leto wurde seiner Bücher und Antiquitäten beraubt, und früh morgens sah man den Pontifex Maximus der römischen Akademie in Strümpfen an seinem Krückstock zum Gerichtshof gehen, um Klage zu führen. Battista, der Bischof von Ventimiglia, musste mit ansehen, wie die Soldaten in seiner Wohnung hausten, wie der Vicecamerlengo, erhitzt und aufgeregte von dem wüsten Treiben, in einem Augenblick fünf Humpen Wein durch seine Kehle jagte, — ein gefährlicher Trunk, dem er in wenigen Stunden erlag. Ein Reliquienschrein wurde zerbrochen beim Schenkwirt verpfändet und schliesslich zu einem Mönche von S. Marcello gebracht, der ihn in eine Kirche rettete. Altartücher, Kelche und Kreuze wurden an der Engelsbrücke bei S. Celso zu Spottpreisen feilgeboten. Jacopo de' Conti von Montefortino, der in dem Strassenkampf für den Protonotar gestritten, ward erkannt, wie er als Bauer verkleidet bei San Paolo herumschlich, gefangen genommen und hingerichtet, ja sein Leichnam auf dem Schindanger verscharrt wie gemeine Verbrecher. Paolo Orsini erpresste bei den Mattei, den Margani und anderen, die mit den Colonna befreundet waren, hohe Summen, weil ihre Söhne beim Widerstand gegen die

Kirche betroffen seien, und übe die frechste Unbill gegen ihm unbequeme Familien. Vielen Bürgern werden sogar ihre Aemter entzogen, wenn sie sich irgendwie kompromittiert, ja geistliche Pfründen, Kanonikate u. s. w. den Anhängern der Colonna genommen und denen der Orsini gegeben. Am Montag rissen päpstliche Exekutoren die Häuser des Lelio und Giacomo della Valle nieder, die stattlich gebaut waren, und am folgenden Tage die des Filippo. Am Freitag, den 4. Juni, empfahlen die Väter im Konsistorium dem Papste das Haus des Kardinals Colonna, das ausgebrannt, seiner Fenstergitter, Balken, Marmorpfosten und Simse beraubt ward, und der Kardinal Francesco Piccolomini legte sein Wort für die Wohnungen der Valle ein, da zur Abschreckung des Volkes bereits genug geschehen sei; Se. Heiligkeit verspricht auch bereitwillig Schonung und giebt dem Datar Befehl, durch eine Bulle bei Strafe der Exkommunikation weitere Schädigung zu verbieten. Aber drei Stunden darauf, nach dem Essen kommt an Gianfrancesco, den Büttel, die Ordre, dass mit dem Einäschern und Niederreißen der Häuser wieder begonnen werde, besonders dem des Kardinals Colonna, — dass jedermann erlaubt sei zu nehmen, was ihm beliebte. So geschah gerade das Gegentheil von dem, was Papst und Konsistorium beschlossen, und der Kardinal Piccolomini, der den Fall seiner Nachbarhäuser, der della Valle, nicht mit ansehen wollte, verliess sofort die Stadt und begab sich nach Viterbo, und weiter nach Siena. Allerdings liess der Papst diese Gewaltmafsregel denn doch inhibieren, begnügte sich mit Niederlegung des Daches und der anstossenden Mauern¹⁾; aber gewagt wurde Alles unter seinem Namen.

Inzwischen waren Paolo Orsini und Jérôme d'Estouteville, die beiden Kardinalsbastarde, nebst Leone Montesecco mit den päpstlichen Truppen gegen Marino gezogen, das sich tapfer ihrem Ansturm widersetzte. Darauf vergriff sich Leone Montesecco an dem Kloster der Madonna zu Grottaferrata, das Giuliano della Rovere gehörte. Ohne Scheu vor der Religion ward es verwüstet, — doch nicht ungestraft. In der Nacht auf Donnerstag den 10. Juni gehen die Colonna, die bei Marino standen, im Schweigen der Dunkelheit nach Grottaferrata, wo die Päpstlichen lagen, ersteigen, während die Wächter am Thore schlafen, die Mauern und brechen in den Klosterhof ein. Von dem Tumult aufgeschreckt, greifen die Söldner zu den Waffen. Leone Montesecco, der drinnen schnarchte, steckt nichts ahnend den Kopf aus dem Fenster, um zu fragen, was es gebe, und wird von einem Pfeilschuss in die Schläfe getroffen, dass er fluchend dahinfährt. Paolo Orsini, der im selben Gemache war, wird von einem der Seinigen unterstützt und gelangt mit Jérôme d'Estouteville über das Dach in den Glockenturm, während Andere sich in die Kirche retten. Sinolfo Otteri, ein Präsident der apostolischen Kammer, der als Kommissar im Heere war, wird gefangen, aber unversehrt nach Rom entlassen, weil er als rechtlicher und tadelloser Mann bekannt, beim Papste mildere Behandlung erwirken konnte. Aber die Beute gier der Soldaten und die hartnäckige Verteidigung des Thores durch die päpstlichen Veteranen, entreisst den Colonneseu den fast schon errungenen Sieg. Nur die Pferde der Besatzung werden noch niedergemacht, dann ziehen sich die Angreifer Schritt für Schritt zurück.

Nun rächen sich die Orsini durch neue Raubzüge und Brandschatzungen in der Campagna. Die Bürger Roms beschliessen im Konservatorenpalast, den Papst um Abhülfe anzugehen und Frieden für die Colonna zu erbitten. Aber der Graf Girolamo will keine Deputation zu Sixtus vorlassen. Schliesslich erlaubt er vier Bürgern mit den Konservatoren hinzugehen, und diese erhalten die hochfahrende Antwort, er wolle keinen Vertrag noch Frieden, sondern mit Waffengewalt den Colonna ihre Besitzungen nehmen. Die Schädigung der Bürger solle abgestellt werden. So wurde unter dem Schein der Remedur die abgefeymte Mafsregel erlassen, dass alle Römer, die draussen kämpften, in die Stadt zurückkehren sollten, weil sie im Verdacht ständen das Korn einzuheimsen und ihren Verwandten nach Rom zu schicken; die Einfuhr von Getreide solle nicht

¹⁾ So auch Sigismondo de' Conti, gleich dem Notajo di Nantipor'ò.

ohne Erlaubnisschein gestattet sein, Geraubtes aber sofort in Beschlag genommen und in Verwahrung gebracht werden — zur Disposition des Grafen Riario! Girolamo wirtschaftet in der Stadt wie der gemeinste Tyrann. Als Sinolfo Otteri, der grosses Vertrauen beim Papste genoss und es verdiente, der den Greis beim Gottesdienst auf seinen starken Schultern zu tragen pflegte, von den Colonna freigelassen nach Rom kam, und dem Versprechen gemäss sein Wort bei Sixtus zu Gunsten des Friedens einlegte, wofür die Colonna die Auslieferung von Marino, Rocca di Papa und Ardea ans Collegium anbieten liessen, da sperrte ihn Girolamo Riario dafür in die Engelsburg, bis ein strenger Befehl des Papstes oder ein hohes Lösegeld ihn wieder befreite. — Eines Tages erhob sich grosser Zank in St. Peter. Was war es? Girolamo hatte einem buckligen Krüppel aus Parma »*uno storpiato gobbo, mostro degli uomini*«, eine Stelle als Auditor des höchsten Gerichtshofes, der Rota versprochen und von dem übelbeläumdeten Subjekt zweihundertfünfzig Dukaten empfangen. Der Papst schickte wirklich dem Grafen zu Gefallen zweimal den apostolischen Sekretär, Jac. Volaterranus hin, die Aufnahme ohne Examen zu verlangen. Die Rota weigert sich standhaft, wird schliesslich vom Papste deswegen belobt, und heimlich schleichen alle auf Umwegen nach Hause. Enttäuscht fordert der Krüppel seine Anzahlung zurück, erhält aber vom Grafen die Antwort, die Summe habe er »*simpliciter geschenkt*«. — Gleichen Skandal hatte Girolamo mit den apostolischen Scriptoren. Er befahl ihnen plötzlich, ihm auf der Stelle tausend Dukaten zu zahlen. Da sie dem Begehre nicht sofort entsprachen, fuhr er sie an, dann sollten sie zweihundert mehr geben, und je länger sie zögerten, desto höher gesteigert werden. Er erhielt die tausend Dukaten und machte es mit dem Collegium der Stradioten, das kurz zuvor gegründet worden, ebenso. Wenn der Papst den Priestern und Kirchen Roms die Decima auferlegte, so handhabte der Graf die Taxe nach seiner Willkür, ohne andere Rücksicht, als wie viel er irgend auch mit Mühe nur, erpressen konnte. Er glaubt eben, in dieser letzten Zeit des Pontifikates, das nach menschlicher Rechnung nicht mehr lange dauern konnte, sich Alles erlauben zu dürfen, und scheut sich nicht, selbst in Gegenwart des Papstes mit den wenigen Gegnern zu streiten, denen die Sache der Kirche und die Würde des Kardinalskollegiums höher stand.

»In diesen Tagen, — erzählt Infessura, — kam es zu einem heftigen Wortwechsel zwischen Girolamo Riario und Giuliano della Rovere. Der Graf sagte vor dem Papste selber dem Kardinal von S. Pietro ins Angesicht: er tue übel daran, die Rebellen und Feinde der Kirche in seinem Hause zu halten; denn Giuliano hatte Paolo Margano, Bernardino und Paolo della Valle, Apollonio Valentino, Prospero Boccaccio und viele andere, die im Hause des Kardinals Colonna waren, als es belagert und erstürmt ward, bei sich aufgenommen. Der Kardinal antwortete ihm: wen er beschütze, der sei kein Rebell gegen die Kirche, sondern ihr Getreuester; aber er sei es, Girolamo, der sich unterfange sie aus Rom zu verjagen, die Kirche Gottes in Brand zu stecken und sie völlig zu Grunde zu richten; er sei die Ursache des schlimmen Betragens, das den Papst, der hier zugegen sei, mit allen Kardinälen ins Verderben stürzen werde. Da fuhr der Graf gegen ihn heraus: ihn wolle er vertreiben aus diesem Lande, ihm das Haus über dem Kopf anstecken und der Plünderung preisgeben, wie er's dem Colonna auch gemacht!«¹⁾).

Abermals hatten die Colonnese von Marino Gesandte an den Papst und die Kardinäle geschickt, die demütig baten, er möge sie nicht gänzlich vernichten, sie seien es ja zufrieden, wenn der Protonotar bestraft werde, falls er gefehlt; ihn habe man ja im Gefängnis; sie seien bereit Marino, Rocca di Papa und Ardea in die Hände des Kardinalskollegiums auszuliefern, dass dieses

¹⁾ Infessura schreibt: *Insuper ho inteso da un fidelissimo huomo, che lo Conte Hieronimo in presenza di molti Cardinali & in conspetto del Pontefice ha detto molte esorbitanze e minacciose parole al Vice-Camerlengo, e potissimo gl'ha detto: io te infocarò in casa toa. E dall' hora in poi lo ditto Vice-Camerlengo nella ditta casa soa si è ben guardato e remurato certe porte, e fornitosi d'armi in casa soa. Statt Vicecamerlengo ist hier offenbar Vicecancelliere zu lesen; denn der erstere, Albergati, hielt zu Girolamo und war soeben gestorben, während Rodrigo Borja, der Vizekanzler ein Freund der Colonna war. Vgl. die Nachrichten über seine Verschanzung unten.*

damit schalte nach seinem Gefallen und wie ihm Recht scheine; sie selber böten sich an, persönlich Obedienz zu leisten. Sixtus antwortete, er wolle sich mit dem Grafen darüber beraten; dann empfingen sie den nämlichen Bescheid: er wolle nichts aus gutem Willen haben, sondern alle diese und andere Ortschaften der Colonna mit Bomben und Granaten und militärischer Gewalt wegnehmen. In der Tat waren Bombarden und andere Geschütze in grosser Zahl gefertigt worden, und an der Vigilie von St. Johannes begab sich der Papst in feierlichem Aufzug zu dem Platz, wo sie aufgestellt waren, betrachtete sie genau und betastete die Wappen, die er darauf anbringen lassen; dann redete er lange, erhob die Augen zu Gott und die Arme zum Himmel, flehte zu dem Allmächtigen und beschwor ihn, dass diese Geschütze, wohin sie auch immer kämen, sofort die Feinde der Kirche vertreiben und vernichten möchten, schlug das Zeichen des Kreuzes über sie und gab ihnen den apostolischen Segen. Dann gieng er und war den ganzen Tag so heiter wie nie.

Als die Uebermacht gegen Marino zog, ergab sich das Städtchen am 25. Juni freiwillig der Kirche, und die Colonna zogen nach Rocca di Papa hinauf; am 27. Juni nimmt Paolo Orsini durch schmachlichen Verrat, bei dem er den Namen des Papstes missbraucht, das Castell von Monte Compatri. Girolamo Riario aber blieb noch immer in der Stadt, hielt sich streng zu Hause, Tag und Nacht von einer grossen Leibwache umgeben, und gieng höchstens einmal unter starker Eskorte zum päpstlichen Palast. Auch Virginio Orsini kam wieder nach Rom, und drei Tage darauf, am letzten Juni, ward der Protonotar geopfert. Morgens in aller Frühe war Lorenzo Oddone Colonna aus dem Gefängnis ins obere Gitterthor der Engelsburg geführt. Da wandte er sich an die umstehenden Soldaten und sagte, er sei furchtbar gepeinigt und habe deshalb Dinge zugestanden, die nicht wahr seien. Dann versammelten sich im unteren Binnenhof die Kriminalrichter, der Senator und andere, setzten sich als Tribunal nieder, riefen alle Söldlinge herbei und verlasen den Spruch der Inquisitoren. Der Protonotar sprach zu den Anwesenden: »ich will nicht, dass jemand um meinetwillen beschuldigt werde. Ich sage beim Heil meiner Seele, im Augenblick, wo ich das Leben lassen soll, euch Notar und allen Zeugen, dass ihr es in Rom verkündet, ich schwöre euch, dass die Aussagen, die da geschrieben stehen, nicht wahr sind, sondern durch die Marter mir ausgepresst; besonders die über Bürger und Kardinäle sind mir auf die Zunge gelegt durch meine Peiniger.« Darauf fragte einer der Schergen, ob er ihm die Hände auf den Rücken binden sollte. »Wozu«, war die Antwort, »ich bin bereit zu sterben, da es Sr. Heiligkeit so gefällt. Ich bitte Gott und die glorreiche Jungfrau Maria, dass sie sich meine Seele empfohlen sein lassen.« So kniete er auf dem Gerüst, wo der Block mit dem Beil stand; da bat ihn Einer, er möge ihm verzeihen. Und er verzieh ihm und sprach: »empfehle mich Sr. Heiligkeit unserm Herrn, und bitte ihn in meinem Namen für das Heil meiner Seele.« Dann wiederholte er: »In deine Hände befehle ich meinen Geist«, rief dreimal den Namen Christi, und beim letztenmale flog sein Haupt von den Schultern. — Sein Leichnam ward in eine hölzerne Totenkiste gelegt und nach Sta. Maria Traspontina geschafft, und zwar nicht nach S. Celso, weil sie sehen wollten, wer hinkäme um ihn abzuholen. Der Körper des Enthaupteten war furchtbar entstellt, die Füsse trugen alle Spuren der Folterqual, ganze Finger waren abgedreht. Oben auf dem Schädel war, an der Stelle der Tonsur, ein Loch, da man die schützende Haut abgelöst und mit einem eisernen Instrument hineingestochen hatte. Er trug eine elende Joppe, und die Strumpfhosen waren mitten auf den Beinen bis hinunter zerrissen, ja eine Mütze hatten sie ihm aufgesetzt, die ihm zu gross war und komisch aussah, wie zum Hohn. — Da die Leiche so fast den ganzen Tag dem Volke zur Schau gestanden und niemand von den Seinen sich blicken liess, schickten sie zur Mutter, dass sie ihn wegtragen lasse. Darauf kamen denn die Bruderschaften mit Fackeln und vielen Priestern, und geleiteten ihn nach Sti. Apostoli. Dort wartete die Mutter aus dem Hause der Conti, warf sich über den verstümmelten Körper und jammerte: »Seht, das ist die Gnade des heiligen Vaters!« — Stefano Infessura, der Chronist,

und Prospero da Cicigliano, ein Vasall Lorenzo Oddone's, beerdigten ihn in der Familienkapelle; die Andern wollten nicht aus Furcht.

Die Leute erzählten sich, Girolamo Riario und Virginio Orsini hätten aus einem oberen Gemach der Engelsburg der Hinrichtung zugeschaut. Nach diesem öffentlichen Justizmord zogen sie am 2. Juli miteinander ins Feld wider die Colonna. Aber auf Girolamo's Befehl wurde unmittelbar nach seinem Ausmarsch noch dem Kardinal Giuliano ein arger Streich gespielt. Dieser hatte für seinen Ausbau des Palastes bei Sti. Apostoli viele Holzbalken auf dem Platz zusammengebracht. Der Graf schickte seine Leute hin, diese Balken wegzunehmen oder so zu verarbeiten, dass der Kardinal sie nicht mehr brauchen konnte, und selbst am Sonntag (4. Juli), der dazwischen kam, ward nicht gerastet bei diesem Bubenstück.

Die Colonna hatten sich mittlerweile in das hochgelegene Cave zurückgezogen, das für uneinnehmbar galt. Nachdem ein Anschlag auf Verrat der Burg von Paliano, den Girolamo versucht, misslungen war, da Antonello Savelli die Absicht der Besatzung entdeckte, mussten sich die Päpstlichen entschliessen die langwierige Belagerung der Rocca di Cave zu beginnen. Das Unternehmen kam sie teuer zu stehen, denn Fabrizio Colonna und Antonello Savelli machten fast täglich einen Ausfall und fügten den Belagerern viel Schaden zu, während Prospero gleichzeitig von Genazzano her dem Feind in die Seite fiel und das Lager selbst in Gefahr brachte. So gereizt strengten sich die Päpstlichen stärker an, zerstörten mit ihrem Geschütz den Turm des Palastes und verwüsteten mit ihrer Beschiessung die Häuser. Aber trotzdem hatten sie keinen rechten Erfolg. Der Papst, der mit Sorgen dem Fortgang des Krieges zusah, liess die Reste der antiken Tiberbrücke, die damals nach Horatius Cocles benannt ward, zerstören, um aus den Traverтинquadern Kugeln für die Bombarden fertigen zu lassen. Am 23. Juli ward ihm erzählt, ein junger Maler, Namens Antonio di Giuliano, habe die Beschiessung von Rocca di Cave dargestellt mit den Zelten und Pavillons und dem ganzen Lager der Kirche. Er schickte also hin, das Blatt zu holen, betrachtete es und hatte sein Gefallen daran: als er aber merkte, dass Antonello Savelli überall im Vorteil erschien, und die Päpstlichen immer verlören, als er gar sah, wie während der Graf Girolamo beim Angriff beschäftigt war, ein Franziskanermönch mit einem Frauenzimmer verkehrte, das man für die Gräfin Catarina halten musste, so ärgerte er sich sehr und befahl den Maler zu greifen, einzusperren und auszupeitschen; am nächsten Morgen sollte er aufgehängt und sein Haus geplündert werden, — und so geschah, nur dass man den jungen Menschen für verrückt erklärte und statt ihn zu hängen aus dem Lande wies.

Erst nach dreissig Tagen, da das Städtchen Cave fürchterlich zerschossen war und keine Aussicht auf Entsatz blieb, weil der König von Neapel, genug mit seinen eigenen Dingen beschäftigt, diesmal die Colonna auch nicht nur mit seinem Namen beschützen wollte, gelang es Girolamo und seinen Freunden Antonello Savelli, der gerade die Hauptursache alles Unheils war, durch Versprechungen von den Colonna abwendig zu machen und Cave, das weiter keinen Schaden nahm, durch Kapitulation zu gewinnen. Darauf wandte sich das päpstliche Heer zunächst nach Capranica, das am letzten Juli ebenfalls durch Vertrag in seine Gewalt kam, und weiter nach Torre de' Pistacci. Nachdem auch dies genommen war, begann am 5. August die Belagerung von Paliano, das zum Gebiet des Prospero Colonna gehörte, und der Kriegskunst der Päpstlichen eine schwere Aufgabe stellte. Die natürliche Lage des Ortes schützte bei den damaligen Mitteln zunächst vollkommen; wieder konnten zahlreiche Ausfälle gewagt werden und fast immer mit Erfolg. Dazu leisteten die benachbarten Aquilaner den Belagerten Hülfe, so dass das Heer der Kirche doppelt gefährdet war.

Girolamo Riario sah sich bald genötigt, den Papst schriftlich um frischen Zuzug und energische Unterstützung anzugehen. Als Sixtus den Brief gelesen, seufzte er und ward sehr betrübt. Er hatte wol gehofft, die Colonna leicht zu bewältigen und aus ihrem Eigentum, nachdem der Sinn des Grafen stand, zu vertreiben, wie es Paul II. mit den Söhnen Everso's von

Anguillara gelungen war. Wie er jedoch sah, dass sein Wunsch nicht in Erfüllung gieng, packte ihn sein altes Leiden, die Gicht, mit arger Pein. Am 10. August war er morgens noch mit den Seinen im Garten. Vor dem Mittagsmahl hörte er daselbst Dolce von Spoleto, den der Graf aus dem Lager geschickt, und unterhielt sich mit ihm über Alles, wie es mit dem Heer der Kirche, wie mit den Colonna stände, und sandte dem Nepoten die Warnung, sich wol vor Nachstellungen zu schützen. Er fragte, ob es wahr sei, dass der Kardinal Giovanni Colonna sich bei Nettuno ein Fahrzeug zur Flucht bereit halte, und als ihm versichert ward, so sei es, bedauerte er in gnädigen, humanen Worten die traurige Lage des Mannes. Er redete, scherzte und lächelte wie sonst, obgleich die Arme wegen des Chiragra in Binden gewickelt wie ausgerenkt an den Gelenken hiengen. Abends wohnte er noch der Vesper bei, aber ganz gebeugt; denn immer lauter und bestimmter verbreitete sich in Rom das Gerücht, dass in der Lombardei der Frieden geschlossen sei, der Frieden von Bagnolo, der die Ansprüche seines Lieblings einfach übergieng.

Lodovico il Moro war der Erste, welcher den gemeinsamen Interessen der Liga ungetreu ward. Sei es, dass Venedig ihn bestochen, wie man zuerst argwöhnte, sei es, dass er die Republik durch diese Woltat sich dauernd zu verpflichten hoffte: die Verhandlungen des mailändischen Generals Giangiacomo Trivulzio um einen Venedig günstigen Abschluss hatten Erfolg. Am 1. Juli hatte man noch eine allgemeine italienische Liga verlangt, vom 10. Juli ab bevollmächtigte ein verbündeter Staat nach dem andern seine Vertrauensmänner zu den Verhandlungen, die am 7. August in dem Oertchen le Chianege zwischen Bagnolo und S. Zenone auf brescianischem Gebiet unterzeichnet wurden. An erster Stelle unter ihnen steht Gianfrancesco Tolentino als Procurator und Mandatar Papst Sixtus' IV., dessen Vollmacht vom 19. Juli datiert war. Es kann also nicht davon die Rede sein, der Vertrag sei hinter dem Rücken, ja ohne Wissen und Willen des Papstes geschlossen worden. Aber die Bedingungen, auf welche die Mehrheit der Stimmen sich vereinigt, brachen ihm das Herz.

Lodovico il Moro hat ihm nicht Wort gehalten: er muss ganz Anderes versprochen haben, da Sixtus daraufhin seinen Bruder Ascanio Sforza zum Kardinal designierte. Der König von Neapel gab nur einen neuen Beweis seiner engherzigsten Selbstsucht, dass er, sowie man ihn im eigenen Reiche angriff, zufrieden war, nur Ferrara selbst den Venezianern entrissen zu sehen. Die Republik von S. Marco verstand sich dazu, das eroberte Land zu räumen, erhielt aber Asola und was sonst in die Hände der Feinde gefallen war zurück und dazu noch die Halbinsel von Rovigo, das Polesine, den eigentlichen Zankapfel, und der Generalkapitän der Venezianer, Roberto da Sanseverino ward Oberstkommandierender der ganzen Liga mit einem Jahrgehalt von 200,000 Gulden. Das Abkommen ward zum Triumph; denn Ercole von Ferrara musste selbst als Bitender nach Venedig kommen, und Lodovico Moro sandte seinen Sohn dorthin, als Zuschauer beim Siegesfest, aber auch als Geisel für die Erfüllung der Verträge.

Am 11. August musste wegen des Papstes Befinden der Senat abgesagt werden. Nichtsdestoweniger wollte er die Gesandten der Konföderation, die von dem Frieden berichteten, persönlich anhören und gab ihnen in den neuen Gemächern des oberen Stockwerkes Audienz. Als er Alles vernommen, ward er tief bekümmert; denn die Venezianer hatten bereits dem Legaten in Cesena viel mehr zugesagt, und das Ansehen der Kirche gewahrt. Da die Gesandten bemerkten, dass der Greis durch ihre Botschaft erschüttert ward, dass seine Schwäche sichtlich zunahm und beim Sprechen die Zunge ihm schwer ward, versuchten sie ihn mit guten Worten zu trösten und verabschiedeten sich, baten aber, Se. Heiligkeit möge schon jetzt dem Friedenswerk seinen Segen nicht versagen; denn diesen zu erlangen seien sie gesandt. Der Papst erhob seine Hand ein wenig, sei es die Zustimmung zu geben, sei es die Abgehenden zu segnen. Da er aber seine Auktorität auf diese Weise verspottet sah, ergriff ihn unsäglicher Schmerz, und die Umstehenden hörten ihn unter Seufzern den Namen Lodovico Sforza's murmeln, den er der Perfidie beschuldigte.

Am Donnerstag verschlimmerte sich der Zustand so, dass man nach einem furchtbaren Anfall, der mehr als eine halbe Stunde gedauert, zum Kardinal Giuliano schickte, der von der Tafel hinweg in den Palast eilte.

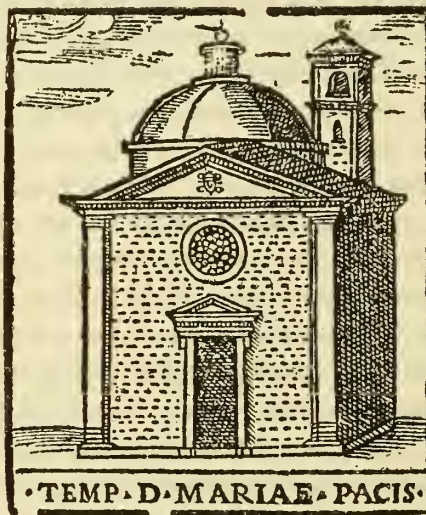
Am 12. August, zwischen der vierten und fünften Stunde der Nacht, ist Sixtus IV. gestorben. Am frühen Morgen kamen die Kardinäle im Palast zusammen, erwiesen dem Toten die schuldige Verehrung und ernannten die von Novara, Mâcon, Molfetta und Agram zu Deputierten und vorläufigen Vertretern des Kollegiums. Kaum aber verlautete die Nachricht vom Tode des Papstes in der Stadt, so eilten junge Römer, vornehm und gering, zum Hause Girolamo Riario's bei Sant' Apollinare, zerschlugen unter dem Ruf Colonna, Colonna alles was sie fanden. In den Zimmern war wenig zu holen; denn die wertvollere Einrichtung war nach Forli geschafft, aber Holz und Gerätschaften, die Thüren- und Fensterpfosten aus Marmor, Eisengitter und Kaminsimse, selbst die vergoldeten Rosen des Wappens, mit denen die Bauteile geschmückt waren, und was irgend herausgebrochen werden konnte, wurde weggeschleift oder zertrümmert. In Kurzem sah man die Bäume und Sträucher des Gartens ausgerissen, den Marmorbrunnen in der Mitte zerstört, in den schönen Stallungen, wo die Krippen selbst von Travertin waren, alles durcheinander geworfen, ein Bild furchtbarer Verwüstung, wenig besser als das Haus der Colonna. — Die Warenlager der Genuesen in Trastevere, die bei dem drückenden Getreidewucher und Zollunwesen beteiligt waren, wurden geplündert, und zwei Schiffe, die mit Wein bei Ripa grande lagen, weggenommen und ausgeleert. Dann zogen die Scharen nach Castel Giubileo bei Ponte Molle hinaus, wo Riario's Gemalin eine Menge Vorräte angehäuft hatte, erstürmten es und raubten Alles. Die Gräfin war auf die erste Kunde von dort in die Engelsburg geeilt, deren Kastellan dem Nepoten ergeben war, und hielt den wichtigen Zugang zum Vatikan in ihrer Gewalt.

Abends wurde die Leiche des Papstes unter den üblichen Ceremonien, wenn auch in schlichtem Aufzuge, in die Peterskirche getragen, und dort in der Chorkapelle, die Sixtus erbauen lassen, mit allen Ehren beigesetzt, bis das Mausoleum fertig war. Aber die Exequien konnten erst am vierten Tage darauf beginnen; denn mittlerweile war ganz Rom in Waffen. Das päpstliche Heer brach in voller Hast die Belagerung von Paliano ab und liess der Besatzung, die einen Ausfall wagte, schwere Geschütze und Munition, Zelte und Zugvieh zurück. Den heimkehrenden Truppen wurden die Thore der Stadt verschlossen und auf Befehl der Kardinäle die Anweisung gegeben, vor Ponte Molle zu bleiben; sie lagerten am 14. August auf den Wiesen von Tor di Quinto. Girolamo Riario wagte sich nicht in die Stadt; denn von allen Seiten waren die Anhänger der Colonna hereingeströmt. Als der Kardinal Giovanni zurückkam, jubelte ihm das Volk entgegen. Prospero und Fabrizio, seine Brüder, folgten mit zweitausend Bewaffneten. Der Kardinal Savelli ward von seinem Bruder Mariano und zweitausend Reitern begleitet, und die Anhänger wurden bis von Aquila, Terni, Amelia herbeigerufen. Giuliano della Rovere, »der dauernde Feindschaft mit Girolamo Riario unterhalten hatte«, glaubte sich nirgends sicher, solange dieser unter Waffen das Heer befehligte, hatte deshalb eine Menge Leute geworben und sich in seiner Wohnung auf der Höhe von S. Pietro in vincoli verschanzt. Rodrigo Borja, der Vicekanzler, der bisher immer auf Seiten der Colonna gestanden, trat in der Hoffnung, die Tiara dadurch zu erlangen, zum Anhang der Orsini über; er hatte seinen Palast mit einer Bastei vor der Fassade und einer andern auf der Gartenseite bewehrt, indess die Orsini, jeden Augenblick eines Angriffs gewärtig, die ganze Gegend bei Monte Giordano bewachten und überall verbarrikadierten.

Einige Kardinäle hatten sich, wie es zu geschehen pflegt, in der Wohnung des Camerlengo bei S. Lorenzo in Damaso versammelt; aber die andern weigern sich dort zusammenzutreten, wo keine freie Wahl sei. Girolamo Riario hegte offenbar die Einbildung, sein Neffe Raffaello Riario, der junge Kardinal von S. Giorgio, könne die Stimmen vereinigen, da sein Bruder die Engelsburg befehligte. Da die Unmöglichkeit einleuchten musste, näherte sich ihm der reiche

Borja. — Es war nahe am Schisma. Da traf Marco Barbò ein, dem Giuliano und die übrigen höchlichst vertrauten, und bahnte im Verein mit Francesco Piccolomini, Pietro Foscari und Giovanni Michiel eine Verständigung an. — So aber waren in den ersten Tagen nur wenig Kardinäle bei den Exequien zugegen. Colonna, Savelli, Cibò, sogar Giuliano Rovere fehlten, da sie wegen der Passage durch das erste Thor der Engelsburg nicht sicher zum Vatikan konnten; denn alle andern Brücken waren von den Trasteverinern versperrt. — Erst als Girolamo Riario verzweifeln musste, entscheidenden Einfluss zu üben, entschloss er sich, wegen Uebergabe des Castel S. Angelo zu verhandeln. Er beanspruchte vor Allem seine Besoldung; aber die Kasse war leer. Da liess der Kardinal von S. Marco einen Tisch öffnen, worin vor Sixtus' Freigebigkeit und seiner Umgebung Habgier verborgen, in einem Geheimfach Gemmen und Geschmeide Pauls II. verwahrt lagen¹⁾. Gegen Zahlung von viertausend Goldgulden räumte also Girolamo die Engelsburg, worauf sich die Orsini nach Viterbo, die Colonna nach Latium begeben mussten, und der Nepot in seine Staaten zurückzog. Am Mittwoch, den 25. August, dem neunten und letzten Tage der Exequien, waren alle Kardinäle beim Gottesdienst gegenwärtig; am folgenden celebrierte Marco Barbò die Messe des heiligen Geistes und das Conclave in der Capella Sistina, aus welchem Innocenz VIII. hervorgieng, begann.

¹⁾ Sigismondo de' Conti. V, 2.





Das Nachspiel in der Heimat Forli.

*Le paria de l'arte de la prospectiva e pictora el più solenno maistro de la Talia;
e si lo chiamava Melancio per el nome de lo antico.*

(Leone Cobelli.)

Papst Sixtus der Vierte.

Bei solchem Ausgang ist es begreiflich genug, dass Erbitterung und Hass ihre Stimmen erhoben, als die Gruft in St. Peter über Sixtus IV. geschlossen ward, dass laute Anklage der Gegner die Trauerklage der Seinen übertönte. Die letzten Kämpfe in Rom hatten alle kaum vernarbten Wunden wieder aufgerissen. — Selbst der Anblick des Toten erregte den Abscheu der Misshandelten: er erschien ihnen schwarz und entstellt, denn die Gurgel war angeschwollen, und die verzerrten Gesichtszüge kamen ihnen teuflisch vor. »Seine Seele wurde von allen, die ihn sahen, verflucht und dem Satan geweiht, ganz offen und unverhohlen; es fand sich keiner, der sein Andenken gesegnet hätte, ausser einem Franziskanermönch, der allein an jenem Tage den stinkenden Leichnam bewachte.« — Man braucht nur beim Lesen dieser Ausbrüche die letzten Münzen mit dem Bildnis des Papstes zu betrachten, wo das Antlitz klein und zusammengeschrumpft mit glotzend herausgequollenen Augen unter der schweren Tiara hervorguckt, dann aber das eiserne Grabmal des Antonio Pollajuolo zu schauen, das den Toten im Pontificalgewande, mit allem Schmuck der irdischen Herrlichkeit auf dem Paradebett zeigt. Das ist ein wahres Bildnis Sixtus' IV., das auch die Geschichte zu dem ihrigen machen kann: kein Zug erlogen oder erdichtet, sei es aus Feindschaft oder Verehrung, kein Teil des Menschen dem päpstlichen Kleid zuliebe verschönert. Eine untersetzte, fast kleine Figur, ja nur noch eine Hand voll Knochen, mit dünnen Sehnen, mit schlaffer lederner Haut überzogen, aber fast noch heissblütig pulsierenden Adern, und mit einer langen Inschrift aus tiefen Furchen und zackigen Linien, den Hieroglyphen der Leidenschaft in dem verwetterten Angesicht — so liegt er ausgestreckt, eingefallen und starr; aber noch sind die Wahrzeichen feuriger Lebensenergie so scharf dem dürrtigen Körper eingeprägt, dass wir meinen, diese Hände müssten sich ballen, die gelösten Glieder sich zusammenziehen und wieder aufrichten, wenn die Augen nur aufgehen und der Wille darin aufblitzt wie einst.

Ein Anhänger der Colonna, wie Infessura, preist den Tag glücklich, wo der Allmächtige die Christenheit aus der Hand eines solchen gottlosen und ungerechten Herrschers befreit, in dem keine Scheu vor dem Höchsten und keine Liebe zu seinem Christenvolk, keine Anwendung

von Barmherzigkeit und Wolwollen gewesen sei, sondern nur schmutzige Habgier und Wollust, Prunksucht und Grössenwahn. — Ein schlichter Bürger, wie Paolo dello Mastro, fasst nach den letzten Eindrücken die Stimmung des Volkes zusammen: »Sixtus war ein schlechter Papst zu aller Zeit; die dreizehn Jahre, die er regiert, hat er uns immer in Krieg und Teurung und wenig Gerechtigkeit gehalten.« — Selbst später noch urteilt ein kirchlicher Schriftsteller wie Egidius von Viterbo: »Von ihm begann nicht das Reich Gottes, sondern des Goldes, nicht des Seelenheils, sondern der Fleischeslust.«

Die Geschichte bedarf keiner Parteidarstellung mehr, weder der Schönfärberei noch des Schwarzsehens. Sie begeht einen schlimmen Irrtum, wenn sie diesem Rovere Geiz und Geldgier, die ränkevollste Politik, die ruheloseste Eroberungslust und eine jähzornige Tyrannennatur zuschreibt, ohne dabei in Abzug zu bringen, was ausschliesslich oder zum grössten Teil auf Rechnung des Girolamo Riario kommt; sie belügt sich selbst, wenn sie hinwegläugnet, dass Sixtus ein Kind seiner Zeit gewesen wie irgend Einer, wenn sie ein Bild von ihm in lauter Licht zu malen denkt und der tiefen Schatten vergisst, die schroff daneben stehen, deren Uebergänge zu den glänzendsten Seiten erst die charakteristischen Formen herauszubringen gestatten, um die es allein uns zu tun ist. Beide Versuche sind einseitig und lassen den Widerspruch unerklärt, der zwischen einer »so markierten, energischen, ja schrecklichen Persönlichkeit« und der unläugbaren Tatsache der Abhängigkeit von Nepoten und Günstlingen besteht. Es muss tiefer in sein Innerstes gegriffen werden, um das psychologische Rätsel zu lösen und den natürlichen Zusammenhang verschiedenartigster Aeusserungen seines Wesens zu verstehen, dem allerdings etwas Abspringendes, Wetterwendisches eigen ist, das man Ligurern und Genuesen von alters nachsagt. Sixtus ist eine von jenen eigentümlichen Naturen, welche zeitweilig eine das Durchschnittsmafs weit übersteigende Willensenergie und Leistungsfähigkeit entwickeln, dann aber auch Ruhepausen der Schwachheit und Nachgiebigkeit brauchen, während welcher die Spannkraft sich wieder sammeln. Sie scheinen dann wol ihre Ziele aus den Augen zu verlieren, obgleich es fast nie der Fall ist, scheinen abzuirren auf abschüssige Bahnen, in weichliches Gehenlassen zu versinken, während sie im nächsten Augenblick mit der ganzen Lebhaftigkeit einen neuen Gedanken erfassen, mit unerwarteten Mitteln eine Betriebsamkeit entfalten, die Alles in Erstaunen setzt und rücksichtslos beiseite drängt. Die ungestüme Heftigkeit seines Willens wohnte von vornherein in einem gebrechlichen Leibe, der, wenn auch zäh und ausdauernd, doch schlimmen Anfällen zerstörender Krankheiten ausgesetzt war. Fieber und Gicht folgen den gewaltsamen Anstrengungen, die er durchmachen kann ohne abzusetzen, und haltlose Schwäche ist der unmittelbare Rückschlag der Explosionen seiner Energie, der niemand widersteht.

Eine Gutmütigkeit, die sich selbst in seinen Zügen wie in seiner Redeweise aussprach, geben die zuverlässigsten Gewährsmänner, die ihm persönlich nahe standen, als Grundzug seines Wesens. Er liess sich durch das geringste Zeichen von Anhänglichkeit binden; jemehr er aber selbst zur Güte geneigt war, desto weniger hielt er die noch ferneren Woltaten wert, die er frühere missbrauchen sah. Alle nennen ihn den freigebigsten Papst, der nichts abzuschlagen vermochte, so dass er nicht selten in der Freude Wünsche zu erfüllen mehreren lästigen Bittstellern zu gleicher Zeit dasselbe gewährte. So sah er sich, um Misshelligkeiten zu vermeiden, genötigt, einen erfahrenen und strengen Mann wie Johannes von Montmirabile mit der Revision der Gesuche, Bewilligungen und Geschenke zu betrauen. Den Wert des Geldes kannte der Bettelmönch auch im Vatikan noch so wenig, dass er bare Münze kaum daliegen sehen konnte, ohne sie durch seine Kämmerer an Freunde oder Arme zu verteilen¹⁾. Kein Papst war schenklustiger und mildtätiger von Gesinnung und allzeit geneigt, die Menschen zu fördern und mit Ehren auszu-

¹⁾ Sein Ausspruch: »für den Papst genügt ja ein Federstrich, um jede Summe, die er will, zu haben«, ist nur ein Beweis dieser Naivetät.

zeichnen. In dieser freundlichen, wolwollenden Grundstimmung seines Gemütes liebte er auch in dem Verkehr mit seiner Umgebung, mit Vornehm und Gering den Ton der Güte und Leutseligkeit, ja des harmlosen Vertrauens und hat in diplomatischen Verhandlungen sich oft genug von kälteren Politikern übervorteilen lassen. Die schlimmen Erfahrungen mit den Kardinälen, die seine Wahl entschieden, und mit Ferrante von Neapel, den nur Egoismus trieb, veranlassten ihn hauptsächlich, den geriebenen Brüdern Riario, erst Pietro dann Girolamo, die praktischen Geschäfte zu vertrauen. Die unglücklichen Dynastien der Balkanländer, die von den Türken verjagt worden, beuteten seine Generosität gar unköniglich aus, und seine Angehörigen vollends vermochten Alles zu erlangen. Die Liebe und Nachsicht gegen die Seinen entartete in offenen Nepotismus und machte ihn blind gegen Recht und Billigkeit, ja gegen die höchsten Principien seines Hirtenamts. Am verderblichsten freilich erscheint diese Schwäche, wenn persönliche Neigung, Schönheitssinn und Leidenschaft mit ihrer dunkeln Zaubergewalt alle andere Rücksicht und selbst das klare Urteil seines sonst so scharfen Verstandes überwältigen.

Da rühren wir an die Schuld seiner Erziehung. Er ist von frühen Knabenjahren an im Kloster aufgewachsen, hat mit dem Gelübde, das die fromme Mutter ihm auferlegt, der Welt entsagt, ohne sie zu kennen, und ist durch die mönchische Zucht, die strenge Askese, wer weiss mit was für Beispielen unnatürlicher Verirrungen um sich her, auch selbst der krankhaften Verbildung anheimgefallen, die vom idealsten Denken und Streben, vom höchsten Aufschwung der religiösen Phantasie hinabreicht bis in die Wurzeln psychischer Erregung, in die Grundlage des sinnlichen und seelischen Lebens. Die seltsame Leidenschaft, die vom Zeitgeist nicht verdammt, im Gegenteil mit den Auswüchsen antikisierender Bildung genährt, durch klassische Beispiele in den Anschauungen aller humanistischen Kreise geheiligt ward, verbindet sich mit den glücklichsten Gaben einer lebendigen, frischen Sinnlichkeit, die von den Reizen der Natur unmittelbar und mächtig ergriffen wird. Es ist unläugbar, Sixtus war ästhetisch angelegt, von Hause aus mit aufrichtigem Sinn für das Schöne ausgestattet, wenn auch hier die Rohheit in den Minoritenklöstern, die rauhe Bedürfnislosigkeit der Bettelbrüder nicht günstig einwirken konnten; doch kam er ja früh in Berührung mit dem akademischen Leben an den meisten Hochschulen Italiens, und ergab sich der platonischen Philosophie von damals, welche seine Neigungen allerdings eher krankhaft verformen als heilsam und harmonisch entwickeln konnte. Ein feuriges Temperament, eine glühende Phantasie, die köstlichsten und gefährlichsten Geschenke der südlichen Sonne, machen auch diesen stillen Gelehrten zum Verehrer der Jugendschönheit, der stralenden Blüte der menschlichen Gestalt, gleichwie die Künstler, die Dichter, die ganze Generation der Renaissance. Von dem Lebenspfad des Mönches aber ist das Weib verbannt, seinem Auge fremd, verboten, ja verhasst; es giebt nur ein Frauenbild für seinen Kultus, das ist die himmlische Jungfrau, die ewig unnahbare, die dieser Franziskaner als Papst mit neuen Dogmen von allem Makel reinigen möchte, mit dem die Töchter Eva's sonst behaftet sind. In seiner Umgebung kennt er nur sein eigenes Geschlecht. Sein Ohr erquickt sich beim Gottesdienst an den Stimmen der Chorknaben und sein Auge liebkost diese Engelbuben, die zur Ehre der Göttlichen musizieren. Wie er seine Kapelle stiftet, da darf die Orgel nicht fehlen und der liebe Sängchor. Den Knaben Pietro Riario erzieht er sich als Genossen seiner Zelle, und die Wolgestalt des Bruders Girolamo bezaubert die Sinne des Sechzigjährigen mit Allgewalt. Diese beiden Lieblinge und andre, die ihnen folgen, wie Giangiacomo Schiaffenati, der schöne Jüngling von Parma, können Alles von ihm erreichen, und der energische Wille des klugen, tatkräftigen Mannes ist zeitweilig schwach wie ein Kind, wenn die dunkle Leidenschaft ihn am Gängelband hat.

Aber die Stunden und Tage weichlicher Sinnlichkeit und beschaulichen Geniessens lösen nur die Anstrengung seiner Willenskraft, seiner weit umgreifenden Tätigkeit ab. Sixtus ist nicht ausschliesslich die kontemplative Gelehrtennatur, die im Studierzimmer allein ihre Welt erblickt; er ist praktisch angelegt wie irgend Einer, stets bereit, handelnd aufzutreten und seinen Macht-

bezirk nach eigener Absicht zu gestalten. Dieser scharfsinnige Theologe ist der geborene Regent, auch ein leidenschaftlicher Organisator. Seine reformatorischen Bestrebungen als Provinzial und General seines Ordens sind nur die Vorbereitung für die bessernde und schöpferische Arbeit als Papst. Das Bedürfnis zu ordnen erstreckt sich bis auf die kleinsten Dinge, die Gründung von Vereinen und Bruderschaften zur Regelung jeglichen Betriebes, auf die Einrichtung von Wohltätigkeitsanstalten, von Hospitälern mit ihrer Krankenpflege und Beaufsichtigung. In seiner Civiladministration offenbart er ganz ausserordentliche Vorzüge. Keiner verstand wie Sixtus die Ausführung seiner Vorschriften zu sichern, er sieht Alles vor, regelt Alles, giebt sich über Alles im voraus Rechenschaft; denn er ist sich bewusst, dass der Widersetzlichkeit der verkommenen römischen Gemeinde gegenüber Umsicht und Schärfe ebenso notwendig sind, wie die eiserne Faust des Gewaltherrn, die übermütigen Barone zu zügeln. Aber Alles ist bei ihm auch in grossem Zuschnitt gedacht und angelegt. Wenn seine liberalen Ansätze durch Klauseln aller Art wieder eingeschränkt werden, so haben wir sicher die Revisionsarbeit eines Finanzrates, wie Johannes de Montemirabile oder Meliaduce Cicala zu erkennen. Sparsamkeit kannte ja Sixtus nicht, und das eine Mal, wo man ihm knickerige Behandlung eines Litteraten nachsagt, als Theodor Gaza ihm die Uebersetzung von Aristoteles' Physik und Tiergeschichte gewidmet, waren andre Motive im Spiel: alte Rivalität zwischen ihm, dem Platoniker, und dem Aristoteliker von Tesselonichi, mit dem er jahrelang im Hause des Kardinals Bessarion gelebt.

Dazu kam, dass mit dem unläugbaren organisatorischen Talent sich leicht ein rechthaberisches Wesen verband, das Widerspruch oder stille Opposition nicht leiden konnte. Sixtus wird offenbar von dem Verlangen beherrscht, überall zu dominieren. Zugänglich und gütig im freundlichen Verkehr, gern bereit, alle Wünsche zu erfüllen, ja zeitweilig so bestimmbar, dass im rechten Augenblick Alles zu erreichen schien, — einmal entschlossen, liess er sich auf keine Erörterung mehr ein, vertrug keinen Einwand, warf Alles nieder, was sich ihm entgegenstellte. Auch das ist ein Erziehungsresultat seines Ordens: wie er ihn zu üben gelernt, solange er bescheiden und ganz gering war, so erwartet und verlangt er unbedingten Gehorsam, wo er befehlen darf. Das ist immer das Princip seiner politischen Kombinationen: alle Staaten nach seinem Willen zu meistern. Und während er anfangs das Beste will, auch Italien verbinden und organisieren wie seine Ordensbruderschaft, zu gemeinsamem Auftreten gegen aussen, so steigert der Widerspruch, den er findet, und die selbstsüchtigen Sonderinteressen der Städte und Potentaten, seinen Willen zu unbeugsamer Energie, und ihn durchzusetzen wird es ihm gleichgültig, ob seine Anordnungen noch gerecht, seine Befehle noch heilsam und billig, seine Mittel noch ehrenhaft und erlaubt bleiben. Seine Pläne auszuführen, seien es nützliche Bestrebungen oder eitle Nepotenwünsche, braucht er alle Waffen, von lebenswürdiger Güte bis zu schroffem Verdikt, Intrigue und Gewalt, Mord und Brand und jahrelange Kriegsgreuel, oder Kirchenstrafen und Bannstralen bis zur Verfluchung des Seelenheils; denn es ist das schlimmste Vergehen, dessen sich jemand schuldig machen kann in seinen Augen, wenn seine Entscheidung, die Auktorität des Pontifex Maximus missachtet wird.

Sixtus nämlich, den man einen Papst »ohne Gewissen und ohne Religion« genannt hat, war doch von dem Bewusstsein seines höchsten Priesteramtes durchdrungen. Er glaubt an die Pontifikalgewalt, die ihm, sei es wie auch immer, geworden ist; er glaubt an die Wirksamkeit der Formeln und Worte, die er ausspricht; an die magische Kraft seiner Zeichen und Ceremonien, wie nur irgend ein Römer der alten Augurenzeit; ja die vorgeschriebenen Gebräuche, sei es ein Segen für die Flotte, die Banner oder das Geschütz, sei es ein Fluch gegen die Feinde, richtig vollzogen, vermag die Gottheit zu binden, den Allmächtigen droben zu beschwören und zu zwingen, seinem Vertreter auf Erden zu willigen zu sein: die rücksichtslose Energie seines Wollens greift auch hinauf in den Himmel, wenn die irdischen Mächte sich widersetzen, die Erfüllung des Rechtes vom Thron des Höchsten herunterzuholen. Diese Auffassung ist echt romanisch; sie

veranlasst auch die ganze pomphafte Inszenierung solcher Auftritte, bei denen man nicht fragen darf, wie weit das Herz dabei beteiligt war. Eins ist ihm sicher Gemütssache gewesen: der Kultus der Madonna; denn mit rührender Ausdauer pilgert noch der gebrechliche Greis nach Sta. Maria del Popolo und della Pace, die er zu Ehren der Jungfrau erbaut. Aber was sein Leben anlangt, so bleibt er unbekümmert, ob die Hand, mit der er die Völker segnet, von den Verirrungen der Sinnlichkeit rein ist oder nicht, ob die Christenheit voll aufrichtiger Verehrung zu ihrem Vater aufblickt, oder ob sie ihn tadelt und verdammt. Wenn ein hochgeachteter Prediger, wie Paolo Toscanella, es wagt, von der Kanzel herab in St. Peter die Sitten des Papstes, seiner Günstlinge und Kardinäle aufs heftigste zu geisseln, so dass die ganze Zuhörerschaft in Bewegung kommt und einige vor Scham nicht zu bleiben wissen, — so deutlich nannte er die Dinge bei ihrem Namen, — da hört Sixtus, dem man diese Verwegenheit meldete, im Bewusstsein seiner Unnahbarkeit ganz ruhig zu, und seine Antwort ist statt eines Haftbefehls — ein Lächeln. Nur in schwachen Stunden, wenn die zähe Kraft erlahmt und das Gewissen erwacht war, dann gieng auch bei ihm im Vatikan das Schreckgespenst des Konzils um, das man gegen den rücksichtslosen Gewalthaber heraufbeschwor. Sonst gehört er, wenn irgend einer zu den Charakteren, die sich geben wie sie sind, handeln und auftreten, wie die Laune des Augenblicks sie treibt, käme es auch darauf an, das Individuum durchzusetzen mit brutalem Eigensinn.

Betrachten wir Sixtus IV. unter diesem Gesichtspunkt, wie er aus einem blutarmen Bettelmönch zum gewaltigsten Papst geworden ist, den dieses Jahrhundert aufzuweisen hat; wie er nichts Kleinliches und Erbärmliches mehr aus den engen Verhältnissen seiner Jugend und Lehrzeit behalten, sondern den monumentalen Geist und grossartigen Geschmack der Zeit sich zu eigen gemacht wie nur irgend einer; wie er im Wetteifer mit den angesehensten Fürsten Italiens es unternimmt, seine Hauptstadt aus dem Schmutz der Verkommenheit und jahrhundertelangem Ruin zum glänzenden Hochsitz, zur würdigen und schönen Residenz zu erneuern; wie er darnach trachtet, sie nicht nur ebenbürtig mit den grössten Städten Italiens auszustatten, sondern auch geistig, litterarisch, künstlerisch wieder zum Mittelpunkt der Welt zu erheben: da gewinnt man Respekt vor dem bedeutenden Manne, dem mächtigen, wenn auch gewaltsamen und ruckweise herausplatzenden Wesen. Es ist trotz aller Fehler und Schwächen ein imponierender Zug in diesem ersten Rovere, dass wir ihn immer wieder bewundern müssen, und ihn seinem Vorgänger Nikolaus V. wie seinem Neffen und Nachfolger Julius II. unbedenklich an die Seite stellen. Und diesen grossartigen Geist hat niemand so erfasst und überwältigend zur Darstellung gebracht, wie sein Maler Melozzo da Forli.

Ja, wir können auch umgekehrt uns nicht der Beobachtung verschliessen, dass der Einfluss gerade dieser bedeutenden Persönlichkeit auch den mächtigsten Aufschwung der Kunst Melozzo's bewirkt hat. Sixtus IV. mit seiner nächsten Umgebung, Giuliano della Rovere vor Allen zu nennen, das neue Rom mit dem stolzen Bewusstsein der Welthauptstadt, die Eindrücke dieses Schauplatzes und die Anregung solcher Charaktere bedingen auch die Grossartigkeit dieses einzigen Meisters, dem wir den höchsten Ausdruck der sixtinischen Zeit verdanken. Unter den Auspizien dieses Rovere arbeitet er *sub specie aeternitatis*. Alles Frühere war nur eine Vorbereitung für diese Aufgabe, und alles Spätere erscheint nur wie ein Nachspiel nach seiner Hauptaktion.



Forli unter den Ordelaffi.

Der Tod Sixtus' IV. und die Zurückweisung des Grafen Girolamo, der sein Tyrannenregiment mit Hilfe der Orsini auch unter einem folgenden Pontifikat zu behaupten gedachte, haben auch Melozzo da Forli veranlasst, seine Schritte heimwärts zu lenken. Schon in den letzten Jahren stand er dem Herrn seiner Vaterstadt in Rom persönlich näher als der Gegenpartei, die dem ruchlosen Günstling des Papstes an der Kurie das Gleichgewicht zu halten bemüht war. Die Anekdote des Luca Pacioli zeigt ihn um 1482 in nächster Umgebung und vertrautem Verkehr mit Riario, der seinen Palast erbaut; er musste Partei ergreifen und scheint sich dadurch Giuliano della Rovere entfremdet zu haben. Der kunstsinnige Kardinal, der die Wahl seines Oheims sicher geleitet hat, sucht noch im ersten Jahre Innocenz' VIII. den Andrea Mantegna zu gewinnen: ihm lag die Vollendung der Stanzen des Vatikans am Herzen, und was Melozzo verlassen, konnte nur ein Meister der Perspektive zum Abschluss bringen. Melozzo da Forli war also nicht zu haben oder nicht mehr genehm am päpstlichen Hofe, wo der Gegner Riario's allmächtig war.

Auf der andern Seite erzählt uns gerade damals der Maler Leone Cobelli zu Forli mit Stolz in seiner Chronik von dem Landsmanne, der in seine Heimat zurückkehrt, »dem berühmten Maler des Grafen Girolamo mit Namen Melozzo«: Dieser Melozzo stammt aus Forli und ist ein ausgezeichneter Meister der Perspektive und in allen andern Dingen der Malkunst gründlichst erfahren. Für Papst Sixtus hat er viel grosse und schöne Malereien ausgeführt und die Bibliothek dieses Papstes geschmückt, und sicher seine Darstellungen erschienen wie lebend. Als das der Graf Girolamo sah, wollte er ihn zu seinem Trabanten und Edelmann und gab ihm eine grosse Provision; denn er schien ihm in der Kunst der Perspektive und der Malerei der Herrlichste in ganz Italien; deshalb nannte er ihn Melanthios nach dem Namen des antiken Meisters.

Es klingt wie ein Echo der glänzenden römischen Jahre aus diesen Zeilen. Wir wünschten nur, der Schreiber wäre imstande gewesen, die Hauptsachen aus der Erzählung des gefeierten Künstlers und seiner Bewunderer genauer zu Papier zu bringen. Doch leuchtet ein, das Schicksal Melozzo's war äusserlich und materiell, durch Ehrenamt und Einnahmen an das des Grafen Girolamo gekettet; — und wenn er auch zunächst nicht mit der Absicht kam, fortan am Hofe dieses Herren in Forli zu bleiben, so zeigte sich doch bald in der Hauptstadt der Päpste der Abstand zwischen Innocenz VIII. und Sixtus IV., engte der Geldmangel alle Wünsche der Fürsten ein und war nirgends ein Platz für diese Grösse. Florenz ward zu eng für seinen Lionardo, Ferrara war Allem feind, was mit Riario zusammenhieng, und Venedig besass die Brüder Bellini. Uns kommt es vor, als sähen wir hinter dem Heimkehrenden ein Fallgitter sinken und vor ihm einen Schlagbaum den Fortschritt hemmen: er ist durch die güldene Kette um seinen Hals in einen abgelegenen Kreis gebannt, der ihn vom grossen Zuge der Entwicklung trennt.

Was bot auch die dürftige Provinzialstadt der Romagna einem Geiste, der gewohnt war, am Mittelpunkte der christlichen Welt mit den tonangebenden Grössen des Vatikans zu verkehren? Seine Heimat war ihm längst fremd geworden, mehr als er selbst es wissen mochte, und die Atmosphäre dieses verwahrlosten Winkels keine Luft für ihn. Forli sah noch immer bescheiden genug aus, mochte sich auch Manches schon verschönert haben, seitdem er es im Streben nach eigener Vervollkommnung verlassen und, vom Ruhm emporgetragen, aus den Augen verloren hatte.

Dieser breite Küstenstrich zwischen Adriameer und Apennin lag zwischen Venedig, Florenz und den Marken des Kirchenstaates so in der Mitte, dass stete Eifersucht um das dominierende Uebergewicht, ja um eine Art Vormundschaft zwischen diesen Grossmächten unausbleiblich schien.

Zu weit von Rom entfernt, als dass auch kräftigere Handhabung des kirchlichen Regiments hier durchgreifen konnte, schwankten die kleinen Herrn der Romagna, die nach möglicher Unabhängigkeit trachteten, fortwährend und oft in jähem Wechsel zwischen der Freundschaft mit Venedig und der mit Florenz, während gleichzeitig noch Mailand über Bologna hinweg die Finger nach dem Besitz der lockenden Hafenplätze ausstreckte.

In Forlì hatte sich während der letzten Decennien des 13. Jahrhunderts das Haus der Ordelaffi festgesetzt, die der Lokaltradition zufolge deutscher Herkunft waren. Sie herrschten zeitweilig bis über Cesena hin. Der Kardinal Albornoz, der die Zügel der päpstlichen Oberhoheit straffer anzuziehen bemüht war, hatte mit keinem Gegner so schweren Stand wie mit Cecco Ordelaffi; aber nur die Hülfe Venedigs beschützte diesen vor dem Untergang. Sein Sohn Sinibaldo erfreute sich dann florentinischen Beistandes und kehrte unter dem Schutz dieser Nachbarin 1375 nach Forlì zurück. Zehn Jahre später fiel er als Opfer einer Verschwörung seiner beiden Neffen, die ihrerseits wieder San Marco dabei anriefen. Sein Enkel Antonio hatte sich dann abermals während der Kämpfe der letzten Visconti den Florentinern angeschlossen. Er war infolge bürgerlicher Unruhen, ohne welche das Romagnolenvolk überhaupt nicht leben kann, 1433 unter Mitwirkung des Niccolò Piccinino im Namen des mailändischen Herzogs als regierendes Haupt der Stadt anerkannt worden, musste aber bereits 1436 wieder den Päpstlichen unter Francesco da Cotignola weichen. Er kehrte erst 1438 zurück und Florenz wirkte dafür, dass ihm vom Papste die förmliche Investitur erteilt ward ¹⁾.

Seitdem verlief die Regierung des Antonio Ordelaffi, der mit Catarina Rangoni von Spilimberto verheiratet war, in patriarchalischer Ruhe: zehn Jahre zum Besten der Stadt, während welcher Melozzo aufwuchs. Die Anerkennung durch Nikolaus V. veranlasste im Mai 1448 öffentliche Aufführungen von grossartigem Umfang, welche die Bürgerschaft in freudiger Geschäftigkeit hielten. Zur Feier der Himmelfahrt Christi wurden von zweihundert Personen mit grösstem Pomp auf der Piazza St. Agostino alle Ereignisse der vierzig Tage von der Auferstehung bis zur Auffahrt vorgestellt: *il tutto con maniere molto verisimili e belle, con somma quiete e diletto del popolo*. Nicht lange darnach folgte eine zweite Aufführung anderer Art, an der sich abermals zweihundert Personen beteiligten, auf dem Domplatz, und gelang nicht minder zum Beifall aller Zuschauer. Aber auf einmal brach in der festfrohen Stadt eine fürchterliche Epidemie aus, raffte fast sechstausend Menschen hin, und am 4. August 1448 fiel auch Antonio Ordelaffi seiner Krankheit zum Opfer.

Sein junger Sohn Cecco erhielt in dem Bruder seiner Mutter, Ugo Rangoni einen Vormund und Mitregenten, der als Veronese wieder auf die Seite Venedigs neigte. Wir sehen deshalb den Nachfolger Antonio's sogleich nach dem Antritt der Regierung in den Dienst der Republik von S. Marco übergehen, unter dem Oberbefehl ihres Feldherrn Sigismund Malatesta seine Tüchtigkeit im Kriegshandwerk bewähren; ja er verlobt sich gar mit der Tochter Malatesta's, der den Unternehmungen der Sforza entgegenzuwirken bestellt war. Trotzdem verlor Cecco das Streben nach Unabhängigkeit nicht aus den Augen. Der Rat Venedigs verstand seine Wünsche, nahm ihn 1451 in den Adel der Republik auf und gab ihm das Recht, den Senatssitzungen beizuwohnen. Darüber war grosse Freude in Forlì, und im Hofe seines Wohnhauses wurde das Bild des Schutzpatrons St. Marcus gemalt, in einem Bogenfeld über einer Treppe, die nach dem Garten führte ²⁾. Im Juli zog Cecco mit Reiterei hinaus, ward in Ravenna vom venezianischen Governatore ehrenvoll begrüsst, nicht minder in Chioggia, und in Venedig selbst aufs Schmeichelhafteste

¹⁾ Vgl. Bonoli Paolo, *Istorie di Forlì*, Forlì 1661 u. *Annales Forolivienses*, bei Muratori, *Rerum Ital. Script.* XXII, col. 219 ff.

²⁾ »E per la dicta novella fo depinto un san Marco dentro del cortile sopra li scale che vanno a la camere verde,« schreibt Cobelli. »Per questo fù dipinto S. Marco nel cortile del Palazzo sopra l'arco del volto, che va verso l'orto, appresso la stanza del sale,« Marchesi, *Sigism. Supplemento Istorico dell' antica Città di Forlì*, Forlì 1678. fol.

empfangen, so dass Sigismondo Malatesta in Eifersucht entbrannte. Er schickte einen Vertrauten nach Forli zu erkunden, ob es wahr sei, und als ihm das selbständige Auftreten des jungen Fürsten bestätigt ward, nahm er die Verlobung seiner Tochter zurück. — Francesco Sforza dagegen bewies, dass ihm an der Freundschaft des kleinen Toparchen in der Romagna gelegen sei. Als Cecco im Oktober 1453 bei Brescia verwundet den Mailändern in die Hände fiel, wurde er vom Herzog mit allen Ehren behandelt und nach sorglicher Pflege ohne weiteres freigelassen, bevor noch der Friede zwischen Mailand und Venedig zustande kam, der im nächsten Jahre geschlossen ward. Der stattliche junge Held war überall gern gesehen. Seinen jüngeren Bruder Pino hatte man, obgleich er kaum 15 Jahre zählte, bereits 1451 mit Barbara Manfredi, der siebenjährigen Tochter Astorre's, verlobt; nun verband sich 1457 Cecco mit der älteren Schwester Elisabetta, und als ihm 1459 die erste Tochter geboren ward, erschien Borso von Ferrara als Pate in Forli. Das ist nicht ohne Bedeutung; denn gerade damals bemühte sich Cecco, die unabhängige Stellung zu sichern, wie die Este sie bereits begründet hatten, und benutzte, als Pius II. zum Fürstenkongress nach Mantua zog, die Gelegenheit, um in Florenz dem Papste zu huldigen, ward von diesem bestätigt und zum Kavalier erhoben.

So freudige Ereignisse für das Haus der Ordellaffi wurden die Veranlassung zu regsamer Bautätigkeit, die seitdem ihrem Fürstensitz zu gute kam: das väterliche Wohnhaus ward erweitert; der Palazzo del Podestà daneben angelegt und Vorkehrungen getroffen, das umliegende Territorium der Stadt zu sichern. Als man zur Regelung des Flusses Montone ein neues Bett ausgrub, stiess man auf den Mosaikfußboden einer Kirche mit zahlreichen Grabplatten voll Skulpturen und Inschriften, und fand eine Menge wertvoller Medaillen in Gold, Silber, Kupfer und anderem Metall (Oktober 1461). Auch ein prächtiges Werk moderner Marmorplastik hatte die Stadt in diesen Jahren erhalten, die Arca des heil. Marcolinus. Niccolò dall' Aste, der Gründer der neuen Madonnenkirche von Loreto, stiftete seinem besonderen Schutzpatron dies Weihegeschenk in der Heimat. Er war ein treuer Anhänger und Günstling Eugens IV., der ihn 1440 zum Bischof von Recanati und Macerata erhob, als er zu Florenz dem Konzil beiwohnte. Und zu Florenz liess er denn auch das marmorne Grabmal des heil. Predigermönches Marcolino Amanni arbeiten¹⁾, in welchem wir wahrscheinlich ein frühes Werk des Antonio Rossellini zu erkennen haben. Es ist ein freistehender Sarkophag mit Nischen ringsum. In den vorderen vier stehen S. Thomas, S. Dominicus, der heil. Marcolinus selbst und S. Petrus Martyr; in denen der Rückseite, die früher in der Dominikanerkirche S. Thomas, in die Wand eingelassen, gegen den Korridor des Klosters sichtbar ward: die allegorischen Gestalten der vier Tugenden, Glaube, Liebe, Hoffnung und Klugheit. Auf dem Deckel sind schwebende Putten mit Inschrift und Wappen angebracht und die stehenden Freifiguren der Verkündigung. Die Abhängigkeit der Relieffiguren vom Grabmal des Bartol. Coscia, Papst Johannes' XXIII. im Baptisterium zu Florenz ist einleuchtend, und der Schüler Donatello's verrät in den liebevoll ausgeführten, wenn auch noch unfreien Arbeiten, die Schüchternheit des Anfängers zugleich mit allen Reizen der Jugendfrische.

B. MARCOLINO · S.
NICOLAVS · DE · ASTIS · RECAN ·
EPIS. FACIVNDVM · CVRAVIT ·
M · CCCCLVIII.

sagt die Inschrift des jetzt in die städtische Sammlung geretteten Bildwerks.

¹⁾ Cronaca Albertina Mscr. Bibl. Com. Forliv. p. 448: »1457 a di ultimo de mexe de mazzo in die marte in Furlì in la chiexa di Fra Predigadure fo facto un capitolo prouinciale . . . E a quello di soura ditto el corpo del dicto biato fo messo e rechiuxo in la sepoltura noua in capella de soura, la quale in quello tempo fe fabricare a Fiorença

Die monumentalen Unternehmungen der Ordelfaffi selbst konnten indes keinen recht gedeihlichen Fortgang nehmen; denn die Teilung der Ansprüche ans Regiment zwischen beiden Söhnen Antonio's ward zum Verderben des ganzen Hauses. Bis dahin hatte das jüngere Alter des Einen noch keinen Streit aufkommen lassen. Als aber im April 1462 auch Pino heiratete und so die jüngere Schwester von Cecco's Frau, Barbara Manfredi, nach Forli kam, entstanden bald allerlei Misshelligkeiten. Noch immer war der Oheim Ugo Rangoni, der während der Kriegszüge Cecco's die Verwaltung besorgt hatte, in seiner Stellung geblieben, und trachtete seinen Einfluss dauernd zu behaupten. Je selbständiger Cecco auftrat, desto mehr steckte sich der einstige Vormund hinter den jüngeren Pino und die Mutter Catarina. Bald war die Verstimmung so gross, dass 1463, als Pino schwer erkrankte, das Gerücht verbreitet ward, Cecco habe dem Bruder Gift gegeben. Der Urheber dieser Lüge war Ugo Rangoni; Cecco erfuhr das und zwang ihn endlich nach Spilimberto zurückzukehren. Damit aber war der Zwist nicht beseitigt; denn auch der Schwiegervater Astorre Manfredi stellte sich auf Seiten Pino's, dessen ehrgeizige Gattin den Hass geschürt, und die Mutter hatte nur noch Sinn und Liebe für den Kranken. Sie gelobte einen Altar mit dem Bilde der Jungfrau und der Schutzheiligen zu stiften, wenn Pino gesund würde. Er genas, und die Votivtafel ward ausgeführt. Der Geschichtschreiber Marchesi sah (um 1725) wenigstens noch einzelne Heiligenfiguren: S. Domenico, Sta. Maria Maddalena, St. Onofrio und St. Antonio von Padova mit dem Bildnis des knieenden Pino zu seinen Füßen, den er der thronenden Madonna empfahl. Unter dem Bilde befand sich in goldenen Lettern die Inschrift:

Per la virtù de quisti Santi digni
 E la gran fede del Signor qui pinto
 Pino Ordelfaffi da vita quaxe spinto
 Alla Madre rexo per sue pregi benigni
 Cattelina grata da lue de vita estinto.
 MCCCCLXIII. M. IVLII. DIE. XXX.

Nach Pino's völliger Genesung veranlasste Cecco, dass er im Solde der Republik Venedig unter Bartolommeo Colleoni in den Krieg zog. Indessen schon nach wenigen Monaten kehrte Pino nach Forli zurück; denn nun war Cecco erkrankt und sein Vertreter Doktor Francesco Bifolco machte sich verhasst.



Nun beginnen die Greuel im Hause der Ordelfaffi, die den Chronisten Leone Cobelli zu dem Ausruf veranlassen: O Barbara, wärs du nie geboren! — Sie war es, die eine Verschwörung gegen Schwager und Schwester anzettelte, und eines Tages ward der kranke Cecco im Namen seines jüngern Bruders überrumpelt und gefangen gesetzt. Sein jammerndes Weib mit ihren Kindern musste ihm folgen in den Turm. Barbara machte sogar den Versuch, ihn zu vergiften, und als dies misslang, erfolgte am 22. April 1466 seine Ermordung im Kerker. So ward Pino alleiniger Herr von Forli, entledigte sich aber noch im selben Jahre seiner Gemalin Barbara Manfredi, angeblich aus Eifersucht, indem er ihr das Gift beibrachte, mit dem sie Cecco aus dem Wege zu räumen gedacht. Halb in der Absicht, seine Untaten zu beschönigen, halb in Gewissensangst veranstaltete er ein glänzendes Leichenbegängnis für den Bruder, den er ermordet, und errichtete seiner jungen Gemalin ein marmornes Grabmal in der Kirche S. Girolamo, das noch heute erhalten ist. Es folgt dem florentinischen Typus des Nischengrabes, mit hohem

el venerabile in Xpo mis. Nicolo da Haste da Furli, e se chiama monsigne. de Rechanate e gouernatore dessa citade de Rechanate e de sancta Maria de Lauredo e deuoto del biato Marculino da Forli«.

Sockel, schlanken Pilastern, elegantem Gesims von mässiger Profilierung und einem Halbrund mit rundem Madonnenrelief in einem Kranze, von zwei Cherubim umflattert; auf dem einfachen Sarkophag ruht die Gestalt der Toten etwas schräg aufgebahrt, während im Mittelfelde darunter zwei sitzende Putten das Blatt mit der (vielfach abgekürzten und intrikaten) Inschrift halten, die wir leichter leslich wiedergeben:

BARBARAE · ASTORGII · MANF. F.
PINVS ORDEL. AN. F. VX. DILECTIS.
OB · DIVINA · VIRTVTVM · MERITA
PONENDVM · IVSSIT ·
VIX. ANN. XXII. M. VI. D. V.
B. M.
ANN. SAL. M. CCCC. LXVI.

Cicognara hat sehr fein den Stilcharakter des Werkes mit den Worten bezeichnet: „*Opera di scarpello toscano, che più a quello di Desiderio, che ad ogni altro si rassomiglia.*“ Aber Desiderio da Settignano selbst kann das Werk nicht gemeisselt haben, denn er starb bereits 1464, während diese Marmorarbeit zwischen dem Todestag Barbara's, 7. Oktober 1466, und Pino's neuer Verlobung 1469 ausgeführt sein muss¹⁾. Wenn also auch die stilistische Verwandtschaft unläugbar bleibt, so ist doch der Autor nicht damit bestimmt. Auf Desiderio's Vorbild geht die ganze Dekoration des Monumentes zurück; das zierliche, noch etwas magere Pflanzengewinde der Pilaster, das sich aus schöngeformter Vase entwickelt, die hängenden Fruchtgewinde am Sockel, der Kranz um das Rundmedaillon, der Palmettenfries und die spielend zierlichen Kapitäle tragen in ihrer Erfindung wie in ihrer etwas scharfen, für den Standpunkt sehr fein berechneten Ausführung noch sein Gepräge. Dasselbe gilt von dem figürlichen Schmuck. Madonna und Kind nähern sich in Haltung und im Ausdruck dem Relief des Marzuppinigraves in Sta. Croce zu Florenz, das Ganze stimmt aber mit dem rechteckigen Marmorbilde an Via della Chiesa genau überein. Die lieblichen Engelsköpfchen daneben erinnern ebenso an Desiderio's holdlächelnde Cherubim; aber die sitzenden Putten am Untersatz sind rohere Arbeit und sind nur der Zeichnung nach von florentinischer Herkunft. Dagegen entspricht die Gestalt der Toten, die in jugendlicher Schönheit und knospenhafter Unerschlossenheit gegeben ist, wieder ganz dem zarten Geschmack und dem feinen naturalistischen Sinne dieser Richtung, dass wir nicht anstehen, Benedetto da Majano, der kurz darauf das Grabmonument des heil. Savinus in Faenza, eine Stiftung von Barbara's Mutter, ausgeführt, auch als den Autor dieses Monumentes in S. Girolamo zu betrachten²⁾.

Gleichzeitig entstand auch wol die grosse Marmorbüste eines Fürsten in voller Rüstung, die jetzt in der Biblioteca nazionale aufbewahrt wird. Sie ist von freier Haltung, lebensvoller Auffassung und energischem Charakter, wenn auch etwas mager in der Behandlung. So weit der erbärmliche Zustand noch ein Urteil gestattet, stimmt sie mit der Arbeit des Grabmals überein. Aber nach dem ältesten Gewährsmann, Paolo Bonoli³⁾, der sie noch im Hause der Mattei sah, stellte sie nicht Pino selbst, den Gatten Barbara's, sondern seinen älteren Bruder Cecco Ordelauffi dar, mit dessen Profilbildnis auf einer Medaille die zerstossenen Züge allerdings grosse

¹⁾ Annal. Foroliv. col. 227: Item die VII Octubris Domina Barbara olim uxor Illustris Domini Pini Ordelauffi obiit. Cujus funus celebre ornatum et corpus ejus pro digna memoria conditum in sepulcro marmoreo, decorato et sculpto mirabili artificio, in Ecclesia Beati Hieronymi, videlicet Observantiae de Forlivio.

²⁾ Vgl. W. Bode, Jugendwerke des Bened. da Majano, im Repert. f. Kwschft. 1884, VII, 2. dessen Urteil ich um so freudiger beistimme, als ich in meinen Notizbüchern von 1880 dieselben Resultate über das Monument der Barbara Manfredi wie über das der Maria Piccolomini-Aragon in Neapel verzeichnet habe.

³⁾ Istorie di Forli p. 184.

Aehnlichkeit haben. Dieses Medaillonporträt hat die Umschrift: „*Ciccus III Ordelaphus Forlivii P. P. ac Princeps*“ und auf der Rückseite die Darstellung des Quintus Curtius, der sich in den Abgrund stürzt, mit dem Motto: „*Sic mea vitali Patria est mihi carior aura.*“ Erst 1702 erhielt die Büste die Inschrift, die den Dargestellten als Pino III. und Donatello als den Autor bezeichnet ¹⁾).

Mag indessen Pino sich selbst oder das Andenken seines Bruders mit diesem Bildwerk des Florentiners verherrlicht haben, jedenfalls begann unter seiner Alleinherrschaft in Forlì eine Zeit glücklichen Friedens und reger Bemühungen für die Verbesserung und Verschönerung der Stadt.

Der Dom, der schon früher über dem Portal der Cappella della Canonica jenes Relief mit der Halbfigur der Madonna und zwei anbetenden Engeln erhalten hatte, das Vasari im Leben des Filarete als Werk des Simone Ghini beschreibt, empfing schon 1465 an dem Hauptportal den plastischen Schmuck als Stiftung der Ordellaffi. Die Einfassung enthält die Statuen der vornehmsten Schutzpatrone der Stadt und ein Basrelief mit S. Valerian zu Pferde, das von dem Wappen der Ordellaffi bekrönt wird. Marino von Zara, den wir als Baumeister der Kirche von Loreto bereits kennen gelernt, hat diese Arbeit in jüngeren Jahren geschaffen. Die Inschrift an der Cornische des Architravs nennt ihn:

MARINVS CİTRINVS . . NETVŞ CONSTRVXIT PİD KĪ APRILIS
ANNO PONTIFICATVS PAVLI PP. II. MCCCC.LXIII. (ελως²⁾).

Pino's Verdienste um die Hauptkirche S. Mercuriale bezeugt noch eine Gedenktafel an dem zweiten Pfeiler des Mittelschiffes rechts mit den Worten:

PIN. III. PRIN.
AN. ORDEL.
FI. NİCOLAVS
BAR. AB. MO.
NASTERIVM
DOMI. Q. FO
RIS. RESİTİVİT³⁾.

Besonders nach dem Tode seines erbitterten Schwiegervaters Astorgio Manfredi von Faenza und des gefährlichen Nachbars Sigismondo Malatesta von Rimini, von denen er in einem Jahre befreit ward, schöpfte er neuen Mut und Unternehmungsggeist. Er verlobte sich 1469 mit Zaffira Manfredi von Imola und begab sich am 28. Januar 1470 mit stattlichem Gefolge nach Rom, um Paul II. zu huldigen. Der Papst empfing ihn überaus gnädig, beschenkte ihn mit neuen Machtvollkommenheiten seines Vikariates und reichen Gaben aller Art, umgürtete ihn als Kriegsmann der Kirche zur Erinnerung und dauerndem Abzeichen, genug er überschüttete ihn förmlich

¹⁾ PINI III DE ORDELAFFIS FOR. PRIN.
STATVAM AB INSIGNI DONATELLO
ELABORATAM, ET POMPEIO MATTEO
ARMAMENTARI (1) VENETI PRAEFECTO
MVNERE DATAM

FRANCISCVS ALEOTTVS NOB. FOR.
OB MEMORIAM PRIN. COELATORIS
SVIQ. AVI DONO INSIGNITI.
HIC. POSVIT AN. DÖ.
MDCCII.

²⁾ Storie di Forlì di Alessandro Padovani, Mscr. Bibl. Comun. cartac. fol. 180. »L'anno 1464 il Vescovo Giacomo Menghi insieme con il suo capitolo pattuirono con Mo. Marino Veneziano di fare la porta maggiore del Duomo, nel modo che oggidi si vede, per ducati 262, e lui metteria tutti li sassi et ogni altra materia con questo però, che il detto Vescovo e Capitolo facessero a sue spese condurre i marmi da Ravenna, e gli dessero una casa per poter lavorare li detti marmi con una camera con un letto per dormirvi, e questo accordo fu fatto il primo di Gennaio.«

³⁾ Die ungenügenden Abkürzungen wollen besagen, dass Niccolò Bartolini, der letzte Kommendatar-Abt von S. Mercuriale, das ganze Kloster hergestellt. Er ward durch Girolamo Riario Kastellan der Burg von Benevent, die er 1482 leichtfertig an Alfons von Calabrien übergab. So fiel er in Ungnade und musste der Abtei entsagen. Vgl. Marchesi, Vitae S. 152.

mit seinen Gunstbezeugungen wie keinen Andern. Am 27. Mai erfolgte dann die Hochzeit mit der Tochter des Taddeo Manfredi von Imola, die glänzend und wolgestaltet, mit aller Tugend und Bildung geschmückt war, und nun wurde während der nächsten Jahre ganz systematisch an der Erneuerung seiner Residenz gearbeitet. Die ganze Stadt wurde mit Mauern und Türmen versehen, die Strassen gepflastert und die Citadelle gebaut, die sogenannte Rocca di Ravaldino, wo eine Inschrift die Vollendung rühmt:

OPVS AEGREGIVM
F. PINVS III. ORDELA.
PRINC. ILL. B. M.
XXXVII. ET. PR.
SAL. MCCCCLXXII.

Auf dem Hauptplatz setzte er den Portikus des grossen Palastes fort, mit seiner regelmässigen Arkadenreihe und den Wappenschildern der Ordelaffi, Manfredi und Rangoni. Er baute auch den Palast selbst aus mit den glänzenden neuen Sälen, Loggien, Schlafgemächern, mit Gold und mannichfaltigen Farben, mit gemalten und gemeisselten Figuren geschmückt, — so dass das Ganze an dem freien weiten Forum den Zeitgenossen einen zauberhaften Eindruck machte, wie ein Bild aus paradiesischer Märchenwelt, gewiss aber in der ganzen Romagna nichts Herrlicheres gesehen ward¹⁾. Gleiches Lob verdiente er durch die Ausstattung und Herrichtung von Kirchen und Kapellen, ja durch einzelne Neugründungen. Bald nahm sich Alles prächtiger aus als bisher in schmuckvollem Parament, mit freundlichen Büchereien und all den sinnreichen Erfindungen zur Erhöhung der Andacht und Frömmigkeit. Dazu kamen dann gleiche Bestrebungen der vornehmen Bürger, die ihre Wohnhäuser stattlich aufführten, so dass die ganze Stadt sich zu verjüngen schien, seit Pino regierte. Aber der Fluch schwerer Taten lastete auf ihm; den Bruder, die Gattin, ja die Mutter hatte er aus dem Wege geschafft, und lebte rücksichtslos gegen seine Untertanen mit seinem allvermögenden Günstling und Helfershelfer, dem Grafen Ghinolfo da Romena²⁾.

Nur ein Gedanke schien ihn zu quälen: das Schicksal seines Stammes. Er hatte auch die Söhne seines Bruders zu verderben gesonnen; sie waren, als er nach Imola gieng sich wieder zu verloben, mit der Mutter aus dem Kerker befreit; er suchte ihrer habhaft zu werden oder sie umbringen zu lassen, wo sich Gelegenheit bot. Sie waren die rechtmässigen Erben und er besass keine ehelichen Kinder. Wie seine erste Gemalin Barbara blieb auch Zaffira Manfredi ohne Nachkommen; nur eine Konkubine hatte ihm 1467 einen Sohn geboren, und früher, scheint es, eine Tochter Lucrezia. Er musste sich in Rom bemühen, im Fall ihm keine legitimen Erben zu Teil würden, diesem Bastard Sinibaldo die Nachfolge zu sichern. Im Januar 1473 ward durch einen predigenden Franziskanermönch die Bulle Sixtus' IV. verkündet, welche diesen Wünschen entsprach. Zur Erziehung Sinibaldo's wurde Codro Urceo, der bekannte Humanist berufen, der im Palast des Fürsten selber wohnte und sich dankbar dieser Lehrtätigkeit in Forli erinnert, als er nach Pino's Tod in Bologna eine Stätte fand. Am 14. Juni 1473 starb auch Zaffira Manfredi unerwartet schnell und Pino heiratete 1475 nochmals. Diese dritte Frau, Lucrezia de' Pichi della Mirandola, brachte es fertig, den Günstling Ghinolfo, den Pino als Brautwerber geschickt, vor der Hochzeit vergiften zu lassen, und überlebte dann ihren Gemal, obgleich auch sie ihm keine Kinder geboren. Der Anerkennung Sinibaldo's zuliebe hat Pino treulich dem Papste gedient, Città di Castello belagern helfen und im florentinischen Kriege

¹⁾ Vgl. Bonoli, a. a. O.

²⁾ Leider fehlt in der Handschrift des Leone Cobelli die Chronik dieser Regierungszeit von der Ermordung Cecco's 1466 bis zum Tode Pino's 1480.

unter Girolamo Riario befehligt, ohne zu ahnen, dass dieser gerade den Stamm der Ordelaffi aus Forli verdrängen sollte.

Mit frommen Stiftungen aller Art suchte er schliesslich sein Gewissen zu beruhigen. Im März 1475 konnte der Dom die Weihe empfangen, die Alessandro Numai als Bischof vollzog. In Fornovo wurde die Kirche erneut, die der Eremit Pietro Bianco von Durazzo dort erbaut hatte, und 1479 die Asche des heiligen Mannes aus dem Dom von Forli in ein Marmorgrabmal dieses Gotteshauses übertragen, das auf Pino's Kosten geschmückt und mit einem Kloster für die Canonici regolari erweitert war ¹⁾. Daneben aber ergab sich Pino einem Genussleben, das ihn betäuben sollte und nur desto schneller auftrieb. Erst 45 Jahre alt starb er am 10. Februar 1480 und ward in S. Girolamo, wo die Genossin seines Ehrgeizes ruhte, begraben:

TERTIVS ARMORVM PACIS QVOQVE GLORIA PINVS
ORDELAPHVS PER QVEM NOMINA SANGVIS HABET.
POSTQVAM ARCEM MVROSQ. DEDIT TIBI LIVIA SEDEM
HANC SIBI DELEGIT LVSTRA NOVENA SIBI.

Noch in seinem Testament hatte er seinen Sohn Sinibaldo zum Erben eingesetzt. Der dreizehnjährige Knabe wurde zum Nachfolger ausgerufen, vom Papste anerkannt und mit Soldaten unterstützt, wie gleichzeitig von Venedig. Aber die angesehensten Bürger waren unzufrieden, dass ihre Stadt von einem Bastard unter der Vormundschaft einer fremden Stiefmutter regiert werde, solange noch die legitimen Söhne des älteren Bruders Cecco vorhanden waren. Diese Prätendenten setzten sich mit ihrem Oheim Galeotto Manfredi von Faenza in Verbindung, und die Familien Theodoli und Bifolco, die Pino stets feindlich gewesen, brachten diese Partei auch in der Stadt Forli zum Uebergewicht. Eines Tages wird Antonio Ordelaffi von den Bürgern aufgenommen und Lucrezia, die sich durch verkehrte Mafsregeln das Vertrauen verscherzt hatte, in der Festung Ravaldino belagert. Lucrezia war geneigt, den jungen Antonello zu heiraten und unterhandelte. Inzwischen aber hatten die Intriguen Girolamo Riario's Erfolg; Sinibaldo wird unter dem Schutz der Stiefmutter ermordet, Antonio verdrängt, und der Neffe des Papstes trägt die Beute davon. Am 9. August ward Girolamo Riario, wie wir bereits gehört, zum Herrn von Forli ausgerufen, und bald war Alles geordnet, Giuliano Feo von Savona Kastellan der Burg und Gianfrancesco da Tolentino Gouverneur der Stadt im Namen des Riario.



Im Sommer 1481, als Girolamo die verhängnisvolle Reise unternahm, um Roberto Malatesta und die Republik von S. Marco für den Krieg gegen Ferrara zu gewinnen, hielt er auch seinen Einzug in Forli. Es war Mitte Juli geworden, als er das Landgebiet betrat. Zwei Miglien von der Stadt blieb er zu Cavigliola in einem Hause des Marino degli Orcioli liegen und erwartete die Stunde, die seine Sterndeuter ihm als glückverheissend für seinen Einzug in die neue Herrschaft bezeichnen würden. Er tat keinen Schritt weiter als die Astrologen bestimmten, und inzwischen brach im Palaste zu Forli Feuer aus. Er fragte seine Wahrsager, ob es ein schlimmes Zeichen sei, und sie verneinten das. In Forli aber war ein Irrsinniger, Fra Cadino genannt, der rief auf dem Platze aus: Na, das wird gut! Wie Ordelaffo kam, wehte ein grosser Sturm, und

¹⁾ Vgl. über die Malereien in S. Maria di Fornò Crowe u. Cavalcaselle III, 328; dazu Leone Cobelli, p. 221, dem das Fresko über dem Grabmal zugeschrieben wird. Die Inschrift über der Thür im Fries lautet: L'anno del giubileo 1450 mi Piero Bianco da Duraço principiai questa chiesa di sca. M. di misericordia e di gracie Vgl. Santarelli, Giac.: Memorie sulla chiesa di Fornò. Forli 1854.

dieser kommt gar mit Feuer; das ist ein böses Omen. Diese Worte hörten viele Leute aus dem Volk, und der arme Herr kam doch mit einem schlechten Augurium ¹⁾.

Als der Tag des 15. Juli bis zur Stunde zwischen Vesper und None vorgerückt war, hiessen die Astrologen den Grafen zu Pferd steigen, denn der günstige Zeitpunkt für seinen Einzug sei gekommen. So brach er auf und hielt mit seinem stattlichen Gefolge seinen Triumph »im Namen des blutigen Mars. O wilde Bellona, was stiftest du an mit deinem falschen Verrat gegen diesen glänzenden Herrn«, schreibt der Chronist Leone Cobelli, der mit seiner Baldosa bei den Musikanten Augenzeuge des Festes war.

An Porta dei Codogni standen viele Bürger, und das Thor war geschmückt und der ganze Borgo mit mannichfaltigem Schmuck und Jubeltönen erfüllt, und am Ende, wo die Strasse auf den Hauptplatz mündet, abermals ein Triumphbogen mit reichem Zierrat errichtet. Auf Piazza die Mozzapè war mit grosser Meisterschaft ein Kastell erbaut, und Triumphwagen mit allen berühmten Männern der forlivesischen Geschichte besetzt, die dem neuen Sieger huldigen sollten, während alle Handwerker mit ihren Abzeichen und Fahnen, dann die vornehmen Damen und Bürgerinnen der Stadt, mit Palmen in der Hand, und die vier Banner der Quartiere, von Pauken und Trompeten begleitet, dem Ankommenden entgegenzogen.

Alle Aufstellungen der Romagnolen aber verschwanden vor dem unbeschreiblichen Pomp, den Girolamo seinerseits entfaltete. Voran marschierten grosse Abteilungen Infanterie in trefflicher Rüstung, dann trabten prächtige Schwadronen mit »goldenem« Pferdeharnisch, baumlangere Lanze und Standarten verschiedener Devise heran, und dahinter wandelte in feierlichem Schritt die ganze Klerisei mit Palmen, Reliquien und Kreuzen. Hier schlossen sich dann die Innungen der Stadt, die Künste und Gewerke mit ihren Fahnen und die Bannerträger der Quartiere an.

Darnach begann die Familie und Begleitung des Grafen Girolamo, in Seide und Sammet von verschiedenen Farben gekleidet; — die Schildknappen und Stallmeister in Silberbrokat und hinter ihnen einige Rennpferde mit kleinen Pagen darauf, mit golddurchwirkten Decken behängt. Es folgten die Kavaliere und Herren in Gold- und Silberstoffen, mit goldenen Ketten um den Hals, je zwei und zwei, dann die römischen Barone und Fürsten in prachtvollstem Schmuck mit Perlenschnüren auf der Brust, Orsini, Colonna und Savelli. Dann endlich erschienen die neuen Herrschaften selbst, der Graf Girolamo und seine Gemalin Catarina Sforza, die Tochter des Herzogs von Mailand, prunkhaft in Goldbrokat gekleidet, mit Perlen und Edelsteinen bedeckt, von Giovanni Colonna und Paolo Orsini, den Söhnen der ältesten römischen Fürstenhäuser geleitet, während Doktoren und Kavaliere aus Forli den kostbaren Baldachin über ihren Häuptern trugen, der ganz mit Insignien des Riario besetzt war. Hinterdrein zogen dann noch zahlreiche hohe Geistliche, Erzbischöfe und Bischöfe, Protonotare und Prälaten, die dem Neffen des Papstes zu Gefallen sich eingefunden; genug, so etwas war in der ganzen Romagna noch nicht dagewesen. »Und glaub' es mir, Leser,« setzt der Chronist hinzu, »es ist keine Lüge, was ich beschrieben; ich selbst hab' es mit meinen eigenen Augen gesehen und das ganze forlivesische Volk desgleichen.«

Und als Graf Girolamo an den Triumphbogen kam, der am Eingang der Piazza di Mozzapè errichtet war, da begrüßten ihn kleine Kinder, die als Genien darauf standen, mit Versen zum Lobe des Gefeierten ²⁾. Auf dem Platze fuhr ihm der Wagen mit berühmten Männern der forlivesischen Vorzeit entgegen und brachten ihre schönen Reden an, bis die Herrschaften im Palast der Ordellaffi abstiegen, wobei nach der Sitte des Landes das Ross des Grafen als Beute der Jugend preisgegeben ward.

¹⁾ Wir folgen der Chronik des Malers Cobelli.

²⁾ Arco trionfale con cose contrafacte e pucti suso a modo di ispiritelli dicendo versi in laude e trionfo de l'illustro conte Gerolimo signore nostro.

Drinnen war im grossen Saal des Palastes alles für den Empfang bereitet. Ringsum waren die kostbaren Teppiche des Grafen aufgehängt; aber noch grösseres Staunen als diese erregte der Kredenz Tisch, dessen Stufen bis an die Decke emporstiegen. Hier standen goldene Gefässe wie Teller, Konfettieren, Becken und Tassen, silberne Schalen und Becher, Weinkrüge und Flaschen, Bronzearbeiten und andere Prachtstücke in zahlloser Reihe aufgestellt, und, forderte dieser Anblick schon am ersten Abend die volle Verwunderung der Forlivesen heraus, so steigerte sich ihre Ueberraschung als während der nächsten Tage der ganze Aufputz umgetauscht und verändert wurde. Girolamo war nicht umsonst der Erbe seines Bruders Pietro Riario gewesen!

Hier im Saale hatten sich alle vornehmen Damen in ihrem höchsten Staat versammelt; auf einer Estrade thronte Girolamo und seine Gemalin, und bei diesem »Tribunale« war ein Platz für den Festredner bereitet: *»e uno nostro filosofo, chiamato maestro Guido Peppo, eloquentissimo e docto in greco, ebraico e latino, disse una magna horacione in laude del nostro signore conte Gerolimo«*. Nachdem der Humanist geendet, erhob sich der Graf und dankte Meister Guido in Gegenwart aller Herren und all des versammelten Volkes, wandte sich dann an die Forlivesen und sagte ihnen die schönsten Dinge, zum Schluss aber sprach er: »O forlivesisches Volk, ich will euch zu guten Söhnen und Vätern, und so verspreche ich euch ein guter Vater und guter Sohn zu sein, auf dass ihr mir wolgesinnt und treu und rechtschaffen seid. Ich habe euch die Abgaben für Zoll und Gewicht für immer erlassen, und bestätige hier, dass weder für mich noch für meine Nachkommen sie jemals wieder erhoben und in Erinnerung gebracht werden sollen. Und damit ihr sehet, dass ich euch wol will und Gutes tun möchte, so schenke ich euch auch die Steuer für Kauf und Verschleiss des Getreides dazu und aller Dinge, die für des Menschen Notdurft und Nahrung gehören, dass ihr nichts bezahlen sollt für euren Handel und Wandel!« — Als Girolamo geendet, erhob sich die ganze Menge zu einstimmigem Hochruf auf ihn und Papst Sixtus. Libertà, libertà, Girolamo, Girolamo! hallte es noch lange, während die Gesellschaft zum Essen gieng. —

Nach dem Festmahl begann der Tanz, und Girolamo mit Catarina und alle Fürsten und Barone führten den Reigen an, so dass man nichts Herrlicheres sehen konnte. In der Pause kamen sogar noch die Bauern vom Lande herein mit ihren Gaben: ganze Stangen voll Geflügel, Kälber, Kerzen und Fackeln, Schachteln mit Konfekt, Hafer und Korn aller Art in reichlicher Fülle.

Am folgenden Tage waren alle Frauen der Bürger, Kavaliers und Doktoren geladen, und es wurde die Erstürmung des Kastells auf dem Platze vorgenommen. Als Besatzung waren einige Soldaten hineingelegt mit Stecken und Steinen zu ihrer Verteidigung, während draussen ein Preis von drei Ellen Sammet für den Ersten ausgesetzt wurde, der die Veste ersteige. Die Ehre reizte, und Francesco da Caravaggio, einer vom Marstall des Grafen stürmte allen voran, den Preis zu erringen. Einer der Verteidiger traf ihn mit dem Stabe so unglücklich, dass dieser zerbrach und mit dem abgebrochenen Ende dem Widersacher ins Auge fuhr. Aber auch dieser Verlust hielt den Andringenden nicht auf, bis er sein Ziel erreicht. Ein anderer von den gräflichen Dienern ward beim Emporklettern von einem Stein auf den Kopf getroffen, dass er rücklings überschlug und für tot weggetragen wurde. Da stürmten die Uebrigen allesamt mit Wut auf das Kastell ein und machten dem derben Spiel ein Ende.

Am dritten Tag folgte ein grosses Turnier, das ganz nach mittelalterlicher Weise mit Maskenmantel, Kappe und Schild gehalten werden sollte. Giovanni Colonna, Giordano Orsini, Paolo Orsini und Gianfrancesco da Tolentino ritten in glänzendem Aufzug in die Schranken. Aber Giordano Orsini und Gianfrancesco da Tolentino, die zuerst miteinander losgehen sollten, erzürnten sich während des Kampfes, das Schauspiel ward unterbrochen und der Palio blieb unerledigt.

Dann gieng der Triumph Girolamo's von Forli weiter in seine zweite Herrschaft nach

Imola und im September nach Venedig, wo wir den Empfang bereits erzählt haben. Als der Graf dann nach Forli zurückkehrte, brachen nacheinander drei Verschwörungen aus, die mit Mühe unterdrückt, doch die eigentliche Gesinnung der Romagnolen verrieten. Das grossartige Auftreten des fremden Herrn und alle Liberalität, die ihm sein Nepotenreichtum erlaubte, vermochten die Wünsche der Legitimisten, der Anhänger des Antonello Ordelaffi oder der Autonomie nicht zu befriedigen. Unausgesetzt ward von Florenz aus geschürt, und nicht von Antonello allein, sondern von Lorenzo de' Medici und seinen Mittelspersonen Alles versucht, was das Vertrauen gegen den Riario untergraben konnte. Das Kloster der Vallombrosaner von S. Mercuriale, das so friedlich und ernst vor den Fenstern des Palastes lag, war die Zuflucht aller heimlichen Feindschaft, der Ausgangspunkt aller Komplotte gegen Girolamo, während die Mönche und ihr Abt Ergebenheit heuchelten, ja für besonders zuverlässig angesehen wurden.

Die jahrelange Abwesenheit des neuen Herrn, der nur im Sommer 1483 wieder ein paar Monate hier gewesen, verbesserte natürlich diese Sachlage nicht, ja verschiedene Missgriffe in der Wahl des Gouverneurs und anderer Vertrauensmänner erbitterten die Gemüter. Gianfrancesco Tolentino hatte sich Achtung zu erwerben gewusst; aber die Interessen des ferraresischen Krieges veranlassten seine Versetzung nach Imola und sein Eingreifen als Befehlshaber selbst. Ein gewisser Giacomo Bonarello von Ancona ward als Governatore zurückgelassen, und dieser machte sich, einäugig und abschreckend wie er war, nicht nur durch Uebelwollen verhasst, sondern verfolgte auch den Anhang seines Vorgängers wie seine eigenen Feinde.

Als Melozzo gegen Ende August 1484 in seiner Vaterstadt eintraf, ward ihm ein schlimmer Empfang zu teil, der grell die Zustände roher Willkür in dieser verwahrlosten Ecke der Romagna beleuchtet. Der Gouverneur Bonarello hatte soeben den Sohn eines Schmiedes, Meister Cristofano de' Mercoriali, Namens Spatazino, greifen und einsperren lassen, weil er gegen den jungen Mann, der als Bogenschütze zu Pferd unter Gianfrancesco da Tolentino in der Lombardei gedient hatte, einen persönlichen Widerwillen gefasst, — und mit diesem Spatazino zugleich war ein naher Verwandter Melozzo's, aus der Familie der Ambrosi, gefangen. Das war das Erste, was die Seinen dem heimkehrenden Maler erzählten. Sofort eilte er zu Hof. Bonarello nahm ihn als Hausgenossen des Grafen ehrenvoll auf und hiess ihn festlich willkommen. Nach einigen Worten bat Melozzo um die Freilassung seines Verwandten. »Ach, diesen Schurken von Spatazino will ich aufhängen,« war die Antwort, »dem Gianfrancesco da Tolentino zuliebe, der mir soviel . . .« — »Aber wir haben ja nichts mit Spatazino zu schaffen,« fiel Melozzo ein, »gebt mir nur den Unsrigen heraus.« — »Sei getrost, davon reden wir ein ander Mal!« — (Diese Worte habe ich von Melozzo selbst, fügt der Chronist hinzu; denn ich verkehrte viel mit ihm.) — So stand die Angelegenheit eine Weile; »da liess eines Morgens der Gouverneur alle beide aufhängen, den Verwandten des Melozzo degli Ambrosi so gut wie Spatazino, mitten auf der Piazza am Fuss des kleinen Kreuzes, und das sah ich mit eigenen Augen.«

Anfang September traf auch Girolamo Riario von Rom kommend in Forli ein, um seinen dauernden Wohnsitz hier zu nehmen, und jagte sofort Bonarello von dannen. Und Gianfrancesco Tolentino war es, der ihn sicher über die Grenze geleitete, sonst hätte das Volk ihn erschlagen.



Unter Girolamo Riario.

Qualende Sorgen begleiteten diesmal den Einzug des Nepoten, vor dem in Rom die Kardinäle gezittert hatten. Er musste fürchten, dass sie nun auf Vergeltung sinnen, wo er, seine Machtstellung entkleidet, sich auf engen Kreis beschränkt sah. Solange der Zorn im Herzen Giuliano Rovere's noch kochte, zeigte auch der Papst, der von diesem beherrscht ward, seine Abneigung deutlich. Und Lorenzo de' Medici konnte es wagen, durch seinen Gesandten Vespucci vertraulich bei Innocenz anzupochen, ob ihm ein Unternehmen gegen Riario genehm sei. Venedig gönnte ihm jegliches Unheil als Strafe für die Kriegesnot, in die er das Lagunenvolk hineingezogen. Eine wirkliche Stütze war höchstens Lodovico Moro, der Verwandte Catarina's, der Lorenzo's Streben mit stetem Argwohn belauerte.

Aber der tolle Graf war vernünftig genug, sich ruhig zu verhalten und auf der Hut zu sein. Mit Umsturzplanen war es zu Ende; er musste froh sein, wenn er in dem kleinen Besitztum unbehelligt blieb, das durch Faenza noch unglücklich genug gespalten wurde. Er verfehlte nicht, die unwirtlichen Nester, wo er seine Herrschaft begründet, wohnlich herzurichten und, dem Beispiel seines Oheims Sixtus folgend, die beiden Städte Imola und Forli nach Kräften zu verschönern. Jacobus Philippus Bergomensis stellt ihm 1486 ein überraschend günstiges Zeugnis aus ¹⁾. Obgleich er den Schmuck litterarischer Bildung entbehre, könne er an Freigebigkeit, Klugheit und Humanität es doch mit jedem Fürsten seiner Tage aufnehmen. Sein gesetztes Wesen, sein liberales Wolwollen, seine gebildete Lebensart habe ihn nicht allein beim Papste (Sixtus), sondern auch bei vielen Fürsten beliebt gemacht. Aber auch, abgesehen von seinen persönlichen Eigenschaften, habe er alles aufgeboten, durch Woltaten jeder Art die Bürger zu gewinnen, die Gemeinden zur Eintracht zu bringen und in der Treue gegen ihn zu befestigen. Sein Verdienst sei vor Allem, dass die Stadt Imola so schön und glänzend geworden, dass sie sich aus niedrigster Verkommenheit zur prächtigsten Ortschaft der ganzen flaminischen Provinz erhoben. Denn sobald er die Herrschaft dort angetreten, sei das Kastell oder die befestigte Burg mit grossen Kosten erbaut, die Stadt mit starken Mauern umgeben, die Thore mit Türmen verwahrt, und an verschiedenen Stellen Verteidigungswerke aufgeworfen. Dann liess er die elenden Lehmhütten der Bewohner niederwerfen und mit seiner Beihülfe stattliche und gediegene Häuser errichten. Die schmutzigen Strassen wurden mit Steinen gepflastert und so wachse und gedeihe die Stadt zusehends und verdanke seinem Eifer ihren Aufschwung. Dasselbe sei er bestrebt in Forli durchzuführen, um sich allmählich die Ergebenheit seiner Untertanen zu sichern.

Hier hatte ihm ja Pino Ordelaffi aufs Beste vorgearbeitet. Er brauchte nur fortzusetzen, was begonnen war, und tat es. Schon 1481 gab er 900 Dukaten für die Fortführung der Gewölbedecke des Domes Sta. Croce, dass die Kanoniker beschlossen, im Mittelschiff die gemalten Wappenschilder der Riario-Sforza anzubringen ²⁾. Ebenso steuerte er zweimal zum Bau des Klosters von S. Francesco bei, das einmal glücklich vollendet zum grossen Teil wieder zusammenstürzte und von Neuem aufgeführt werden musste ³⁾. Den Nonnen der Osservanza della Torre baute er fast das ganze von Pino angefangene Kloster auf seine Kosten. Daneben fieng er 1485 an, das Stadthaus zu erweitern und bedeutend zu verbessern. Endlich musste vor Allem auch die Citadelle für jeden Zwischenfall gefestigt sein. Am 14. Juni 1481 hatte mit dem grossen Turm gegen Porta di Codogno die neue Arbeit begonnen; die äussere Befestigung wurde bis

¹⁾ Supplementum Chronicarum. Venetiis 1486. ad annum 1474 pag. 286, aber erst 1486 geschrieben, wie aus der Bemerkung bezüglich Imola's hervorgeht: »usque in praesens duodecim annis regnavit.«

²⁾ Andrea Bernardi, Chron. Mscr. fol. 35^a.

³⁾ A. Bernardi, fol. 73^b. u. 76^b.

Ende 1483 unter Leitung des Meisters Giorgio von Florenz vollendet, der auch in Imola tätig gewesen und schon für Pino Ordelaffi die Burg von Forlì angelegt hatte¹⁾. Hier waren nicht nur hohe Wälle aufgeworfen, breite Gräben gezogen und ganz mit Steinen ausgemauert, sondern auch geräumige Wohnungen und bequeme Ställe errichtet; es war für alle Bedürfnisse eines längeren Aufenthaltes in der Veste gesorgt²⁾. Schlimme Erfahrungen drängten zur Sorge für die eigene Sicherheit und die Zwingburgen waren es, die seinen Schatz verschlangen.

Gewiss fehlte dem Nepoten Sixtus' IV. und dem Bruder des Kardinals von S. Sisto weder der Ruhmsinn damaliger Parvenü's noch eine gewisse Grossartigkeit des Auftretens, die er in seiner Machtstellung am römischen Hofe um so leichter gelernt hatte, als der Ernst des Lebens ihn nie zuvor in die Schule genommen. Aber diese glänzende Seite seiner Erscheinung, die manchen gemeinen Zug beschönigt, war natürlich mit der ganzen Rücksichtslosigkeit des eigensinnigen Günstlings verbunden. An unerschöpfliche Mittel gewöhnt, als die Hülfquellen Roms, ja der Christenheit ihm sprangen, wenn er anklopfte, — liess er sich auch jetzt in kostspielige Unternehmungen ein, wo kein neuer Zufluss sich öffnete. Da leerten sich seine Truhen, die er bei Lebzeiten des Gönners gefüllt, in kurzer Frist, und bald sah er sich vollständig aufs Trockene gesetzt. Er unterhielt aus Besorgnis vor Angriffen eine für den kleinen Staat drückende Militärmacht, und suchte das üppige Leben mit zahlreichem Hofstaat und hochbesoldeten Trabanten hier fortzuführen wie sonst. Da machte die Geldnot den liberalen Geber schnell zum geizigen Tyrannen, und das rohe, willkürliche Schalten, das ihm zur andern Natur geworden, trieb den gnädigen Fürsten, den er zu Anfang gespielt, zu harten Massregeln der Erpressung und Gewalt.

So schrumpft auch für Melozzo die Gelegenheit, im Dienste dieses Riario die herrlichen Errungenschaften seiner römischen Tätigkeit zu entfalten, gar jämmerlich zusammen, und spärlich sind die Werke, die wir in diesen Jahren von ihm nachzuweisen vermögen.

Erst nachdem Girolamo seinen dauernden Wohnsitz hier aufgeschlagen, kann ein Fresko entstanden sein, das in Forlì allein noch unverändert mit dem Namen Melozzo's verbunden blieb: der sogenannte „*Pestapepe*“. Er war über einem Spezereiladen von den Wappenschildern der Familie Riario-Sforza umgeben, als Empfehlungszeichen für den Hoflieferanten gemalt, und zwar wie eine Erzählung bei Leone Cobelli gelegentlich vermuten lässt, für den reichen Lorenzo degli Orselli³⁾. Die Fassade des Hauses war, wie Lanzi erwähnt, mit »Arabesken vom reinsten Stil« geschmückt, d. h. wol an einem Fries, der sich über dem Hauptbilde hinzog. Dies letztere befand sich über dem Eingang der Bottega und war zwischen den Wappenschildern an der Wand als Fenster eines Obergemaches oder Mezzanin dargestellt, in welchem die Halbfigur bis an die Knie sichtbar in täuschender Untersicht erschien. Wer von dem Marktplatz kommend die Hauptstrasse betrat, um nach der Rocca di Ravaldino umzubiegen, wurde durch den auffallenden Anblick überrascht und angezogen. Man glaubte eine wirkliche Gestalt in dem offenen Raum zu erblicken, so sicher war Rahmen und Verdachung des Fensters gezeichnet und die Wirkung der Linearperspektive durch geschickte Beleuchtung erhöht⁴⁾.

Das Fresko war indes schon zu Anfang des vorigen Jahrhunderts arg durch Regen und sonstige Unbill des Wetters zerstört und ist neuerdings abgenommen, beinahe farblos bis auf die eingeritzten Umrisse, jetzt im Zeichensaal des Ginnasio Morgagni untergebracht, und zwar nur die Figur im Fenster, während die Wappenschilder und der Ornamentfries geopfert worden. Sie

¹⁾ Andrea Bernardi, Chron. Mscr. fol. 35^a: el maestro che la principiò fu uno Mo. zorro fiorentino, alquale faueua fato multi lauri a di de soa ecelencia alaltra soa cità d'imola & anco aueua fato la citadela de dita cità de forlì al tempo de signore pino, de l'ano 1471 d. 10 iunii, die lunj. E li lauraua grandemente per fino al ano 1483.

²⁾ Bonoli, Storie di Forlì, Lib. X.

³⁾ Vgl. Cobelli Cronache Forlivesi p. 311 f.

⁴⁾ Scanelli, Microcosmo della Pittura, p. 123. Marchesi, Vitae Viror. illustr. foreliv. 1726, p. 251. Vgl. die Stellen im Anhang. Ferner Lanzi, Storia pittorica della Italia. V, 36 (4. Aufl. Pisa 1816), »una facciata con arabeschi di ottimo stile, e sopra l'uscio è una mezza figura assai ben dipinta in atto di pestar droghe.«

stellt einen Krämergehilfen von vulgärem Typus dar, — er hat Warzen auf der Stirn und auf der rechten Backe —, welcher, mit gelblichem Kittel bekleidet, aus Leibeskräften die schwere Keule über einem grossen Mörser mit beiden Händen in Bewegung setzt¹⁾. Ist bei dem jetzigen Zustand auch ein Urteil über die Malweise und Farbenwirkung ausgeschlossen, so zeugt doch auch dieses entstellte Beispiel noch von der resoluten Kraft des Meisters, von seiner realistischen Behandlung in ganzer Derbheit. Die Anstrengung des Stampfens mit dem wuchtigen Eisen, die Aehnlichkeit der dargestellten Dinge könnte nicht wahrer, die Berechnung des Lokaleffekts nicht gelungener sein, wenn man allein die Mittel in Anschlag bringt, mit denen Melozzo arbeitet. Ihrem ganzen Wesen nach reihte sich diese Fassadenmalerei den Darstellungen aus der Weinlese an, die der Meister im Chorgewände von Sti. Apostoli zu Rom gemalt hatte, und gehört, wenn auch als drastischeres Bravourstück, chronologisch an diesen Platz und keinen andern.

Es wäre allerdings nur ein ärmliches Zeugnis für seine künstlerische Tätigkeit unter Girolamo Riario, wenn dieses einzige Stück nur auf die Regierungszeit seines Gönners entfiel. Das Bild zu vervollständigen müssen wir indes auch hier darauf hinweisen, dass das gewöhnliche Schicksal seiner hervorragenden Leistungen gerade die Wunderwerke in Forli betroffen hat, ehe sie eine angemessene Würdigung im Zusammenhang seines ganzen Schaffens gefunden.

Francesco Scanelli von Forli beschreibt in seinem *Microcosmo della Pittura (Cesena 1657)* noch aus eigener Anschauung die Malerei der Kuppel von S. Giovanni Battista, die wenige Jahre vor dem Erscheinen seines Buches vernichtet worden. Die Kapuzinermonche fanden, als die Kirche in ihren Besitz übergieng, den Chor alsbald zu eng für den Gottesdienst, beschlossen also ihn zu erweitern und liessen im Jahre 1651 die Wölbung mit samt dem Freskenschmuck Melozzo's zusammenschlagen²⁾; denn die Einfalt der frommen Väter ahnte nicht, welch kunstvolle Schöpfung ihrer Hut vertraut war, und der Jammer der Wenigen, die den Wert zu ermessen wussten, kümmerte sie nicht. Gerade hier hatte Melozzo die ganze Meisterschaft seiner perspektivischen Raumdichtung aufgeboten, um eine niedrige Kuppel freier und höher erscheinen zu lassen. Durch die zwingende Sicherheit seiner Verkürzungen, durch wolberechnete Verteilung von Licht und Schatten war das schwerfällig lastende Gewölbe so erleichtert und vertieft, dass Gestalten von Propheten, Engelkinder mit Büchern und musikalischen Instrumenten nebst anderem schmückenden Beiwerk darin Platz fanden und das Auge des Beschauers immer von neuem entzückten, das des Laien täuschend gefangen nahmen und dem Eingeweihten die seltene Herrschaft des Künstlers über die Gesetze der Optik offenbarten. Melozzo hatte also hier in Forli ein neues Beispiel der Kuppelmalerei geschaffen, das sich dem in Loreto anschloss und sitzende oder lagernde Figuren darin angebracht wie dort oder in San Marco zu Rom.

Wie erwünscht würde es sein, wenn Leone Cobelli, der Freund und Verehrer Melozzo's, der doch auch den Pinsel führte, die Tätigkeit dieses Meisters seit der Rückkehr in die Vaterstadt ausführlicher geschildert und als kundiger Augenzeuge, wenn auch in holperigem Romagnolisch, von den Kunstwerken berichtet hätte, die er damals entstehen sah. Heute ist es unmöglich, das Versäumte nur einigermaßen nachzuholen; denn über die Stadt und ihre Denkmäler sind die Stürme des Krieges vernichtend hingegangen, und schon die Schritte des nächsten Papstsohnes, Cesare Borgia, haben schonungslos zertreten, was diese Vorgänger gepflanzt. Nirgends hat die

¹⁾ Rosini, Storia della Pittura, vol. III, wo ein Umrissstich beigegeben ist. Reggiani, Alcune memorie intorno al pittore Marco Melozzo da Forli, Forli 1834. Crowe u. Cavalcaselle III, p. 334. »Der Hintergrund war ursprünglich blau, der Gesamtton von tiefer Stimmung«.

²⁾ Etwas anders berichtet Sigism. Marchesi, Supplem. storico. 1678, p. 801 zum Jahre 1650. »Di quest' anno medesimo li Padri Capuccini, che già da un secolo incirca tenevauo la Chiesa di S. Gio. Battista sù le mura meridionali, cominciarono a riformarla, e benche non la mouessero dal posto antico, la ridussero però in forma più ampla et avvenevole, fornendola di molti Altari con pitture bellissime, e specialmente, di Gio. Francesco Barbieri da Cento.«
Kein Wort von dem Verlust der Deckenmalerei im Chor.

Verwüstung des Bürgerzwistes, die Roheit des ungebildeten Volkes und das Verdummungssystem der Herren, denen dies Land anheimgefallen, empörender gewirtschaftet, als hier in der Romagna, die noch heute an dieser Vergangenheit krankt. Die Städte sind verödet und verwahrlost, die Bauten verfallen, die Kirchen und Paläste ausgeräumt, die Archive verbrannt, und in Forli bis auf wenige Rechnungsbücher des Klosters S. Mercuriale gerade aus diesen Zeiten regsamer Entwicklung unter den kleinen Tyrannen, den Ordelaffi und Riario, keine Fundgrube für den suchenden Geschichtsforscher mehr vorhanden. Wie sollte es auch anders sein, da die Blätter der Chronik selbst eines Künstlers wie Cobelli sich vielmehr mit Bluttaten und Grausamkeiten erfüllen.

Das Herrschertum Girolamo's nahm ein jähes Ende. Die Kirche, die er beleidigt, liess ihn freilich in Frieden; aber seine Mittel das Schauspiel fortzuführen waren erschöpft, und mit leeren Händen stand er dem verhaltenen Widerwillen seiner Untertanen gegenüber. Schon im Jahre 1485 gieng es ohne Wiedereinführung der Steuern nicht weiter. Gesinnungstüchtige Männer, die er zu Rate zog, erklärten ihm freilich, das werde ihm die Herzen aller entfremden, er habe mit dem feierlichen Versprechen der Aufhebung dieser Abgaben die Zustimmung der Stadt zu seiner Besitzergreifung erlangt, er dürfe sein Wort nicht brechen und werde es nicht rückgängig machen. Doch Girolamo wollte nicht hören und brauchte Geld, die Rolle weiter zu spielen. In den Weihnachtstagen berief er auf Eingebung des Ser Niccolò Pansecco die Versammlung der vierzig Deputierten und forderte die Steuern zurück. Girolamo redete ihnen allerlei schöne Dinge vor, die nicht zur Sache gehörten; aber in Gegenwart des Herrn wagte keiner etwas einzuwenden, und Pansecco brachte sie dahin, wenn auch widerstrebend, zuzustimmen¹⁾.

Bald indes machte sich die öffentliche Mißsstimmung so fühlbar, dass Girolamo es vorzog, eine Zeitlang mit seiner Familie in Imola Wohnung zu nehmen, in der Hoffnung, die Gemüter würden sich so beruhigen. Im Frühjahr 1487, als Catarina Sforza sich zu den Ihrigen nach Mailand begeben hatte, erkrankte der Graf in Imola so heftig, dass man sie eilends zurückrief. Ein Gerücht vom Tode Girolamo's drang nach Forli. Eines Nachts erschien Catarina allein zu Pferde vor dem Thor der Rocca di Ravaldino, und forderte den Kastellan Marchione da Genova auf, sie ihr zu übergeben. — »Ist der Graf tot, so will ich die Burg für seine Söhne halten,« war die Antwort, »ist er am Leben, so liefere ich sie nur ihm selber aus. Will er mich absetzen und einen Andern anstellen, so soll er mir erst das Geld bezahlen, das ich ihm geliehen; bis dahin wird nichts daraus.« — Damit verschwand er von der Zinne, und Madonna Catarina musste traurig nach Imola zurückreiten. — Der Graf war nicht gestorben und die Vergeltung liess nicht auf sich warten. Innocenzo da Codronchi, ein getreuer Anhänger der Riario, der in Rom schon Vizekastellan der Engelsburg gewesen und jetzt Kapitän der Söldner war, wusste sich bei Marchione einzuschmeicheln und ermordete ihn bei einem Gelage, das sie beide am 12. August in der Burg bereitet. Der Stadtgouverneur, dem es gemeldet ward, schickte sofort einen Eilboten nach Imola, Codronchi habe sich der Burg bemächtigt. Schleunigst kam Catarina, obgleich hochschwanger, dahergeritten mit einer einzigen Begleiterin, ward natürlich eingelassen, und am nächsten Tage war Alles in Ordnung: Tommaso Feo von Savona ward Kastellan und Codronchi begab sich mit der Gräfin nach Imola. Die Krankheit Girolamo's schien jedoch den auswärtigen Feinden willkommene Gelegenheit, einen Anschlag gegen ihn auszuführen. Die Manfredi von Faenza, die Venezianer und die Florentiner reizten Antonio Ordelaffi, einen neuen Versuch zu wagen, vor Allen aber unterstützte Lorenzo de' Medici dies Unternehmen. Der Aufstand missglückte und blutige Strafen waren die Folge. Sobald aber der Graf seine Gesundheit wiedergewonnen, kehrte er nach Forli zurück, da diese Zwischenfälle seine persönliche Gegenwart forderten. Doch die Unzufriedenheit war in seiner eigenen Umgebung schlimmer

¹⁾ Cobelli, a. a. O. p. 291. »Certo io vidi de quilli che aueuano dicto de sì poi andauano piangendo e sospirando: or Dio lo sa como li rinunciario uolintieri.

als bei den Anhängern der Ordelaffi. Checco dell' Orso, dem Girolamo die Steuern verpachtet als Entschädigung für den Unterhalt der Söldnerscharen, ward von ihm gedrängt, die Pacht zu zahlen. Die Abgaben giengen spärlich ein, die Landbewohner hatten sich schon völlig insolvent erklärt, und Checco hatte nur verloren. Als Hauptmann der Leibwache sah er sich selbst bedroht, und so kam es zum Aeussersten. Am Montag den 14. April 1488 drang er mit zwei andern, Lodovico Pansecco und Giacomo da Ronco, zur Stunde, wo der Graf nach dem Essen allein zu sein pflegte, in das Audienzzimmer ein und erdolchte ihn, ehe er noch die Gefahr erkannt. Als die Seinigen zu Hülfe eilten, war er nicht mehr, ja im nächsten Moment stürzte der blutende, zuckende Körper aus dem Fenster der Sala delle Nimfe auf den Marktplatz hinab. Wehklagend stand Catarina mit ihren Frauen droben, während die Dienerschaft voll Entsetzen auseinander floh. Antonio da Montecchio, der Häscherhauptmann, fiel im Hof des Palastes von den Partisanen wütender Handwerker durchbohrt, und sein nackter Leichnam ward durch die Strassen geschleift und geschändet. Ja, an dem toten Tyrannen selbst vergriff sich das Volk, und nur mit Mühe gelang es den barmherzigen Brüdern, ihn beiseite zu schaffen.

Die Mörder und ihre Mitverschworenen liefen durch die Stadt umher, schriegen »Freiheit, Freiheit!« und der Tumult war im Gange. Checco dell' Orso zog mit den Seinen in den Palast zurück, nahm Catarina Sforza mit ihren Kindern gefangen und brachte sie in das Haus seines Bruders, während die fürstliche Wohnung ruchlos geplündert ward. Doch der Befehlshaber der Burg, Tommaso Feo, liess sich nicht zur Uebergabe bewegen. Hier brachen sich die Wogen des Aufruhrs. Die Anstifter führten sogar Catarina Sforza noch in später Stunde, „*con fustibus et lanternis*“, wie Cobelli sagt, vor das Thor der Rocca; aber ohne Erfolg.

Inzwischen sandten die Häupter der Stadt nach Cesena, zum Monsignore Savelli, dem Gouverneur der Kirche; denn die Mehrzahl wünschte unter die Botmässigkeit des päpstlichen Stuhles zurückzukehren. Savelli liess Abgesandte förmlich von der Stadt Besitz ergreifen, das Banner der Kirche aufpflanzen und begab sich dann selbst nach Forli. Sein erster Gang galt Catarina Sforza, die er mit ihrem Schicksal auszusöhnen und für eine friedliche Abfindung zu gewinnen suchte. Da die grosse Burg Ravaldino und die kleine Rocca di Schiavonia keine Miene machten sich zu ergeben, ward Gewalt versucht. Der Protonotar liess bereits Laufgräben ziehen, da erschien ein Diener der Gräfin, der sich beim Tode Girolamo's in die Veste geflüchtet, und forderte im Namen des Kastellans, man möge Catarina zu einer Vereinbarung in die Burg lassen, denn Tommaso Feo wollte einen schriftlichen und vollgültigen Revers von ihr, dass sie die Uebergabe befohlen und wirklich entsage, damit nicht er als Verräter angesehen werden könne. Catarina versprach diese Abmachung und liess ihre Söhne als Geiseln bei dem Gouverneur und den Aufständischen zurück. Das Thor der Veste ward ihr geöffnet, und kaum war sie den Händen ihrer Feinde entrückt, so spottete sie ihrer Drohungen¹⁾ und forderte vollverbürgte Sicherheit für sich selbst und ihre Kinder. Die Belagerung begann; aber Catarina liess auch ihrerseits die Stadt beschiessen, und sandte mit Pfeilen ermutigende Nachricht an ihre Freunde. Am 23. April kam ein Herold vom Gesandten des Herzogs von Mailand; aber er ward gefangen gesetzt. Dann erschien auch der Gesandte selbst und forderte Rechenschaft für die Unbill, dass den Forlivesen der Mut sank. Am 28. rückte die Heeresmacht Lodovico Moro's in das Stadtgebiet ein, mit ansehnlicher Verstärkung durch Giov. Bentivoglio von Bologna. Der Gouverneur Savelli, der, Zuzug versprechend, nach Cesena zurückgekehrt war, liess vergebens auf Hülfe warten. War der Papst nicht willens einzugreifen, oder nicht imstande mit dem Mailänder anzubinden; genug, jeder tätige Beistand Innocenz' VIII. blieb aus, wenn auch Savelli die Truppen alarmierte, die ihm zu Gebote standen. So flohen denn die Anstifter der Empörung in aller Stille aus Forli,

¹⁾ Leone Cobelli: como montò su la ponticella, si uoltò indrie' e fi' gli quatro fichi. Die kräftigere Anekdote erzählt er nicht.

und die Stadt kehrte am 29. April unter die Herrschaft der Riario zurück. Ottaviano, Girolamo's neunjähriges Söhnchen, ward als Herr von Imola und Forli ausgerufen. Catarina Sforza übernahm die Regentschaft, liess die Bürger aufs neue Gehorsam schwören und ahndete blutig den Fürstenmord an Allen, die irgend dabei verdächtigt waren.



Melozzo degli Ambrosi und Marco Palmezzani.

Kein Wunder, wenn unter so heillosen Zuständen die Kunst Melozzo's kein Gedeihen fand. Seit 1486 war gewiss weder Geld noch Mut mehr zu monumentalen Unternehmungen, und die Stellung des Künstlers, der mit dem unbeliebten Herrscherhaus in Treue und Dankbarkeit verbunden war, kann in der eigenen fremdgewordenen Vaterstadt nicht eben beglückend gewesen sein. Wol mochte er zeitweilig in Imola mit der übrigen Familie seines Fürsten eine freundlichere Stätte finden; aber keine Spur einer Wirksamkeit ist übrig. Die peinliche Spannung vor der Katastrophe dann, die jähe Vergeltung für eine lange straflos gebliebene Vergangenheit, die Greuelszenen, die den Mord noch überboten, das Alles musste die Schwingen seines Geistes lähmen und schlug die schönheitsfrohe Begeisterung nieder, die sein Schaffen sonst beseelt hatte.

Dagegen nötigte schon die Geldnot und das Unglück seines vornehmsten Gönners den Meister gewiss, in der Arbeit des Ateliers Ersatz zu suchen. An dieser Stelle drängt sich die Frage nach der Tafelmalerei Melozzo's auf, die man seltsamer Weise in seiner forlivesischen Zeit nur negativ beantwortet findet, wo überhaupt ein kritisches Urteil auftritt. Hierher gehört die Auseinandersetzung mit Marco Palmezzano, dessen Tafelbilder man zum Teil dem Meister selber zugeschrieben hat; denn in diesen Jahren leben beide in Forli. Luca Pacioli, der mit Melozzo sonst wie mit Piero dei Franceschi befreundet war, nennt in einer Zeile »in Forli Melozzo col suo caro allievo Marco Palmezzani«, als ob sie notwendig zusammengehörten oder doch bekanntermassen in Gemeinschaft stünden¹⁾.

Marco d'Antonio Palmezzano stammt aus angesehener Familie. Er selber nennt sich auf einem Selbstporträt, das den achtzigjährigen Greis in frischer Rüstigkeit darstellt, »*Nobilis Foroliviensis*«. Ist das Datum 1536 unverfälscht und die Altersangabe genau²⁾, so wäre er bereits 1456 geboren, kann somit um diese Zeit als dreissigjähriger Mann auch füglich als selbständiger Maler gearbeitet haben. Er verdankt die entscheidende Ausbildung, wie aus zahlreichen Werken hervorgeht, dem langjährigen Unterricht seines grossen Landsmannes und der gemeinsamen Tätigkeit bis zu dessen Tode. Pietätvollen Sinnes oder auch als kluger Geschäftsnachfolger bezeichnet er seine Tafelbilder noch bis zum Anfang des neuen Jahrhunderts, ja drüber hinaus mit der Aufschrift »*Marcus de Melotius Foroliviensis*« oder Marco di Melozzo Palmezzano, die den doppelten Irrtum veranlasst hat, als hätte Melozzo degli Ambrosi mit Vornamen Marco geheissen und wären diese Bilder sein eigenstes Eigentum.

¹⁾ Summa de Arithmetica, Venedig 1494.

²⁾ Forli, Pinacoteca Comunale No. 148; früher an seiner Grabstätte in S. Domenico, bez.: MARCVS PALMEGGIANVS NOB. FOROL. HIC. SEMETIP. PINXIT. OCTVA. AETAT. SVAE. ANNO. 1536. Seine Mutter war Antonia di Gaspare Bonucci. Vgl. über ihn die kleine Schrift: Intorno a Marco Palmezzani da Forli e ad alcuni suoi dipinti Memorie die G. C. Forli, Stamperia Casali, 1844. 8^o.

Die Unhaltbarkeit dieser Meinung, an der nur noch die Heimat der beiden Künstler mit eigensinniger Zähigkeit hängen bleibt, ist leicht zu erweisen, da die fragliche Bezeichnung über Melozzo's Todesjahr hinaus vorkommt (auf dem Altarstück zu Matelica noch 1501). Es bleibt jedoch eine schwierige Aufgabe, das wirkliche Verhältnis nachzurechnen, das hier zu Grunde liegt. — Da Palmezzani vorwiegend als Maler von Tafelbildern bekannt ist, so würden späte Beispiele von Melozzo's Oelverfahren als Mittelglieder zwischen ihm und seinem Zögling besonders wichtig sein und müssten hierbei vor Allem in Betracht kommen. Wie aber heute die kritische Forschung urteilt¹⁾, würden wir annehmen müssen, dass Melozzo nach seiner Rückkehr in die Romagna überhaupt nicht mehr an der Staffelei gestanden! Da seine Tätigkeit in Rom sich während der Glanzperiode an lauter monumentalen Aufgaben entfaltet, so wäre das erklärlich, — doch höchst befremdlich, da er in Urbino so meisterliche Oelgemälde geschaffen und nun in solchen engeren Kreis eines kleinen Fürstensitzes zurücktritt. Allerdings, kein einziges Stück aus diesem Jahrzehnt in Forli trägt seinen Namen allein.

Aber der früheste Berichterstatter über seine forlivesischen Werke, der wolunterrichtete und kunstverständige Francesco Scanelli, schreibt ihm eine Altartafel mit den Gestalten der Apostelfürsten Petrus und Paulus zu, die sich seiner Zeit in der Kapelle der Bezzi²⁾ zu Sta. Trinità della Torre befand. Die sichere Stellung der beiden Figuren auf getäfeltem Boden, der natürlich mit aller Sorgfalt perspektivisch gezeichnet war, die vollendete Durchbildung der nackten Füße nötigte auch den selbstbewussten Malern und verwöhnten Kunstfreunden des 17. Jahrhunderts noch Bewunderung ab³⁾. Später kam das Bild in das Haus der Stifterfamilie zurück⁴⁾ und ist, wie so manches andere Werk, aus seiner Vaterstadt verschwunden. Wir können diese Nachricht also nur als Bestätigung der Tatsache verzeichnen, die wir erwarten durften: dass Melozzo auch in Forli noch Tafelbilder gemalt, müssen jedoch der Frage nach seinem Eigentum auf anderem Wege beizukommen suchen.

Dabei wäre als Ausgangspunkt des weiteren Verfahrens eine greifbare Vorstellung von Begabung und Eigenart des Marco Palmezzani erforderlich. Dieser Marco bezeichnet sich durch den Zusatz »*de Melotius*« genau so als Schüler seines Landsmannes wie Gregorio Schiavone durch seinen Zettel mit: OPVS · SCLAVONI · DALMATICI · SQVARCIONI · die Schule von Padua bekennt⁵⁾, oder Marco Zoppo von Bologna⁶⁾, Jacopo Bellini, der dankbare Schüler Gentile's da Fabriano, Bono von Ferrara, der Vittore Pisano's, die geistige Vaterschaft ehren. Dieser Zusatz in Form des sonst üblichen Patronymicum bekräftigt nur den Ausdruck Pacioli's »*allievo*« — mag auch dieser Zögling, wie jeder Unbefangene zugiebt, den Meister bei weitem nicht erreicht haben und der grossen Auffassung, der genialen Begabung ebenso wenig teilhaftig geworden sein, wie die Lieblinge Lionardo's in seinen Armen den Geist des Freundes empfangen. Die chronologische Reihenfolge der Bilder Palmezzano's lässt auffallend genug und unläugbar erkennen, wie nach dem Ende Melozzo's allmählich die Seele aus seinen Gestalten entweicht, die sich immer wiederholen, wie an die Stelle der reinen allgemeingültigen Sprache, die der Meister in Rom aus-

¹⁾ Vgl. Crowe u. Cavalcaselle III, 339 ff. u. Cicerone, 5. Aufl. 597 f.

²⁾ Das Wappen dieser Familie, das sich etwa darauf befand und zur Rekognoszierung dienen könnte, ist bei Marchesi, Suppl. istorico dell' antica città di Forli, 1678, p. 817 abgebildet, und zeigt einen springenden weissen Ziegenbock in blauem Felde mit einem schräg darüberliegenden roten Querband.

³⁾ Scanelli, Microcosmo della Pittura, Cesena 1657. Vgl. Anhang.

⁴⁾ G. Viv. Marchesi, Vitae viror. illustr. forol. 1726. Vgl. Anhang. Es ist übrigens lehrreich einen Blick auf die beiden entsprechenden Gestalten des 1513 datierten Altarbildes von Palmezzano in München (Nr. 1026) zu werfen, die wol von jenen abstammen.

⁵⁾ Berliner Gallerie. Nr. 1162.

⁶⁾ Die Inschrift auf dem Bilde der Gall. Manfrin »OPERA DEL ZOPPO DI SQVARCIONE« (Crowe u. Cavalcaselle V, 342), ist allerdings doppelt verdächtig, sowol weil sie modernes Italienisch, als weil »der Lahme des Squarcione« ohne Eigennamen sich ja ganz unbezeichnet gelassen hätte.

gebildet, immer mehr Provinzialismus eindringt, spießbürgerliche Anschauungsweise und romagnolische Starrheit, die nur hier und da noch durch venezianische Farbenpracht oder umbrische Empfindung belebt wird. Die ganze Küstenstrecke am adriatischen Meer, besonders diese Marken bis Ancona, beziehen ihre Kultur, die Elemente geistiger Bildung wie alle Verfeinerung des Lebens bis hinunter zu den Spezereien und Farben aus der Lagunenstadt, und zwar je weiter südwärts, desto unmittelbarer auf dem Seewege, je weiter nördlich, desto mehr durch Vermittlung der Nachbarprovinzen Ferrara und Padua, oder aus dem nahen Ravenna. Und während hier von Westen her bolognesische Gewohnheiten herüberwirken, so strömt aus den Tälern des Apennin bei Fano und Sinigallia zuweilen umbrische Bergluft herunter¹⁾. So bestimmt der Einfluss verschiedener Nachbarrichtungen abwechselnd die Physiognomie dieses eigentlichen Lokalmeysters von Forli, der weit hinein ins 16. Jahrhundert eines der seltsamsten Beispiele provinziellen Zurückbleibens darstellt. Die wenig originalen Produkte seines mittelmässigen Talentes²⁾ bewahren nur durch zähes Festhalten an den einmal erlernten Manieren, durch unermüdliches Erneuen eines durchgehenden, ziemlich flachen und geistlosen Kopftypus in harter aber wenig eingehender Zeichnung, sorgfältiger Gewandbehandlung und umständlichen Beiwerks einen gleichgearteten Charakter. Im zweiten und dritten Jahrzehnt des Cinquecento ist der Anschluss an Niccolò Rondinelli, Gian Bellini's ravennatischen Schüler, und wenn es hoch kommt, an den begabteren Cima da Conegliano, seine Rettung; dann macht sich der fließende Faltenzug und der lindere Ausdruck der Franciaschule bemerkbar, zugleich mit schlankeren Architekturen und buntem Grotteskenornament; in den letzten Jahren endlich tritt, wie das Bild im Lateran von 1537 beweist, im Streben nach Vergrößerung der Formen der Rückfall in ungeschlachte Derbheit ein. Tiefer gehende Veränderungen im Stil der Ausführung, im Kern der Erfindung, lassen sich jedoch in dem langen Lebenslauf kaum nachweisen; mit Ausnahme der ersten Phase frischer Selbständigkeit, mit der wir es gerade zu tun haben, verrät sich überall nur ein kräftiger Maler, aber ein schwacher Kopf.

Sein frühest datiertes Bild ist eine Altartafel in der Brera mit der teilweise erneuerten resp. falsch ergänzten Inschrift: MARCHVS · PALMIZANVS · FOROLIVIENSE (?) FECERVNT, wo sicher der Plural »*Forolivienses fecerunt*« mit seinem Handzeichen, der Palmette, dahinter gestanden hat, während eben diese Verbalform zwei Namen statt des einen voraussetzt, und der Jahreszahl · MCCCCLXXXIII · darunter³⁾. Es stammt aus der Confraternità di Valverde in Forli und zeigt die thronende Madonna mit den Heiligen Joh. Baptista und Petrus auf der einen, Magdalena und Dominicus auf der andern Seite. Der altertümliche Charakter des Ganzen wie die sorgfältig minutiöse Ausführung entsprechen durchaus dieser Zeit. Der marmorne Thronstuhl der Madonna steht auf einem polygonen Untersatz mit zierlichem Bandgeflecht in Relief; seine Löwenfüße greifen aus prächtigen Akanthusblättern hervor, während die Wangen des Podiums dazwischen mit antikem Rankenwerk in korrekter Nachahmung gefüllt sind. Die feine Marmorskulptur und der getäfelte Fußboden sprechen für die klassische Schule wie zugleich die statuarische Haltung und selbständige Durchbildung der Figuren. Sonst hat die ernste nonnenhafte Madonna allerdings noch etwas Verwandtschaft mit Melozzo's Madonna degli Angeli, die aus der Cappella Orsini der Petersbasilika in die vatikanischen Grotten gewandert ist, aber die ganze Auffassung

¹⁾ Ich erinnere an Piero de' Franceschi in Rimini 1451, Giovanni di Sante in Fano, Pietro Perugino in Fano (1497—98) und Sinigallia; aber auch an Giovanni Bellini's Altarstück in Pesaro, das Bild von Francia in Cesena.

²⁾ *Marco Palmeggiano opera in quei tempi con laudabile mediocrità*, sagt Scanelli.

³⁾ Brera Nr. 181. Das Datum ist wol echt, jedenfalls fröh. Sicher falsch datiert ist jedoch die Anbetung des Kindes ebenda (Nr. 193), mit der Jahreszahl 1492 auf dem Zettel. Das Bild ist 20—30 Jahre jünger und zeigt den erwähnten Einfluss der Franciaschule, während das Christuskind sogar peruginesk wird. Es ist also etwa MCCCCXXVII zu lesen, wenn die Erneuerung nicht ganz willkürlich war. An den Pilastern bunter Grotteskensmuck. In der Gallerie zu Forli ein abgenommenes Fresko aus dem Kloster S. Maria della Ripa angeblich 1492 stammt aus den neunziger Jahren, ist aber nach der zerstörten Inschrift nicht genau zu datieren. Vgl. unten.

und Formgebung ist viel unfreier und befangen. Johannes der Täufer und Magdalena stehen in steifer Haltung daneben; sie erinnern vielmehr an Giovanni di Sante von Urbino, aber der weibliche Kopf mit der eingeflochtenen Perlenschnur im Haar und die zahlreichen knitterigen Falten hüben und drüben geben uns Aufschluss über die Herkunft dieser Manier. Sie erzählen ganz offen, dass Marco Palmezzano im Atelier des Antoniasso di Benedetto Aquilio, des römischen Genossen Melozzo's, gearbeitet hat; denn hier allein kommen solche Dinge vor. Es genügt ein Blick auf die Verkündigung mit Kardinal Torquemada in Sta. Maria sopra Minerva, auf die Annunziata desselben Meisters, die unter Francia's Namen im Lateran hängt, um den engen Zusammenhang zwischen Palmezzano und Antoniasso's Werkstatt darzutun, und so erklärt sich auch die Verwandtschaft mit Raphaels Vater leicht, wenn als Mittelsperson zwischen allen eben Melozzo gedacht wird. Indessen mit diesen römisch-umbrischen Elementen, die willkommene Nachricht über die Vergangenheit des Autors geben, ist der Inhalt des eigentümlichen Bildes noch nicht erschöpft. S. Petrus und Dominicus sind ganz venezianisch, weit mehr bellinesk, als die verwandte Art Melozzo's erwarten lässt. Das dürftige Kind entspricht auch mehr dem Geschmack der nördlichsten Provinzen Italiens, und die nackten breiten Füße des Täufers verraten den Strandbewohner, während die langen, spirrigen Finger mit ihrer ungelenten Krümmung gar nichts von Melozzo's Zeichnung an sich haben. Die Landschaft zeigt rechts ein schlankes, fast umbrisches Bäumchen, links schroffe, zackige Felsen, die wiederum den Malern der Terra ferma Venedigs eigen sind. Das Bild würde also ausserdem beweisen — und die glänzende Oeltechnik bestätigt es vollends, dass hier ausser der römischen Schule noch venezianischer Unterricht zu Grunde liegt. So malt im Jahre 1493 der »caro allievo« Melozzo's — das ist festzuhalten! — und zwar, wie die Aufschrift und die Mischgattung des Ganzen vermuten lässt, in Gemeinschaft mit einem andern Forlivesen.

Schon ganz anders dagegen stellt sich das Verhältnis bei dem Bilde der Krönung Maria's aus dem Osservantenkloster bei Cotignola, das sich jetzt in der Brera befindet¹⁾ und immer noch aus der Frühzeit des Palmezzano stammen muss. Auf hohem Thronbau, der zu einer reichen Nische ausgestaltet, mit Teppich an der Rückwand und an dem Podium behängt ist, sitzen Christus und Maria einander gegenüber. Sie empfängt auf ihrem Haupt die Krone, während die Taube des heiligen Geistes darüber flattert. An die Lehnen zur Seite neigen sich links und rechts ein musizierender Engel, auf dem hohen Parapet stehend, während drunten zu Füßen des göttlichen Paares links S. Romuald, rechts S. Franciscus knien, mit gefalteten Händen in Andacht der Scene zugewandt. Der reine architektonische Aufbau des Marmorgestüls, die kassettierte Bogenleibung vor der Concha in perspektivischer Zeichnung, die Sorgfalt in der Wiedergabe der Teppichmuster und der Bücher, deren eines stehend am Sockel lehnt, während das andere geöffnet am Boden liegt, der ernste, feierliche Charakter des Ganzen giebt ihm das strenge Gepräge des Quattrocento. Die Gestalten alle sind unverkennbar Abkömmlinge derer Melozzo's: die Madonna hat einen runden Kopf mit gescheiteltem Haar und ovalem Antlitz, wie die thronende Dialektik auf dem urbinatischen Bilde in Berlin noch ganz individuell, und mehrere Engel in Loreto schon allgemeiner gebildet sind. Die Gewänder vollends haben die breiten Flächen und einfachen Falten weicher Doppelstoffe, wie sie Melozzo liebt. Auch die Engel tragen seine, allerdings schlichteste Kleidung. Die ganze Formensprache und Farbgebung steht dem Meister selbst ungemein nahe; nur der Ausdruck der Köpfe mit dem vorstehend geöffneten Munde scheint etwas nichtssagend und stumpf.

Nun, wir sind denn auch sonst imstande, an frühen Arbeiten die innige Berührung Pal-

¹⁾ Nr. 274. Der Zettel mit der Namensbezeichnung ist bis auf wenige Reste unleserlich. Crowe u. Cavalcaselle lesen halb lateinisch halb italienisch . . . »Palmizanus . . . da Forli«. Sie nennen es »ein hübsches Bild im umbrischen Charakter«. (S. 348.) Es ist jedenfalls eine Zeit lang früher anzusetzen als das Altarwerk in Faenza von 1497.

mezzano's mit seinem Lehrer und Freund Melozzo darzutun³ und so über die Anfänge des Einen wie über die letzte Tätigkeit des Andern in Forlì etwas mehr Licht zu verbreiten als bisher.

Im Jahre 1487 wurde zu Forlì an der Kirche del Carmine die Kapelle der Annunziata begonnen. Am 12. August, vielleicht in Erinnerung an Sixtus IV., gerade an seinem Todestag, fand die feierliche Grundsteinlegung statt. Guglielmo di Giovanni Facchini hiess der Stifter des frommen Werkes, an dem so rüstig fortgebaut wurde, dass am 25. August 1489 die Wölbung geschlossen werden konnte. Nachdem Alles verputzt, geglättet und geweißt war, vollendete man am 19. März 1491 den Altar darin, und am 25. März, dem Fest der Annunziata, fand die erste Messe statt. Soweit berichtet genau die handschriftliche Chronik des Andrea Bernardi¹⁾. Auf dem Altar dieser Kapelle befand sich aber eine Tafel mit der Verkündigung, die heute in der Pinakothek der Stadt bewahrt wird, ein schönes Oelgemälde, das in Ermangelung des verlöschten Namens einem unbekanntem Genossen Palmezzano's, Marco Valerio Morolini, zugeschrieben wird²⁾.

Zur Rechten sitzt die Jungfrau auf einem kleinen Podium. Vor ihr steht ein Lesepult, das, zugleich als Nähtisch eingerichtet, über dem dreibeinigen Fußgestell einen achteckigen Kasten, darüber auf polygonem Baluster die Tischplatte und darauf erst den drehbaren »leggio« trägt. Der Engel ist von links her eingetreten, während sie las. Er beugt ein Knie und erhebt verkündigend den rechten Arm, während die Linke, auf dem Knie ruhend, den Lilienstengel hält. Seiner Botschaft horchend, legt die Jungfrau eine Hand auf die Brust, während sie halb staunend, halb bescheiden die wunderbare Mär noch ablehnen möchte. Aber in den Lüften schwebt die Taube herein und droben flattern die Begleiter göttlicher Gegenwart, geflügelte Cherubköpfe, über ihrem Haupte.

Die schlichte Grossheit dieser Darstellung und die malerischen Eigenschaften des hellen, leuchtkräftigen Tafelbildes³⁾ weichen so weit von den beglaubigten Leistungen des Marco Palmezzano ab, dass wir Crowe und Cavalcaselle nicht zuzustimmen vermögen, wenn sie — voll Anerkennung für die Vorzüge — es diesem Lokalmeister zuteilen. Die Entstehung des Bildes zum Altarschmuck der Kapelle, die am 25. März 1491 in fertiger Ausstattung dem Kultus übergeben ward, fällt jedenfalls in die Jahre 1489—91, und dieser Termin unterstützt meine Ueberzeugung, die mir vor Jahren schon beim ersten Anblick des Werkes aufgegangen und sich jedesmal, wenn ich es wiedersah, bestätigt hat: es ist ein Gemälde, das Melozzo selber für das Gotteshaus geliefert hat, das damals unter seinen Augen aufgestiegen und geschmückt war.

Die Architektur der Halle, deren letzter Bogen den freien Ausblick in die Landschaft öffnet, entspricht durchaus dem Geschmack des römisch gebildeten Meisters. Ja, sie schliesst sich in den niedrigen Säulen mit kräftig skulptierten Kapitälern, mit Kämpfergesimsen darüber und kleinen Kuppelwölbungen zwischen den starken Gurtbögen, so eng an den eigentümlichen Stilcharakter von Sta. Maria del Popolo in Rom an, dass der Eindruck dieses Innenraumes hier deutlich gespürt wird. Die beiden Säulenpaare sind aus buntem, grau und braun gemustertem Marmor, die Bögen, die Simse und die Pfeiler der letzten Arkade grau, in den Zwickeln bronzene Medaillons eingefügt⁴⁾. Gabriel hat ein himmelblaues Untergewand, gelbe Tunika und stahlgrauen Mantel mit brauner Innenseite und ein echt naturgetreues Flügelpaar, wie Melozzo sie liebt, oben bronzebraun, unten grau gefärbt. Die ganze Tracht entspricht vollkommen der, die wir an seinen Engeln kennen; ein blaues Band zierte das hellblonde Lockenhaar, und das Antlitz vollends ähnelt auffallend dem lautenspielenden Seraph aus Sti. Apostoli, der sich im Profil nach links über den

¹⁾ Pag. 51—54.

²⁾ Nr. 113 (Notizie storiche e descrittive della Pinacoteca Comunale di Forlì, raccolte da Filippo Guarini. Forlì 1874). Casali, Guida per la Città di Forlì 1838, beschreibt es noch auf dem Hochaltar der Kirche als Werk Palmezzano's.

³⁾ Es ist von Girolamo Reggiani zu seinem Nachteil restauriert worden, der sich sogar links darauf bezeichnet.

⁴⁾ Man beachte die Verwandtschaft mit den Gemälden von Urbino.

Wolkenstreif herüberneigt. Den nämlichen Stirnschmuck trägt auch die Jungfrau im schlichtgescheitelten Haar. Ueber dem zinnoberroten Kleid mit weissen Puffen in den Aermelschlitzten fällt vom Nacken ein meerblauer Mantel mit dunkelbraunem Futter über die Arme und über die Kniee. Die Karnation ist hell und frisch wie alle Farben; auch an den neun grossen Engelköpfen droben mit ihren bunten Schwingen. Ein lichter blauer Himmel mit wenig hellgrauen Wolken, aus denen die weisse Taube hervorschwebt, breitet sich über der Landschaft, die links von hohen Felswänden mit jungen Bäumen darauf begrenzt wird. Dort erkennt man eine Eremitenhöhle, drunten eine Thorwache mit Bewaffneten darin, und Wanderer auf der Strasse, deren einer an dem Säulenstumpf mit Kreuz sein Gebet verrichtet. Weiterhin von Höhen eingeschlossen wird eine Stadt sichtbar, in der man den Turm von S. Mercuriale und die Rocca di Ravaldino erkennt, also Forli, wie es damals aussah.

Alle Körper sind scharf und plastisch gegeben, bis in die letzte Ferne, d. h. die Abtönung durch die atmosphärische Luft, wenigstens nach dem jetzigen Zustand zu urteilen, nicht recht beobachtet; aber die Führung des Lichtes, das von links oben hereinfällt, wieder so meisterlich und geschickt, dass wir diesen Mangel vergessen. Vorn ist Gabriels Arm und Nacken hell beleuchtet, sein Antlitz in duftigem Halbschatten, während ein voller Glanz auf Maria's Zügen lagert. Die Erhaltung des Bildes gestattet allerdings auch hier keine vollständige Entscheidung mehr: die Oberfläche ist abgerieben, so dass der Name auf dem Papierzettel, der am Pulte befestigt ist, dabei verschwand, und die Schatten sind zum Teil retouchiert, ja sogar die Gesichter durch Drucker in den Schattenpartien verpfuscht. Indessen auch in der ursprünglichen Ausführung scheint der Meister die Nebendinge, die ihn selbst nicht besonders anzogen, der Hand eines Schülers überlassen zu haben. Die Gewandbehandlung weist solche Verschiedenheiten auf: der Engel Gabriel ist von ganz besonderer Schönheit, die Falten fliessen reich, ohne Ueberladung, in malerischer Breite auf den Boden herab; der Mantel der Jungfrau nimmt sich dagegen etwas dürftig aus, wie auf den eigenen Bildern Palmezzano's dort, wo er nicht durch knittrige Brüche in anderer Weise zu viel tut. Aber diese kleinen Unregelmässigkeiten fallen um so weniger in die Wagschale, als wir nach so langer Entwöhnung von der Tafelmalerei und Oeltechnik gewiss einige Schwierigkeiten für den Pinsel und abweichende Gewohnheit für das Auge voraussetzen müssen.

Deshalb weicht auch das hellfarbige Aussehen dieses Gemäldes und besonders die Modellierung des Nackten ziemlich weit von den älteren Tafelbildern des Meisters ab, darf uns aber nicht irre machen. Die Freskomalerei hatte ohne Zweifel ein Streben nach möglichster Vereinfachung des Verfahrens und energischer Wirkung veranlasst, welche bei der Ausführung eines Oelgemäldes dann leicht eine gewisse Härte in der Nebeneinanderstellung von Licht und Schatten bedingte und die Weichheit der Uebergänge, die zarte Modellierung vergass, welche mit dieser Malweise erreicht werden kann. Das Auge Melozzo's war ausserdem durch die eigentümliche Richtung, in welcher er die höchsten Triumphe seiner Kunst gesucht, mehr gewohnt auf die scharfe Präzision der Umrisse, die strenge Korrektheit und kühne Sicherheit der Zeichnung zu achten, duldet nicht die leiseste malerische Lizenz in der Linearperspektive. Kein Wunder, dass er sich dem »sfumato« Leonardo's nicht zuwendete, selbst der feinen Abtönung des Piero de' Franceschi nicht ganz treu blieb. Mit unverkennbarer Vorliebe und persönlicher Meisterschaft sind dagegen die plastischen Formen und Profile der Architektur gegeben, selbst Schwierigkeiten der perspektivischen Zeichnung aufgesucht, wie in dem künstlich zusammengesetzten Lesepult, an dem die Thüren des Schreines offenstehen, während die Blätter des Gebetbuches, das darauf liegt, sich wie im Luftzug auseinandertun.¹⁾

¹⁾ Man vergleiche dagegen Palmezzano's schwaches Verkündigungsbild, das im selben Saal gegenüberhängt und offenbar abhängig ist. Nr. 128 (Alinari 1111). Crowe u. Cavalcaselle ehren es unbegreiflicher Weise mit dem Lobe

Jedenfalls muss das schöne Altarbild der Annunziata als Beispiel für die letzte Tätigkeit Melozzo's in seiner Heimat betrachtet und ganz anders gewürdigt werden wie bisher. Kein Bild von allen, die man ihm sonst in Forli zuschreibt, kann auch nur entfernt daneben aufkommen, selbst die wenigen nicht, wo sein Name mit dem des Schülers Marco Palmezzano in glaubwürdiger Inschrift vereinigt ist. Leider sind gerade diese Signaturen vielfach durch Abreibung undeutlich geworden und willkürlich ergänzt. Sonst würde wahrscheinlich auf einigen Bildern, wo heute noch das seltsame »*Marcus Palmezzanus foroliviense fecerunt*« oder Aehnliches zu lesen steht, statt dessen wol auch einmal »*Melotius et Marcus Forolivienses fecerunt*« oder umgekehrt »*Marcus et Melotius*« zu finden sein, wo der geschickte Oeltechniker Palmezzano die Ausführung besorgt. Wir nehmen in der Tat für diese Jahre eine solche Atelieregemeinschaft an, so dass sich die nächstfolgende Signatur »*Marcus de Melotius faciebat*« bei dem mangelhaften Latein Palmezzano's sehr natürlich erklärt ¹⁾.

Am meisten von dem Erbteil Melozzo's verrät sich noch in einem trefflichen Altarwerk, das bei Palmezzano am 12. Juni 1497 für das Waisenhaus S. Michilino zu Faenza bestellt und unterm 16. März 1500 vollständig bezahlt war²⁾. Es ist die thronende Madonna mit dem Erzengel Michael links und S. Jacobus Minor gegenüber. Der Sitz der Jungfrau ist auf einem seltsamen Piedestal im Geschmack der Ferraresen erhöht; die doppelte Säulenstellung der Aedicola dagegen fast genau dem Bilde der Annunziata in Forli, das wir soeben besprochen, nachgebildet. Durch die Arkade hinter dem Thron blickt man über eine Brustwehr hinaus, wo vorn ein Reiter und zwei Eremiten, auf der Höhe die Engelsburg, und darunter im Grünen ein ruhender Stier, das Wappentier Papst Alexanders VI., aufs sorgfältigste dargestellt sind. S. Michael mit dem Scharlachmantel über der vollen Stahlrüstung, deren Metallglanz sehr glücklich gegeben ist, kann es mit ähnlichen venezianischen Leistungen aufnehmen. S. Jacobus Minor ist vortrefflich gestellt, der Typus noch Melozzo's Aposteln verwandt, der graulila Mantel mit gelbem Futter über dem braunen Rock und das offene Buch, das auf der linken Hand ruhend sich gegen die Brust lehnt, ganz im Sinne des Meisters arrangiert. Das klassische Rankenwerk am Marmorrelief der Balustrade, die wundervolle Durchführung der Kompositkapitäl sind Schätze des ererbten Ateliers, und die Kunststücke in perspektivischem Aufriss regelmässiger Körper, mit denen er den Unterbau des Thronsitzes geziert hat, dessen Baluster sogar von einem Mazzocco-ähnlichen Kranz mit pyramidalen Spitzen ³⁾ umspannt wird, beweisen wie fleissig der Schüler Melozzo's die Aufgaben dieser Art nach Piero de' Franceschi studiert hat. Nur die Madonna mit dem Kinde ist nicht mehr ganz des Lehrers würdig und zeigt Rondinellis Einfluss, Gottvater in der Lünette bleibt sogar weit zurück. Ganz auffallend tritt im Ganzen der rötliche Ton des Fleisches hervor, der Palmezzano's eigene Arbeit kennzeichnet.

Diesem Altarwerk in Faenza stellt sich noch ebenbürtig das grosse Hauptstück der Zoccolanti zu Matelica an die Seite, das eine thronende Madonna mit dem segnenden Kinde, S. Franciscus und S. Catharina enthält, darüber in der Lünette eine Pietà mit fünf Heiligen, Einzel-

»von gleicher Schönheit«. Meine Notizen lauten dagegen: befangene Köpfe, — matte Farbe. Maria: hellrosa Gewand, blauer Mantel mit grauer Innenseite; Gabriel: lilaweisses Hemd, gelber Rock, violettgrauer Mantel mit grünem Futter; aschblondes Haar. Landschaft ohne Luft. Plumpe Grotteskenfüllung, farbig auf Goldgrund, an den Pfeilern. Späteres Machwerk.

¹⁾ Dahin rechne ich auch das Bild der dritten Kapelle in S. Mercuriale mit dem Crucifixus, S. M. Magdalena und S. Giov. Gualberto, der einen knieenden Krieger empfiehlt. Die ursprüngliche Inschrift enthielt einen Doppelnamen: Marchus MC und das aus S. Trinità della Torre, jetzt in die Pinakothek versetzte, mit der thronenden Madonna, S. Bartholomaeus und S. Antonius v. Padua, mit der gefälschten Inschrift Marcus Valerius Morolinus de Forlivisis faciebat M III. Besonders die Köpfe sind auf diesen beiden beachtenswerten Stücken in der Tat viel grandioser als je bei Palmezzano selbst.

²⁾ Vgl. die urkundlichen Angaben bei Crowe u. Cavalcaselle. III. p. 345 f.

³⁾ Vgl. die Figuren bei Daniel Barbaro, La Pratica della Perspettiva, Venedig 1569. p. 43, und p. 114 (zu III, cap. 34, Fig. 55).

figuren an den Pilastern und das Abendmal, zwischen dem Martyrium Catharinas und der Stigmatisation des heil. Franz, in der Predella. Es trägt die Inschrift: »MARCHVS DE MELOTIVS FOROLIVIENSIS FACIEBAT. AL TEMPO DE FRATE ZORZO GWARDIANO DEL M^o CCCCXI. Dagegen weist gerade das Gemälde, das heute in Forli noch immer an erster Stelle als Melozzo's Eigentum bezeichnet wird, fast gar nichts mehr von dem Geiste des Lehrers auf, den Palmezzano auch hier auf der Inschrift noch mitgenannt hat. Am Thron des Antonius Abbas, zu dessen Seiten Johannes der Täufer und Sebastian stehen, sitzt ein Zettel mit den Worten: »*Marchus demelotius pictor foroliviensis facebat*«, aber gerade das zweite Wort ist entstellt und unter dem *f* schimmert noch ein *us* durch, so dass *palmizanus* dagestanden haben könnte. Doch mag es echt sein, oder nicht; schon der Ort, für den das Bild gemalt wurde, auf Bestellung der *Ostoli*, deren Wappen unter dem Zettelchen angebracht ist, beweist, dass es nicht bei Lebzeiten Melozzo's entstanden. Die Kapelle der Ostoli war die erste des linken Seitenschiffs vom Eingang her in der Kirche del Carmine. Dieses Gotteshaus aber wurde, wie wir gehört haben, 1487 von der Annunziatenkapelle des Hochaltars her begonnen, dieser Chorbau wurde 1491 dem Kultus übergeben, und erst später in langsamem Fortschreiten die übrige Kirche weitergebaut. So gehört dies Bild denn auch stilistisch bereits in die Zeit nach 1500. Nur der Vorläufer Christi erinnert noch an die früheren Gestalten, während Sebastian schon ganz an Rondinellis Weise streift, im Kopfe sogar Züge faentinischer Maler verrät. Antonius Abbas dagegen hat in der ganzen Anordnung wie in dem langbärtigen Kopf mit der Mitra sehr viel von Lorenzo Costa's und Francia's Art. Die Architektur ist noch trefflich gezeichnet; aber die Grottesken als Pilasterfüllung bestätigen unsere Datierung durch die Tatsache, dass auch dieser Lokalmeister einer entlegenen Provinzialstadt von der Mode mitergriffen worden, die zu Rom, etwa zehn Jahre früher, von Bernardino Pinturicchio, dem Hofmaler Alexanders VI., inaugurirt war; die farbigen Gebilde auf goldigem Grund besagen ausserdem, dass er die Neuigkeit durch venezianische Vermittlung erhalten. ¹⁾

Die eigentümliche Manier, seine Gesichter mit spitzvorspringender Oberlippe und entsprechender Vertiefung der unteren zu zeichnen, die derben Füsse, an denen die grosse Zehe übermässig stark ist, die scharfkantigen Falten in den Gewändern lassen erkennen, dass wir uns auf dem Wege zu dem wichtigen Bilde befinden, das die Kommunion der Apostel in der germanischen Weise des Justus von Gent darstellt, einer gedrängten Komposition, die zum 8. October 1506 zu Ehren der Ankunft Julius' II. auf dem Hochaltar des Domes aufgestellt wurde.

Nach diesen Ausblicken erhält die Periode engsten Anschlusses an Melozzo, ja einer gemeinsamen Tätigkeit in Forli eine besondere Bedeutung für Palmezzano, und die erfreulichen Proben, die der Nachfolger gerade damals zur Reife bringt, erscheinen naturgemäss als Früchte dieser innigen Berührung. Sobald er aber sich selbst überlassen bleibt, und jemehr das Vorbild verblasst, sinkt er von Jahr zu Jahr tiefer zurück in die Befangenheit des Provinzialgeistes, in dem und für den er schaffen muss. Die fleissige Aufmerksamkeit für Nebendinge, seltsam aufgebaute Thronsitze, felsige Landschaft mit allerlei kleinen Figuren darin, aber ohne Luft und Tiefe, nicht selten durchsichtige Färbung, die jedoch leicht die Härte des Metallglanzes annimmt, machen den Hauptreiz seiner Bilder aus neben dem biederem Vortrag und der braven Aufrichtigkeit seines übrigen nicht tiefen Ausdrucks. Die Kenntnisse in Architektur und Perspektive verdankt er seinem Lehrer; aber sie verzetteln sich bei ihm bald an dieses Beiwerk im Schreinergeschmack. Bald dient die kühne Verkürzung nicht mehr zur Darstellung schwungvoller Bewegungen und grossartiger Wendung der Gestalten oder gar zu völlig neuem Wurf der Erfindung; weder die jugendliche

¹⁾ Antonius Abbas trägt ein schwarzes Gewand und weisse Mitra mit Goldbesatz, ein offenes Buch auf dem Knie. Hinter dem Thron Ausblick in unbedeutende Landschaft. Johannes hat ein graues Fellkleid mit grün- und karminrotem Mantel darüber, braune Carnation, während Sebastian gegenüber wieder den rosaroten Fleischton zeigt. Links hinter Johannes das Schwein Antonios ganz hölzern und steif.

Schönheit noch die vornehme Würde der Menschen Melozzo's bleibt ihm eigen; nicht einmal in der Dekoration bewahrt er den Sinn für Reinheit und Strenge, sondern verliert sich in bunte Spielerei mit Goldgrund und Farbenwechsel aller Art, in die Grotteskenmode, für welche seiner armen Phantasie nun vollends die Beweglichkeit und Laune fehlt. —

Das Schicksal, dass die eigene Ausbildung sich überlebt, während ringsum ein neuer Aufschwung begonnen hat, dem der alternde Geist der vorigen Generation nicht mehr zu folgen vermag, betraf wie Pietro Perugino auch Marco Palmezzano. Lieber jedoch als jenem verzeihen wir der ehrlichen Mittelmässigkeit des Forlivesen, der emsigen Treue, die überall aus seinen Leistungen spricht, wenn er auch weiter nichts vermocht hat, als die erlahmende Tradition in dieser einsamen Gegend ein halbes Jahrhundert lang fortvegetieren zu lassen. Die gewohnheitsmässigen Wiederholungen sentimentaler Seelenmalerei eines tüchtig veranlagten Mannes wie Perugino verschaffen dem Minderbegabten die Nachsicht, die uns jedoch nicht hindern darf, den weiten Abstand zu erkennen und bewusst zu halten, der zwischen Marco Palmezzano und Melozzo degli Ambrosi selbst in der besten Zeit des Zusammenwirkens bestanden hat.



Cappella Feo in S. Biagio e Girolamo.

Nachdem wir so den Verdiensten Palmezzano's nach Mafsgabe seiner besten Leistungen in den Jahren frischer Kraft gerecht zu werden versucht haben, dürfen wir uns vorbereitet glauben, auch über die Autorschaft eines grösseren Werkes zu entscheiden, derentwegen bis heute sich widersprechende Meinungen gegenüberstehen, ohne dass die Gründe der einen wie der anderen in befriedigender Weise zum Austrag gekommen wären.

Bis vor wenigen Jahren nämlich waren die Malereien der ersten Kapelle in S. Biagio e Girolamo zu Forli nur teilweise sichtbar, oder durch die Dunkelheit des Raumes und die verhängten Fenster lichtscheuer Mönche doch genauerer Prüfung entzogen. Man hatte nämlich die apsisartige Erweiterung der Altarwand, in welcher die Fenster sich befanden, einfach abgerissen und zugemauert. So war die kleine Kuppel dieser Kapelle zur Rechten des Haupteingangs völlig verfinstert und die Malerei der [unteren Wand, wo das Reflexlicht aus dem Langschiff genügte, musste allein das Urteil bestimmen. So erklärt sich auch zum Teil die Entscheidung: »zwischen den Deckenbildern und denjenigen der einzigen unberührt gebliebenen Wand besteht kein fühlbarer Unterschied.«

Seitdem durch ein neues Fenster in der Aussenmauer das Tageslicht wieder eindringen kann, stellt sich die Untersuchung von vornherein anders, und die Kritik muss, ebenso wie in Loreto, ihr Verfahren von Neuem aufnehmen. Denn jetzt können auch dem flüchtigeren Beobachter auffallende Verschiedenheiten kaum entgehen, und gestatten dem Forscher gewiss nicht, sich bei der literarischen Tradition zu beruhigen.

Die Kapelle, die S. Bernardin geweiht war, ist ein Raum mit quadratischer Grundfläche, der durch eine Arkade mit dem Langhaus und ebenso auf der linken Seite mit der anstossenden zweiten Kapelle in Verbindung steht. Die Altarwand war, wie gesagt, ursprünglich durch eine rundbogige Nische erweitert und von zwei Fenstern durchbrochen. Es blieb also unten nur die Vollmauer zur Rechten als gleichmässige Wandfläche übrig, gegenüber der entsprechenden linken Seite des folgenden Raumes, wo sich das Grabmal der Barbara Manfredi, Gemalin Pino's degli Ordellaffi, befindet. Dazu kam die flache Kuppel, die Lünette über der Altarnische, schmale Seitenfelder

daneben und endlich die Pfeiler selbst, die als Träger der Deckenwölbung mit gemalten Pilastern charakterisiert werden mussten. Die ganze Altarseite ist durch die baulichen Veränderungen bis auf wenige Spuren im Bogenfeld zerstört. In der Halbkuppel der Apsis sah man Gottvater umgeben von Engelchen, darunter an den Pfosten einige Bischöfe im Ornat. Auch die übrigen noch erhaltenen Teile haben vielfach durch Feuchtigkeit und Abstossung gelitten. Die Lünette der rechten Wand ist durch gemalten Architrav mit breitem Fries und scharf profiliertem Sims abgetrennt, die rechteckige Bildfläche unten wieder durch perspektivisch gezeichnete Säulenarchitektur in zwei Arkaden geteilt, so dass der Beschauer in eine prächtige Loggia hinauszublicken wähnt. An der mittleren Säule vorn ist ein Zettel angebracht, wie ihn Palmezzano seinen Arbeiten beizufügen pflegte, und die durch ruchlose Hand absichtlich verkratzte Inschrift lautete unzweifelhaft in gewohnter Weise, wie noch erkennbar:

Marchus palmezanus pictor

forolivienfis faciebat

Mcccc? ☛

Die Jahreszahl zeigt sicher Mille cinque cento und dann noch eine Ziffer, die mir wie eine X. erschien, während Girolamo Reggiani, der viele Durchzeichnungen nach diesen Fresken gemacht, in den dreissiger Jahren eine V. gelesen resp. vermutet hat; dahinter steht als Schlusszeichen die Palmette, gleichsam das Manu-propria des Künstlers.

Auf diese unanfechtbare Namensbezeichnung gestützt, berichtet schon Francesco Scanelli von Forli 1657, da die Fresken gewiss noch besser erhalten waren, von diesem Kapellenschmuck als Palmezzano's Eigentum, aber doch mit deutlichem Befremden: »Wie sehr auch ein geringerer Meister sich selbst einmal zu übertreffen vermag, das sieht man so recht in der Kirche der Zoccolanti der Stadt Forli, in der ersten Kapelle beim Eintritt zur rechten Hand, welche die heroische Fürstin Caterina Sforza von Marco Palmeggiani hat malen lassen, einem Meister, der sonst freilich für jene Zeiten mit löblicher Mittelmässigkeit gearbeitet, bei dieser Gelegenheit jedoch gezeigt hat, dass diese Leistung im Vergleich zu nicht wenigen seiner Gemälde in derselben Kirche und anderen seiner Vaterstadt, in der Tat als überlegenes Beispiel angesehen werden muss, das über sein gewöhnliches Können hinausgeht¹⁾.« So haben auch neuerdings noch Crowe und Cavalcaselle geurteilt: »Die Fresken selbst sind ohne Zweifel von Palmezzano²⁾«, während der Maler Reggiani³⁾ — freilich »ohne hinreichende Begründung« — die Decke und die übriggebliebene Lünette als Melozzo's Werk in Anspruch genommen hatte (1834). Später gab Frizzoni in Burckhardts Cicerone (1874) die Notiz: »Von ihm (Melozzo) die Decke einer Kapelle in S. Biagio e Girolamo zu Forli, mit erstaunlichen Verkürzungen;« aber Bode's Bearbeitung von 1879 giebt diese Bemerkung wieder auf⁴⁾.

Schon die Angabe Scanelli's, dass Caterina Riario-Sforza die Stifterin des Kappellenschmucks gewesen, müsste nach der Jahreszahl 1505 oder 1510 dem Zweifel Eingang verschaffen; denn im Januar 1500 erlag die Burg, in welche sich Caterina geflüchtet, der langen Belagerung durch Cesare Borgia, und die mutige Frau musste nach Rom in die Gefangenschaft wandern, aus der sie später nur befreit ward, um nach Florenz in ein Kloster überzusiedeln. Ausserdem befindet sich mitten in der Kuppelfläche hier ein Wappenschild im runden Kranz, das weder den Sforza noch

¹⁾ Microcosmo della Pittura. p. 223.

²⁾ Gesch. d. ital. Malerei, deutsche Ausgabe, III. p. 341.

³⁾ Alcune memorie intorno al pittore Marco Melozzo da Forli, in »Biografia e Ritratti di XXIV Uomini illustri Romagnuoli. Pubblicato per cura di Antonio Hercolani.« Forli 1834. p. 37—52.

⁴⁾ Auf die Bemerkungen der neuesten Auflage komme ich später.

den Riario gehört. Der Schild ist durch einen breiten Querbalken geteilt, die untere Hälfte wieder durch schrägliegende Streifen gegliedert, und vor dem goldenen Balken sitzen zwei naturfarbene Vögel und noch ein dritter im Felde darunter. Es ist das Wappen der Familie Feo oder Fevo aus Savona ¹⁾, die mit den Riario verwandt war. Eine Base des Grafen Girolamo war mit Giuliano Feo verheiratet, den er zum Kastellan der Rocca von Forli berufen hatte; dessen Bruder war Burgvogt in Tossignano, und dieser hatte zwei Söhne, Tommaso, der 1487, wie wir gemeldet, Befehlshaber der Rocca di Ravaldino ward, und Giacomo. Dieser Giacomo Feo ist der Stifter des Freskenschmucks; denn auf seinen Namensheiligen beziehen sich die Darstellungen, die uns erhalten sind. Oben in der Lünette wird ein seltsames Wunder des heiligen Jakobus von Compostella geschildert, unten die letzten Taten und der Tod desselben Apostels. — Aber mit diesem historischen Nachweis, den auch der alte Name schon bei Bonoli in der Geschichte von Forli bestätigt ²⁾, geraten wir auf einen anderen Widerspruch: mit dem Datum der Inschrift Palmezzano's, das jedenfalls jenseits 1500 liegt, während Giacomo Feo, der Stifter, bereits 1495 gestorben und in dieser Kapelle bestattet ist ³⁾.

Doch gerade hier hilft der Zweifel weiter, den wir aus stilistischen Gründen gegen die alte Tradition und Crowe und Cavalcaselle's Entscheidung aufnehmen müssen, der Zweifel über den Autor, der hier systematisch erledigt werden soll.

Die Malerei ist weder ganz aus einer und derselben Zeit, noch durchweg von derselben Hand! — Halten wir uns zunächst rein objektiv an die äusserlichen Merkmale, als ob es sich um die Zeitbestimmung von Manuskripten handle, so wird der geschulte Blick des Forschers paläographische Unterschiede genug herausfinden, welche die Entstehung der oberen Teile der Kuppel mit der Lünette einer früheren Phase zuweist, als nach dem Datum des unteren Wandbildes anzunehmen wäre.

Mit der Inschrift des Zettels aus dem ersten Jahrzehnt des Cinquecento stimmt die Dekoration der unteren Hälfte sehr wol überein. Die Pilaster in den vier Ecken sind mit aufsteigendem Ornament gefüllt, das bereits völlig in die Kategorie der Grottesken gehört, welche mit dem Eintritt des 16. Jahrhunderts, wie wir an den Tafelbildern Palmezzano's gesehen, auch in diesen Gegenden beliebt wurden. Auf dem Rand einer Vase stehen Satyrn, die an Bändern herabhängende Widderköpfe in der Hand halten, auf ihren Schultern Putten mit Pfeilen bewaffnet und Vögeln auf dem Kopf, dazwischen steigt aus den Stengeln wieder eine Urne empor, mit einer sitzenden Harpyie darauf, aus deren Leib sich neues Rankenwerk mit Masken und Schilden entfaltet, schliesslich eine Inschrifttafel, auf der ein Knabe mit Fruchtkorb auf dem Kopf das Ganze bekrönt, während neben ihm auf zerbrechlichen Gefässen noch Hirsche kauern mit prächtigem Geweih. Dort entpuppen sich aus dem Pflanzengewinde Sirenen mit blauen Flossen, fleischfarbenem Leib und bunten Flügeln, oder Genien mit Triumphbannern, Medusenhäupter und Fackeln, während angekettete Affen gar ein Heiligenbild in ovalem Rahmen umklettern, wie es sonst auf den Pilastern seiner Altarwerke vorkommt: Alles in lebhaften Farben auf dunklem Grunde, teilweise auch grau in grau gemalt, wie eingefügte Stuccoreliefs. — Der nämliche Geschmack erstreckt sich auch auf den Fries, der das untere Wandbild von der Lünette trennt, wenn auch hier symmetrische Teilgliederung mit spiralförmigen Ranken durchgeführt ist, die einander gegenüberstehend abwechselnd gefärbte Felder einschliessen. Aber schon bei der Bemalung der Bögen wird ein Vorwiegen der sorgsamer durchdachten, ernsteren Dekorationsweise des Quattrocento fühlbar. Hier sehen wir grosse Masken oder bärtige Köpfe mit vegetabilisch ver-

¹⁾ »All' Archivio diplomatico in Firenze nel tomo 11^o esiste l'arme in filza de' stemmi gentilizij a paga 738 con il distintivo Feo.« Burriel, Vita di Caterina Sforza, Bologna 1795, III. p. 854 f.

²⁾ Bonoli, Istorie della Città di Forli, 1661, nennt pag. 258 »la Cappella di Giacomo Feuo, ora de' Conti Gaddi in S. Girolamo.«

³⁾ Leone Cobelli, Chronik p. 381 f.

laufendem Haar und Laubgewinde dazwischen, wie die antike Skulptur sie aufwies; in der Lünette an einem Podium in Holzintarsia ganz symmetrisch je zwei Greifen zu den Seiten einer Urne mit Früchten, und die Schweife als Rankenwerk fortgesetzt. An den Innenseiten der Bögen sind vollends vertiefte Kassetten gemalt mit glockenförmigen Blumenkelchen als goldenen Rosoni auf blauem Grunde, und metallene Buckel an den vier Ecken des Steinrahmens. Die strenge perspektivische Durchbildung dieses Rundbogens, wie wir sie in den Stanzen des Vatikans beobachtet, und die Entfaltung des davon eingeschlossenen Raumes, die realistische Aufrichtigkeit und Konsequenz in der dekorativen Ausstattung der Innenräume, die auf Grund der gegebenen Architektur entwickelt wird und sich keinen Augenblick von dem Boden des baulich Möglichen in rein willkürliches Phantasieren verliert, logische Klarheit hat die Erfindung dieser räumlichen Dichtung beherrscht. Die flache Kuppel ist in drei Reihen sechseckiger Kassetten übereinander und gestreckte Rautenfelder dazwischen gegliedert; in den Zwickeln sind zwischen dem festen Rahmenwerk sechseckige Fensteröffnungen durchgebrochen und die Dicke der Mauer durch perspektivische Malerei versinnlicht. Die Dreieckfelder und Kassetten sind mit Reliefformament in Steinfarbe auf blauem Grunde gefüllt, die Rahmen mit Bandflechten und goldenen Buckeln geziert. Es ist die wahrheitseifrige Sinnesart des Quattrocentisten und der einheitliche Anschluss an die Denkmäler römischer Architektur unverkennbar. Nichts von dem spielerischen Wesen venezianischer Inkrustation mit bunten Marmorsorten, noch die abenteuerlichen Gebilde ferraresischer Handwerker, bei denen man nicht weiss, ob sie aus der Werkstatt des Goldschmieds oder des Drechslers stammen, oder ob ein kunstreicher Zimmermann bei festlicher Gelegenheit seine genialischen Einfälle zur Schau gestellt. Die ganze Einteilung des vorhandenen Raumes bewegt sich in den Voraussetzungen der Baukunst und in den klassischen Formen der Triumphbögen, des Pantheon oder ähnlicher Reste der Kaiserstadt. Und die architektonische Anschauungsweise des Autors bestimmt, wie wir sehen werden, in engster Verbindung mit dieser Gesamtdisposition auch den entscheidenden Wurf der historischen Szenen.

Sind diese Merkmale — von dem schmückenden Beiwerk und Schnörkelspiel der Feder bis hinein in die charakteristischen Grundzüge der Schrift selbst — nur bevorzugten Schriftgelehrten verständlich, während der Laie oder wer die höheren Weihen zu besitzen glaubt, an diesen Unterschieden achselzuckend vorbeigeht, so wird der Hinweis auf das Kostüm, in dem die dargestellten Personen auftreten, schon allgemeiner willkommen sein¹⁾. Unten erscheinen die Kriegsknechte in der Tracht französischer Söldlinge und Kavaliers, wie sie seit dem Zuge Karls VIII. von Frankreich in Italien bekannt und besonders in den nördlichen Nachbarprovinzen beliebt wurden. Unter dem Lederkoller werden die kurzen Pluderhosen getragen, die bei geringeren Leuten bis ans Knie reichen, während bei dem vornehmen Herrn das Strumpfbinkleid weiter hinaufreicht und über der Wade gebunden wird; bei beiden dürfen natürlich die Schlitz mit Puffen darin nicht fehlen. Der Ritter trägt den Helm, der Soldat eine breite Mütze mit oder ohne Schirm, der eine wie der andere die sogenannten Kuhmäuler an den Füßen. Der italienische Bürger steht als Zuschauer bereits in dem faltigen aber kurzen, nur über die Kniee fallenden Mantel mit breitem Klappkragen, weiten am Handgelenk geschlossenen Ärmeln, und in der Kappe mit Knopf oder Troddel in der Mitte²⁾.

In der Darstellung droben im Bogenfeld dagegen sehen wir die anliegenden Beinkleider und kurzen Jacken mit engen Ärmeln, die unter der Schulter oder am Ellbogen geschlitzt sind, die kleinen roten Filzkäppchen, genug die Tracht, welche an allen Jünglingsgestalten bei Signorelli und Fiorenzo di Lorenzo, bei Perugino und Ghirlandajo vorkommt, der italienischen Kunst des Quattrocento geläufig war, bis zum Beispiel in Pinturicchio's Fresken zu Siena eine Durchsetzung

¹⁾ Noch hat der Leser meiner Absicht gemäfs gar kein stoffliches Interesse an dem Dargestellten.

²⁾ So z. B. auf den Fresken Andrea del Sarto's auch in Florenz.

mit französischen und germanischen Moden eintrat. Der einzige Rest in der Lünette der Altarseite gehört einer jener Gewandfiguren mit hochkräpfigem Hut, wie sie, oft mit turbanähnlicher Kopfbedeckung, bei den umbrischen Künstlern in jeder Historie mitfigurieren. Genug, zwischen der Vollendung der oberen Teile und dem datierten Fresko mit Palmezzano's Namen war das wechselreiche, für ganz Italien so verhängnisvolle Jahrzehnt ins Land gegangen, von der Invasion der französischen Heeresmacht bis zum siegreichen Auftreten Julius' II. Das spricht sich in der Wandlung des Kostüms gar augenfällig aus, und ihr gerade widmet der Chronist Andrea Bernardi in seiner handschriftlichen Erzählung von den Schicksalen dieser Provinz und der Stadt Forlì gerade damals ein eigenes Kapitel: »*Molte foze de vestimenti fate in questa nostra provincia de italia comenciande lultima mediata de lane 1494 grande et arduue a danne e detrimento de le loro case per la suoua gram sensualitade . . .*«¹⁾

Sollte darnach unser kritischer Sinn nicht dieselben Unterschiede auch in der Formgebung und Zeichnung und Farbe, wenn nicht in der Erfindung und Komposition erkennen? — Freilich haben die heimlichen Zerstörungen der von oben durchsickernden Feuchtigkeit den ursprünglichen Glanz der Farben vielfach mitgenommen, unten der Mutwille roher Menschenhand die Oberfläche entstellt; trotzdem kann über die Verschiedenheit der Arbeit in rein technischer Beziehung kein Zweifel aufkommen²⁾. In dem Wandbilde, das Palmezzano mit seinem Zettel versehen, herrscht der gelbrote Fleischton mit bräunlichen Schatten, den wir auch in seinen Tafelbildern bemerkt haben. Und in der Tat ist ihm diese erhitzte Karnation auch im Fresko eigentümlich schon zu einer Zeit, die dem Datum des unteren Gemäldes hier um zehn Jahre voraus liegt. Sie findet sich ebenso stark in der abgenommenen Wandmalerei aus dem Nonnenkloster Sta. Maria della Ripa, die jetzt in der Pinacoteca comunale bewahrt wird. Diese enthält den gekreuzigten Christus mit der knieenden Magdalena, die den Kreuzesstamm umschlingt, und S. Johannes mit S. Teresa zur Rechten, Maria und S. Franciscus zur Linken stehend. Pilaster von toskanischer Ordnung und eine Cornische mit Rankenornament im Stil des Quattrocento rahmen sie ein. Der Maler Girolamo Reggiani, der sie 1838, als man sie retten wollte, im Auftrage des Gonfaloniers an Ort und Stelle geprüft hat, las unter der üblichen Namensbezeichnung die Jahreszahl 1495, und nach Cobelli's Chronik wurde das Kirchlein, in dessen Chorwand es gemalt war, am 7. Mai 1497 geweiht. Schon damals, in den frühesten Jahren der selbständigen Tätigkeit Palmezzano's, hat er im Fresko keine frische ganze Farbe, sondern nur stumpfe, gebrochene Töne, wie hier in der Kapelle von S. Girolamo.

Die Lünette strahlt dagegen in meisterlicher Klarheit; auch die Gestalten der Kuppel haben genug von ihrer alten Leuchtkraft bewahrt; sie zeigen nirgends jene rötlichbraune Karnation, sondern fallen eher durch die weisse Gesichtsfarbe auf, welche für die Beleuchtung an ihrem Standort ursprünglich wol berechnet war. Ein unbefangener Ausblick, wo ihresgleichen zu finden seien, kann nur auf jene Freskenstücke des Chors von Sti. Apostoli zu Rom und die Kuppel von Loreto führen, d. h. auf das beglaubigte Eigentum Melozzo's selbst. Er hat sich sein lebenslang in dieser schwierigen Technik der Freskomalerei geübt, bei der die sichere Herrschaft über die Mittel, die genaueste Kenntnis der nachträglichen Veränderungen, welche die einzelne Farbe beim Trocknen erleidet, d. h. die Erfahrung allein den Erfolg verbürgt. Wenn also Palmezzano zur selben Zeit durch die Probe in Sta. Maria della Ripa bekundet, dass er die Routine seines Meisters nicht be-

¹⁾ Chronica, Mscr. Bibl. Comun. Forlì. Vol. I, fol. 281 ff.

²⁾ Kuppel und Lünette sind im Sommer 1880 von Luigi Muzio im Auftrag der Regierung sorgfältig restauriert worden, wobei ich Gelegenheit hatte auf einem Gerüst diese oberen Teile genau zu prüfen. Alinaris Photographie der Lünette lässt mehrfach Muzio's Schraffierungen erkennen, der auch die Fresken des Lorenzo da Viterbo in S. M. della verità daselbst, sowie die Arbeiten des Matteo da Gualdo und Mezzastris im Hospital zu Assisi restauriert hat, und neuerdings in der Oberkirche von S. Francesco beschäftigt war (1884). Leider hat auch diese Reinigung überall den Verlust der weichen Epidermis zur Folge gehabt!

sitzt, sogar auf eine andersartige Gesamtstimmung ausgeht, wie sie ihm in Tafelbildern geläufig ist, so erscheint wol die Annahme berechtigt, dass Melozzo selbst hier mitgemalt, vorausgesetzt, dass sie sonst nur zulässig wäre.

Nun aber reiht sich Melozzo's Erfindungen die ganze Disposition und künstlerische Umdeutung dieser Kuppel so unverkennbar und überzeugend an, während wir in Palmezzano's langer Tätigkeit nichts Aehnliches gefunden haben, dass alle Indizien auf die nämliche Entscheidung hindrängen. Wir dürfen, wie an Loreto, nur an den Chor von S. Giovanni Battista zu Forlì erinnern, den die Kapuziner zu Scanelli's Zeit zerstörten. Die flache Wölbung ist durch die Kunst der perspektivischen Täuschung erweitert; oben in der Mitte schliesst ein Kranz von Lorbeer und Eichenlaub die Rundung ab, in welcher das Wappenschild der Feo schwebt, ganz ähnlich wie zu Loreto und in den Deckengemälden der vatikanischen Stanzen; ein voller Reigen von Cherubköpfen mit buntfarbigen Flügeln umflattert den Kreis in der Höhe. Ueber dem Gesims, auf dem die Kuppel ruht, sitzen in den Ecken die vier Evangelisten; zwischen ihnen, über dem Schlussstein der grossen Gurtbögen, auf einer höheren Stufe die Propheten Moses, David, Jeremias und Daniel, etwas kleiner von Statur. In den Oeffnungen der Zwickel stehen Engelkinder mit Schrifttafeln an Bändern oder Stangen. Also Scanelli's Beschreibung des Chors der Cappuccini würde hier fast ohne Aenderung am Platze sein, nur ist die wunderbare Leistung dort noch überboten durch ein neues Wagstück, indem zu den Propheten in dem flachen Kuppelraum hier noch die vier Evangelisten hinzugefügt wurden.

Dazu kommt, wenn wir vorerst bei der Wölbung stehen bleiben, das eigentümliche System der Farbenverteilung, dessen Fragmente wir in den Resten aus Sti. Apostoli ebenso wiedergefunden, wie es als Ganzes, wenn auch noch in bescheidenen Anfängen, zu Loreto in der Cappella del Tesoro sich darbot. Eine wolberechnete Harmonie muss auffallen: der Evangelist Johannes, über dem Zwickel zwischen beiden Lünetten, erscheint im grünen Rock mit schwarzem Kragen, in weissem Mantel mit goldgelber Innenseite; Moses, rechts neben ihm, hat lichtgrünen Mantel mit hellblauem Futter, roten Rock mit gelbem Kragen, hellblauen Turban mit schwarzem Besatz und roter Kappe darin, ein weisses Schriftband in den Händen. Matthäus folgt in gelblichrotem Rock mit blaugrünem Aufschlag und blauviolettem Mantel, dessen Schatten ins Rötliche fallen, während die Kehrseite grün ist. Daneben über der Eingangsarkade sitzt Daniel in rotem, gelbgefüttertem Mantel über blauem Unterkleid. Lukas, dem Johannes schräg gegenüber, hat einen weissgelben Mantel mit hellgrüner Innenseite über die dunkelrote Tunika geworfen; seine grüne Kopfbedeckung schimmert in Goldglanz. Beim Nachbar Jeremias breitet sich ein braunroter Mantel über den Schofs; er hält ein grünebundenes Buch mit Goldschnitt vor sich in den Händen und trägt einen blaugrauen Turban, gleichsam als Vorbereitung auf den himmelblauen Mantel des Evangelisten Markus. Hier ist die Kehrseite des Stoffes scharlachrot; sein weisser Rock fällt ins Violette, hat grünes Aermelfutter und unten sehen sogar rotgelbe Stiefel hervor. David endlich schliesst, auf der Höhe der Altarseite, in hellblauem Rock, braungelbem Mantel mit grünem Revers und goldener Zinkenkrone, — indem er zugleich zu den Farben des Evangelisten Johannes überleitet, mit dem wir begannen. Diese Gestalten nun heben sich in ihren prächtigen Tinten vor dem kassettierten Gewölbe ab, das aus hellgrauem Stein mit blauem Grund und goldenem Zierrat gebildet ist, während der Kreis von Cherubim droben noch einmal alle Farben des Regenbogens vereinigt.

Nicht minder lehrreich ist die Verteilung innerhalb der Lünette, die uns erhalten blieb. Vermöge der Einordnung in die vollständige Reihe des Spektrums bedingen sich die Farben der Gewänder ebenso wie die Aufeinanderfolge ihrer Töne, nach dem Gesetz der Harmonie. Ein prachtvoller Akkord wird angeschlagen in dem reichgekleideten Pagen, der ganz links vorn am Rande steht. Er trägt enganliegende Beinkleider mit einer scharlachroten und einer weiss und hellblau gestreiften Hälfte, darüber grünes Dolchgehenk und Tasche, ein hellblaues Leibchen mit

schwarzem goldgesticktem Besatz, ein weisses Handtuch über Arm und Schulter, eine rote Kappe auf dem blonden Lockenhaar, das auf den Nacken herabfällt. Er wartet dem Sultan auf bei Tafel. Der Gebieter sitzt in schwerem Talar von Goldbrokat mit blauem Aufschlag und grünem Futter, einen weissen Turban über dem bärtigen Antlitz. Oberhalb auf einer Estrade steht noch ein Diener in goldgelbem Kittel und roter Kappe mit einem Handtuch um den Hals, daneben ein junger Albanese in weissem Spitzhut, blauem Hemd und grünem Mantel, und endlich ein Greis mit violetter Zipfelmütze und grauem Ueberwurf; sein bärtiger Kopf ist in scharfem Profil nach rechts gewandt, und die Rechte sprechend erhoben. Auf den Stufen des Podiums vor dem weissgedeckten Tisch des Fürsten, auf dem das Wunder mit den Hühnern geschieht, entfaltet sich in doppelter Reihe von je drei Figuren die Mittelgruppe. Vorn kniet ein kräftiger Mann in Pilgertracht und hinter ihm, ebenso dem Herrscher zugewandt, ein Weib in Grau, Weiss und Schwarz; neben ihnen stehen Teilnehmende in kräftig bunten Farben: ein Page in grüner Jacke und weissen Beinkleidern, ein ritterlicher Jüngling in rotvioletterm Rock über dem schwarzen Sammetwams mit Goldstickerei und weissem Hemd; in zweiter Linie guckt ein Alter im Pileus hervor, während ein fürstlicher Knabe in lila Mantel und braunem Wams sich tröstend zu der Pilgerin neigt. Oberhalb dieser Gruppe auf erhöhtem Vorsprung wieder zwei Knechte, der eine gelb mit grün, der andere grau mit rot gekleidet. Ganz rechts im Mittelgrund ein Greis in violetterm Mantel und gelblich braunem Ueberwurf über dem Kopf, und im Gespräch mit ihm ein Jüngling in hellgrünem Mantel, blauem Rock und roten Beinkleidern.

Die Farbenwahl ist also durchgehends nach Harmoniegesetzen berechnet, deren absichtsvolle Strenge nur Melozzo damals kennt. Damit aber hängt aufs Innigste die ganze Komposition zusammen und die kunstreiche Einordnung aller Gestalten in das niedrige Bogenfeld. Diese Freiheit, sich auf beschränkter Bildfläche einen ausreichenden Raum zu erdichten, besass wieder Niemand sonst. Er konstruiert sich nicht allein eine genügende Tiefe, sondern ist auch imstande, die Hauptscene noch auf die linke Seite zu schieben, aus Rücksicht auf den Beschauer, der vor dem Eingang der Kapelle stehend die Wundergeschichte überblicken will. Diesem Standpunkt zuliebe ist auch, den realistischen Principien des Meisters getreu, der Augenpunkt so gewählt, dass zunächst nur der schmale Vordergrund für die Aufstellung der Figuren brauchbar gewesen wäre. Trotzdem scheint jetzt noch Ueberfluss an Platz zu sein, und weiträumig verliert sich die Freitreppe rechts in den Hintergrund, wo wir von dem anstossenden Söller nur die höchsten Teile der Umfassungsmauern sehen, während die bunte Marmorsäule in der Mitte auf hohem Postament in die Luft ragend bis auf ihr unterstes Stück hinter dem einrahmenden Bogen verschwindet. Die Bewältigung der vorhandenen Schwierigkeiten bei solchem von unten gesehenen Bogenfeld war keineswegs leicht, gerade bei dieser strengen Untensicht, die er als echter Quattrocentist und eifriger Perspektiviker unentwegt festhält. Der glückliche Wurf, der eine geschickte Griff, der hier stattgefunden hat, ist für alle wahren Kenner der Kunstentwicklung ein neuer vollgültiger, vielleicht der schlagendste Beweis, dass wir es hier mit Melozzo und keinem Andern zu tun haben. Er hilft sich durch Einführung eines Podiums mit breiten Stufen, um die Hauptscene übersichtlich vor uns aufzubauen, und fingiert dann eine jenseits liegende Estrade für weitere Zuschauer und für die Gipfelung in der Höhe. So gelingt es ihm, den oberen Abschnitt der Lünette, der sonst nur für blaue Luft dagewesen wäre, mit Gestalten zu füllen, und die meisterhaft eingeschobene Freitreppe rechts macht uns die Existenz der höheren Bühne, deren Boden sich doch unseren Blicken entzieht, vollkommen augenscheinlich.

Die Wichtigkeit solcher Auskunft steigert sich noch durch einen Rückschluss aus diesem Beispiel, was die ausgebildete Technik der perspektivischen Kompositionsweise betrifft. Sind es nicht dieselben Mittel, die Anwendung eines Podiums, einer Estrade, einer breiten Treppe, welche noch Raphael in den Fresken des Vatikans zur Entfaltung seiner wundervollen Räumlichkeiten in der Schule von Athen, wie in der Stanza dell' Eliodoro verwertet? — Wenn man beim An-

blick seiner Befreiung Petri auf den geistreichen Einfall gekommen, gerade an dieser Stelle müsse sich ein ähnliches Nachtstück des Piero de' Franceschi befunden haben, — warum schloss man nicht aus diesen Kunstgriffen in der Herrichtung des Schauplatzes, dort so gut wie in der Messe von Bolsena auf ein Vorbild von Melozzo da Forli, der sein Lebtag diese schwierigen Probleme der Perspektive gepflegt hat? Wie wir anzunehmen geneigt sind, hatte gerade er in diesen Räumen des Vatikans lange vor Raphael die nämlichen Schwierigkeiten der hochgelegenen Bogenfelder mit einspringendem Fenster überwunden. Seine Mittel zur Lösung waren dieselben ohne Zweifel, die wir, wenig Jahre später, ihn hier zu Forli mit solcher Sicherheit und Ueberlegung handhaben sehen.

Das übersteigt alle Leistungen, die ein Provinzialmeister wie Marco Palmezzano zu verzeichnen hat. Da liegen die grössten Geheimnisse einer Kunst, an welche ein Genius wie Raphael angeknüpft hat, durch deren Besitz auch ihm erst die Vollbringung so gewaltiger Aufgaben möglich wurde, die im Palaste Julius' II. ihm als dem Einzigen zufallen sollten, der dieses Vorgängers in den Stanzen würdig schien. Nur auf den Schultern Melozzo's vermochte der Sohn des urbinatischen Freundes darüber hinauszugehen. Und er tat es, wie überall, nicht sowol durch die Erfindung völlig neuer Mittel und Wege, als vielmehr durch die glückliche Hand, die solche Principien nicht erst zu erarbeiten brauchte, sondern lernend aufnahm was als Erbteil bereitet war, und mit malerischen Reizen, die dieser wissenschaftlichen Strenge versagt geblieben, zu harmonischer Schönheit vereinigte.

Nachdem die Vorarbeiten im Vatikan den erquicklicheren Schöpfungen Raphaels gewichen sind, haben wir nur dieses Beweisstück in Forli noch übrig und dürfen es nicht kurzzeitig und leichtfertig aus den Händen lassen. Es ist ein kunsthistorisches Dokument ersten Ranges. Allerdings, wie wir es erwarten durften, hart und herbe sind diese Früchte mühevollen Fleisses, die der ernste Meister der Perspektive, der Theoretiker der Farbenharmonie hier zu geben weiss. Sie bedurften einer anderen Jahreszeit und stiller geduldiger Pflege, um zu reifen und eines Tages, wieder zu Rom, in reicherem Sonnenglanz als hier im verwahrlosten Winkel der Romagna, die grössten Geister zu erfreuen. Noch fehlt die duftige Modellierung, der rhythmische Wollaut aller Bewegungen; aber für diese frühe Zeit, in der die Darstellung geschaffen ist, steht sie doch ganz einzig da.

Das sonderbare Wunder einer Hühnerauferstehung fordert an sich ja kaum die Teilnahme des Beschauers heraus. Hier ist der Vorgang unmittelbar verständlich und die Belebung der Scene vortrefflich gelungen. Das Pilgerpaar ist mit dem jungen Sohn auf der Wallfahrt zum heiligen Jakobus von Compostella ¹⁾. In einer Stadt, wo sie rasten, wird der Jüngling verdächtigt, einen Becher gestohlen zu haben, unschuldig verurteilt und ohne Gnade gehängt. Trauernd pilgern die Eltern weiter, verrichten ihre Andacht beim heiligen Jakobus und kehren um. Die Mutter kann es nicht lassen, in jener Stadt den Galgen aufzusuchen und sich nach ihrem Sohne umzusehen. Sie findet ihn lebend. Der Heilige hat ihn so lange gehalten und bewahrt. — Sie eilen zum Richter oder Fürsten, erzählen die Rettung des Unschuldigen und flehen, ihn abzunehmen. Der Machthaber, der gerade bei Tische sitzt, im Begriff, zwei gebratene Hühner zu zerlegen, lacht ihrer und sagt: Euer Sohn ist tot wie diese gebackenen Hähnel auf meiner Schüssel. Da springen die Vögel plötzlich auf, fangen an zu krähen, und das Heil des Gehängten ist entschieden.

Der Künstler wählt natürlich diesen drastischen Moment, wo den gnadeflehenden Pilgern an der Tafel des Gebieters das Wunder zu teil wird. Die demütige Spannung auf der einen, der spottende Bescheid auf der anderen Seite, und die frivole Laune der umstehenden Diener, die soeben den Braten aufgetragen haben und gewiss von der Wahrheit des Machtspruches über-

¹⁾ Acta Sanctorum, Tom. VI. 25. Juli. Venetiis 1749. fol. 46. Vgl. Anhang.

zeugt sind; — nun allgemeines Erstaunen, zweifelnde Neugier, gerührte Teilnahme und lebhaftes Aufforderung nachzusehen, ob der Totgeglaubte etwa wirklich lebt, die Bitte, ihn zu retten, drückt sich sprechend aus. Das dramatische Leben in dem ganzen Auftritte wird durch die wirksamen und anmutigen Erscheinungen, welche den charaktervollen Hauptpersonen beigesellt worden, noch verschönt. Die Pilgerin mit dem holden Knaben, der sich freundlich zu ihr niederbeugt, der frische Jüngling neben dem Pagen, und vollends der prächtige Diener, der an Signorelli's Lieblingsfiguren erinnert, sind überaus anziehend und gehören zu den gelungensten Schöpfungen dieser Art ¹⁾.

Zeichnung und Formgebung sind hier ausserdem so frei und sicher, wie nirgends bei Palmezzano. Aber seine ganze Grossartigkeit entfaltet Melozzo auch erst, wo ihn Rahmen und Personenzahl nicht einengt: in den sitzenden Propheten und Evangelisten unter der Kuppel. Weihevoller Ruhe herrscht in diesem Kreise. Kein äusserliches Attribut unterscheidet die Persönlichkeiten; es ist ausschliesslich der Charakteristik überlassen. So hat denn Melozzo seiner Vorliebe für die Jugend nachgegeben und zwei Evangelisten als Jünglinge dargestellt. Matthäus ist ein kahlköpfiger Greis mit spitzem Bart und starker gebogener Nase, der echte Apostel des Judentums; Markus ein Mann in kräftigem Alter, mit braungelocktem Haupthaar und Bart, dem Typus des olympischen Zeus vergleichbar; er schaut nachdenkend empor, indem er die Linke stützend gegen die Schläfe stellt, die Rechte verkündend erhebt. Johannes hält mit der einen Hand ein offenes Buch, das neben ihm steht, während die andere lehrend den Sinn seiner Worte deutet. Nicht nur der Liebling des Herrn aber erscheint als Jüngling in reichem Lockenschmuck, sondern auch Lukas ihm gegenüber, des Malers Schutzpatron, strahlt in der ganzen Frische der Jugendschönheit, wie der ideale Repräsentant der eigenen Begeisterung. Er hat die linke Hand auf den Text seines Buches gelegt und blickt mit erhobener Rechten in verklärtem Schauen gen Himmel. David begleitet das Lob des Herrn mit dem Psalter, Moses und Jeremias lesen eifrig in ihren Schriften, während Daniel, wieder jugendlich, entzückt in die Zukunft vorausblickt. — Diese mächtigen Charakterköpfe mit den breitschultrigen Körpern, der malerisch reichen Gewandung reihen sich ebenbürtig den Aposteln an, die Melozzo in Rom geschaffen; ja sie sind die grössten Leistungen dieser Art, welche die ideale Kunst vor Michelangelo aufzuweisen hat. Hier stehen alle Florentiner weit zurück. Botticelli und Ghirlandajo mögen an eingehender Individualisierung mehr bieten, Fra Bartolommeo in malerischer Drapierung seiner allgemeingehaltenen Gewandfiguren Vollendetes erreichen. Perugino ist zu weich und leer, Signorelli zu derb und eckig. Hier ist Freiheit der Bewegung und einfache Wahrheit, charaktervolle Bestimmtheit mit reinem Adel der Auffassung gepaart, und nur die Härte der Umrisse, die ungemilderte Schärfe der Verkürzungen trennt Melozzo noch von den höchsten Meistern italienischer Malerei.

Bei solchem Schwung idealer Erfindungen muss es besonders auffallen, dass die Ausführung in Farben an einzelnen Stellen entschieden schwächer ist. An sich schon wäre es nicht mehr als wahrscheinlich, dass das Auge des Malers mit dem Anfang des Alters die frühere Klarheit verloren. Gewisse Trübungen und etwas Abstumpfung gegen die feinen Unterschiede der zarten Nüancen, die ihm in Rom vertraut waren, lässt sich in der Tat wahrnehmen. Dagegen muss an nebensächlichen Dingen die Mitwirkung einer geringeren Hilfskraft stattgefunden haben. Die vier Engelknaben, die unterhalb der Evangelisten in den sechseckigen Zwickelfenstern stehen, sind von verschiedener Güte, zeigen sogar in der Zeichnung derbe Formen und Inkorrektheiten, welche der sicheren Präzision des Meisters nicht zugemutet werden können. Auf einer der Schrifttafeln, die gleich denen in Loreto mit Sprüchen aus den Büchern der Dargestellten unter

¹⁾ Auch Bode urteilt in der V. Aufl. des Cicerone p. 598: »die grossen Szenen aus dem Leben von S. Giacomo, die Heiligen lebendig komponiert, so dass man auf Vorlagen Melozzo's schliessen möchte.«

den Propheten angebracht sind¹⁾), findet sich in der Tat unter der Weissagung Daniels eine Palmette, das bekannte Kennzeichen Palmezzano's, während doch ein Blick auf das untere Wandfeld genügt, um den inneren Abstand zwischen diesen Gestalten Melozzo's und dem Kunstvermögen seines Nachfolgers darzutun.

Die Konstruktion des dargestellten Raumes, einer zweischiffigen Säulenhalle, wo auf den reichskulpierten Kompositkapitälern mittelst Kämpfer das rundbogige Kreuzgewölbe aufsetzt, lässt an perspektivischer Korrektheit nichts zu wünschen übrig. Wir glauben durch die Reihen von je fünf Säulen hindurch ins Freie zu blicken²⁾. Links reitet der Apostel Jakobus mit dem Zauberer Hermogenes bei sich im Sattel, der voll Angst vor den Dämonen querüber liegt und in kühnster Verkürzung vom Kopf aus gesehen wird³⁾; rechts findet die Enthauptung des Heiligen statt, und auch hier sind die Bewegungen wenigstens sehr lebendig und frei. Ganz vorn am Rande stehen wie der Truchsess oben, als Normalfiguren, die den Maßstab aller übrigen bestimmen, ganz individuelle Porträts, rechts ein junger Herr in französischer Rittertracht, die mit Karl VIII. von Frankreich hier eindrang, links vor zwei anderen ein Bürger mit einem grossen Zirkel in der Hand, offenbar der Maler selbst, — *»sempre con circino in mano,«* wie Luca Pacioli sagt. Aber auch nur sein Zirkel macht ihm Ehre: denn die gute, aus den Grundsätzen der Perspektive entwickelte Komposition ist durch die oberflächliche Behandlung entstellt. In der unfertigen, mangelhaft durchgebildeten Formgebung, den ausdruckslosen, fast gemeinen Typen verrät sich durchweg die Hand des schwächeren Palmezzano, ja eine Periode dieses Meisters, wo er nicht mehr auf der Höhe der Altarwerke zu Faenza und Matelica stand. Dem Nachfolger muss dieser Abschluss des ganzen Freskenschmuckes erst nach einer merklichen Unterbrechung zugefallen sein, während der sich die Wandlung der Tracht vollzogen hatte, die wir besprochen, und sein Geschmack nicht eben verbessert war. Soviel sagen uns auch die Eigenschaften dieser äusserlich immer unerquicklichen Malerei selbst.

Die historische Erklärung dieses Sachverhaltes, die wir ausserdem wünschen, ist einfach genug. Es knüpft sich eine tragische Geschichte an diese Cappella de' Signori, die nicht S. Giacomo von Compstella, sondern eigentlich S. Bernardin geweiht war. Der schöne Jüngling im Schmuck französischer Ritter, der rechts im unteren Fresko steht, soll gewiss der Stifter, Giacomo Feo sein, dessen Wappen die Decke zeigt. Er war seit 1490 in heimlicher Ehe mit Caterina Sforza-Riario verbunden, — heimlich soweit es gieng, damit sie nicht der vormundschaftlichen Rechte über ihren Sohn Ottaviano Riario verlustig erklärt werde. Im Jahre 1491 trat Caterina offen mit ihrer Gunst hervor, indem sie den zwanzigjährigen Geliebten mit ritterlichen Ehren bekleiden liess und endlich zum Mitregenten während der Vormundschaft erhob. Die Chronisten Leone Cobelli und Andrea Bernardi wissen sein Schicksal als Augenzeugen zu erzählen⁴⁾.

»Dieser Jacomo Feo von Savona gehörte zu den Hausgenossen des Grafen Jerolimo, und sein älterer Bruder Tomasino war Kastellan der Rocca di Ravaldino. Wie oft hab' ich ihn gesehen, wenn er zum Grafen in den Palast kam oder hernach in der Rocca, als sein Bruder Kastellan war. Damals gieng er noch mittelmässig gekleidet, in einem schwarzen Mantel und

¹⁾ Die Inschriften sind sehr beschädigt; ich vermochte nur noch drei zu entziffern:

HIC EST DEVS NO	TV ES . DEVS NOST	CVM VENIET . SA
STER ET NON EXT	ER . QVEM ESPECT	NCTVS SANCTOR
IMABITVR ALIVS	AVIMVS.	VM . CESSABIT . VN
ADVERSVS EVM.	IEREMIE.	CTIO . VESTRA .
M(OYSES)		DANIEL. ☚

²⁾ Im Zwickel der beiden vordersten Bögen ein Medaillon mit dem Besuch des heil. Antonius Abbas bei Paulus Eremita. Die Kapitäle der Säulen stimmen am meisten mit denen des Altarwerkes zu Faenza und tragen wie dort und in dem Verkündigungsbilde aus St. Annunziata Kämpfer.

³⁾ Ribedaneyra, Flos Sanctorum. Juli 25.

⁴⁾ Leone Cobelli, a. a. O. 348 ff. Andrea Bernardi, Chron. Mscr. fol. 298^b ff.

ohne Begleitung in den Strassen von Forli; er war ein junger Bursch von zwanzig Jahren, oder wenig mehr, war schön, von weisser Haut und wolgestalt, und das Sprichwort sagt ja: wer schön ist und tugendsam dazu, der kann nicht verderben.

»Dieweil das Glück versprach ihn vornehm und mächtig zu machen, so galt es aufmerken. Als nach dem Tode des Grafen Jerolimo Madonna Caterina Sforza, die des Grafen Gemalin war und Mutter des Herrn Ottaviano da Riario von Imola und Forli, allerlei Aenderung beliebte und Kastellane einzusetzen nach ihrem Wunsch, da konnte sie nicht, und Misser Tomasino Feo wollte die Rocca nicht übergeben und nicht weichen. Madonna Caterina dachte ihn zu gewinnen und gab ihm ihre Schwester Bianca zum Weibe; aber sie erreichte nichts mit dieser Verwandtschaft. Denn das Glück wollt' es selbst machen und gab Madonna Contessa in den Sinn, sich mit Jacomo Feo, dem jungen Bruder des Kastellans, ins Einvernehmen zu setzen, der als Edelmann in ihrem Gefolge war. — Und Jacomo Feo überlistete mit ihr seinen Bruder: Tomasino gieng von dannen nach Savona heim, und Jacomo blieb Kastellan der Rocca auf Wunsch der erlauchten Madonna Caterina. Zum Dank für seine Dienste ward Jacomo zum Kavalier gemacht, und dies geschah am 23. Jänner 1491 durch die Hand eines Gesandten und Kommissars des Herzogs von Mailand. Hernach ernannte ihn die Frau Gräfin zu ihrem Kapitän über alles bewaffnete Söldnervolk und endlich zum Vicesignore von Forli und seinem Gebiet und von Imola und dessen Gebiet, so dass er schalten und walten konnte als wäre er selbst der Herr. So kommt es, dass er nun mit grossem Geleit einherreitet nebst Soldaten mit Piken und Partisanen, mehr als hundert an der Zahl. Drum will mir's scheinen, soviel ich seh, Fortuna hat ihn kräftig hinaufgehoben in den Himmel der Venus und des Mars. Und das hat Madonna Caterina getan, weil sie erfahren, dass er tüchtig und klug und geschickt sei zu derlei Dingen.«

Natürlich fehlten die Neider nicht bei solchem Glück; es gab immer Missvergnügte genug in Imola und Forli, die Caterina's heimliche Ehe und das verletzte Recht ihrer Vormundschaft über Ottaviano Riario zum Vorwand nahmen. Mehrfach gelang es, die Anschläge gegen Feo zu vereiteln. Schon 1491 gebar sie ihm ein Söhnchen, das den Namen Bernardino empfing¹⁾ und Carlo genannt ward, zu Ehren des Königs von Frankreich, der Giacomo Ende November 1494, als er in Siena war, zum Baron erhob. Aber die Herrlichkeit währte nicht lange. Am Morgen des 27. August 1495 zog der ganze Hof, Catarina mit ihrer Tochter Bianca und ihren Söhnen Ottaviano und Cesare nebst Giacomo Feo in die Gegend von Imola aus zur lustigen Vogelbeize. Als sie abends mit Sang und Klang im heitersten Triumph zur Stadt zurückkehrten, wurden sie an der Brücke von einer Schar begrüsst. Catarina fuhr in ihrem Wagen mit Bianca, Cesare und ihren Damen vorüber, Ottaviano folgte zu Pferd. Als Giacomo Feo kam, trat ihm höflich grüssend Gianantonio da Ghia aus Imola entgegen. »Was machst du, Giananton, wann bist denn du gekommen?« ruft ihm freundlich der Reiter zu. — »Wol auf, Herr,« antwortet jener. Da stösst der Diener Gianantonio's, ein Florentiner, dem Feo seine Partisane in den Leib und durchbohrt ihn von einer Seite zur andern. Dann fällt auch Gianantonio selbst über ihn her; fünf andere Verräter, Bernardino da Ghia, Don Domenico von Bagnacavallo und Don Antonio da Valdenosa, Filippo di Jacomo da li Selle von Bologna und noch ein Diener vom Lande bei Forli zerren sein Pferd bis nach San Bernardo, wo er herunterstürzt. Catarina, die den Angriff gewahr ward, springt aus dem Wagen, setzt sich zu einem Trabanten aufs Pferd und jagt in die Burg. Alle Bewaffneten, Söldlinge und Reiter, entfliehen, der eine hier, der andere dorthin. »O erbärmliche Bande, sinnloses Volk, o scheussliche Grausamkeit. Warum wagt denn keiner sich umzuwenden und seinem Herrn zu helfen, da er so misshandelt und vergewaltigt wird. Ihr Memmen, warum flieht ihr auseinander, da ihr so zahlreich waret an Kriegsknechten, Courieren und Bediensteten. Warum werft ihr euch nicht alle auf die Verräter und haut sie in Stücke,

¹⁾ Er ist der Gründer der Familie Feo zu Florenz gewesen.

wie Thunfisch, diese sieben Rebellen? Nur zwei wenden sich um, Francesco di Tumasoli aus Forli und Bartolommeo von Marteningo, und greifen Gianantonio da Ghia. Der aber sagt ihnen: »Was wir tun, geschieht im Auftrag von Madonna und Ottaviano,« — und sie lassen von ihm ab, staunen und schreien mit ihm allesamt: »Ottaviano, es lebe Ottaviano!« in dem Glauben, dass dem so sei. Der Marktplatz füllt sich mit Leuten, die sieben Aufrührer darunter, und Alles ruft dem Herrn Ottaviano. Catarina schickt ihre Häscher nach den Mördern aus; aber sie verbergen sich. Sie lässt einen Preis auf ihre Köpfe setzen; aber sie entkommen, bis auf einen, Gianantonio, der nach langer Jagd und Gegenwehr erlegt wird.

In dem allgemeinen Entsetzen liess man den Leichnam lange in einem Graben liegen, ehe man ihn in die Kirche trug. Dort sieht ihn der Maler Leone Cobelli und bricht in Jammer aus bei seinem Anblick. »Solche Wunden sah ich nie in einem Antlitz, das so schön war. Er sah aus wie ein offener Granatapfel, dieser Leib mit den klaffenden Wunden und viel Stichen in die Schenkel. Wie sollte ich nicht weinen, da ich ihn oft geschaut, wie er so schön und weiss und säuberlich war, und wie er nun in seiner Jacke von Goldbrokat und seinen roten Strümpfen dalag so blutig und entstellt! Er mochte wol drei- oder vierundzwanzig Sommer zählen; aber vor keinem Manne hatten die Forlivesen je soviel Scheu wie vor ihm; er hielt sie alle in Gehorsam«¹⁾).

Catarina wütete in ihrem Schmerz über den Verlust des Geliebten. Die Leiche des Ghia, die nicht mehr aussah wie die eines Christenmenschen, wurde unter einem Bogen des Palastes aufgehängt. Don Domenico ward im Hause eines buckligen Verwandten in einer Truhe versteckt gefunden, auf dem Marktplatz zu Tode geschleift. Wo man der Meuchelmörder selbst nicht habhaft werden konnte, wurden die Angehörigen ergriffen, auf den leisesten Verdacht des Einverständnisses hin massakriert, selbst Frauen und Kinder in die Veste geschleppt und geopfert, das blühende Leben zu rächen, das der Herrin von der Seite gerissen war.

Dem Toten bereitete sie eine glänzende Leichenfeier und fürstliche Bestattung. In der Kirche S. Girolamo wurde ein reichgeschmückter Katafalk aufgerichtet, und zwar »in der Cappella S. Bernardino, wo Madonna Barbara, einst Gemalin unseres Herrn Pino, bestattet liegt. Dort ward ein Grabmal über der Erde in Gestalt eines Tabernakels mit seinem gemalten Wappen daran hergestellt, bis in der Rocca ein Monument aus Bronze fertig war«²⁾). Am 29. August 1495 fand die Trauermesse statt, der die gräfliche Familie, Catarina selbst mit Feo's Söhnchen Bernardino und eine von Imola herbeigeeilte Schwester beiwohnten.

Es war in der nämlichen Kapelle, deren Ausschmückung, wie noch heute das Wappen in der Kuppel bezeugt, in seinem Auftrag begonnen war. Die Malereien konnten damals nicht vollendet sein, da die untere Hälfte aus dem ersten Jahrzehnt nach 1500 datiert ist. Aber der Anfang war sicher vor 1495, in den glücklichen Jahren des Stifters gemacht, als Giacomo Feo im Vollbesitze der Gunst bei Madonna Catarina und seiner Schützerin Fortuna Alles vermochte, da er als Vicesignore von Imola und Forli sich einfallen liess, in der alten Cappella de' Signori, wo Pino Ordellaffi einst seine Gemalin bestattet, ein Andenken seines jungen Namens zu begründen. Die obere Hälfte dieses Freskenschmuckes ward nun, wie wir gesehen haben, vor dem Eindringen französischer Tracht und römischer Grotteskenzier, d. h. vor dem italienischen Feldzuge Karls VIII. von Frankreich ausgeführt, also wiederum vor 1494.

Damals aber war Niemand anders berufen, für die fürstliche Familie seiner Vaterstadt zu arbeiten, einen solchen Auftrag von dem Repräsentanten der Herrschaft Riario-Sforza zu empfangen, als Melozzo degli Ambrosi. Es müssten schwerwiegende Hindernisse aufgezeigt werden, wenn man annehmen wollte, dass es anders gewesen sei. An der Hand kunsthistorischer Kritik kamen

¹⁾ Cobelli p. 382 ff.

²⁾ Bernardi fol. 301 b. Das Bronzedenkmal Feo's wurde 1500 von den Soldaten des Cesare Borgia zerstört.

wir zu dem gleichen Resultat und nannten Melozzo als Autor, als geistigen Urheber der ganzen Anordnung und als leitenden Meister bei der Ausführung der oberen Hälfte. Jetzt finden wir uns auch im Einklang mit der alten Tradition bei Scanelli, dass Catarina Sforza die Auftraggeberin Palmezzano's gewesen. Faktisch wird es auch gleichviel gewesen sein, ob sie oder ihr Günstling und Gemal Melozzo gewann und belohnte. In der Wunderscene droben ist der ganzen Familie ein Denkmal gestiftet; denn der knieende Pilger, dessen Stellung so merkwürdig an das Bildnis des Sigismund Malatesta vor seinem Schutzpatron, jenes Fresco des Piero del Borgo im nahen Rimini erinnert, dieser Pilger trägt die Züge des Grafen Girolamo Riario, die Melozzo ähnlich genug auch nach dem Tode seines Gönners gezeichnet; der Kopf der schönen Pilgerin, eines Weibes nach dem Sinne jener Zeit, entspricht den erhaltenen Bildnissen der Catarina Sforza-Riario unzweifelhaft, wie besonders eine Medaille dartut, die jedenfalls zur Zeit ihrer vormundtschaftlichen Regierung entstanden ist ¹⁾. Der vornehme Knabe, der mit ihr redet, lässt sich ebenso als Ottaviano Riario, ihren Sohn erkennen, und der frische, vollwangige Jüngling, der neben dem Pilger stehend mehr leidenschaftlich als mitleidig zu ihr herüberschaut, ist gewiss der Stifter Giacomo Feo selbst, dessen kräftige Wolgestalt uns der Maler Cobelli geschildert. Catarina's Bildnis im Pilgerkleide, mit dem weissen Schleiertuch, das durch ein dunkles Band um den Kopf gehalten wird, interessierte die Zeitgenossen natürlich am meisten und wurde gewiss noch lange dem Besucher gezeigt. Schrieb doch Philippus Bergomensis gerade damals von ihr, sie sei das schönste Weib ihres Jahrhunderts, von stattlichem Ansehen und an allen Gliedmaßen geradezu wunderbar geschmückt ²⁾, und unser Chronist Andrea Bernardi, der sie täglich vor Augen hatte, bekennt ebenso *«che era molto formosa del suo corpo»*.

Sind damit neue Belege für die Entstehung der oberen Hälfte dieser Fresken gewonnen, so erklärt sich nun auch einfach die Unterbrechung der Arbeit. Es war die letzte Melozzo's, und sein Tod die Ursache, dass sie unvollendet stehen blieb; der Tod des Stifters im August 1495 kam dann hinzu und wurde die Veranlassung, dass Catarina später oder ein Angehöriger Feo's Palmezzano den Auftrag gab, die Kapelle fertig zu malen.

Am 8. November 1494 verzeichnet Leone Cobelli in seiner Chronik mit eigener Ueberschrift:

Como mori Melocio da Forliuio.

In questi dì medesime, adì 8 de nouembre morì uno illustro peretissimo dipintori, docto in prospectua, chiamato Milocio de li Ambrosi da Forliuio.

Nichts über die Veranlassung seines Todes, nichts mehr über seine Werke. Der redselige Chronist, der sonst gleichgültige Dinge so ausführlich erzählt, ist als Maler zu wolbekannt mit den Arbeiten Melozzo's in Forli, als dass er darauf verfele, sie für seine Leser bei dieser Gelegenheit aufzuzählen. Wir dürfen also unser Urteil über den Freskenschmuck der Cappella Feo in S. Girolamo dahin zusammenfassen, dass Melozzo da Forli von Giacomo Feo mit der Ausführung beauftragt worden, dass er es war, welcher die architektonische Umdichtung des ganzen Raumes angab und die Ausmalung selbst bis zur Vollendung der erhaltenen Lünette, vielleicht bis auf die Altarseite hinab leitete. Dann entsank ihm der Pinsel für immer, und sein Schüler

¹⁾ Trésor de Numismat. et Glypt. Méd. ital. II, xxiii, 1. Bei Friedländer, Jahrb. d. K. preuss. Kunstsammlungen II p. 246 abgebildet.

²⁾ De plurimis claris sceletisque (so statt selectis) Mulieribus Opus prope divinum novissime congestum. Ferrara 1493—97. fol. CLXI, wo sie in gleicher Kopfbedeckung abgebildet ist. »Est quippe hec Catherina inter mulieres nostri seculi formosissima et eleganti aspectu ac per omnes corporis artus mirifice decorata, estque ad fecunditatem aptissima, quoniam in adolescentia sua octo ex viro suo edidit partus«, wobei Bernardino Feo mitgezählt wird; aber Catarina gebar ihrem dritten Gemal Giovanni Medici noch ihren berühmtesten Sohn, den späteren Führer »der schwarzen Banden«.

Marco Palmezzano, der ihm droben schon an die Hand gegangen, übernahm nach längerer Pause den Abschluss.

Das ist Alles, was von dem grossen Meister in seiner Vaterstadt auf uns gekommen ist, gewiss ärmliche Ueberreste einer weit umfassenderen Tätigkeit. Wir können höchstens nur noch die Vermutung hinzufügen¹⁾, dass auch der Palast der Riario Prunkgemächer enthalten haben möchte, die Melozzo mit seiner Kunst verschönert; aber es sind nicht einmal Andeutungen vorhanden, dass er zu solcher Arbeit herangezogen worden, und der Schauplatz blutiger Taten selbst ist untergegangen wie die römische Wohnung des Grafen Girolamo, die der Forlivese mitgebaut und sicher auch mitgeschmückt hatte. Sonst vermochte ein trauriger Ort in der Provinz wie Forli dem Maler nur wenig zu bieten, keine herrlichen Innenräume wie Rom, wo er in Domen und Kapellen Gelegenheit gehabt, seine grössten Eigenschaften zu entfalten. Nicht einmal den Grabstein des Meisters in Sta. Trinità hat die Pietät seiner Landsleute uns zu bewahren gewusst. Schon zu Anfang des vorigen Jahrhunderts war die Inschrift zum Teil zerstört. Unter dem Familienwappen des Künstlers, einem aufrecht stehenden Löwen mit dem Sonnenzeichen darüber, las man nur noch unvollständig die einfachen Worte:

D. S.
MELOCIJ FOROLIVIENSIS
PICTORIS EXIMII OSSA
VIXIT A LVI. M. V.
OB. AN

Nur aus Cobelli's Chronik wissen wir die Jahreszahl, die wir zu ergänzen haben:

MCCCCLXXXIV.



Melozzo's Zusammenhang mit Vorgängern und Zeitgenossen.

Am Ende dieses Lebens erst, nachdem die künstlerische Tätigkeit des Meisters vollständig an uns vorübergegangen, und die örtliche Umgebung, in der sie einst begonnen und jetzt beschlossen ward, uns näher bekannt geworden, — erst am Grabesrand hat die Frage nach der Herkunft dieses Künstlers einige Aussicht auf Antwort. Denn zuverlässige Nachrichten besitzen wir keine. Und das Rätsel, das uns seine Erstlingswerke aufgeben, kann nicht anders befriedigend gelöst werden als durch die Kenntniss seiner ganzen ferneren Entwicklung.

Spät erst begegnen wir überhaupt einer Angabe über seinen Lehrer in der Heimat. Bonoli, in seinen *Istorie di Forli*, 1661, und nach ihm Marchesi, in dem *Leben berühmter Forlivesen*, 1726, behaupten, dass Melozzo die Anfangsgründe seiner Kunst bei Baldassare Carrari dem Aelteren²⁾ empfangen habe. Der Eine nennt ihn *»non ignotus pictor seculi sui adhuc sub gothica*

¹⁾ Vgl. Anhang über die Freskomalereien der Certosa bei Pavia.

²⁾ Er darf nicht mit dem jüngeren Meister verwechselt werden, der in Forli, Mailand (Brera u. Casa Poldi) mit Bildern aus der ersten Hälfte des 16. Jahrh. vertreten ist. In der Pinacoteca comunale zu Forli eine Krönung Mariae aus S. Mercuriale mit der missverständlich erneuerten Inschrift *Balthassar Curulis foroliviensis fecit. Rđi hujus edis abate Domno Philippo. MDXII (No. 98)*. — Von einem Altarbilde in Ravenna erzählt Lanzi (*Pisa* 1816. V. p. 32); es ist jetzt in der Brera No. 172. Vgl. sonst Crowe u. Cavalcaselle V, 634 Anm. Sein Name wird in der *Chronica Albertina* (Mscr. fol. 242) als *»Baldassar q. Matei de Curibus»* angegeben.

ruditate et inscitia laborantis»; aber der ältere Gewährsmann verlegt seine Blütezeit schon nach 1354, macht ihn zum Schüler des Giottisten Guglielmo Organi und lässt ihn beinahe ein Jahrhundert leben, um in seinen letzten Tagen noch diesen Genius unterweisen zu können. Wer 1354 selbständig malte, war 1438, als Melozzo geboren ward, über hundert Jahre alt. Ist jenes Datum aber verfrüht, so haben wir auch damit nichts gewonnen; denn Baldassare Carrari der Aeltere ist für uns heute ein Name ohne Klang. Ja, die Sache steht ganz abgesehen von dieser Persönlichkeit noch schlimmer: kein anschauliches Häuflein vergessener Trümmer in Kirchen oder Sammlungen der Stadt Forli gewährt mehr die Möglichkeit uns von dem damaligen Stande des heimischen Kunstbetriebes eine Vorstellung zu bilden.



Ansuino da Forli.

Dagegen hat Lanzi eine naheliegende Vermutung ausgesprochen, die wol der Beachtung wert bleibt. »Die Lokalgeschichte schweigt über die Reihe der Maler, die sich folgten, sagt er, bis auf Ansovino da Forli, den wir als Schüler Squarcione's betrachten. — Mir ist der Zweifel aufgestiegen, ob nicht dieser Melozzo's Lehrer gewesen.« Er wirft den Einfall nur so hin, ohne ihn auszuführen; es bleibt also uns überlassen, ihn genauer zu prüfen und sorgfältiger zu begründen. In der Tat muss Ansuino's Wirksamkeit in seiner Vaterstadt und benachbarten Orten gerade in eine Zeit gefallen sein, wo Melozzo degli Ambrosi die ersten Anregungen aufzunehmen und die Grundlagen seines Könnens sich anzueignen vermochte. Doch Ansuino selber zu fassen ist eine schwierige Arbeit und bleibt ein heikles Unterfangen.

Zu Padua, im Machtbezirk des Francesco Squarcione, haben wir Ansuino da Forli zu suchen; denn in der Kirche der Eremitani trägt noch heute ein Fresko die Bezeichnung seines Namens, während über die Cappella del Podestà wenigstens die Nachricht überliefert ist, dass ausser Fra Filippo von Florenz und Niccolò Pizzolo von Padua auch dieser Forlivese daran gemalt¹⁾. Man darf nur die Notiz des Anonimo-Morelli, der sich selbst auf Campagnola beruft, nicht ohne Weiteres so verstehen, als ob alle drei genannten Meister gleichzeitig gearbeitet hätten, so dass sie einander viel abzulernen vermochten²⁾. Im Gegenteil, da Fra Filippo urkundlich bereits 1434 im Santo zu Padua beschäftigt, 1437 aber in Florenz zurück war, und Niccolò Pizzolo, ein jüngerer Ateliergehülfe Squarcione's, noch 1446—1448 als Garzone des damals anwesenden Donatello fungiert³⁾, so ist die Wahrscheinlichkeit grösser, dass zuerst Fra Filippo, dann Ansuino und mit diesem oder schliesslich allein Niccolò Pizzolo darin tätig gewesen. Doch die Kapelle ist verschwunden und nur der Freskenzyklus im Heiligtum der Familie Ovetari-Leoni in St. Agostino degli Eremitani gewährt uns noch sicheren Aufschluss über Ansuino da Forli.

Hier aber treten wir auch mitten hinein in die Schule von Padua, die damals unter der Leitung des Francesco Squarcione die tonangebende Stelle in Oberitalien gewann und die herrschende Richtung aller künstlerischen Bestrebungen zwischen Mailand und Venedig bis an die Alpen droben und die Kette des Appennin bezeichnet. Indes auch hier ist eine Uebereilung der Neueren abzuweisen, der sich Lanzi nicht schuldig gemacht hat: wenn Ansuino an dieser Centralstätte der Schule Squarcione's mitmalt, so ist damit noch nicht von vornherein dokumentiert, dass wir ihn als Schüler Squarcione's zu betrachten haben, wie Gregorio Schiavone, Marco Zoppo, Andrea Mantegna. Sein Verhältniss zu dem Unternehmer des Ganzen bleibt zu prüfen.

¹⁾ Notizia d'opere di disegno . . . Bassano MDCCC. pag. 28.

²⁾ So Crowe u. Cavalcaselle, V. p. 332 u. 334.

³⁾ Gonzati, La Basilica di Sant' Antonio di Padova, 1852. I, Docum. xxxv. pag. xxi. Nota 1.

Die Kapelle neben dem Hochaltar wurde von Antonio degli Ovetari, dem Letztling der alten Familie, am 5. Januar 1443 dem Jacopo Leoni vermacht unter der Verpflichtung sie mit Darstellungen aus dem Leben des Apostels Jacobus und des heiligen Christophorus ausmalen zu lassen, wofür siebenhundert Goldgulden aufgewendet werden sollten. Wir wissen nicht, wann der Testator gestorben ist, und wann somit die Malerei begonnen sein könnte, wol aber, dass sie spätestens 1458 vollendet war¹⁾. Jedenfalls ist lange Jahre daran gearbeitet worden, und wie es scheint nicht ohne Unterbrechungen und störende Zwischenfälle. Denn die paduanische Malerschule, die wir bei dieser monumentalen Aufgabe ihr Bestes anstrengen sehen, hat an diesen Wänden ihre Entwicklungsgeschichte geschrieben, von den rohesten Anfängen des neuen Realismus bis zur Höhe der eigentümlichen klassischen Vollendung. Zwischendurch aber geht es nicht ab ohne seltsame Sprünge, bis der einzige Mantegna den stetigen Fortschritt beginnt und mit erstaunlicher Schnelligkeit vollzieht. Was hier geleistet wird, ist entscheidend für den weiten Umkreis den wir bezeichnen: diese Bilderhandschrift will also sorgfältig gelesen sein, um so mehr als nur Wenige sie verstehen, und besonders im Anfang die wichtigsten Tatsachen nur zwischen abstossenden und kleinlichen Zügen erkennbar werden.

Mit der Wölbung des quadratischen Vorraumes ist begonnen worden. An den Rippen des Kreuzgewölbes läuft noch eine gotische Blätterkante hin, während Fruchtschnüre auf Stricken ausgespannt dies Gerippe selbst maskieren, und in den Zwickeln der Kappen einfarbig gemalte, gelbe oder rote Engelfiguren mit Bandstreifen in der Hand auf Wolken stehen. Inmitten der Dreieckfelder erscheinen in runden Rahmen mit Fruchtkränzen, Muscheln und Bändern herum die Halbfiguren der vier Evangelisten. Sie sitzen hinter ihren Pulten eng und unbehülflich da: Markus liest in seiner Schrift, während Johannes mit einem Griffel in seine Papierrolle schreibt; Matthäus mit dem Engel neben sich ist ein Greis, der in einem Buche blättert, Lukas in unbequemer Haltung bemüht, das Bild der Madonna zu malen. Sie machen einen gar altertümlichen Eindruck und bezeugen, dass zwischen diesem Anfang droben und den letzten Szenen der Christophoruslegende drunten ein weiter Abstand zu denken ist. Es sind hässliche Typen mit stieren, vortretenden Augen, buschigen Brauen, die wie Bügel über den Höhlen sitzen, mit knöchernen Nasen und dünnen Händen. Diese scharfumränderten Halbfiguren, deren lineare Zeichnung sich dunkel und schwer heraushebt, auf Goldgrund mit allerlei Symbolen und Beiwerk entsprechen ganz dem Sinn und der Praxis eines alten Ricamatore, wie es Squarcione war. Wir stehen deshalb nicht an, ihn für den Urheber dieser Deckendekoration zu halten: es ist ein Irrtum, ihn vollständig aus der Reihe der ausübenden Maler zu löschen; denn für blosser Anregung allein hätte sich Niemand in jener Zeit als seinen Schüler bezeichnet. Hier, beim Beginn des ganzen Kapellenschmuckes muss der Unternehmer selbst Hand angelegt haben, wenn er die Historien drunten auch bald gewandteren Helfern überliess. — Zu den monochromen Engelknaben in den Ecken gehören dem Stil nach auch die Cherubim mit Fackeln an der Bogenleibung, die zur Apsis führt. An der Stirnseite dieses Bogens ist dagegen eine sehr geschmackvolle Guirlande mit Stierschädeln dazwischen und am Kämpfersims sehr schöne Köpfe grau in grau gemalt. Sie bekunden ein eifriges Antikenstudium und dürfen gewiss als Teilarbeit des jungen Andrea Mantegna gelten, der 1448 erst siebzehn Jahre zählt, — zwei deutliche Fingerzeige, dass hier ein späterer Anlauf beginnt.

Wirklich macht sich schon in der Wölbung des fünfseitigen Chorschlusses die zweite Phase der Stilentwicklung bemerkbar. Die Rippen sind nicht mehr wie im Hauptraum selbst als Guirlanden behandelt, sondern als Architekturteile respektiert, mit Eichenlaub umwickelt und grau in grau gemalte Steinrahmen daran angesetzt. Von dem Schlussstein des Gewölbes gehen dann Ge-

¹⁾ Mantegna erwähnt als Entschuldigungsgrund, weshalb er der Einladung des Markgrafen von Mantua 1459 noch nicht folgt, nur das Altarwerk für Verona, nichts mehr von den Fresken für Jac. Leoni.

hänge von roten Stricken mit Festons oder Büscheln von Früchten und flatternden goldgelben oder silbergrauen Bändern aus, und werden an der festen Umrahmung der Kappen aufgebunden. Die fünf schmalen Dreieckfelder sind mit Einzelfiguren gefüllt. In der Mitte erscheint Gottvater in der Mandorla thronend mit Cherubköpfen unter den Füßen und in den Wolken; er erhebt die Rechte und hält mit der Linken die Weltkugel auf seinem Knie. Zur rechten Hand Gottes steht zunächst Petrus und im letzten Zwickel Jacobus Major, auf der anderen Seite voran Paulus und zäußerst Christophorus. Zu Füßen Jehovahs öffnet sich ein Rundfenster, während in den übrigen Kappen vier gleiche Oeffnungen gemalt sind, mit den Halbfiguren der Kirchenväter darin. S. Gregor und S. Augustin rechts vom Beschauer, und S. Hieronymus drüben zäußerst links, verraten eine Manier der Faltengebung, die dem Piero dei Franceschi und noch mehr dem Marco Zoppo verwandt ist; aber der heil. Bischof Ambrosius erinnert an die Bilder des Vincenzo Foppa zu Bergamo. Sie alle sind schwerfällig und derb gezeichnet, der Ausdruck momentaner Erregung und Inspiration bei der schriftstellerischen Tätigkeit eben erst versucht. Dagegen wendet sich die ganze Energie der Arbeit auf die Bewältigung der räumlichen Erscheinung. Die gelehrte Richtung der Schule von Padua beginnt, und in strenger Korrektheit der Perspektive sucht sie die erste grundlegende Aufgabe. Die Rundfenster selbst zeigen die Verjüngung des Rahmens, die Pulte mit ihren Repositorien, die Schrankthüren, die bald angelehnt, bald offen stehen, das Fachwerk mit Büchern und Gerätschaften sind in niederländischer Ausführlichkeit gegeben, nur um möglichst vielseitig das schwierige Problem und seine sichere Lösung vor Augen zu stellen. Diese Rundbilder sind Marksteine in der Entwicklungsgeschichte der Schule, die ersten wichtigen Dokumente für das volle perspektivische Wissen in Oberitalien. Ihr Urheber ist der mathematisch geschulte Zeichner, dem Andrea Mantegna sein Können in dieser Richtung verdankt. Die male-
rische Ausführung ist daneben gleichgültig und wenig geeignet den Autor zu bestimmen, wenn wir, im Gegensatz zu früheren Vermutungen¹⁾, auch gern an Foppa denken. Aber der konsequente Geist, der diese Rundbilder erfunden, hat keinen Einfluss gehabt auf die dekorative Umgestaltung des ganzen Gewölbes; denn ihre Disposition ist doch eine Halbheit geblieben, und wir haben — das ist wichtig — noch kein Beispiel einer realistischen Umdichtung des Raumes mit vollem architektonischen Verständnis vor uns. Die Gestalten Gottvaters und seiner Trabanten schweben raumlos in den Zwickeln. Hingegen ist die Malerei besser. Sie gilt der alten Tradition zufolge als Arbeit des Paduaners Niccolò Pizzolo; aber ich glaube, dass auch hier schon am Christophorus, am Gewande des Petrus, wie am Hieronymus unten der junge Mantegna mitgewirkt hat; denn die seltsame Stubengelehrsamkeit der Papiergewänder, die sich zum erstenmal in diesen Gestalten zeigt, ist nur Mantegna's persönliche Schülerart. Die dünnen Stoffe kleben auf den schwächtigen Leibern, als wären sie angefeuchtet, in knittrige Falten getrocknet, und seine Modelle scheinen nicht lebende Menschen, sondern die steifen Thonfiguren des Giovanni da Pisa gewesen, jenes Donatello-Schülers, der den Altar dieser Kapelle geliefert.

Dieselbe Hand aber, wie in Gottvater, Paulus und Jacobus, haben wir mit der Mantegna's vereinigt auf den obersten Darstellungen der Jacobuslegende, deren Entstehung zeitlich darauf folgt. In der Berufung rühren von dem jungen Andrea wol die Gestalten des Christus mit den beiden ersten Jüngern zur Linken her, während die Knieenden von anderer Arbeit sind. An dem nächsten Bilde, wo Jacobus bei der Predigt mit bösen Geistern streitet, dürfte Mantegna viel an der Gewandung der Hörer gemalt haben und ganz die Figuren zur linken Seite, während das Uebrige Niccolò Pizzolo gehört. Mantegna's eigenste Weise erkennen wir an den Putten auf

¹⁾ Warum Crowe u. Cavalcaselle gerade auf Lorenzo da Lendinara verfallen, ist nicht abzusehen. Im Gegenteil, wir wissen urkundlich, wie sie V, S. 319 selbst berichten, dass dieser geschickte Intarsiator sich Zeichnungen zu seinen Holzarbeiten im Atelier Squarcione's anfertigen liess, und zwar noch 1462, es ist also ein Widerspruch, hier ein volles Jahrzehnt früher das Umgekehrte anzunehmen, dass Lorenzo sie entworfen, perspektivisch vorgezeichnet und von einem Squarcionesken die Malerei habe ausführen lassen.

dem Laubgewinde oben und zwischen den beiden oberen und den beiden folgenden Feldern, wo das Wappen hängt, und geflügelte Genien auf den Konsolen der Gewölbrücken stehend die Guirlanden tragen. Erst bei dem zweiten Freskenpaar mit der Taufe des Hermogenes und der Anklage vor dem Prokonsul beginnt Mantegna allein und selbständig zu schaffen. Während Pizzolo den oberen Teil der Himmelfahrt Mariae hinter dem Altar ausführte¹⁾, entwickelt der junge Meister, der alle Genossen überholt, hier seine eigene Weise, die wir vorher nur an Tafelbildern, wie an dem Altarwerk für Sta. Giustina 1453—1454 (jetzt in der Brera zu Mailand) und der heil. Eufemia von 1454 (in Neapel) verfolgen können.

Erst auf diesem Wege gelangen wir auch dazu, den Eintritt Ansuino's genauer zu datieren. Bevor nämlich der Adoptivsohn Squarcione's selbständig genug war, um historische Darstellungen auszuführen, also um 1448—53 etwa, hat der Unternehmer die auswärtigen Künstler zu Hülfe gerufen, denen wir in diesem Freskenzyklus begegnen. Möglich, dass die erste Not beim Verluste Pizzolo's, der in den Gassen Padua's ermordet ward, dazu veranlasst hat. An der Hauptwand rechts stehen die Namen eines forlivesischen und eines ferraresischen Malers verzeichnet: Ansuino und Bono.

Das Fresko zur Linken, die vierte Scene der Christophoruslegende, mit der Aufschrift OPVS BONI ist durch eine besondere Einfassung von dem benachbarten oben und zur Seite geschieden. Hier steht der riesige Lastträger mit seinem ausgerissenen Palmbaum als Stecken, das Christkind auf der Schulter. Ein knapper Kittel lässt Arme, Brust und Beine vollständig nackt; der Kopf ist übergross, der Jesusknabe unförmlich gebildet. — Das ist nicht mehr der Abkömmling Pisanello's, der als dankbarer Schüler sich auf dem Tafelbildchen der Nationalgalerie zu London als BONVS FERARIENSIS PISANI DISIPVLVS bekennt, — sondern wir haben hier den rohesten Burschen von Allen vor uns. Trotz der ungeschlachten Schaustellung der überdies falschen Anatomie, trotz der ziegelroten Fleischfarbe mit den tintenartigen Schatten bekundet seine Arbeit viel Verwandtschaft mit Piero dei Franceschi. Die Modellierung des Körpers, die Faltengebung im weissen Hemd des Riesen, die raffinierte Spiegelung der beiden Gestalten im Wasser, bis auf die Haarbehandlung in kurzen Zotteln und die weitgepflanzten Bäume der Flusslandschaft — alles erinnert an Piero, mit dem der vielgewanderte Ferrarese, der 1441—42 und 1461 im Dom zu Siena beschäftigt war, irgendwie in Berührung gekommen sein muss.

Die beiden ersten Darstellungen aus der Legende des Christophorus gehören meines Erachtens ebenso wie das rechte der zweiten Reihe, das seinen Namen trägt, dem andern Fremdling ANSVINO da Forli. Die Abweichungen untereinander sind nicht einschneidend genug, um noch eine dritte Persönlichkeit zu postulieren, die durchgehenden Eigenschaften aber so vollkommen von allen Squarcionesken verschieden, dass zwei ähnliche Künstler nicht leicht nacheinander hier zugewandert kamen. Selbst die gleiche Umrahmung umfasst alle drei Bilder.

Wir sehen rechts zuerst den König auf der Jagd. Die Krone auf dem Haupte reitet er auf seinem Rosse daher, von zwei Falknern begleitet. Da begegnet ihm am Waldesrand zum erstenmal der wundersame Knappe. Links im zweiten Bilde thront der König in einem engen Gemach unter vier Augen mit dem heranwachsenden Jüngling, der vor ihm stehend lebhaft auf ihn einredet, während draussen ein Zwerg vor der Thüre harret. Endlich die dritte Scene in der folgenden Reihe: wie der Recke mit dem Palmbaum in der Hand der Leibwache im Palast sein Christentum predigt, so dass die Krieger ihn knieend verehren. So schreitet die Geschichte und offenbar auch die Arbeit fort, so dass wir sehr erklärlich finden, wenn der Forlivese, der

¹⁾ Auch ich glaube, dass der untere Teil dieser Himmelfahrt Maria's von Mantegna vollendet wurde (wobei er den oberen übergangen haben wird), und zwar zwischen der Enthauptung des Jakobus und dem Martyrium des Christophorus. Dagegen hat meines Erachtens Pizzolo an dem Altarwerk der Brera mitzuarbeiten begonnen, wo besonders der jugendliche Heilige rechts über S. Eufemia den Unterschied seiner Weise erkennen lässt. Ihm möchte ich auch eine Zeichnung der Uffizien, die Madonna knieend vor dem Kinde, zuschreiben, die dort Mantegna heisst (96, No. 397).

nach dem dritten Bilde davongieng, sein OPVS ANSVINI daruntersetzte. Ihm folgte Bono, den man schon nach einem einzigen ziehen liess, und ahmte das Beispiel der Namensbezeichnung nach.

Ansuino da Forli ist diesen Wandgemälden zufolge ein derber vierschrötiger Gesell, der echte Romagnole. Bei allen Härten und Fehlern jedoch lässt sich ihm eine gewisse Grossartigkeit nicht absprechen. In den oberen Feldern zeigt er sich noch ganz als Schüler eines Florentiners, wie Andrea del Castagno, dessen Stil er nur verbauert. Auch die Architektur des königlichen Gemaches hier ist frühflorentinisch, die Landschaft rechts in der Art des Fra Filippo in seinen Johannesgeschichten zu Prato, und die Pferde mit ihren plumpen Beinen, ihren breiten Hufen und abenteuerlichen falsch verkürzten Köpfen verraten wenigstens dieselbe Sinnesart wie Castagno in seinem Ackergaul des Niccolò da Tolentino im Dom zu Florenz. Der junge Christoph vor dem König ist eine von jenen kecken Gestalten im Zeitkostüm, die kleiner, zierlicher und feiner durchgeführt bei Masolino mitwirken, so aber mit dem kurzen Rock und den weiten runden Tollen aus steifem Tuch, den gigantischen Helden Castagno's näher stehen. Ins Derbe und Plumpe übertragen sind auch ähnliche Abzeichen an den Begleitern des Königs, während der Kopf des letzteren und seine älteren Genossen die Verwandtschaft mit den Aposteln auf Castagno's Abendmal erkennen lassen. — Mehr Einfluss gewinnt der Geschmack des Squarcione in der Predigt, wenn auch nur insofern, als hier mit grösserer Sorgfalt der Schauplatz mit der umgebenden Palastarchitektur perspektivisch wiederzugeben versucht wird. Die Gestalten sind statuarisch behandelt, aber nicht so gestreckte Puppen in Gewandung aus Seidenpapier wie drüben bei Mantegna, sondern starkknochig und voll, wuchtig einherschreitend wie die Heroen Castagno's im Bargello. Ein klotziges Gebahren, ein aufdringliches Hervorheben der Gelenke und Extremitäten geht durch alle drei Bilder, obgleich die Gebärdensprache trotz alledem bezeichnend und klar, die Gruppierung nicht ungeschickt, ja schon wolgelungen erscheint. — Vor Allem aber ist die Malweise durchgehends gleich und wieder charakteristisch für diese Herkunft. »Die Gesichter sind kalkartig und hölzern in breiten Massen mit ungenügendem Farbenwechsel und schroffen Uebergängen der Lichter zu den Schatten modelliert.« Die Gesichtsformen haben dadurch, besonders die tiefgehöhlten aber rund hervorquellenden Augen, die stumpfen dicken Nasen etwas Klumpiges bekommen; aber die Farbentöne selbst sind überall licht, wenn auch kalt und durchweg von Hellblau und Hellgelb beherrscht. Scharfe Schattenkontraste geben der etwas grauen Stumpfheit doch wieder wirksame Kraft. Die Helligkeit und Energie dieser Freskenarbeit erinnert ganz ebenso wie die Derbheit der Umrisse an Castagno's Wandgemälde aus der Villa Pandolfini zu Legnaja.

Eben diese technischen Eigentümlichkeiten des Ansuino da Forli machen es nun in hohem Grade wahrscheinlich, dass Melozzo degli Ambrosi bei ihm die Anfangsgründe seiner Kunst empfangen. Denn in der meisterhaften Handhabung der Wandmalerei, die Melozzo sein Leben lang geübt hat, muss es auffallen, wenn zwischen anderen, später erworbenen Kenntnissen und Verfahrensweisen doch die Gewohnheit der ersten Schule wieder hervorbricht. Auch er weiss, und wie kein Anderer um ihn her, die lichten hellen Töne doch so kraftvoll zur Wirkung zu bringen, so dass man in den stumpfen, wie mit Silbergrau gedämpften Farben gewiss die Aehnlichkeit mit jenen Ueberresten von Castagno und Ansuino's Arbeit in Padua erkennt. Gerade wie diese beiden Vorgänger gräbt er die Umrisse seiner Körper mit wuchtiger Energie in die Fläche und betont die lineare Zeichnung mit dunklen Streifen noch mehr. Ja, in manchen Einzelheiten der Formgebung wirkt noch spät die Tradition Ansuino's nach, wie in der klumpigen Bildung der Fingerglieder, der stumpfen Spitze und den gekrümmten Gelenken, die seine Engel beim Spiel der Instrumente zeigen, — in der plastischen Schärfe, mit der die Nase, die geblähten Flügel und die Rundung dazwischen herausgeschnitten wird, — kleine Gewohnheiten, die nach glänzendem Aufschwung und überlegenem Fortschritt noch sich unvermerkt wieder einstellen.

Sie sind nur bei genauer Aufmerksamkeit zu unterscheiden, aber sie weisen wie die letzten Anklänge des mütterlichen Dialekts bei dem früh der Heimat entrückten Manne, der längst die Sprache aller Gebildeten zu reden gelernt hat, doch gelegentlich überraschend auf die Herkunft hin.

Der persönlichen, wenn auch kurzen Berührung zwischen Melozzo und Ansuino zu Forlì steht auch zeitlich nichts im Wege¹⁾. Gewiss wird man immer zuerst auf den älteren Meister verfallen, wenn die Stadtgeschichte von Forlì erzählt, dass 1451 im Fürstenhause das Bild des Evangelisten Markus gemalt ward als Schutzpatron der befreundeten Republik Venedig, in deren Dienst der junge Cecco Ordelaffi getreten war²⁾. Wer hätte näheren Anspruch auf die Gunst der baulustigen Brüder Cecco und Pino gehabt, als diese die Ausschmückung des neuen Palastes betrieben? Nur wenn es nicht gelingen will, eine »Sala delle Ninfe«³⁾ von der Hand dieses schwerfälligen Meisters vorzustellen, so haben wir in den sechziger Jahren, wo diese Prunkgemächer entstanden, wol ein Recht, statt dessen an Melozzo zu denken, der um 1460 bereits in Rom gewesen und im Drang nach eigener Vervollkommnung gar manche Studienfahrt gemacht zu haben scheint. Doch bleibt die dringendere Frage zu erörtern: wie weit auch Melozzo in den Bannkreis der Schule von Padua geriet?⁴⁾ — Ansuino da Forlì ist keinesfalls, wie es bisher

¹⁾ Nur Bode schreibt in seiner Bearbeitung des Cicerone: »der Einfluss des Ansuino da Forlì kann nicht mehr nachhaltig gewesen sein, da Ansuino erst 1459 seine Fresken in der Eremitanerkapelle nach Mantegna's Entwürfen vollendete« (IV. Aufl. S. 560 u. V. Aufl. S. 595). Darin ist das Datum falsch, denn die oberen Fresken der Christophslegende sind sicher lange vor 1459 entstanden, wo Mantegna schon das letzte Paar hinzugefügt hatte. Ferner ist die Behauptung, dass Ansuino sein Bild nach Mantegna's Entwürfen gearbeitet, völlig neu und wol ebenso wenig stilistisch begründet wie urkundlich überliefert. Drittens bleibt doch die Möglichkeit offen, dass Ansuino wie nachher auch vor dieser Arbeit zu Padua in seiner Heimat Forlì tätig gewesen, also mit Melozzo in Berührung gestanden, der um 1450 nicht mehr als zwölf Jahre zählte!

²⁾ Ich lasse hier das kleine Porträt des Museo Correr zu Venedig (Nr. 79), das einen bartlosen Mann in rotem Rock und roter Kappe im Profil nach links darstellt, absichtlich ausser Rechnung, obgleich ich nach den Wappenschildern vermute, dass es einen Ordelaffi darstellt, also neuen Grund hätte es Ansuino zuzuschreiben, dem man es nach der erhaltenen Bezeichnung A. F. P. beigelegt hat. Diese Initialen stehen soweit vom Rande links, dass doch ein Buchstabe davor gestanden haben dürfte, so dass sie etwa C(iccus) oder P(inus) A(ntonii) F(ilius) P(rinceps Forolivi.), ja beliebig sogar M(elotius) A(mbroxi) F(oroliviensis) P(inxit) gedeutet werden könnten. Stilistische und technische Eigentümlichkeiten weisen ebenso sehr auf Padua, wie auf Venedig, fast nichts auf Ferrara, wohin es Crowe u. Cavalcaselle versetzen möchten. Paduanisch wäre schon der perspektivisch gezeichnete Fensterrahmen, aus buntem Marmor, mit dem Buch in starker Verkürzung. Ring und Edelstein auf dem dunkeln Einband sogar sehr pikant. Die eigentümlich gelbestimmten Farben, selbst der grüne Vorhang mit perlenbesetzter Kante und die Lagunenlandschaft scheint mir dem Bartolommeo Vivarini sehr nahe zu kommen. Wäre das Bild, was ja nicht unmöglich, von Ansuino, so hätten wir ein höchst interessantes Bindeglied zwischen ihm und Melozzo, an den die Auffassung des Kopfes lebhaft erinnert. Abbildung in Zeitschr. f. bildende Kunst XIV (1879) pag. 265.

³⁾ Sie wird in den Chroniken gelegentlich schon 1477 erwähnt (vgl. Sigm. Marchesi, suppl. istor. p. 507), dann wieder 1488, da Girolamo Riario in diesem Saal ermordet ward. Nun aber schreibt G. Viv. Marchesi, Vitae Viror. illustr. Foroliviens. 1726 p. 255 im Leben des Franciscus Minciochius († 1574): In Publico Repraesentantium Palatio Franciscus Aulas Nympharum et Angelorum picturis suis insignivit. Ibi fornicem et circa muros Camenas novem pinxit. Illic et inter ligna inaurati laquearis quatuor Amnes Paradisum irrigantes et prope arborem fatalem tremulos et metu fere exanimos primos humani generis parentes, qui ab horto voluptatis minaci Cherubim gladio depelluntur Und die Herausgeber der Chronik des Leone Cobelli missverstehen diese Stelle, die dem Saale nur seinen althergebrachten Namen lässt, dem Menzocchi aber nicht die Nymphen und Engel, sondern die neun Musen, Paradiesesströme, die Vertreibung aus dem Paradies u. A. zuteilt, wenn sie (a. a. O. p. 462) schreiben: »Si chiamava così da alcune Ninfe e Muse che vi erano dipinti di mano di Francesco Menzocchi, e vi si vedevano ancora affumicate e guaste nel cominciare del secolo XVIII. Furono cancellate dopo il 1750, nel riattarsi tutto il palazzo

⁴⁾ Dies ist die Meinung Jul. Meyer's, Correggio S. 75. »Nach dem Vorgange Mantegna's und der Paduaner Schule war offenbar Melozzo auf jene Darstellungsweise (sotto in su) gekommen; wahrscheinlich durch die Vermittlung jenes Ansuino da Forlì, der mit Mantegna zu Padua gearbeitet hatte und des Melozzo nächster Landsmann war. Die Einwirkung, welche Melozzo von Mantegna erfahren, ob nun geradezu oder auf Umwegen, geht überhaupt aus dessen Werken unzweifelhaft hervor. Sie beruht vor Allem auf der perspektivischen Darstellung der Formen, welche ein Hauptmoment von Melozzo's Kunst bildet und sicher, wenn auch von ihm noch entschiedener ausgebildet, der Paduaner Schule entnommen war.«

wol geschehen, als Schüler Squarcione's zu betrachten. Seine ganze Eigenart weist ihn, wie wir gesehen haben, als Fremdling aus, der nur zeitweilig von dem Unternehmer, als ihm keine ausreichenden Kräfte zu Gebote standen, herangezogen ward. Andrea Mantegna wuchs erst nach dem Tode des Niccolò Pizzolo in die tonangebende Stellung hinein. Es läge also in der persönlichen Verbindung mit Ansuino da Forli keine Veranlassung für Melozzo, dem doktrinären Wesen des paduanischen Ateliers anheimzufallen. Nur der wachsende Ruhm der dortigen Leistungen, der völlig neue Aufschwung, den Squarcione's Wirksamkeit durch seinen hochbegabten Adoptivsohn in den fünfziger Jahren bis zu dessen Wegzug nach Mantua genommen, also nicht die Lehre Squarcione's, sondern die Kunst Mantegna's könnte ihn magnetisch angezogen haben.



Andrea Mantegna.

Kehren wir noch einmal in die Kapelle der Eremitiani zurück, wo sich Mantegna's Können vor unseren Augen entfaltet. Die Fortschritte in der Perspektive lenken vor Allem die Aufmerksamkeit des Forschers auf sich, dem es darum zu tun ist, Besitztümer einer Schule oder gar eines Mannes abzugränzen und die Fragen der Abhängigkeit, des persönlichen Zusammenhangs, die sich dem Historiker auf Schritt und Tritt aufdrängen, objektiv zu beantworten. Diese wissenschaftlichen Grundlagen der Kunstfertigkeit sind auch der sichere Boden für solche Untersuchung, wo zwischen lauter exakten Dingen die Anwendungen subjektiver Gefühlsurteile schon verrauchen.

In den obersten Szenen der Jakobuslegende ist der Standpunkt des Beschauers sehr hoch gewählt, und die ganze Kompositionsweise entspricht vielmehr den florentinischen Vorbildern, welche die eben vorangegangene Tätigkeit des Ansuino bestimmt hatten und durch die Anwesenheit eines Fra Filippo, eines Donatello mit seinem Gefolge so nahe vor Aller Augen gerückt waren. Noch in der folgenden Reihe ist der Augenpunkt für den wirklichen Standort viel zu hoch genommen; aber beide Darstellungen, die Taufe des Zauberers und das Verhör des angeklagten Apostels, sind gemeinsam konstruiert: die Verjüngung der Architektur ringsum ist auf einen Punkt in halber Höhe des Mittellots vor beiden Bildflächen bezogen¹⁾. — Dagegen schreitet Mantegna in realistischem Streben bei dem untersten Freskenpaar zu einer neuen Lösung fort. Bisher entsprach die Wahl des Augenpunktes in beiden Fällen nicht dem wirklichen Sehen an Ort und Stelle, und mochte die Kritik der gelehrten Genossenschaft, unter denen es Mathematiker wie Architekten oder Bildhauer, die in genauer Berechnung plastischer Figuren auf Gebäuden volgeübt waren, genug gab, mit tadelnden Bemerkungen vorwärts drängen. Deshalb wagt er nun den letzten Schritt, indem er den Standort des angenommenen Normalauges mit dem des wirklichen Beschauers zusammenfallen lässt. So liegt denn der Verschwindungspunkt jenseits unterhalb der Fußleiste dieser Bilder und seine Linien verkürzen sich in Folge dessen so steil, dass nur die vornstehenden Figuren dicht am Rande ganz sichtbar bleiben, während schon die nächsten dahinter mit den Füßen und die der ferneren Pläne noch mehr hinter der Grundlinie versinken.

Das ward die Bewunderung der Zeitgenossen und der Nachfolger²⁾, Mantegna selbst aber

¹⁾ Vgl. die trefflichen Bemerkungen von Crowe u. Cavalcaselle V, 377 ff.

²⁾ Daniele Barbaro schreibt mit Bezug auf diese Fresken in seinem Traktat della Prospettiva (Cod. Naniiano d. Marcusbibliothek): Più basso ancora è conceduto di fermare il punto nel quadro, come si vede aver fatto l'unico imitator

kehrte zur besseren Einsicht zurück. Schon hier war er an die Schranken seiner wissenschaftlichen Vorbildung gestossen. Ein viereckiger Turm, der dem Beschauer die eine scharfe Kante zukehren sollte, war misslungen; denn das verwickelte Verfahren der Konstruktion von Linien, die in stumpfen oder spitzen Winkeln auf den Horizont laufen, war ihm nicht bekannt. War es dieser empfindliche Mangel, war es der wolgemeinte Rat der Bellini, sich nicht in abstruse Probleme und perspektivische Kunststücke zu verwickeln, in denen der freie Sinn für naturwahre Kunst ihm abhanden kam: in den beiden Darstellungen aus der Christophoruslegende, mit denen er die noch unvollendete Wand gegenüber abschloss, entwickelt er den gemeinsamen Schauplatz, eingerahmt durch eine antike Säulenstellung mit geradem Gebälk als klassischer Schutzwehr gegen die »barbarischen« Machwerke über ihm, ganz frei und weit, in strenger aber normaler Perspektive. Hier blicken wir in benachbarte Gassen mit Bogengängen und Viadukten, dort unter das Laubwerk einer Pergola mit herabhängenden Trauben, durch die Fenster oder geöffnete Thüren in das Innere der Häuser und weithin über den marmorgetäfelten Fußboden der Strassen und Plätze. Es muss wol mit diesen Zweifeln und Schwierigkeiten wegen der darzustellenden Bühne seine besondere Bewandniss gehabt haben, da Mantegna den gemeinsamen Verschwindungspunkt dieser beiden letzten Fresken eigenhändig durch ein Nagelloch in der Mittelsäule bezeichnet haben soll! Und hinter dem Künstler, der hier mathematische Berechnungen in die Praxis umsetzt, und in saurer Arbeit die Konsequenzen der jedesmaligen Wahl zieht, steht sicher der gelehrte Theoretiker, der Lehrer der Perspektive mit seinem Rat.

Die strenge Konstruktion des darzustellenden Raumes ist auch nicht ohne Einbusse für die handelnden Personen erkaufte. »Der Menschenleib sinkt fast zum blossen geometrischen Apparat herab und wird genau nach den Gesetzen der Architektur behandelt: die Linien der Gestalten verkürzen sich jäh wie Steinformen und die Gebärden scheinen fast nur gewählt, um die missbräuchliche Strenge dieser neuen Auffassung recht hervortreten zu lassen. Gleichzeitig wird die statuarische Abgeschlossenheit der Figuren übertrieben und damit den gewöhnlichen Regeln der Natur wehe getan. Die Biagsamkeit des menschlichen Fleisches ist bedingungslos geopfert: das Ganze erscheint als Schaustellung einseitig technischer Geschicklichkeit ohne wahr zu wirken.« Auch das wird in den letzten Arbeiten zu Padua sichtlich besser, und zwar unter dem Einfluss echt malerischer Auffassung der Bellini. Aber es ist wichtig festzuhalten, dass Mantegna damals allen Schwankungen einer bedeutenden inneren Entwicklung ausgesetzt war und, so meisterhaft seine Leistungen schon unter allen anderen hervorragten, doch der selbstgewisse Meister noch nicht ist, den wir später in ihm bewundern.

Ja, in Mantua noch, wo er 1474 den Schmuck der Camera dei Sposi im Palast der Gonzaga vollendet, zeigt sich, trotz neuen auffallenden Versuchen, eine gewisse Unsicherheit und Inkonsequenz. Die Wände des Gemaches sind durchbrochen gedacht, als trügen Pfeiler mit reichem Füllornament darin die Decke, die, ihrerseits mit grau in grau gemaltem Marmorbildwerk geschmückt, in der Mitte wieder durchbrochen ist. Aber diese Idealkonstruktion ist nicht bestimmt und haltbar durchgeführt, die Pilaster schneiden zusammenhangslos ab, wo die Kapitäle aufsetzen sollten, und wirkliche Konsolen nehmen deren Stelle ein. Die Dreieckfelder der Wölbung sind mit Rundmedaillons besetzt, während der Spiegel sich unvermittelt zu einem kurzen Cylinder öffnet, in dessen Kreisrund der blaue Himmel hineinschaut. In der Brüstung, die aus mehreren Reihen senkrecht gestellter Ringe gebildet ist, klettern nackte Flügelknaben in gerader Unten-sicht umher. Nichts mehr von der Aengstlichkeit des früheren Vortrages; es ist mit Schwierig-

della natura Messere Andrea Mantegna nella città sua di Padova nella chiesa degli Eremitani, che depingendo quasi al sommo d'una cappella, pose il punto non solamente più basso nel quadro ma di sotto a quello nel pariete; e per quello che si vede, è posto all' altezza degli occhi de' riguardanti, in modo che di molte figure, che sono ivi dipinte, alcune non sono perfettamente compiute, per esser ascose dal piano in che fermano le piante; cosa in vero non meno lodevole che artificiosa (Anon. Morell. p. 142).

keiten der Verkürzung in einer Art gespielt, die den fertigen Meister bekundet. Liegen doch zehn volle Jahre zwischen der Camera de' Sposi und Padua. Und trotzdem ist das Ganze, das Mantegna als Umdichtung eines wolgebauten Raumes giebt, unbefriedigend und ohne rechten Zusammenhang. Dem Maler fehlt augenscheinlich das lebendige Gefühl für die Hauptsache aller Architektur, für konstruktive Gesetzmässigkeit der Raumbildung.

Damit ist ein wichtiges Moment für die Entscheidung der Frage gewonnen, ob erst nach dem Vorgange Mantegna's und der Paduaner Schule auch Melozzo auf jene Darstellungsweise in starker Verkürzung, besonders aus der Untersicht, gekommen sei? — Melozzo ist, wo er uns die Umdichtung enger Räume in lichte Tempelhallen vorführt, entschieden und konsequent wie nur irgend ein Bauverständiger seiner Tage, er ist selbst Architekt. Das aber kann von Mantegna nach diesem Einblick nicht behauptet werden. Wir rühren gerade hier überall an die Grenzen seines Könnens.

Und fassen wir nun sein perspektivisches Wissen näher ins Auge, so kommen wir zu einem zweiten, für die Malerei selbst noch entscheidenderen Unterschied zwischen beiden. Pomponius Gauricus hat in seiner Schrift *De sculptura*, Florenz 1504¹⁾, einen wichtigen Aufschluss über das Verfahren gegeben, das Mantegna zur Konstruktion der Grundfläche verwendet. Seine Beschreibung stimmt aufs Genaueste mit den Linien der beiden Fresken in der Ovetarikapelle überein, wo links Jakobus taufend und rechts als Angeklagter vor dem Richter erscheint. Hier sind noch alle Transversalen der gemeinsamen Grundfläche erkennbar, und die Konstruktion nach den Vorschriften, die Gauricus überliefert, kann nicht zweifelhaft sein. Aus diesem Verfahren aber ergibt sich, dass die paduaner Perspektive selbstständig erdacht ist, an Richtigkeit jedoch und freier Sicherheit hinter der florentinischen zurücksteht, die wir aus Alberti's Schriften kennen. Der gemeinsame Augenpunkt beider Szenen liegt, wie gesagt, in der Mitte der Horizontlinie, der Distanzpunkt hüben und drüben um die halbe Länge der Grundlinie davon entfernt. Ein Bild, nur mittelst dieser zwei Punkte konstruiert, würde eine unmöglich stark verkürzte, also verzerrte Ansicht liefern, da wir einen Gegenstand niemals aus einer Entfernung, welche nur seiner halben Grösse gleichkommt, klar zu sehen, folglich auch nicht abzuzeichnen vermögen. Diesen Fehler einer zu starken Verkürzung weiss Mantegna nicht zu verbessern; aber er sucht ihm zu entgehen, oder ihn wenigstens zu verdecken durch die Annahme eines dritten Punktes. Er setzt in die Bildfläche die Höhenlinie einer normalen Mannesfigur und fixiert ihren Scheitelpunkt als diesen dritten Faktor seiner Konstruktion. Dieser bietet die Mittel, auf der Grundfläche die in ihrer Tiefenausdehnung sämtlich zu gross geratenen Quadrate nochmals in horizontaler Richtung zu teilen. Die ganze Konstruktion kann aber ein annehmbares Bild, wie Mantegna's Fresken es bieten, nur in dem besonderen Falle ergeben, wenn wie hier der »Scheitelpunkt« so gewählt wird, dass die mit seiner Hülfe entstandenen Transversalen sich den übrigen Transversalen, zu denen der Augenpunkt verholfen hat, geschickt einfügen. In allen anderen Fällen, welche die letzte Bedingung nicht erfüllen, ist diese Konstruktion unbrauchbar. Sie ist höchst sinnreich erdacht, eine gelehrte Erfindung, die sicher der paduanischen Schule, dem Atelier Squarcione's als Eigentum angehört. Aber sie ergibt kein richtiges Bild und steht insofern weit zurück hinter jeder Perspektive, die auf richtiger und bewusster Verwendung der optisch bedeutsamen Faktoren: Augenpunkt und Distanzpunkt beruht.

Melozzo da Forlì folgt diesem mangelhaften Verfahren der paduanischen Schule nirgends. Er kennt und beherrscht vollkommen frei die überlegene Methode, die Leon Battista Alberti und Piero dei Franceschi gefunden und ausgebildet haben. Bei so radikaler Verschiedenheit der wissenschaftlichen und praktischen Grundlagen seiner Kunst von der Andrea Mantegna's, die wir

¹⁾ Pomponii Gaurici Neapolitani de sculptura, Florentiae VIII. Cal. Januar. MDIII. — Neu herausgegeben von H. Brockhaus, Leipzig 1886, dessen erklärende Bemerkungen ich hier benutze. Vgl. besonders S. 51 f., um das Urteil über P. de' Franceschi nach unseren Angaben (S. 70) zu ergänzen, da § XXX die Distanz richtig bestimmt wird.

soeben analysiert haben, muss wol jeder Versuch, eine Abhängigkeit des Forlivesen von dem Paduaner zu behaupten, in die Brüche geraten. Wir wissen freilich nicht zu sagen, ob etwa frühe Anregungen durch die Vermittlung Ansuino's der späteren besseren Kenntniss Melozzo's vorausgegangen, — wir wissen auch nicht, wann er zuerst die Probleme der Untersicht zu lösen versucht, mit denen sich Mantegna um 1474 in der Camera de' Sposi zu Mantua befasst hat. Aber dieses Beispiel bleibt bei Mantegna ganz vereinzelt, während Melozzo von Jahr zu Jahr schwierigere Aufgaben dieser Art bewältigt. Und schon das erste erhaltene Stück seiner römischen Tätigkeit, das um 1470 entstandene Bild des Evangelisten Markus in der Kirche gleiches Namens, zeigte eine gar künstliche Verschiebung der Perspektive und bewies, gleich den Tafeln der Bibliothek von Urbino, dass Melozzo über die Arbeit des Piero dei Franceschi, des bedeutendsten Meisters dieser Kunst, noch hinauszugehen trachtete. Für die Glanzperiode seines Lebens jedoch, zu Rom im Dienste Sixtus' IV., haben wir auch nicht den leisesten Anlass, eine Berührung mit Mantegna oder gar eine Beeinflussung durch die Kunstweise des oberitalienischen Meisters anzunehmen.

Wenn aber die Grundlagen der künstlerischen Ausbildung so radikale Verschiedenheiten aufweisen, wenn die Disposition der Bildfläche, die Konstruktion des darzustellenden Raumes, die Wahl des Standpunktes, der Weite und Verschiebung des Schauplatzes bei dem Einen durchaus nicht auf denselben Voraussetzungen beruhen, wie bei dem Andern, so bliebe höchstens die Behandlung der menschlichen Gestalt innerhalb dieses Raumes, die plastische Wiedergabe des Körpers oder die Faltengebung der Gewandstoffe zur Vergleichung übrig. Stellt man aber die Figuren Mantegna's aus der Eremitanikapelle oder der Camera de' Sposi und den gleichzeitigen Tafelbildern in der Brera zu Mailand, in S. Zeno zu Verona oder in der Tribuna der Uffizien zu Florenz neben die Melozzo's, so kann, bei allgemeiner Verwandtschaft der Richtung auf statuarische Selbständigkeit der Körper, wol kaum ein schärferer Gegensatz in Auswahl und Geschmack gefunden werden. Mantegna zeichnet schlanke hochgeschossene Gestalten mit langen Beinen und Armen, schmalen Leibern und kleinen ovalen Köpfen mit kurz geschorenem Haar. Melozzo bevorzugt immer ausgesprochener die breiten gedrungenen wolbelebten Römer mit runden Köpfen, vollen Wangen und üppigem Lockenschmuck. Seine Gewänder sind zuerst einfach fliegend, werden faltenreich und bauschig, der malerischen Breite zuliebe wol gar überladen mit Stoff und in doppelten Lagen aufgebunden, so dass sie die Formen des Körpers fast verstecken. Mantegna dagegen lässt die Hülle wie angefeuchtete Musselinkleider am Leibe haften, so dass jede Rundung plastisch heraustritt, jede Einziehung markiert wird, und die Mäntel aus Wollenrepps oder Seidenmoirée fallen bruchig und knitterig, aber nie in grossartiger Fülle herab.

Melozzo verrät vielmehr in seinen frühesten noch nachweisbaren Arbeiten, dass er zur selben Zeit, wo der Einfluss Mantegna's hätte mächtig werden können, aus dem Umkreis der Schule von Padua und seiner Heimat entrückt worden, und sich andern Führern hingegeben hatte. Insofern ist es nicht nur moralisierende Fabel, wenn Scanelli erzählt, dass der junge Forlivese, angelockt vom Rufe der grössten Meister, in entfernte Provinzen gewandert sei, und, um ihrer Lehre teilhaftig zu werden, sich nicht gescheut habe, als Farbenreiber anzufangen. Und Giorgio Marchesi leitet uns gewiss auf die richtige Fährte, wenn er berichtet, Melozzo sei wandernd bei seinen Studien nach Rom gelangt und habe dort sich anzueignen gesucht, was an den Einzelnen ihm das Nachahmungswürdigste geschienen. — Seine ersten selbständigen Leistungen belehren uns natürlich am besten. Wir haben ihnen abgefragt, dass der Fremdling, wie mit Masaccio's und Fra Angelico's Werken, ganz besonders mit Benozzo Gozzoli in Berührung gekommen sein muss, und haben darauf hingewiesen, dass seine Freskomalerei von derjenigen eines Lorenzo da Viterbo ohne viel Umschweife ihren Ausgang nehmen mochte. Vasari's ernstliche Verwechslung mit Benozzo Gozzoli ist keineswegs völlig aus der Luft gegriffen. Manche Erscheinungen bei unserem Meister erinnern deutlich an ihn, und seine Zeichnung hat manches Gemeinsame. Zu

diesen Reminiscenzen an den gewandten aber oberflächlichen Florentiner rechnen wir auch seine Gewandung in den ersten Zeiten, die hellblonden Haare seiner Engel und Flügelknaben. Diese älteren römischen Vorbilder, Masaccio und Gozzoli allein, erklären Typus und Faltengebung in seinem Evangelisten Markus. Ich glaube nicht, dass man ausserdem noch zurückzugreifen braucht auf Jacopo und Gentile Bellini, mit denen allerdings seine Technik und sein Geschmack in dieser frühen Zeit eine natürliche Aehnlichkeit verraten. Alle zerstreuten Eindrücke werden bald durch den Einfluss eines Mannes aufgesogen und in einheitlicher Durchbildung verarbeitet, neben dem jene kaum mehr in Betracht kommen.



Piero dei Franceschi.

»Einige machen ihn zum Schüler des Piero della Francesca,« erwähnt Scanelli, ohne darauf einzugehen. Diese Nachricht aber hat die neueste Forschung als richtig angenommen, und unsere Analyse der einzelnen Werke Melozzo's konnte sie nur bestätigen.

Der Meister von Borgo S. Sepolcro erscheint bereits 1451 zu Rimini am Hofe des Sigismund Malatesta und muss, als Melozzo degli Ambrosi zu Forli eben erst das vierzehnte Jahr erreichte, in den Städten der Ostküste Italiens mehrfach gewirkt haben. Vasari lässt ihn noch zusammen mit seinem Lehrer Domenico Veneziano, mit dem er bis 1445 in Florenz gearbeitet ¹⁾, eine Kapelle in Loreto malen, d. h. wie wir hinzufügen müssen, natürlich in der alten Madonnenkirche, die seit 1468 dem Neubau des Bischofs Niccolò dell' Aste gewichen ist. Dann lässt er ihn selbständig in Ancona und Pesaro tätig sein, und aus Rimini, wo wir ihn gern mit L. B. Alberti zusammen dächten, unmittelbar von Borso d'Este nach Ferrara berufen. Dort schmückt er viele Zimmer des Schlosses, die schon unter Herzog Ercole einer durchgreifenden Modernisierung zum Opfer fielen ²⁾, und eine Kapelle in St. Agostino, die ebenfalls in der Mitte des 16. Jahrhunderts schon durch Feuchtigkeit übel zugerichtet war. Im Oktober 1454 erscheint der Meister in seiner Heimat Borgo S. Sepolcro und verspricht den Augustinermönchen, eine Himmelfahrt Mariae zu malen; aber der lange Termin von acht Jahren, den er sich ausbedingt, und der Umstand, dass dieses Bild, nicht einmal von ihm gemalt ³⁾, erst 1469 bezahlt ward, lässt keinen Zweifel, dass er nur flüchtig durchkam, einem andern Rufe folgend so bald keine Zeit für die Vaterstadt zu finden dachte. Jedenfalls muss er vor 1455 noch unter Nikolaus V. in Rom gearbeitet haben, da der Papst in diesem Jahre starb und sein Tod vielleicht das beste Schaffen Piero's im Vatikan unterbrach. Dann mag das Altarwerk in Perugia entstanden sein, dessen Heiligenfiguren noch altertümlich und befangen dastehen, während die thronende Madonna schon freier, erst die nachträglich aufgesetzte Verkündigung im Giebelfeld seine volle Eigenart entfaltet zeigt ⁴⁾. Erst 1460 bestätigt das Freskobilddes heiligen Ludwig von Toulouse im jetzigen Stadthaus von Borgo S. Sepolcro einen Aufenthalt unter seinen Mitbürgern. In den folgenden

¹⁾ Im selben Jahre kehrt er nach Borgo S. Sepolcro heim und empfängt im Juli den Auftrag für den grossen Altar der Madonna della Misericordia im Spital, ein Werk, das sicher Jahre lang in Anspruch nahm.

²⁾ Es ist das Castello di Corte gemeint und nicht Pal. Schifanoja, wie man irreführender Weise angegeben hat.

³⁾ Woltmann, *Gesch. d. Malerei*, II p. 219 giebt (Anno 1880) ein arges Beispiel, wohin die kunsthistorische Urkundenverehrung kommt, wenn sie den Blick für Stilunterschiede nicht frei hält. Durch Kontrakt und Zahlungsdokumente bei Milanese II, p. 493 Anm. sagt er: »sind die von Passavant wie von Crowe u. Cavalcaselle ausgesprochenen Zweifel an Piero's Urheberschaft widerlegt!« Das Bild, das heute als Piero's Werk gezeigt wird, ist niemals von ihm selbst gemalt, und mögen sechs Notare die Autorschaft schwarz auf weiss beglaubigt haben.

⁴⁾ Die Jahre 1455—59 bleiben frei, sei es für Bologna u. a., wo Pacioli Malereien Piero's erwähnt, oder etwa für Ferrara, wenn Vasari's Zusammenhangsmacherei nicht so genau zu nehmen ist.

Jahren darnach¹⁾, bis kurz vor 1466²⁾, werden die Wandgemälde im Chor von S. Francesco zu Arezzo ausgeführt sein, welche die Vorstellung wesentlich bestimmen, die wir uns heute von ihm bilden.

Hier aber begegnet uns zur Seite der grossen und kleinen Kompositionen, die für die Kunst dieses wundersamen Meisters so lehrreich sind, ein Bild, vielleicht noch ein zweites, wo die Aehnlichkeit mit Melozzo deutlicher als je hervorleuchtet. An der dunklen Fensterseite, wo Piero selbst die berühmte Nachtszene am Zelte des Heraklius gemalt, sieht man oben, wo die Grenzlinien des Bogenfeldes sich zusammenneigen, zwei einzelne Figuren einander gegenüberstehen. Es sind junge bartlose Männer, barfuß und barhaupt in biblischer Tracht. Der Eine rechts, den ein Schriftband als Propheten kennzeichnet, entspricht vollkommen dem Typus des Piero de' Franceschi. Hier lernte Melozzo die wuchtige Sicherheit des Auftretens seiner Gestalten, die füllende Breite des malerisch verhängten Körpers mit dem mächtigen runden Haupt. Solche Schultermasse zeigen auch seine Apostel bei der Himmelfahrt des Gottessohns. Der zartere Genosse drüben jedoch ist ein blonder Lockenkopf, schmaler gebaut, und dem schroffen Selbstbewusstsein des Starken gegenüber von weicherer Empfindung beseelt. Er fasst mit der Rechten den Saum seines Mantels an der linken Seite und zieht ihn so quer herüber, während die andere Hand sich ausstreckt mit lehrendem Gestus. Das Licht kommt von dieser Seite durch das Fenster herein, beleuchtet scharf die eine Hälfte des Körpers und legt die andere in Schatten, so dass sein Antlitz dreiviertel sichtbar, nur ein Viertel direkt erhellt ist. Dieser Jünglingskopf aber hat so gar nichts von dem derben stumpfnäsigen Lieblingstypus des Piero, sondern verrät in dem freien offenen Schnitt der Augen, der feingebogenen spitz zulaufenden Nase, in Mund und Kinn den Schönheitssinn Melozzo's so überraschend, dass ich ihn immer für ein Zeugnis persönlicher Mitwirkung des jungen Forlivesen angesehen habe. Nur auf einem Bilde noch, gerade über dem Nachtstück, treten verwandte Züge hervor. Es ist die Scene, wo das wundersam praedestinierte Holz des Kreuzes Christi aus einem Teiche gezogen wird. Drei Männer, die ihre Jacken ausgezogen und die Strumpfhosen heruntergestreift haben, sind dabei beschäftigt, den schweren Stamm zu heben. Der vorderste hat wieder das edle Profil und den seelenvollen Ausdruck; er gleicht einem kreuztragenden Christus. Der zweite ist ein junger Fischer mit einer unter dem Kinn gebundenen Kappe über dem üppigen krausen Haar, das breit auf den Nacken fällt. Und beide haben eine solche Frische der Empfindung, eine jugendliche Freudigkeit des Vortrages, die Melozzo ebenso eigen als Piero fremd ist. Unter allen Malereien des Meisters von Borgo wüsste ich keine analoge Erscheinung, nur die Engel und Johannes in der Taufe Christi (zu London), die er eben in diesen Jahren daheim gemalt. Deshalb können diese sporadischen Beispiele idealer Schönheit wol nichts füglicher bezeugen als die Nähe des Forlivesen, der die Summe seines Könnens, wenn irgend Einem dem Piero de' Franceschi verdankt.

Die Tatsache selbst bedarf, wie wir uns oft genug überzeugt, so einzelner Bestätigung nicht: Piero del Borgo und Melozzo da Forli gehören eng zusammen, wie es die Zeitgenossen gar nicht anders wussten³⁾. Aber die Bedeutung dieser Gemeinschaft erhellt erst, wenn wir das Wesen dieses einflussreichsten Vorbildes näher ins Auge fassen.

¹⁾ Ich widerspreche Crowe u. Cavalcaselle, indem ich unbedenklich gegen zehn Jahre zwischen dem Fresko in Rimini und denen in Arezzo ansetze.

²⁾ In dem Kontrakt der Compagnia della Nunziata wegen einer Standarte vom 20. Dez. 1466 wird darauf Bezug genommen, die Leistung war also neu, der Eindruck ganz frisch und das Motiv dieser Bestellung (*Giornale storico degli Archivi Toscani* 1862 p. 11. *Milanesi, Scritti varj sulla storia dell' arte toscana*, Siena 1873). 1466 wird auch das Datum der heil. Magdalena im Dom von Arezzo sein.

³⁾ Vgl. die Stellen bei Luca Pacioli, *Summa de Arithmetica, Geometria, Proportioni & Proportionalita* (1494) fol. 68^b f. — Leonardo Pesarese, *Specchio delle Lapidi*, Venezia 1516 p. 48. — Sabba da Castiglione, *Ricordi*. 1549. (Venezia 1560. p. 58.)

Piero de' Franceschi ist eine von jenen wunderbar begabten Künstlernaturen, an welchen das Quattrocento so reich ist: ernste Köpfe, die, von der hohen Bedeutung der Aufgabe erfüllt, ihre Kunst wissenschaftlich zu vertiefen und technisch zu heben suchen, und in mühsamer Arbeit des Nachdenkens und des Experimentierens die Schwierigkeiten bewältigen, deren Lösung dem freien Aufschwung des künstlerischen Schaffens vorausgehen musste. Filippo Brunellesco und Leon Battista Alberti, Andrea del Verrocchio und Lionardo da Vinci bezeichnen diese Reihe, in die er mitten hineingehört. Er ist kein vielseitig gebildeter Mann wie Alberti, kein technisch allerfahrener Meister wie Verrocchio; aber mathematisch geschult, rastlos forschend und sicher fortschreitend wie Brunellesco, und ein Maler wie kein zweiter vor ihm, auch Masaccio nicht ausgenommen, und nach ihm erst Lionardo wieder, den man in dieser Hinsicht für seinen Erben ansprechen muss.

Er ist kein Städter wie jene, sondern draussen in einsamer Gebirgslandschaft, im oberen Tibertal zu Hause; aber ebendeshalb lebt er im Vertrauen der Allmutter Natur und ist in ihre grossen heiligen Mysterien eingeweiht, wie keiner von den verfeinerten Leuten, der absichtlich ihren Spuren nachgeht. Er beobachtet den Wandel der Erscheinungen unter freiem Himmel, wie sich für das Auge des Menschen die Körper im Raume hintereinander verschieben, wie die Luft bald durchsichtig und klar, bald duftig und schimmernd sich dazwischen legt, wie das Licht der Sonne nach ihrem Stande seine Wirkung ändert, wie die Helligkeit des Tages in mannichfachen Graden wechselt und die Farbe der nahen und der ferneren Dinge durch all diese Vorgänge gedämpft oder gesteigert, hier zu grellen Kontrasten verschärft wird und dort zu Grau und aber Grau entseelt in Schatten sinkt. Diese Wunder der optischen Eindrücke zu erfassen, in ihrer Gesetzmässigkeit verstehen und im Abbild wiedergeben zu lernen — das ist die Leidenschaft seines Lebens.

Darum treibt er mit unermüdlichem Eifer das Studium der Perspektive, die allein dazu helfen kann, die Vertiefung des wirklichen Raumes richtig auf der Fläche darzustellen. Aber er verliert sich nicht in gelehrte Grübeleien und theoretische Erörterungen, sondern sucht seine Aufgabe darin, die gewonnene Erkenntnis sofort in die Praxis umzusetzen und dem freien Gebrauch der ungelehrten Kunstgenossen dienstbar zu machen. Wir haben seinen Traktat *De prospectiva pingendi* kennen gelernt¹⁾ und darin die Methode gefunden, welche die wesentlichen Grundzüge sämtlicher nach ihm bis auf den heutigen Tag befolgter Lehrweisen enthält. — In den so konstruierten Raum aber setzt er seine Gestalten in auffallender Richtigkeit der Grössenverhältnisse und der körperlichen Erscheinung. Die plastische Durchbildung der Einzelfigur entspricht stets ihrer Stellung im dargestellten Raume und die Totalität des Bildes bestimmt Allem, was darin auftritt, ein höheres Gesetz. Die Bäume der Landschaft und die Baulichkeiten ringsum, wie die Menschen und alle Dinge sonst werden nach einem normalen Verhältnisse von Licht- und Schattenpartieen verteilt und bleiben streng bezogen auf das allgemeine Element der Umgebung. Er beherrscht die Anatomie, hat man gesagt, aber er liebt sie mehr anzudeuten als scharf auszusprechen. Das hängt eben mit dieser Einordnung in das Bildganze zusammen, wo bei ihm der einzelne Menschenleib dem Beschauer nie so nahe rückt, dass er das Spiel der Muskeln und anatomische Spitzfindigkeiten unter der Haut beobachten könnte. Piero weiss, dass bei solcher Nähe des Objekts, wie bei bewaffnetem Auge, die eigentlich malerische Wirkung aufhört, dass solche Einzelarbeit wol den urteilenden Verstand, nicht aber die schönheitgeniessende Phantasie befriedigt. Der Menschenleib bleibt immer eine körperliche Einheit unter den anderen Gegenständen seines Bildes. Deshalb löst er auch die Körper nicht wie Mantegna aus dem Medium der Luft, sondern beobachtet mit überraschendem Scharfblick alle Nüancen der örtlichen Veränderung. Kein anderer Künstler seiner Tage hat mit solchem Verständnis die Gesetze der

¹⁾ Vgl. oben S. 69 ff.

Schattenkonstruktion studiert und mit solcher Sicherheit in seinen Gemälden die Beleuchtungseffekte verschiedenster Art durchgeführt, ja durch künstliche Kontraste noch erhöht.

Seine Kompositionen sind demnach begreiflicher Weise das Resultat langer sorgsamer Studien, bei denen Wahrheit und Wirklichkeitstreue das erste Augenmerk und die letzte Rücksicht bleiben. Deshalb fügen sich seine Gruppen einfach und locker, und wie er nicht darauf ausgeht, das Licht auf einen Mittelpunkt zu sammeln, so konzentriert er auch die Handlung nicht oder die Bewegungen aller Beteiligten. Sein Realismus kennt kein eigenes Gesetz der Kunst, das diese etwa hinaushöbe über der Dinge Lauf und das gemeinsame Niveau alles Wirklichen. Jede Gestalt wird gewissenhaft nach der Natur vorbereitet und so das Ganze aus lauter einzelnen Eroberungen aufgebaut. Seine nackten Körper beweisen, dass er eine ungewöhnliche Kenntnis der inneren Struktur besass, ja wol Leichen seciert hat, — und der Stab, auf den diese Aktfiguren sich stützen, um eine vorgeschriebene Stellung innehalten zu können, bis er sie abgezeichnet, verrät uns, dass er lebendige Menschen treulich konterfeit. Bei bekleideten Figuren in vorübergehender Bewegung hat er dagegen selbstgefertigte Thonmodelle benutzt, und die Gewohnheit, nach ihnen zu malen, hat ihre grossen Vorzüge, aber auch ihre Nachteile nicht verläugnet. Der feuchte Lehm, den er geformt und aufgestellt, sank immer etwas zusammen; besonders die Einziehung um das Kniegelenk und die Schlankheit der Enkel gieng unter der Last des Rumpfes verloren, so dass seine ohnehin untersetzten Gestalten an diesen Stellen alle verdickt und geschwollen oder ungelenkt aussehen. Wo es sich um lebhaftere Tätigkeit handelt, um Kampfszenen und Kriegsgetümmel vor Allem, da wird es auch fühlbar, dass die Einzelfiguren mit ihrer fixierten Geste eben nur absichtlich zusammengeschoben sind: man wird erinnert, dass es den Leuten nicht Ernst ist mit ihrem Tun, sondern nur äusserliche nicht sehr ausdrucksvolle Mimik, wie ein Dienstmann etwa Modell steht. Der elektrische Strom, der die Reihe der Einzelmomente erst in Bewegung setzt und die ganze Aktion vor unsern Augen in Fluss bringt, ist ausgeblieben nach all der Arbeit. Bei feierlichen Auftritten dagegen, oder solchen, die zwischen wenig Personen geschehen, stört dieser Mangel nicht so sehr, das Defizit spontaner Lebensäusserung erscheint wol gar als vornehmes Ansichhalten. Indes die mühsame Art, wie diese sonst so wahren Gestalten zustande gekommen sind, erklärt den Rest des Unbeseelten, den sie behalten haben. So unmittelbar auch meistens die Wahl ihrer Stellung, so sicher ihr Auftreten und Gehaben, so packend die ganze Körperlichkeit der Erscheinung: es fehlt doch der Pulsschlag des warmen Blutes, der Ausdruck augenblicklicher Erregung, der offen aus den Augen blickt. So hat man wol gemeint, seinen Bildern gebreche es an dem, was wir Stimmung nennen. Das ist nicht richtig; nur darf man nicht subjektive Gefühlsstimmung von diesem Maler verlangen, der gegenständlich denkt wie irgend Einer. Er hat mehr von dem Duft des Daseins in seine Darstellung hineingeheimnisst, als mancher Sentimentale. Unter den Italienern des Quattrocento ist Niemand, der den Nachahmungswundern des Jan van Eyck so nahe käme und mit minder geeigneten Mitteln soviel Schimmer der Realität zu erreichen wüsste. Ihm stehen die Zauber des Helldunkels zu Gebote, dass man bei jener Vision des Kaisers Heraklius im Chor von S. Francesco zu Arezzo, wo im Dunkel der Nacht die leuchtende Erscheinung eines Engels herniederwinkt und über Zelt und Bett und Wächter des Schlafenden seinen Silberglanz ergiesst, — an Giorgione gedacht hat, oder bei der Verzückung des heil. Franciscus, einem kleinen Predellenstück zu Perugia, an niederländische Arbeiten des 17. Jahrhunderts erinnert ward. Ich kenne keinen seiner Landsleute, den der modernste Verismus mit solchem Recht als Vorläufer verehren könnte, als Piero de' Franceschi.

Aber eigentümlich genug, der intime Natursinn paart sich bei ihm nicht glücklich mit heiterem Lebensgefühl und leichter Schaffensfreude. Der Bann seiner umbrisch-etruskischen Herkunft begleitet ihn auf allen Wegen hier und dort hinaus, und bei aller Grossartigkeit seines Wesens scheint ihm ein eisernes Band um die Stirn geschmiedet. Seine Menschen sind ein an-

mutloses, erdgeborenes Geschlecht, das verschlossen und ernst in seiner Dumpfheit dahinlebt. Diese trotzigten Köpfe mit dem runden Schädel und starken Backenknochen, der kurzen stumpfen Nase und aufgeworfenen Lippen, blicken düster, ja drohend aus den kleinen stechenden Augen. Schwer wandelnd und wuchtig, scheinen sie auch mit elementarer Gewaltsamkeit handeln zu müssen, und wir trauen ihnen jeden Ausbruch brutaler Leidenschaft eher zu als die idealeren Regungen der Andacht, religiöser Begeisterung und demütiger Hingebung. Von Piero del Borgo würden wir eher glauben, was man von Pietro Perugino erzählt, dass er die göttlichen Wunder bezweifelt und die Unsterblichkeit der Seelen nicht habe begreifen wollen. Durch sein ganzes künstlerisches Schaffen geht ein rücksichtsloser Realismus, der nichts anerkennt als die sinnlich sichtbare Welt. Seine Heiligen haben noch einen Nimbus, aber er ist eine goldene Scheibe, worin der Scheitel ihres Kopfes sich spiegelt. Seine Engel tragen Flügel, aber ihre Sohlen haften an dem Fußboden, und ihr Leib ist nicht leichter gebaut, ihr Gebahren nicht angetan, sie über das Irdische hinauszuhoben; ja die äusserlich angehefteten Schwingen sind wol einmal ganz vergessen, und die kräftigen Buben und derben Mägde, die barfuß, im Hemd, aber mit allerlei Perlenschmuck und Kranzgezier dastehen, nichts als Bildnisse aus des Künstlers Umgebung. Sein Christus, der aus dem Grabe aufersteht, ist ein Kraftmensch, bei dem Brunellesco's Tadel noch berechtigter wäre als bei dem Bauer, den Donatello ans Kreuz genagelt; er steigt aus dem Steinsarg wie ein Simson, der das Stadthor auf die Schulter nehmen könnte, und stampft den Grabesrand wie ein Herkules. In der Tat besitzt das Fresko in Casa Graziani zu San Sepolcro, das den Heros mit Löwenfell und Keule darstellt, wie Piero ihn sich dachte, nicht wenig Aehnlichkeit mit seinem Gottessohn, den er nicht anders als Sieger über den Tod vorstellen kann, denn mit gigantischer Leibesstärke ausgestattet. Wenn er die Auferstehung des Fleisches verstehen will, so fallen seine Gedanken immer mit eigener Gravitation auf den Erdenkloß zurück.

Das ist die Sinnesart dieses ernstesten Forschers, der mit durchdringendem Scharfblick alle Erscheinungen prüft, der des Lebens Leid und Freude mit demselben dumpfen Fatalismus getragen haben muss, wenn er nicht mit klarer freier Ueberlegenheit dreinsah. — Er soll gedichtet haben, und seine Poesie wird gelobt, — wenn wir uns seine Dichtweise denken wollen, warum vermuten wir nichts eher bei ihm als Shakespeare's ironische Beobachtung der Welt und Menschen, mit seiner Gedankentiefe und seiner gewaltigen Kraft? — Deshalb sind die einfachsten Bildnisfiguren, die Piero uns vor Augen stellt, sei es Sigismund Malatesta auf den Knien vor dem Burgunderkönig, seinem Schutzpatron, oder Federigo von Urbino im Gebet bei seiner Gemalin Battista Sforza, so packend und grossartig in ihrem schlichten, ruhigen Gebahren. Er hat Wolgefallen an dem geschlossenen Wesen der Kreatur und huldigt mit Neigung dem festen Charakter, der sich gleichbleibt wie die elementaren Mächte des Erdballs.

Lehre und Einfluss eines solchen Mannes mussten entscheidend auch bei Melozzo wirken. Es war in der Tat ein Glück für den Forlivesen, dass er seine Laufbahn zu einer Zeit begann, wo die Richtung dieses eigentümlichen Kopfes sich mit Entschiedenheit Bahn brach, und von Borgo San Sepolcro bis Rom, wie von Ancona bis nach Ferrara hinauf seine Strasse bezeichnete. Die Persönlichkeit Piero's aber und die geistige Eigenart machen sich so sehr als Hauptsache geltend, dass die Einzelheiten der Kunstübung selbst, die er Melozzo überliefert, dagegen wie armseliges Beiwerk erscheinen. Der ganze bisherige Gang unserer Betrachtungen, die Analyse der eigenen Leistungen Melozzo's in San Marco zu Rom, im Schloss zu Urbino besonders, haben mannichfaltige Belege genug ergeben, dass wir an dieser Stelle nur zusammenfassend aussprechen dürfen: die Grundzüge in Melozzo's Kunstvermögen und Richtung leiten sich aus denen Piero's ab.

Nur an einige wichtige Momente sei erinnert. Von ihm lernte er, wie wir nachgewiesen, die perspektivische Konstruktion des darzustellenden Raumes, und empfing so die Anregung zu

weiteren immer schwierigeren Versuchen, mit denen er geradezu die Aufgaben und Lösungen im Lehrbuch seines Meisters fortsetzt. — Von ihm ist er ohne Frage auf die genaue Beobachtung der Licht- und Schattenverteilung, die scharfe Beleuchtung nach der Beschaffenheit der wirklichen Oertlichkeit, auf das richtige Verhältnis der Körper im gegebenen Raumausschnitt, auf die Feinheiten der Reflexe und Farbennüancen aufmerksam gemacht, die wir in jenen Gemälden gefunden haben.

Seine Malweise wird allerdings auch in Rom noch zunächst von der des Benozzo Gozzoli bestimmt, geht aber im Wesentlichen schnell und ganz zur Methode Piero's über. Wenn der Meister von Borgo das System der florentinischen Techniker verbessert, seine Farben auf grauer Untermalung aufsetzt und dann mit durchsichtigen Lasuren übergeht, seine Fleischtöne ihr Licht nicht von innen empfangen lässt, d. h. durch die Leuchtkraft der Grundierung, welche durch die Uebermalung hervorbringt, sondern von aussen, indem er Lichter wie Schatten erst über den Lokalon des Fleisches legt, so verdanken auch Melozzo's Arbeiten diesem Verfahren die eigentümliche Fülle und Sättigung, die Fettigkeit des Glanzes und schimmernde Pracht. Aber seine Technik erfährt noch eine neue Modifikation in Urbino durch die Gemeinschaft mit Justus von Gent. Die Uebung in der Oelmalerei dieses Niederländers hat jedenfalls den Farbensinn des Forlivesen gestärkt und lebhafter angeregt; denn gerade damals sehen wir ihn zu Urbino, in Loreto und Rom eine tiefgestimmte kräftige Harmonie erreichen, die von der silbernen Klarheit und Kühle seines Lehrers Franceschi abweicht¹⁾.

Ganz ähnliche Erscheinungen haben wir in der Gewandbehandlung Melozzo's beobachtet. Die Bilder in S. Marco zu Rom folgten den vorhandenen Beispielen an Ort und Stelle. Die einfachen Hüllen, die uns Masaccio und Fra Angelico bei ihren biblischen Figuren zeigen, Benozzo Gozzoli's weite Talare mit reichem Faltenfluss in weichen Wollenstoffen, welche auch Piero annimmt; aber auch schon die grosse, malerisch breite Drapierung des Letzteren, welche die besten Umbrier dann sich zu eigen machen. Franceschi bleibt ja Realist auch in diesen Dingen: er giebt seinen Aposteln und Ordensheiligen, wie auch den Himmelsboten, hemdartige Tuniken, Mönchskutten oder was sonst entspricht von auffallender Kürze. Sie alle stehen barfuss da und die Kleider reichen nicht bis an die Enkel. Das finden wir bei Melozzo wie bei Perugino wieder, wenn auch nicht so gerade abgeschnitten, sondern wellig und schwungvoll verlaufend. Die langen Brokatgewänder der Madonna und sonstigen Frauen, die Mäntel aus Doppelstoff und die aufgebundenen Röcke der Engel bekunden auch bei dem derben Meister von Borgo S. Sepolcro einen Sinn für Grossartigkeit und majestätischen Vortrag, ja ein Studium der Antike, das sich ebenso belohnt wie in seinen klassischen Architekturen. Im Fresko der Vaticana dagegen fanden wir bei Sixtus IV. mit den Seinigen in Melozzo's Faltenarrangement deutliche Reminiscenzen an niederländische Z-Falten, die zum Vergleich mit dem Abendmal des Ginters in Urbino herausfordern, — und dieser Zetacismus klingt noch in Loreto nach.

Ohne Zweifel hat die Wahrheitsliebe Piero's wie die Wirklichkeitstreue des Niederländers auch seine Anschauung der Natur gefördert, ja eine Zeitlang im Wesentlichen bestimmt. Die ganze Auffassung eines unverholenen Realisten prägt sich aus, wo er einen Christuskopf, wie in Città di Castello, oder allegorische Wesen wie in Urbino zu malen hat. Die Kompositionsweise sogar macht sich an einem so auffallenden Beispiel geltend wie zu Loreto der Einzug in Jerusalem. Damit aber berühren wir schon das Gewebe seiner eigensten vollausgebildeten Eigentümlichkeit und fühlen, dass die erworbenen Kenntnisse überall mit persönlichen Qualitäten verwachsen sind. Wir stehen ab von weiterer Analyse und müssen eine neue Frage, die sich aufdrängt, sogar

¹⁾ Ich habe diese Gemeinschaft schon 1881 hervorgehoben (Preuss. Jahrb. XLVIII. p. 127 u. 134). Sie wird auch von Bode (in d. V. Aufl. d. Cicerone 1884) angenommen: »Seine Tafelbilder sind in Oel gemalt und verraten einen unmittelbaren Einfluss der gleichzeitigen niederländischen Malerei, den wir zweifellos auf Justus von Gent zurückzuführen haben, mit dem er zusammen in Urbino an der Ausschmückung des Palastes beschäftigt war.«

entschieden in die folgende Betrachtung weisen. Wir haben bei den Engeln in Loreto und den gewaltigeren Himmelsbewohnern aus Sti. Apostoli in Rom auf die Aehnlichkeit der Typen mit Antonello von Messina und Giovanni Bellini hingewiesen. Von Gentile Bellini wissen wir, dass er in Rom war; denn er vermacht seine römischen Skizzen als teures Besitztum den Nachfolgern seiner Lehre, und von Antonello da Messina dürfen wir auf seiner Wanderung von der Heimat nach Venedig dasselbe vermuten. Wenn aber die runden Köpfe mit üppigem Haar und vollen Wangen, mit den grossen Augen und stumpfen Nasen, den kräftig geschwellten Nüstern und dem kecken Kinn bei Giovanni Bellini ebenso zu finden sind wie bei Melozzo, so kann die Frage nach der Priorität kaum mehr aufgeworfen werden; denn Bellini's Arbeiten dieser Art liegen sämtlich nach 1484, wo Melozzo Rom verliess und nach Forli zog. Bellini hat dies Schönheitsideal nicht gegeben; es ist Melozzo's Eigentum!



Melozzo's Eigenart und Bedeutung.

Jede Gestalt im Raum ist anzusehen als Begränzung durch die benachbarten Körper; sie ist auch anzusehen als Aeusserung der inneren Fülle und Kraft des Körpers, der sie hat, lesen wir bei Fichte. »Wer der ersten Ansicht nachgeht, der sieht nur verzerrte, gepresste, ängstliche Formen, er sieht die Hässlichkeit; wer der letzten nachgeht, der sieht Leben und Aufstreben, er sieht die Schönheit«. — Beide Betrachtungsweisen ergänzen einander und geben zusammen erst ein wahrhaft objektives Urteil. Beide gelten auch für jede menschliche Persönlichkeit, die dem Auge des Historikers entgegentritt, für den grössten Genius wie für irgend einen Andern, nur dass beim Einen dieser, beim Andern jener Eindruck überwiegen wird. Dort Abhängigkeit, Beschränktheit und Unselbständigkeit, hier Freiheit des Wachstums, um sich greifende Eigenart und sichere Bedeutung alles Tuns. Haben wir vorhin die historische Bedingtheit zu ergründen, den Zusammenhang mit benachbarten Grössen, gleich gut ob ebenbürtigen oder nicht, zu verstehen gesucht, so dürfen wir jetzt die Aeusserung der eigenen Kraft Melozzo's ins Auge fassen, um der Besonderheit seines Wesens, dem bleibenden Wert seiner Schöpfungen gerecht zu werden.

Melozzo da Forli ist aus einem Schüler des Piero dei Franceschi schnell zum Fortsetzer und Vollender seiner wirksamsten Bestrebungen geworden. Auf dem Boden seines Realismus erhebt sich die Kunst dieses Nachfolgers in gesundem, naturgemäsem Fortschritt zur Höhe seiner grossartig monumentalen Auffassung, die erst das 16. Jahrhundert verstanden hat. So giebt uns seine künstlerische Tätigkeit, obgleich sie arg zerstückelt auf uns gekommen, ein lehrreiches Beispiel der kontinuierlichen Entwicklung, die sich damals bis zum Aufbrechen der glänzendsten Blüte vollzogen hat.

Melozzo nimmt nicht alle Anregungen, die er von Piero empfangen konnte, mit gleicher Liebe und Befähigung auf. Aber wenn über der Pforte des Ateliers von Borgo S. Sepolcro, wie über Platons Akademie geschrieben stand »Kein geometriloser Kopf kommt mir herein!« so ist unter allen Schülern keiner über die Schwelle getreten, der diese Grundlage seines malerischen Schaffens bewusster festgehalten und konsequenter darauf weiter gebaut hätte als dieser Forlivese. Bei Pietro Perugino, von dem es Vasari erzählt, hat man diese Schülerschaft ernstlich bezweifeln können; bei Luca Signorelli muss das ausdrückliche Zeugnis des Mathematikers Pacioli erst darauf aufmerksam machen. Melozzo dagegen überbietet in dieser Hinsicht gar den Meister selbst.

Es ist ein architektonischer Geist im vollen Umfange der aristotelischen Bezeichnung; er ist es im engeren Sinne mehr als es von Piero de' Franceschi behauptet werden darf, und es erscheint ohne Weiteres glaubwürdig, wenn die Lokalhistoriker seiner Vaterstadt aussagen, dass der Maler Sixtus' IV. auch Baumeister gewesen sei. Wir vermögen kein Gebäude von ihm als Beleg zu nennen, aber seine Gemälde beweisen, dass er mindestens eben soviel von dieser schwierigsten Kunst verstanden wie Raphael auch.

Deshalb erfasst er vor Allem die mathematisch-konstruktive Seite der Bemühungen Piero's und erweitert noch bei Lebzeiten dieses Lehrers, ja sobald sich nur ihre Wege trennen, die praktische Verwertung der perspektivischen Kenntnisse für die Aufgaben, die ihm als Maler zuwachsen. Wir sehen ihn zu San Marco in Rom die beiden Marcusbilder als feste Bestandteile des gegebenen Kapellenraumes behandeln, und das eine als Mittelstück über dem Altar gerade in die Axe des Ganzen verlegen, das andere in starker seitlicher Verschiebung auf den Standpunkt des Beschauers zuschneiden. Dieser bis dahin unerhörte Ernst realistischer Konsequenz wird in Urbino bereits an sieben Gemälden des Bibliotheksaales mit voller Meisterschaft durchgeführt, so dass wir heute, wo diese Tafeln in alle Welt zerstreut sind, im Stande waren, jeder einzelnen ihren ursprünglichen Platz wieder anzuweisen. Und im Fresko der Vaticana eröffnet er vor dem Blick des Eintretenden gar die effektvolle Perspektive in eine anstossende Zimmerflucht, so dass die Enge des ursprünglichen Stalles völlig vergessen, und der Papst mit den Seinen in festlicher Umgebung gesehen wird.

Nachdem er so ein mustergültiges Beispiel gegeben, wie nach seinem Princip die Wandungen eines Innenraumes in monumentalem Sinne zu dekorieren seien, geht er in Loreto zu dem nächsten Problem, zur Deckenmalerei über. Freilich versucht er an den Wänden des achteckigen Raumes, den er in ein luftiges, nach allen Seiten offenes Tempelchen umwandelt, eine ganz neue Lösung auch dieser Aufgabe, indem er die Szenen der Passionsgeschichte ringsum ins Freie, in eine tiefer gelegene Landschaft hinausprojiziert; aber er selbst hat diesen originellen Einfall, dessen Verwandtschaft mit niederländischer Anschauung wir hervorgehoben, nur an einem Bilde, dem Einzug in Jerusalem, ausgeführt. An der Decke aber, die für uns die Hauptsache bleibt, kommt er in einfacher Folgerichtigkeit zur strengen Untersicht, und wird so zum Meister des sogenannten »sotto in su«, das von den anerkanntesten Theoretikern des Cinquecento als klassisches Vorbild empfohlen wird. Wir haben die Stelle bei Sebastiano Serlio, der sich auf Loreto bezieht, bei unserer Besprechung der »Capella di Melozzo« in Uebersetzung mitgeteilt¹⁾. Hier mag als Zeugnis für die allgemeine Bedeutung seines Verfahrens nur an die Ausführungen Gottfried Sempers erinnert werden. »Der strenge Stil verlangt, dass auf der Decke sich alles Figurierte von Unten, gleichsam in der umgekehrten Vogelperspektive zeige«, erklärt der Begründer unserer modernsten Ueberzeugungen in dieser Hinsicht.

»Von allen Dingen der Schöpfung zeigen sich nur zwei oder höchstens drei in dekorativem Sinne behandlungsfähige Motive, in dieser umgekehrten Vogelperspektive; dies sind die Sterne am Himmelszelt, die Vögel, die in der Luft schweben, endlich vielleicht das beschattende Laubgeäste und die zwischen ihm herabhängenden Blüten und Früchte; und diese Dinge sind es einzig und allein, welche auf jenen Stroterendecken seit undenklichen Zeiten die typischen Embleme

¹⁾ Seb. Serlio, *Architectura*. Venetia per Pietro de Nicolini de Sabbio 1551. Cap. XI. fol. LXX r. Ma s'el pittore si uorrà compiacere di far nela sommità de le uolte qualche figura, che rappresenti il uiuo sara di bisogno ch'ei sia molto giudicioso, e molto esercitato ne la prospetiuua: giudicioso in far ellectione di cose, che siano al proposito del loco, e che si conuengono in tal soggetto, come sariano piu tosto cose celesti aeree, e uolatili; che cose terrene: esercitato per saper fare talmente scorciar le figure, che quantunque nel luogo, doue saranno, elle siano cortissime e monstruose; nondimeno a la sua debita distantia si ueggono allungare, e rappresentare il uiuo proportionato. E questo si uede hauer osseruato Melozzo da Forlì pittor degno ne i passati tempi in piu luoghi d'Italia, e fra gli altri ne la sacristia di santa Maria da Loreto, in alcuni Angeli ne la uolta di cotal Sacristia.

bilden.« Wir könnten als Ueberleitung zum Folgenden mit Serlio zu diesen Gegenständen noch die geflügelten Phantasiegebilde hinzufügen, die Seraphköpfe mit ihren Schwingen ringsum, die Boten Jehovahs, die er durch den Weltraum sendet, und die himmlischen Heerscharen, die lobsingend und musizierend die Erscheinung des Göttlichen begleiten. Ein Wolkenstreif zu den Füßen der Heiligen, der Madonna, des Gottessohnes oder Jehovahs selbst erheben die leibhaftigen Personen in das Reich des Visionären, dem wir zutrauen über unseren Häuptern zu schweben. »Das Gesetz für historische Bildwerke, die in besondere Umrahmungen eingeschlossen von nun an immer häufiger zu der Verzierung der Decke benutzt werden, und sich zur Hauptsache erweitern«, fährt Gottfried Semper fort, »ist in Beziehung auf ihnen zu gebende Richtung leicht fasslich, sowie der bedeckte Raum selbst nur einigermaßen gerichtet und hierin nicht vollkommen neutral ist, welcher Fall nicht selten vorkommt. Dasselbe ist auch für alles ornamentale Werk gültig, sowie dieses aus Elementen besteht, welche ein Oben und Unten haben. Es geht ganz einfach dahin, dass man sich den Plafond oder die gewölbte Decke als eine durchsichtige Glas-tafel denken muss, hinter welcher die Mauern, die in der Phantasie jede gewollte Höhe erreichen mögen, sichtbar bleiben. Was nun auf dieser idealen senkrechten Wandfläche jenseits des Plafonds aufrecht stehend gemalt ist, muss auch so erscheinen, wenn dafür nur eine Projektion auf der (ursprünglich durchsichtig gedachten) Plafondfläche an die Stelle tritt. Diese einfache Regel ist zugleich der Ausgangspunkt jener verwickelten Kunst, welche die schwierigsten architektonischen Kombinationen verbunden mit reichen Figurengruppen auf jeglicher Deckenfläche kunstgerecht und naturgetreu darzustellen weiss.«

»Also jeder figürliche Gegenstand, der Kopf und Fufs hat, muss mit den Füßen gleichsam auf dem Gesims der Mauer wurzeln, und dieses gilt für alle vier Mauern sowie für den ganzen Umfang einer geschlossenen (kreisrunden oder ovalen) Wandfläche. In der Mitte der Decke würden alle Spitzen oder Köpfe der aufrecht stehenden Figurationen zusammenstossen, wenn durch eine zweckmässige Einteilung dieses nicht verhindert wird¹⁾.«

Dieses Prinzip hat Melozzo da Forlì seinen Zeitgenossen schon in voller Klarheit vor Augen gestellt und daraus im Verlaufe seiner Tätigkeit ein vollständiges System monumentaler Innendekoration entwickelt²⁾. Man muss sich bei den Schritten dieses »architektonischen Mannes«, der energisch vorgeht wie sein Papst Sixtus, vergegenwärtigen, wie es in seiner Umgebung aussah. Wie plump und ungeschickt erscheint um 1468 der bäurische Realismus eines Fra Filippo, wenn er in weiter Halbkuppel des Domes zu Spoleto eine Krönung Maria's im Chor der Seligen entfalten soll. Wie kindlich und flach zugleich sind die Glorien eines Perugino noch in den achtziger Jahren, oder selbst Ghirlandajo's bedeutsames Fresko über den Chorfenstern von S. M. Novella. Melozzo öffnet erst wirklich die Weite des Aethers und ergeht sich im Himmelszelt wie im unabsehbaren Raum, dessen Gesetze ihm wol vertraut sind. Ueber den Mauern seiner Tribuna von Sti. Apostoli blicken wir frei und vollkommen überzeugt von der Wahrheit dieser Erscheinungen in das Reich der Luft, und der Aufschwung zur Höhe vollzieht sich wie ein Naturereigniss vor unseren Augen, dessen imponierende Tatsächlichkeit gar keinen Gedanken dagegen aufkommen lässt, ob es etwa nicht so sei. Er erreicht diese Wirkung nur durch die exakte perspektivische Konstruktion des überirdischen Schauplatzes für den Standpunkt des Menschen, der dahin emporblickt, und kann deshalb aller jämmerlichen Maschinerien, an denen die Kunst seiner umbrischen Nachbarn festhält, füglich entraten.

In den Stanzen des Vatikans endlich durchbricht er die niedrigen Deckengewölbe, die in realistischer Schärfe bemalt, mit ihrer Schwere erdrückend auf uns wirken, und verlegt die Gestalten hinaus in die Höhe der blauen Luft, in die wir durch weite Rundöffnungen emporschauen.

¹⁾ Gottfried Semper, Der Stil. Frankfurt a. M. 1860. Bd. I. p. 69 f. (2. Aufl. S. 63 ff.).

²⁾ Während der Anlauf bei Mantegna ganz vereinzelt bleibt.

Ein kunstvolles Gefüge von Scheinarchitektur giebt uns das Gefühl des Bedachtseins bei aller freien Ventilation, und ist das Vorbild für eine Reihe prächtiger Schöpfungen der Hochrenaissance geworden. Wie sich Raphaels Kuppel der Cappella Chigi an S. M. del Popolo den Beispielen Melozzo's unmittelbar anschliesst, die er in Loreto, Forli, wie Serlio sagt »an mehreren Orten Italiens« gegeben, so verstehen wir Michelangelo's Decke der Sistina erst recht, wenn wir das Prinzip dieses Vorgängers gewürdigt, und sehen in Garofalo's grau in grau gemalter Wölbung eines Gemaches im erzbischöflichen Seminar zu Ferrara die unverkennbare Frucht seiner Studien nach Melozzo's Arbeiten im Vatikan, mag dabei an die Stanzen allein, oder, wie wir glauben, vielmehr an den ebenfalls grau in grau gemalten Saal der Bibliothek zu denken sein¹⁾.

Melozzo hat auch die Lösung gefunden, die Raphael in der Stanza dell' Eliodoro direkt von ihm überkommen, in der Villa Farnesina ebenso mit Dank verwertet hat wie Baldassare Peruzzi, dass es sich nämlich bei grösseren Kompositionen historischen Inhalts an der Decke nicht mehr empfiehlt in Untersicht allein zu wirtschaften. Er hat in der Mitte deshalb Teppiche ausgespannt und die darzustellenden Vorgänge so in die gewohnte Flächenbehandlung zurückversetzt. Damit ist auch das Gesetz gefunden, das Gottfried Semper oben für die Historien in besonderer Umrahmung entwickelt. Ich denke, der Meister von Forli hat sich mit diesen Errungenschaften eine Stelle in der Geschichte der monumentalen Dekoration gesichert, deren Bedeutung uns immer mehr zum Bewusstsein kommt, je mehr sich der Blick auch hier für diese Dinge schärft und die Einsicht in die Geheimnisse des Stiles sich vertieft.

Vor allen Dingen wird an dieser Stelle zu erinnern sein, dass zwei Maler-Architekten, die beide in Rom und in Oberitalien tätig gewesen, als seine Schüler begonnen haben. Ich meine den grossen Bramante, der ohne Zweifel in Urbino von ihm gelernt, als Melozzo mit Luciano Lauranna im herzoglichen Schlosse beschäftigt war, und in Mailand dann sich deutlich als seinen Abkommen zu erkennen giebt²⁾. Der andere aber ist Giammaria Falconetto von Verona, der mit ihm in Rom gelebt, wo er nachher unter den Einfluss des Filippino Lippi und Pinturicchio geriet, um erst später in Padua und in seiner Heimat wieder den Geschmack für antike Römerbauten, den er im Verkehr mit Melozzo gebildet, als Baumeister zu bewähren³⁾.

Die freie Herrschaft über den Raum, die Melozzo in allen Schöpfungen an den Tag legt, setzt indes ausser der exakten perspektivischen Konstruktion noch ein anderes Mittel voraus, das ihm ebenso zu Gebote stehen muss, um die sichere überzeugende Wirkung auf das Auge des Beschauers zu erzielen: — das ist die richtige Verteilung von Licht und Schatten, die Durchführung einer bestimmten Beleuchtung in seinen erdichteten Räumen. Auch darin kam ihm die Lehre des Meisters von Borgo zu statten; aber er selbst hat wiederum vorzügliche Leistungen aller Art aufzuweisen. Ich erwähne nur die seitliche Beleuchtung der Bilder von Urbino und die Reflexe von unten herauf. In der allseits durchbrochenen Kuppel zu Loreto dringt auch die Tageshelle ringsum ein, und ihre Wirkungen verbinden sich mit denen des Luftzuges, der die Gewänder bewegt, den Eindruck der prächtigen Scheinarchitektur zu vollenden. — Wenn sein

¹⁾ Diese Arbeit von 1519 geht ohne Zweifel auf ein älteres, noch ganz im Geiste des Quattrocento gedachtes Vorbild zurück, wenigstens bis auf das Mittelfeld, so dass ich hier in der Tat eine Gelegenheit erblicke, sich von der Art der Malereien Melozzo's in der Bibliothek eine Vorstellung zu bilden. Die Rundöffnungen sind mit Marmorbüsten von Philosophen, Musen u. dgl. gefüllt. Ich vermute jedoch, dass sich Zanelli's Beschreibung: *la terza (sala era) nelle parti scoperte dipinta con somma maestria a chiaroscuro*, nicht auf die Biblioteca secreta, sondern auf den letzten Saal, die *libreria grande*, bezieht (er lässt von den vier Räumen einen aus, und dieses geheime Archiv eben scheint am frühesten einem Umbau zum Opfer gefallen).

²⁾ Vgl. Geymüller, Donato Bramante p. 24 f. Vgl. Anhang.

³⁾ Vgl. Notizia d'opere di disegno p. 10 u. 109 (ed. Frizzoni, p. 22). Ein Johannes Marie hat 1478 die Malerstatuten in Rom unterzeichnet, vgl. S. 150. Der Einfluss der Malereien Filippino's in der Minerva und Pinturicchio's überall in Rom verrät sich besonders in Falconetto's Wandmalereien im Dom zu Verona, am auffallendsten wol in der Lünette mit der Beweinung Christi links neben dem Chorbogen, unweit der Sängertribüne. Der Melozzo's dagegen in der Kuppel an S. Nazaro e Celso!

Auferstandener im Triumph der Engelchöre gen Himmel steigt, so flutet ihm der Sonnenglanz der Ewigkeit entgegen. Die wirkliche Beleuchtung am Orte selbst ist so wahr und geschickt zugleich benutzt, dass wir auch da alle sinnlichen Zeichen der optischen Wahrnehmung empfangen und unbedenklich glauben. Ja, wir empfinden eben dadurch, dass der Emporschwebende in wenig Augenblicken schon in lauter Licht getaucht unsern Sinnen entschwinden muss. In voller Wirklichkeitstreue rechnet der Maler, wie es nur irgend in architektonischen Dingen notwendig ist, mit allen gegebenen Faktoren seiner Oertlichkeit, ohne sich doch in mühsamer Vorarbeit zu verstricken; er behält die grosse Gesamtintention energisch im Auge und bringt sie mit all diesen kunstreichen Mitteln zur siegreichen, unfehlbar wirkenden Durchführung. Irrtümer zu vertuschen und in dem Reichtum der Erscheinungen den Beschauer über die Wahrheit und Möglichkeit des Einzelnen zu täuschen, ist viel leichter in dem späteren Verfahren, eines Correggio zum Beispiel, wo ein leuchtender Nebel die duftigen Gestalten umgiebt und nach Bedarf verhüllt, als hier, wo der Realismus in seiner unerbittlichen Strenge sich selber genug tun will, ja die Härte nicht scheut, die diese Korrektheit der Konstruktionen zur Folge hat. — Da liegen die Rechtstitel seines Ruhmes, aber auch die Schranken seines Wollens und Könnens.

Melozzo hat die Bemühungen seines Vorgängers Piero dei Franceschi mit zielbewusster Absicht fortgesetzt; er hat jede Erweiterung unserer vier Wände bei noch so schwieriger Verschiebung fertig gebracht und hat den ganzen Raum zu unsern Häupten für seine Kunst der Malerei erobert. Cesare Cesariano, der Kommentator des Vitruv, rechnet auch ihn unter die Schriftsteller der Perspektivlehre ¹⁾, und dessen Nachbeter Giambattista Caporali, der sich im Verkehr mit Perugino, Bramante und Signorelli eines Bessern hätte belehren können, wenn es nicht so gewesen wäre, bestätigt diese Angabe, die durchaus wahrscheinlich klingt. Wir dürfen nach den Lösungen, die Melozzo in seinen Malereien hingestellt, mit aller Bestimmtheit annehmen, dass seine schriftlichen Aufzeichnungen sich in eben dieser Richtung bewegten, und dass die Probleme, die er darin bearbeitet, da fortführen, wo Piero dei Franceschi aufgehört hatte. Sein Lehrer schloss mit den ersten Versuchen, die Kassetten einer Kuppel, die Balustrade eines Söllers, den herabhängenden Ring an einer Fensterverdachung in Untersicht zu zeigen. Melozzo's neue Errungenschaften bildeten die Grundlage jener verwickelten Kunst, der sogenannten »*perspective curieuse*«, die seit Correggio von vielen Künstlern auch dritten Ranges noch geübt, von den Jesuiten später bis zu höchstem Ungeschmacke gemissbraucht ward. — Melozzo aber ist es nicht in den Sinn gekommen, sie über die Grenzen seiner klaren Anschauung hinauszutreiben, die immer in realistischer Denkweise beschlossen bleibt. Er fufst, wie wir gesehen, in seiner Raumdichtung überall auf der wirklich vorhandenen Oertlichkeit und hält als Gesetz fest, dass die Hauptlinien seiner Komposition zusammenfallen müssen mit den geometrischen Linien, die sich im Zusammenhang dieser gegebenen Architektur entwickeln lassen. So geht er nie über eine konstruktiv mögliche, mit dem Augenmafs kontrollierbare Erweiterung hinaus. Und dasselbe Gesetz, dem noch Raphael die monumentale Geschlossenheit seiner Wandgemälde im Vatikan verdankt, giebt und bewahrt Melozzo in naturgemäfsrer Beschränkung als echter Quattrocentist. Das unterscheidet ihn gründlichst von Mantegna, und erweckt den Glauben, als sei er in seiner schneidigen Strenge sogar rigoroser, ja fast befangener als Piero dei Franceschi, der sich auf die Schwierigkeiten so gewaltiger Raumdichtung allerdings ebenso wenig eingelassen hat, wie der paduanische Meister,

¹⁾ Di Lucio Vitruvio Pollione de Architectura Libri Dece traducti de latino in Vulgare affigurati: Commentati . . . (Gottardus de Ponte) Como 1521 fol. Xb. *Similiter da molti altri che hano piu diligentemente per longa experientia operati in pictura: como li uolumi appaiono de alcuni nostri moderni. Como e stato Pietro dal Borgo Sancto Sepulcro & Melozo et Francisco magagnolo Mutinense cognito nostro contemporaneo a il qual e dopoi la Epidimica morte sua opera descripta & affigurata gli fu furata di casa.* — Vgl. Con Il Suo Commento Et Figure Vetruiuo in Volgar Lingua Raportato Per M. Gianbatista Caporali Di Perugia, fol. 16^a.

in engerem Kreise aber der Natur soviel näher gekommen scheint, — sobald wir nämlich, statt der selbstgeschaffenen Bühne im Grossen und Ganzen, nun die Körper im Raum ins Auge fassen.



Melozzo's Fortschritt zur Höhe ist nicht ohne Einbusse intimer Leibhaftigkeit erkaufte. Seitdem der Meister sich gewöhnt, den Blick nach oben, in die Weite des klaren Aethers zu richten, entschwindet ihm der Sinn für den schimmernden Duft auf dem Boden drunten, für den feuchten warmen Odem, den die Erde atmet. Die Feinheiten der Luftperspektive, die ihn Piero del Borgo gelehrt, kommen ihm abhanden in der grossen monumentalen Tätigkeit.

Seine ersten Gestalten, die noch in geschlossenen Räumlichkeiten gedacht sind, müssen deshalb in dieser Beziehung den Vorrang vor den späteren behaupten. Seine allegorischen Frauen in Urbino mit den knieenden Verehrern zu ihren Füßen und Federigo's Bildnis mit seinem Söhnchen sind hierin Meisterstücke, die Alles, was die besten florentinischen Zeitgenossen aufzuweisen haben, weit hinter sich lassen. Aber schon in Loreto zeigten sich gewisse Härten. Allein die zahlreichen Schwierigkeiten einer ersten Arbeit in so konsequenter Untersicht liessen das erklärlich finden. Seine nächsten Wandgemälde, wo diese Mängel wahrscheinlich überwunden waren, sind entweder arg zerstört, nur in Bruchstücken erhalten, oder doch mindestens von der Mauer abgelöst und auf Leinwand übertragen, wobei selbstverständlich gerade diese Feinheiten letzter Hand, die zarten Nüancen der Epidermis verloren giengen. Wir wissen also nicht, ob wir ihm unrecht tun, wenn wir aussprechen, dass die weichere Abtönung darin vermisst wird. Jedenfalls verrät das Fresko der Vaticana, das am meisten Anspruch auf entscheidende Beweiskraft hat, noch heute eine überraschende Meisterschaft auch in diesen Dingen und bei weitem nicht die Derbheit der spätesten Arbeiten in Forli.

Doch scheinen auch andere Symptome darauf zu deuten, dass der Romagnole von Hause aus nicht die Feinfühligkeit für dergleichen besass wie Piero de' Franceschi, der überhaupt unter der mitlebenden Generation ziemlich allein steht mit dieser Begabung. Die ungemein malerische Empfindung des Lehrers mochte nur zeitweilig auf Melozzo übertragen werden. Die Uebung dann in der neuen Kunst, alles auf Wirksamkeit aus der Ferne zu berechnen, tat sicher das Ihrige, ihn so intimer Detailbeobachtung zu entwöhnen.

Denselben Wandel erzählt uns auch ein Vergleich in seiner Zeichnung menschlicher Körper. Er besitzt von Natur die ganze Fähigkeit zur Auffassung des Individuellen, wie nur irgend ein Meister des Quattrocento. Er giebt das Charakteristische seines jedesmaligen Modells mit einer Sicherheit und doch mit so einfachen Mitteln wieder, dass die schlichteste Skizze von seiner Hand uns in Erstaunen setzt. Aber seine Umrissbildung, die er mit immer zunehmender Energie handhabt, bekommt mit der Zeit auch etwas Gewaltsames, eine fast übermächtige Kraft, die sich allerdings wieder aus den Bedürfnissen der Freskotechnik bei dem weiten Abstand vom Beschauer erklärt. Die Grossheit seiner Formensprache, der künstlerische Wert dieser starken Freiheit kommt uns erst recht zum Bewusstsein, wenn wir daneben anschauen, was Andrea Mantegna zum Beispiel, von dem man ihn bisher so gern in Abhängigkeit gedacht hat, etwa gleichzeitig aufweist. Die ganze Arbeit hat bei dem Paduaner etwas peinlich Gewissenhaftes; der Ernst der Anstrengung wird überall fühlbar und hinterlässt den Eindruck des Gequälten. Melozzo's Formen behalten bei aller Aufrichtigkeit des Strebens und aller Schärfe der Charakteristik doch die Fülle des Reichthums; sie sind mit dem ungehinderten Rhythmus der Begeisterung vorgetragen, ja es wohnt in ihnen die heitere Siegesfroheit des Genius.

Seine Zeichnung bewahrt bei aller Sicherheit des Hinwerfens, die sich in Sti. Apostoli schon zur Bravour steigert, doch die Wahrhaftigkeit und Treue der Nachahmung, artet nirgends in eine

falsche Manier aus. Seine Gestalten bleiben in jedem Raum richtig proportioniert und in gutem Verhältnis zu dem Rahmen, der sie umschliesst. Auch das kann von Mantegna's hochaufgeschossenen Gonzagaporträts in der Camera de' Sposi kaum behauptet werden. — Mögen sich diese Figuren in drückender Enge zusammenkauern, wie die Propheten und Sibyllen in den niedrigen Bogenfeldern von S. Marco, oder im Schwung durch die Lüfte steigen, wie die Engel bei der Himmelfahrt, nirgends willkürliches Schalten mit den Massen menschlichen Baues, nirgends ein Widerspruch mit den Gesetzen wirklicher Erscheinung, die wir täglich mit unseren Sinnen wahrnehmen und kontrollieren. Er bleibt bei aller Kühnheit, neue Räume zu erobern und mit überraschenden Gestalten zu bevölkern, überall der ruhigdenkende, klarbewusste Realist, als der er aufgewachsen. Natürlich, bei einem Maler, der den Menschenleib in so starken Verkürzungen zeichnet, uns so vielfach völlig neue Ansichten seiner Teile darbietet, wird die Ausführlichkeit der Modellierung, die Genauigkeit der Durchbildung des Einzelnen abnehmen, je schwieriger die Aufgaben sind, die er sich stellt. In Loreto sehen wir die schwebenden Engel von den Fußsohlen her, und die Körper der sitzenden Propheten verschwinden von den Knien bis unter die Brust. In starken Ueberschneidungen erscheinen uns auch die Evangelisten und ihre Genossen in S. Girolamo zu Forli, während andere wieder wie Jeremias in Loreto oder die Propheten und Sibyllen in S. Marco zu Rom, halb sitzend, halb lagernd, das eine Bein auf die Sitzbank gezogen oder eine Haltung einnehmen, die an Michelangelo's Lieblingssotive vorausmahnt.

Gerade darin eben liegt eine Haupteigentümlichkeit Melozzo's, die ihn vor allen Zeitgenossen auszeichnet und den Meistern des Cinquecento ganz nahe rückt: seinen Gestalten ist eine Freiheit der Bewegung eigen, die weder Perugino noch Botticelli kennen, und sein Lehrer von S. Sepolcro vor Allen mit seinen lehmgeformten Modellen nie herausgebracht. Die Madonna Sixtus' IV. im Winterchor von St. Peter, die sich huldreich zu den Heiligen neigt, während das Kind auf ihren Knien den päpstlichen Stifter segnet, zeigte, in der runden Cherubglorie sitzend, so neue doppelseitige Bewegung, dass sie für Raphaels Madonna di Fuligno Vorbild werden konnte. Seine Engel in Sti. Apostoli, die den Gottessohn in vollem Chor empfangen, beugen sich in schönen Verkürzungen aus den Wolken nieder, oder schwingen sich, das Haupt zurückwerfend, jubelnd und musizierend zur Höhe, als wäre der ganze stolze Leib nur ein gehorsames Werkzeug des leidenschaftlichen Aufwärtstrebens, ein prächtiges Gefäss triumphierender Seligkeit. Wie Wolkengebilde steigen diese Körper auf und doch so fest und plastisch, allesamt ergriffen von der Sendung, die sie erfüllen; und zwischen dem Gedränge der himmlischen Heerscharen steht allein der Auferstandene selbst in ruhiger Hoheit, unberührt von all dem jauchzenden Entzücken, machtvoll und gross von der eigenen Willenskraft emporgehoben. Da ergiebt es sich von selbst, dass die Durchbildung nicht am Einzelnen haften kann, wie bei Vorgängern und Zeitgenossen, die über der Ausführlichkeit des Details, über der Fülle des Individuellen die Unmittelbarkeit des Motives einbüßen. Bei jenen bleibt immer das Gefühl zurück, dass den handelnden Personen die Rolle, die sie spielen, doch nicht Ernst sei, dass sie nur lebende Bilder stellen mit schlechten Mimen, denen das Darzustellende nicht in Fleisch und Blut gedrungen. Bei Melozzo waltet in diesen Meisterwerken der römischen Zeit zum erstenmal der freie Wurf der Erfindung, volle Echtheit des Pathos und eine Bewegung in den Gestalten, die aus dem Innern hervor mit ursprünglicher Gewalt alle Glieder durchzuckt. Man vergleiche sie nur mit seinen eigenen Arbeiten, die vorangegangen! In den Tafelbildern von Urbino, wie im Fresko der Vaticana steht er noch im Bann der früheren Befangenheit. Dort aber bewahrt er auch alle Vorzüge des Einzelstudiums; ja fast niederländische Kleinmalerei und Farbenfreude vervielfacht die Reize seiner Wirklichkeitswunder. Die neue Freiheit gehorcht anderen Gesetzen. Wer die Erscheinung der Himmelskönigin zu Häupten ihrer Verehrer, oder die Auffahrt des Gottessohnes vom Oelberg und ähnliche visionäre Vorgänge zu malen hat, entwöhnt sich wol der irdischen Umgebung. Die Landschaft mit ihren Bäumen und Sträuchern und allem lustigen Beiwerk, das die liebevolle Hin-

gebung der nächsten Kunstgenossen gefangen nahm, weicht immer mehr zurück. Er hört auf, wie Piero de' Franceschi die Menschen nur als körperhafte Dinge gleich den übrigen auf Erden zu betrachten; sie wandeln für ihn nicht mehr unter Maulbeer- und Granatbäumen am feuchten Ufer eines Flusses. Zum letztenmal in Loreto verlegt Melozzo den Einzug in Jerusalem hinaus in die Ebene drunten, mit Pinien und Eichen auf den Hügeln. Seitdem ist klassische Architektur allein in wenigen grossen Zügen, oder das Blau des unendlichen Luftraums der Hintergrund seiner Gestalten, und diese müssen selbständig werden in plastischer Rundung und Grösse der Verhältnisse, sich immer freier loslösen, und nehmen alle Arbeit des Meisters für sich allein in Anspruch, um in weiter Kirche die mächtige Wirkung auszuüben, die erfordert wird. Die monumentalen Wandgemälde offenbaren eine erstaunliche Herrschaft über den Körperbau; in allen Lagen und Stellungen zeichnet er seine Menschen fest, ja verwegen hin, wie er sie im Geiste erblickt. Nichts ist gemein natürlich daran und doch keine Spur leerer konventioneller Grossartigkeit. Nur Eins noch unterscheidet seine kühnen Gebilde von den Schöpfungen Michelangelo's: die geringe Ausdehnung, die er dem Nackten in den kirchlichen Freskomalereien gestattet. Dieser Unterschied liegt zunächst allerdings an den Stoffen selbst, die dem Einen unter Julius II. freier gegeben waren, als dies unter Sixtus IV. möglich gewesen wäre. Aber die Phantasie des Quattrocento denkt überhaupt noch nicht mit der Ungeniertheit des folgenden Jahrhunderts, und nach Melozzo muss erst noch ein Signorelli folgen, bis Michelangelo in nackten Leibernschwelgen darf nach Herzenslust. So liegt es notwendig in dem Gesichtskreis der Kunst beschlossen, in dem der Forlivese zu schaffen hat, dass er sehr wenig Aktfiguren konzipiert und ausgestaltet, dass er die plastische Formensprache nicht weiter durchbildet, ja zum grossen Teil entbehren kann. Es ist ebenso darin gegeben, dass die Gewandung zu einem sehr wichtigen Faktor anwachsen muss, sobald es grosse Wandflächen mit wirksamen Massen zu füllen gilt. Und dieses Bedürfnis nach malerischer Breite der Einzelfigur wird sich um so entschiedener geltend machen, wenn die Zahl der darzustellenden Personen reduziert wird.

Damit kommen wir auf eine neue wichtige Abweichung dieses römischen Meisters von allen, auch den besten florentinischen Zeitgenossen: er entsagt dem Chor von Zuschauern, der bei jenen alle Ereignisse der heiligen Geschichte umsteht, macht sich frei von dem Tribut an Gönner und Freunde, die bei dieser Gelegenheit an öffentlicher Stelle porträtiert sein wollten, und überlässt die Bühne, die er auf Erden oder im Himmel baut, den biblischen oder historischen Personen allein, die wirklich beteiligt waren. Er verquickt nicht wie jene in der Lust des Fabulierens mehrere Momente des nämlichen Stoffes zu fortlaufender Erzählung in einem Rahmen, sondern wählt nur einen scharfumgrenzten Teil zu voller Belebung im höchsten Sinne. Das mochten wieder die gestellten Aufgaben von selbst ihm nahe legen; aber auch in Forli zum Beispiel bei der Hühnerauferstehung, zu der sich in Florenz gewiss eine schaulustige Menge wohlhabiger Bürger herzugedrängt hätte, — ist die Zahl der Mitwirkenden auf das notwendigste Mafz beschränkt, und keine Statistenschar zieht durch Bildnistreue das Interesse von der Hauptsache ab. Das ist eine wichtige Lehre für die folgende Künstlergeneration, und wir sahen, dass schon in der Cappella Sistina bei Perugino's letztem Fresko die bessere Einsicht bemerkbar wird.

Wenn Melozzo in dem Bogenfeld von S. Girolamo, dem einzigen Historienbilde, das wir noch von ihm besitzen, in seitlicher Verschiebung eine prächtige Pyramidalgruppe aufbaut, wenn im Chor von Sti. Apostoli alle Gestalten von der einen des Mittlers auszustrahlen scheinen, so erkennen wir darin die entscheidenden Schritte zu einer konzentrierten Kompositionsweise, deren innere Gesetzmässigkeit, wie bei Perugino und Raphael auch, in der perspektivischen Entfaltung des dargestellten Raumes selber wurzelt, und wundern uns nicht, wenn diese Principien bereits in dem Fresko der Vaticana, bei blossen Bildnisfiguren, zum Vorschein kommen, und das Verhältnis der Personen zur Bühne selbst, — so recht im Gegensatz zu Mantegna, — wie ihre Gruppierung zu einander bestimmt haben. Dieser Meister der Perspektive, der mit allen Faktoren

der umgebenden Architektur rechnet, geht eben auch als Maler auf allen Wegen dem grossen Ziele monumentaler Kunstschöpfungen nach und bereitet, wie wir allorts gewahr werden, in jeder Hinsicht den beiden Nachfolgern Raphael und Michelangelo die Bahn.

Lässt sich schon in dem deutlichen Weiterschreiten von den früheren, noch möglichst einfach natürlichen, locker zusammengestellten Bildern, die an die Weise Piero's del Borgo anschliessen, bis zu dem konzentrierten Aufbau der letzten Kompositionen der Weg zur idealeren Kunst verfolgen, — so kommt nun noch Eins hinzu. Er begnügt sich nicht mit der Abwägung plastischer Massen auf der Fläche, wie Michelangelo, noch mit dem aus der Tiefe des Raumes entwickelten Radialsystem, wie Raphael in den zeitlosen Darstellungen symbolischen Inhalts, sondern er sucht seinen malerischen Schöpfungen auch durch die Gesetzmässigkeit der Farbenverteilung einen fühlbaren Zusammenhalt zu geben. Wir haben beobachtet, wie besonders an Kuppelwölbungen in Loreto und Forli diese Absicht auf Farbenharmonie verwirklicht worden. Die Geschlossenheit dieser Raumformen selbst legte es nahe, die ganze Reihe der Tinten unseres Spektrums mit Schwarz und Weiss dazwischen zu entfalten und im Kreise so zu verteilen, dass leisere Anklänge und kleinere Flächen die grosse vorherrschende Hauptmasse derselben Grundfarbe vorbereiten und ebenso wieder den Uebergang zur nächsten vermitteln. Er kennt ausserdem den ergänzenden Wert, den Grün für Rot, Blau für Gelb, Violett für Orange und umgekehrt haben, und wenn er auch die Natur der Komplementärfarben als solche nicht wissenschaftlich ergründet haben kann, so leitet ihn doch das bewusste Gefühl dieser gegenseitigen Beziehung bei der Auswahl und Reihenfolge der Töne, die sich harmonisch verschlingen und durch die Vollständigkeit im Wechsel der Kombinationen eine woltuende Befriedigung gewähren. Die Totalität der Farbenreihe erhöht nach seiner unverkennbaren Absicht die allseitig abgeschlossene, innerlich klar organisierte Einheit seines Werkes. Seine Akkorde sind voll und majestätisch, und wenn auch die Beschränktheit seiner Mittel noch nicht solche Mannichfaltigkeit gestattet, wie sie die folgende Generation erreicht, wenn das Ueberwiegen der ungebrochenen Grundtöne der ganzen Wirkung auch eine systematische Strenge und allzu merkliche Gesetzmässigkeit verleiht, so gewähren doch diese gesättigten Farbenkompositionen in ihrer ruhigen Gediegenheit den Eindruck feierlicher, erhabener Kirchenmusik und unterstützen mit ihrer einfachen Kraft und Grösse, wie die Klänge der Orgel das wundervolle Oratorium, das seine Engel und Apostel, seine Propheten und Evangelisten, mit der göttlichen Jungfrau oder dem siegenden Erlöser selbst in ihrer Mitte, zu unserer Erbauung aufführen.



Mit diesem Vergleiche haben wir auch Melozzo's Auffassung überhaupt und die Behandlungsweise seiner Stoffe auf der Höhe seines Schaffens bezeichnet. Wenn es erlaubt ist, einmal Michelangelo mit Beethoven, Raphael mit Mozart zusammenzustellen, obwol wir uns bewusst sind, wie wenig zutreffend im Einzelnen eine solche Parallele ausfallen würde, so wäre es Sebastian Bach, den wir zu nennen hätten, um den Zug des vorangegangenen Geistes ungefähr verständlich zu machen. Während sein Lehrer Piero del Borgo als eingefleischter Realist auch den höchsten Dingen zu ebener Erde gerecht zu werden denkt, schwingt sich Melozzo immer sicherer und freier ins Reich der Luft empor. Bald ist er dem kleinen Beiwerk des täglichen Daseins entfremdet, dem Dunstkreis des ländlichen Bodens entrückt, und in der Atmosphäre der ewigen Stadt nur auf die Darstellung des Menschlichen in seiner Grösse und die Verkörperung des Göttlichen in irdischer Hülle gerichtet.

Allerdings, Melozzo's Bildnisse sind von packender Individualität. Er weiss, die charakteristischen Zeichen der menschlichen Gesichtsformen, die Art, ja die Intensität des Blickes, den

Ausdruck vorherrschender Stimmung mit allen Spuren, die das eigne Tun und Denken in der äusseren Erscheinung zurücklässt, mit erstaunlicher Schärfe wiederzugeben; er stellt uns die Persönlichkeit, wie sie leibt und lebt, mit fast brutaler Sicherheit vor Augen. — Wenn Platina vor Sixtus IV. kniet, während die geistlichen und weltlichen Nepoten als stumme Zeugen zur Seite stehen: erleben wir nicht in ihrem Anblick ein bedeutsames Ereignis, das zwischen ihnen vorgeht, fühlen wir nicht, wie die Gedanken dieser Feuerköpfe blitzartig hin- und wiederzucken? Es liegt etwas Dämonisches in dem nahen Beisammensein. — Gewähren uns seine knieenden Fürsten in Urbino, Federigo Montefeltre und Ottaviano Ubaldini, Costanza Sforza und wie sie sonst heissen mochten, vor den artig geputzten Prinzessinnen des herzoglichen Hauses nicht einen überzeugenden Eindruck kunstliebender, feingebildeter Gesellschaft, weit mehr als wären uns statt ihrer Musen in durchsichtigem Gewande und ein nackter Apoll mit der Geige in olympischer Unnahbarkeit erschienen! Wenn wir diese wirklichkeitstreuen Ausblicke in die Gemächer des Schlosses überschauen, oder den Herzog selbst mit seinem Söhnchen beim Gebet in der Hauskapelle belauschen, so ist es, als wären wir mit ihnen in persönliche Berührung gekommen, und wüssten, dass sie atmen und fühlen gleich uns selbst. — Aber Melozzo's Auffassung erhebt sich, das ist eben so unläugbar, von dem derberen Realismus schon zu einer vornehmen Objektivität, und bekundet auch hierin die grosse Sinnesart, die dann angesichts der idealen Aufgaben, die Rom ihm stellte, immer mehr erstarken muss. Dort galt es alle Provinzialismen abzustreifen und eine allgemein verständliche Sprache zu reden; denn die Bildwerke in den Basiliken der Stadt und im Palaste des Papstes wenden sich an alles Christenvolk. Und diese Sprache hat vor Raphael und Michelangelo kein Dritter so ausgebildet, wie dieser römisch gewordene Forlivese. Sandro Botticelli und Filippino Lippi bleiben Florentiner, auch wo sie in der Hauptstadt der Welt arbeiten; Perugino und Pinturicchio sind umbrische Lokalmeister, wenn sie auch Jahre lang an der Kurie gewelt, oder gar Geschichten der Päpste in grossen Freskencyklen behandelt. Melozzo schwingt sich soviel früher schon unter Sixtus IV. zu einer ungeahnten Höhe des Standpunktes und Weite der Auffassung empor, so dass wir ihn als den Einzigen begrüssen dürfen, der unter dem ersten Rovere die rechte Tonart gefunden, die unter dem zweiten Rovere, dem Papste Raphaels und Michelangelo's zum Gemeingut aller gebildeten Geister werden konnte, und noch heutigen Tags Allen vernehmlich in die Seele klingt.

Melozzo ist, wie wir gern mit wolbekannten Worten wiederholen, zu einer völlig freien, edel sinnlichen Jugendschönheit durchgedrungen und hat sie mit begeisterter Leichtigkeit einst in vielen wunderherrlichen Gestalten hervorgebracht. Er hat in seinen Engeln den römisch-italienischen Idealtypus geschaffen, den auch Raphael, sowie er in Rom sich eingebürgert, zu dem seinen macht. Jene holden Buben, mit der weichen Körperfülle bei aller gesunden Kraft, mit ihren vollen Wangen und grossen runden Augen, die so träumerisch aber auch so schelmisch dreinschauen können, — sie stammen von Melozzo's musizierenden Knaben und Mägdlein in St. Apostoli. Nur sind unter diesen Kindern seiner schönheitstrunkenen Phantasie mehr blonde Locken und blaue Augen als unter Raphaels Jugend von Trastevere.

Dieses Schönheitsideal aber, das Melozzo für die folgende Kunst errungen, ist die Verklärung der intimsten Lieblingswünsche seiner eigensten Zeit und Umgebung. Wir wollen sie nicht herabziehen aus ihrer reinen Sphäre, nicht fragen wie unmittelbar diese Engel aus den hübschesten Burschen im Sängchor Sixtus' IV. erwachsen; denn der Künstler hat sie geläutert in seiner Phantasie, sie ebensoviele unschuldigen Mädchen gesellt, und sie ein für alle Mal aus den dunkeln Stunden des Menschentums an die Sonnenseite emporgehoben, wo ein ewiger Tag glänzt. Aber diese blühenden Leiber in ihrer bestrickenden Jugendschöne, diese prachtvollen Köpfe, mit den üppig geschwellten Lippen unter den atmenden Nasenflügeln, haben noch einen Rest von Sinnlichkeit bewahrt, der uns leise aber doch vernehmlich bedeutet, weshalb gerade damals am Hofe dieses alten Platonikers, in der Nähe und für den Geschmack seiner mönchisch erzogenen

Nepoten diese Verherrlichung der Knabenschönheit entstehen musste. Wie Platon Wahrheit und Dichtung durcheinander webend dasselbe Thema zu bleibendem Gewinn für die Seele so vieler Freunde gestaltet, so hat auch Melozzo der Leidenschaft und Schwäche seiner Nächsten ans Herz gegriffen und bezaubernde Bilder mit diesem Feuer belebt, aus dumpfer Stimmung, rätselhafter Irrung heraus ein köstliches Besitztum für uns Alle gerettet.

Mit diesen Geschöpfen aber, die durch ihre Schönheit selig sind, ist seine grösste Leistung für die Folgezeit noch nicht in ihrem vollen Umfang gewürdigt. Nicht mit bevorzugten Geburten einer glücklichen Stunde haben wir es zu tun. Nicht sie allein und immer nur sie sind ihm gelungen, wie er sich's gedacht, sondern alle Gestalten, die er ihnen an die Seite gestellt, sind mit geläutert, die ganze kirchliche Kunst, die er auf seinen Wandgemälden einst an soviel wichtigen Stätten der Verehrung entrollt, ist von ihm auf eine höhere Stufe emporgehoben. Seine Madonna ist ein königliches Weib, mag sie als glückliche Mutter ihren Arm um den Knaben schlingen, der auf schmaler Rampe vor ihr steht; mag sie aus Wolken mit dem Kleinen herniederschauen, oder als ernste Matrone, wie eine weise Frau das nackte Söhnchen halten, das den Beterinnen in ihrer Angst so freundlich mit seinem Segen winkt. Seine Apostel sind seit Masaccio zum ersten Mal wieder eine würdige Schar von auserwählten Individuen, keine hageren Asketen, keine überschulenkten Täuferfiguren mehr wie zu Florenz in seinen Tagen. Bei Sandro Botticelli entwickeln sie mehr schwärmerische Begeisterung als Tatkraft und Hoheit, bei Domenico Ghirlandajo sind es gute Leute, die in Hingebung aufgehen, die von Natur sanftmütig und friedlich, gewiss Niemand etwas zu Leide tun, selbst Petrus nicht jäh auffahrend und schroff. Von den Durchschnittsfiguranten eines Cosimo Rosselli in der Sistina und den Gefühlsschablonen eines Perugino in seiner späteren Zeit ganz zu schweigen. Aber welch einen Eindruck musste ein Werk Melozzo's, wie die Himmelfahrt in Sti. Apostoli auf alle hervorbringen, die zu sehen verstanden! Diese mächtigen Charaktere, die ihre ganze ursprüngliche Wucht behalten, in jeder Faser die lebendige Energie verraten, die der heroische Beruf von ihnen fordert, — und doch eine höhere Weihe empfangen haben und verklärt sind zu wahrhaft überzeugenden und ehrfurchtgebietenden Bildern. Sein Christus nimmt seine volle heldenmässige Kraft mit empor in das Wolkenreich; auch Melozzo vermag sich den Sieger über den Tod nur als Gewaltigen vorzustellen, unter dessen Füßen die Erde zittert, — und doch, warum glauben wir diesem schweren Körper mit dem mächtigen Haupte, von langem dunklem Seidenhaar umflossen, dass er aufsteigt ohne getragen zu werden, und zum ewigen Lichte eingeht, wie die Seele eines Heiligen? Das ist die Durchdringung der malerischen Erscheinung mit einem neuen Geist, das ist die Auffassung der kommenden Generation, die dieser Einzige vorausgenommen. Mochten einem nahestehenden Zeitgenossen wie Perugino auch schnell die Augen aufgehen bei solchem Anblick, — nach seiner Darstellung vom Schlüsselamt in der Sistina, wo er sich selbst übertroffen, sinkt er gar bald in kleinliches Wesen zurück, und ein Hofmaler Alexanders VI. wie Pinturichio bringt es gar fertig, in steter Gegenwart so entscheidender Schöpfungen die alte Leier immer armseliger fortzusetzen, ja seine Figuren vollends zu Puppen ohne Mark und Bein entarten zu lassen, — in solcher Nähe! Aber ein Michelangelo hat sich hier den Mut erschaut, die plastischen Riesen, die seine Phantasie gebar, wo ihm versagt war sie in Marmor zu meisseln, getrost auf die Wände zu malen. Michelangelo hat hier und nirgend anders den grossen Stil verstanden, in den, nach florentinischen Anfängen, seine Deckenbilder der Sistina auf einmal umschlagen; und seine Propheten und Sibyllen stammen von den Aposteln Melozzo's, wie von den Seraphim droben die Jungfrauen und Engelknaben Raphaels. Woher sonst auf einmal die erstaunlichen Verkürzungen in den Schöpfungsbildern? »Eine sehr schöne Sache, die uns zeigt, was die Verkürzung vermag«, schrieb schon Condivi von Jehovah, der wie der Sturmwind durch den Weltraum fährt, gewiss aus dem Herzen des Meisters und aller Künstler, die immer das am höchsten schätzen, was am meisten Anstrengung gekostet hat. Wo aber wäre bei Michelangelo vor seinem römischen Aufenthalt ein

Beispiel solcher Art, das in der Gewandbehandlung so sehr mit dem Vorbilde übereinkommt, und in der doppelten Bewegung des vorwärtsschwebenden und des rückwärtseilenden Schöpfers den Schein der Raumtiefe in so überraschender Stärke hervorbringt? — Gerade das war von Niemand anders zu lernen als von dem grössten Vertreter der Perspektive selbst.

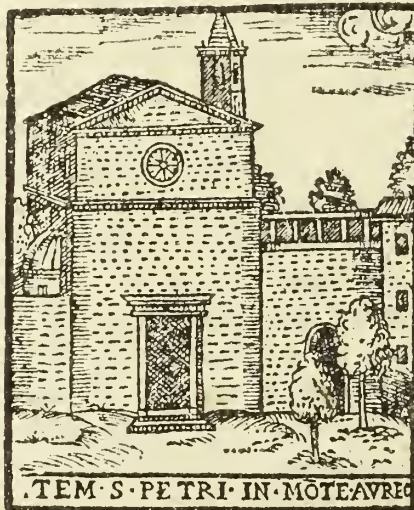
Raphael vollends, der so viel empfänglicher war für die Eindrücke, die ihm zukamen, und überall zu lernen suchte, wo er Vorzüge verstand, — er musste in Melozzo's Wandgemälden zu Rom einen verwandten Geist erkennen, der ihm vom Vaterhause her befreundet war. Giovanni di Sante, der in der Tat dem Forlivesen sein Bestes dankt, mochte seinem Sohn den teuern Namen mit Verehrung genannt haben, wie er in Reimen von ihm sprach, die er hinterlassen. Zeichnungen von seiner Hand waren als wertvolles Andenken gewiss in den Mappen des Vaters zurückgeblieben und wo es in Urbino Meisterwerke der Malerei zu bewundern gab, droben im herzoglichen Schlosse, stralten vor allen die Tafeln des römischen Meisters, der mit Piero dei Franceschi wie mit dem fremdhergewanderten Justus von Gent gewetteifert und sie beide übertroffen hatte nach dem Herzen seiner Zeit. — In Rom aber musste Raphael erst das Verständnis der wahren Grösse dieses Mannes aufgehen; denn solche Idealität der Auffassung bei aller Wahrheit des Sehens und Wiedergebens war ja die Sehnsucht, welche die eigene Entwicklung des Urbinate bestimmt hat. Hier erst konnte sich die Befreiung von peruginesker Gefühligkeit und sentimentaler Ausdrucksweise naturgemäss vollziehen; denn in Florenz war selbst Lionardo's Süssigkeit davon berührt, Fra Bartolommeo's keusche Denkart damals auch darin befangen, und Michelangelo's neue Verherrlichung des Nackten wieder, so sehr sie zum Studium reizen mochte, stand dem Wesen Raphaels zu ausschliessend und unvermittelt gegenüber. In Rom erst, wo er mit allem wertvollen Erwerb, ja besonders mit dem Besten was er aus Umbrien mitgebracht, beim Entwerfen der Disputa zu Rate gieng, war der günstige Zeitpunkt und die rechte Vorbereitung gekommen, nun endgültig das Alte abzutun. Da erschien ihm Melozzo so nah verwandt und doch so hoch erhaben, wie eine Verklärung alles dessen, von dem er selber ausgegangen war. Aus diesen Engeln und heiligen Personen atmete die volle Tiefe der Empfindung, aber frei von Perugino's verhimmeltem Gebahren, atmete die volle Kraft eines männlichen Charakters, aber zugleich eine Dichterseele, die jedem Herzen verständlich war. Kein Wunder, dass der Anblick dieser Engel in Sti. Apostoli, oder vielleicht allegorischer Frauengestalten in den Stanzen des Vatikans auch den Sohn Giovanni's di Sante ergriffen, und seine eigene Konzeption in den Deckenbildern der Camera della Segnatura so heilkräftig ausgeweitet und erhoben hat. Seine Poesie trägt die Schwingen dieses nahbefreundeten Genius. Die Madonna di Fuligno ist unmittelbar, wie wir gesehen, aus dem Fresko der Chorkapelle von St. Peter erwachsen. Die Wichtigkeit der Wandgemälde Melozzo's in den Stanzen können wir nicht ermessen, weil sie verloren sind; aber die Lünette in Forli, die einen Rückschluss herausfordert, bewies doch, dass auch für historisch-dramatische Darstellung dem Meister auf seiner Höhe die Gaben nicht gefehlt. — Und wenn im Leben Raphaels zwischen den Bildern der Camera della Segnatura und den frühesten Arbeiten für die Teppichkartons bisher noch manches unerklärt geblieben ist, wenn uns gerade hier noch Früchte geistiger Ausbildung und ungeahnten künstlerischen Aufschwungs überraschen, von denen wir nicht zu sagen wussten, welche Sonne sie zeitigt, so liegt es daran, dass man in der ewigen Stadt, die allerdings der Schauplatz gewesen, der die Welt bedeutet, doch den einen einflussreichen und für Raphael eben so bedeutsamen Faktor vergessen hat: die Schöpfungen eines Melozzo da Forli.

Denn ihm allein gebührt, darüber kann wol nach diesen Ausführungen kein Zweifel walten, die Stellung eines solchen Vorläufers für die grössten Meister italienischer Kunst unter Julius II. Keine Beziehung zu Zeitgenossen und Nachfolgern bezeichnet seinen Rang in der geschichtlichen Entwicklung und den bleibenden Wert seiner Werke so durchschlagend wie diese Verwandtschaft mit Raphael und Michelangelo. Sie konnte nur verkannt bleiben, solange seine

Tätigkeit zusammenhangslos und zerstückelt in traurigen Ueberresten vor uns lag. Wir haben versucht seinen eigenen Gang mit ihm zu durchleben, und wenn wir auch den Menschen in seinem persönlichen Schicksal nicht fassen können, doch den Künstler nach langer Vergessenheit vor Aller Augen hinzustellen.

Wir haben gesehen, wie er, sich selbst erziehend, von dem Individualismus des Quattrocento zur allgemein menschlichen Auffassung emporstrebt. Sein Fortschritt bedeutet bleibenden Gewinn für die Folgezeit. Seine Himmelfahrt ist das erste Werk einer bedeutsamen Reihe, die wirklich im grossen Mafsstabe gedacht worden. Lionardo's Abendmal erst wird der zweite Markstein. Dann folgen im neuen Jahrhundert Raphaels Camera della Segnatura und Michelangelo's Decke der Sistina. Wer diesen Zusammenhang einmal erkannt hat, oder seine Richtigkeit anerkennen lernt, bei dem ist dem Forlivesen fortan die gleiche Verehrung sicher, welche die Mitlebenden, die seine grossen Nachfolger nicht sahen, ihm mit den Worten entgegengebracht, mit denen auch wir dies Buch beschliessen:

TOTIVS ITALIAE SPLENDORI
MELOCIO DE FOROLIVIO
PICTORI INCOMPARABILI.





Die drei ältesten Besprechungen des Melozzo.

- 1) Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori ed architetti*, 1568, giebt in der Vita di Benozzo Gozzoli nur gelegentlich die Besprechung des ihm allein bekannt gewordenen Hauptwerkes:

E perchè quando Benozzo lavorò in Roma, vi era un altro dipintore chiamato Melozzo, il quale fu da Furlì; molti che non sanno più che tanto, avendo trovato scritto Melozzo e riscontrato i tempi, hanno creduto che quel Melozzo voglia dir Benozzo: ma sono in errore¹⁾; perchè il detto pittore fu ne' medesimi tempi, e fu molto studioso delle cose dell' arte, e particolarmente mise molto studio e diligenza in fare gli scorti, come si può vedere in Sant' Apostolo di Roma, nella tribuna dell' altar maggiore; dove in un fregio tirato in prospettiva per ornamento di quell' opera sono alcune figure che colgono uve ed una botte, che hanno molto del buono. Ma ciò si vede più apertamente nell' Ascensione di Gesù Cristo, in un coro d'Angeli che lo conducono in cielo; dove la figura di Cristo scorta tanto bene, che pare che buchi quella volta: ed il simile fanno gli Angeli, che con diversi movimenti girano per lo campo di quell' aria. Parimente gli Apostoli che sono in terra scortano in diverse attitudini tanto bene, che ne fu allora, e ancora è lodato dagli artefici che molto hanno imparato dalle fatiche di costui: il quale fu grandissimo prospettivo, come ne dimostrano i casamenti dipinti in quest' opera, la quale fu fatta fare dal cardinale Riario, nipote di papa Sisto IV, dal quale fu molto remunerato.



- 2) Scanelli, Francesco: *Il Microcosmo della Pittura*, Cesena. MDCLVII. 4^o. p. 121—123.

Melozzo da Forlì . . . quantunque per retaggio de' suoi maggiori assai comodo de' beni di fortuna, bramoso nondimeno di fare buono acquisto nella pregiatissima virtù della Pittura, allettato della fama de' maggiori Maestri de' suoi tempi si studiò diportarsi in paesi remoti, dove per sortire occasione di studiare, e praticare con esso

¹⁾ Nel quale errore era caduto il Vasari stesso, scrivendo nella prima edizione (1550) quanto segue: »Non mancano però alcuni che attribuischino questa cappella (dell' altar maggiore della chiesa dei Santi Apostoli) a Melozzo da Furlì: il che a noi non pare verosimile, si perchè di Melozzo non abbiamo visto cosa alcuna, e si ancora perchè e' vi si riconosce tutta la maniera di Benozzo. Pure ne lasciamo il giudizio libero a chi la intende meglio di noi.«

loro al meglio possibile, venne a posporre ogni altro rispetto all' ardente brama di questa virtù, ed in occasione non ritrovando miglior opportunità per sodisfare al proprio gusto, non abborrì l'aggiustarsi nel posto di fameglio in casa de' primi Professori con la carica fra' gli altri bassi servitij di macinar colori. Quivi stancando egualmente le braccia sù la macina, come gli occhi sopra l'opere diverse de' Maestri, con sommo contento se n' approfittò in guisa, che egli sorse dal pistello al pennello, e mediante fatiche fatte dalla pazienza di genio innamorato della virtù, s'avanzò ad operare in modo, che tra l'altre occasioni, che se li rappresentarono, ne diede sufficiente contrasegno nella Città di Roma nell' occorrenza del dipingere il volto dell' Altare maggiore de' santi Apostoli dove si viene a vedere le buone proporzioni, e il ben posseduto fondamento di Prospettiva, & Architettura, essendo stimata continuamente da buoni intelligenti per opera di bonissimo penello
. . . Anco al presente si viene ad osservare del sudetto Melozzo nella Città di Forlì sua Patria la somiglianza dell' operatione, e la sicura traditione de' Concittadini non lascia in ciò per testimonio di tal virtuoso scrupolo di veruna difficoltà, e fra l'altre Pitture il cavo della Cuppola egregiamente dipinta nel Choro de' Reverendi Padri Capuccini di detta Città dava pur tuttavia continuato il saggio di grandissima intelligenza. Posciachè, se al sentimento del medesimo Vasari nel sopracitato luogo de' santi Apostoli di Roma mostravano le figure come sfondato il volto della medesima Capella a forza di ben posseduto artificio; in tal Cuppola similmente, benchè fabbricata con volto ottuso, havria proportionalmente scoperto le stesse, ed anco più fine perfezioni; mentre in questa si ritrovavano Profeti, putti con libri, instrumenti musicali, ed altri ornamenti convenevoli all' inventione, e luogo talmente adeguati, che porgendo a gli spettatori continuo l'inganno, si dimostravano più tosto rilevati, e veri in sito retto, e sfondato, che artificiatì in luogo convesso: la qual Cuppola per solita disgratia del Maestro, e della Patria insieme in occorrenza di nuova fabbrica, prevalendo l'uso, e il comodo alla virtù l'Anno del 1651 fu miseramente atterrata dalla semplicità di quei buoni Padri, non senza cordoglio de' virtuosi. Ed opere di tal sorte, quando non fossero contaminate, ed infette dal vitio dell' esecranda seccaggine, solito di quei tempi, havriano potuto come di straordinaria intelligenza, altresì concorrere a grandi honori. Egli però per non essere sopravissuto gran fatto, e bene spesso trasportato in diversi paesi dalla brama d'approfittarsi, non lasciò al luogo natìo, che poche operationi, a parte delle quali gli accidenti, e il tempo hanno conspirato alla destruzione: ritrovasi nondimeno vivere alla vista virtuosa per caparra del molto suo sapere la Tavola, che è l'Altare d'uno de' Juspadronati de' Bezzi nella Chiesa della Trinità nella Città di Forlì, e se bene alcuni stimano, che sia del vecchio Cotignola, vero è, che la maggior parte la credono di Melozzo, dimostrando in fatti con la solita antica maniera lo straordinario fondamento dell' arte e fra le cose, che allo spesso vengono a tirare i Professori, e gustosi della Pittura alla di lei osservazione, sono le posature de' santi Pietro e Paolo, che in fatti, oltre la compita espressione de' piedi, meglio collocati sopra ben regolato piano non può al certo dimostrare la buona intelligenza di Prospettiva; si vede parimente d'esso Maestro meza figura esposta in publico rappresentante al vivo un pestapepe, che già dipinse sopra una botega di speciaria, di quei tempi, il quale espresso in atto d'alzare il pesante ferro dimostra il proprio dell' attione con la debita simetria, e buona Prospettiva, che allo spesso alletta alla di lui osservazione il Passaggiere per ritrovarsi in via Maestra vicino alla Piazza, dove può essere visto, e come tale veduto, e considerato da' virtuosi.



- 3) Georgii Viviani Marchesii, Vitae Virorum Illustrium Foroliviensium. Foroliuij . . . Anno MDCCXXVI. pag. 249.

Melocius de Ambrosijs.

MELOCIVS recenti quamvis familia natus, sibi penicillo divitias et gradus, etiam extra limites suae conditionis excedentes comparavit. Parcant, qui celeberrimum Pictorem, Melocium cognominarunt; Leonis siquidem Cobelli contemporanei testimonio liquet, eum ex Ambrosia stirpe prodiisse ¹⁾, licet a plerisque Melocius, forte a Parentis nomine appelletur.

Dedit Melocio artis tyrocinia Balthassar Carrarius non ignotus pictor saeculi sui adhuc sub Gothica ruditate, & inscitia laborantis, quam tantus tyro, deinceps aemulator caeterorum, ad primaevam dignitatem politiori ratione revocare constituit. Quamobrem digressus patria, ut tabulas clarioris famae a communibus aerumnis, velut ab alluvione superstites inquireret, Romam tandem profectus est, ubi incomparabili studio et industria a singulis earum excerpsit, quae cognovit ad imitandum digniora, quaeque magis rerum naturam et mores referebant.

Post multa virtutis experimenta iam celebris, favente Hieronymo Riario Forolivii principe, ex Blanca Roborea nato, inter aulicos Pontificis connumeratus, Xysti IV. amorem et stipendia meruit. Duo potissimum opera summo plausu excepta fuerunt ²⁾. Xysti scilicet imago in Vaticana Bibliotheca, sella a familiaribus devecti, ac in templo SS. XII. Apostolorum Reparatoris Ascensio: Qui sane insignis labor antequam basilica vetus augustiori aedificio consurgeret, adversante injuria temporum, pene undequaque defecerat. Elevabatur iam in candenti nubium orbe, divina circumfusus luce Salvator: plerique circum comitabantur superni spiritus, a quorum vultibus illius gaudia visionis prominebant; deorsum procul Apostoli mixtum laetitiae maerorem immotis oculis indicabant. Opus istud novis tunc forsitan opticae praeceptionibus absolutum, ne omni ex parte sub eversione veteris aedificij perderetur, Clemens XI. antiquitatis cultor eximius cavit, cum pariete diligenter secato et asseribus concluso, Christi triumphantis imaginem in plano scalarum Quirinalis palatii muris compingi, et ad perpetuam rei et clarissimi pictoris memoriam hac inscriptione decorari:

OPVS MELOTIJ FOROLIVIENSIS · QVI SVMMOS FORNICES
PINGENDI ARTEM · MIRIS OPTICAE LEGIBVS · VEL PRIMVS
INVENTIT VEL ILLVSTRAVIT · EX APSIDE VETERIS TEMPLI.
SANCTORVM XII. APOSTOLORVM HVC TRANSLATVM
ANNO SALVTIS MDCCXI.

Hanc vero artem decipiendi oculos, primum a grecis pictoribus repertam, et post barbararum gentium inundationem cum reliquis scientiis demersam, scientissimus ipse iterum suscitavit; multa nempe in umbris et eminentiis vidit, quae aliorum cognitioni et oculis latebant, et ita potuit res aequas simulare, quae aut in fornicibus aut speculis mensura et aequalitate vere carentes extabant. At miranda opera partim vetustas abstulit, partim vices temporum deleverunt.

In patria nihilominus servatur in S. Mariae Carmelitarum in Sacello Nob. Osto-

¹⁾ Leo Cobellus in Chron. Forol. Ms. part. 3. pag. 252.

²⁾ Volaterranus in Anthropologia Pictor. sui temporis. — Georgius Vasarius in Vita Benozzi pag. 314. — Philippus Titus in Pictur. Romae pag. 286.

lorum Familiae, quod ingredientibus ad laevam occurrit, tabula D. Antonium Abbatem et alias Divorum effigies repraesentans¹⁾. In domo autem Nob. Becciorum stirpis, Principes Apostolici Collegii Petrus et Paulus praestanter expressi conspiciuntur²⁾. Super ostium veteris pharmacopolij, non procul a maiori foro aromatarij imago picta est tudentis piper, tali corporis et brachiorum nisu, ut neque labor ferream vibrantis clavam, neque similitudo rerum fingi perfectius lineamentis possit. Verum haec pictura aeternitatis digna injuriis omnibus imbrum et brumae sensim deficiens perit³⁾.

At opus in quo laudatissimus pictor experimento perfectiori opticam professus est, infortunio celeriori obnoxium fuit; quippe vi summa ingenii et artificiosis luminibus ac umbris humilem tolum in choro D. Joannis Baptistae adeo elevatam simulavit, ut exterius cernentes exigua nimium aedem, interius demum decepti graphices portentis de eadem dubitarent. Hoc tamen fano in potestatem Capuccinorum ordinis veniente, cum coenobitae angustiam loci fastidirent et inaestimabile pretium operis et forte auctorem ignorarent, anno 1651 improvido consilio sub demolitione templi miraculum artis everterunt⁴⁾.

Liquet Ambrosium varias et longinquas regiones peragrasse, ut ex celebrioribus tabulis, quidquid perfecti novisset delibaret, et eorum praestantiam consequeretur. Tandem eximie peritus in patriam reversus, ibidem Riariorum Principum pocillator, matura sed florenti adhuc aetate annorum sex et quinquaginta, virginei partus 1494. VI. Idus Novembris curriculum vitae complevit. In SS. Triadis requiescit sub hoc epitaphio:

D. S.
MELOCIJ FOROLIVIENSIS
PICTORIS EXIMIJ
OSSA.
VIX. A. LVI. M. V . . .
OB. AN

Caetera quae desunt, sepulcralis lapidis fractura perierunt. Adhuc tamen extat in ora marmoris insculptum stemma leonis in sinistro pede stantis; additum deinde super familiae insignia cernitur symbolum solis.

Antonius ex fratre Melocij natus, ob merita praestantis patruj, et favorem regnantis domus ab exigua fortuna egressus, non solum equestri baltheo, sed Imolae commenda et regimine exornatus, honorifice admodum decessit.



S. 3.

Francesco Rovere.

Buch I, Cap. 1.

Leone Cobelli, *Coroniche tercie* (Dei Monumenti istorici pertinenti alle provincie della Romagna, Serie Terza. Cronache. Tomo I. Cronache Forlivesi. Bologna 1874).

A Sauona citate nobile et dingna ne le parti de riuiera de Genua uerso el ponente era un gentilomo de casa da Riario chiamato misser Paulo da Riario, homo

¹⁾ Diese Altartafel ist, wie wir oben S. 287 gesehen haben, nicht von Melozzo selbst, sondern trägt die Bezeichnung des Nachfolgers: Marchus de melotius pictor foroliviensis facebat.

²⁾ Verschollen.

³⁾ In den Zeichensaal des Lyceums gerettet. Abbildung bei Rosini, *Storia della pittura ital.* III. 167.

⁴⁾ Franciscus Scanelus in *Microcosmo Picturae* pag. 121.

dingno e caritatiuo, et aueua tre figlioli maschi. El primo fo chiamato Rafaele, el secondo Pietro, el tercio Jerolimo. Et essendo in la città de Sauona un certo frate Francischino de l'ordine de' frati minori da Sauona, et era stodiante et multo familiario de misser Paulo et suo domestico et beniuolo; finalmente, uedendo misser Paulo la feruentità del studiare, teneua questo frate Francischino in casa a bere et a manzare, et insignaua quisti soi figlioli, et fagorizaualo in ogni facolta, deinde li prestaua dinari a studiare, et aiutaualo et faceuagli molto bene et sempre li daua alturio e fauore a farlo stodiare; per modo che el dicto fra Francischino uenne ualentomo e maistro in teologia; per modo che era facto un gran conto e repotacione del dicto frate Francischino: era di maggiori maistri in teologia de l'ordine de frati minori. Et essendo el dicto fra Francischino in Sauona, uolse dimostrare al dicto misser Paulo da Riario che lo beneficio da lui receuto lo conosseua. E disse . . . Jo uoglio che mi donate Pietro uostro figliolo per mio figliolo, et si l'amaistrarò et insignirò como proprio mio figliolo, et si lo farò ualente homo. — Respose misser Paulo: Jo ue lo do signato et benedicto¹⁾. — Alhora el dicto maistro fra' Francischino lo uestì de l'ordine frati minori de san Francesco; e fo chiamato frate Pietro. Finalmente uenne a morte el generale de' frati minori; et, como uole **Idio**, el dicto maistro fra Francischino per sua virtù et siencia fo electo, el dicto maistro Francischino generale de lo dicto ordine de' frati minori. E facto generale el dicto maistro Francischino da Sauona andò a Roma da papa Paulo, el qual el uide molto uolontieri. Et el dicto papa Paulo ispeso mandaua per lui, et multo el dicto papa conferiua con lui de l'offitio diuino; per modo che el dicto papa Paulo li pose grande amore, et deliberato animo deliberò farlo cardinali: e cossi fo facto.

Et, como piacque a lo onipotente Idio, morì papa Paulo l'anno 1471; e fo electo per papa el dicto cardinale maestro Franceschino de Sauona con molta fatica de frate Pietro de Ariario suo benamato, lo quale s'affaticaua per li cardinali mo qua mo illà; per modo che el suo affaticare uenni in grande effecto. Hor, como fa el padre per el figliolo, subito el dicto papa nouo, chiamato papa Sisto 4 se recordò del beneficio che gli fe' misser Paulo da Riario; et poi per el suo aleuo frate Pietro, che mediante lui el dicto cardinali frate maestro Franceschino fo creato papa, et poi mandò per el suo frate Pietro . . . et si gli dè el capello russo, chiamato el cardinale de san Sisto. Questa cosa fo note a tucto el mondo, et specialiter a Sauona, doue mo fo facta gran festa, e specialiter la casa da Riario con luminarie, la quale auea gia receuto beneficio de frate Pietro ch'era deuenuto cardinali. Subito Jerolimo da Riario, fratello de frate Pietro facto cardinali, tal intendendo andò a Roma; fo ben veduto dal sancto Padre, e del suo fratello frate Pietro, cardinale de san Sisto. El quale cardinale frate Pietro deliberò mectere questo suo fratello in grande magnanimità, e immediate lo fe' fare caualiero et conte al santo Padre; et fo chiamato el conte Jerolimo da Riario.



Lodovico Carbo sagt in einer Federigo v. Urbino gewidmeten Schrift (Mscr. Vat. Urb. lat. 1195. perg. 8^o):

»Jam aetate nostra dij nobis dederunt ut conspiceremus tres summae doctrinae Pontifices: Nicolaum quintum, Pium secundum, et hoc tempore Xystum quartum, an-

¹⁾ Navagero, Storia veneziana, nennt auch Girolamo Riario, »suo figluolo addottivo« (Muratori, R. J. Scr. XXIII, col. 1151, 1157).

gelicum procul dubio pastorem, tantum philosophum, tantumque theologum. Et videmus equalem inter se divisisse Romanum imperium ignorantia et disciplina: ut post ignorantem doctus assumatur, post docti obitum iterum ad ignorantiam si diis placet revertamur.«



S. 15.

Francesco Gonzaga.

Buch I, Cap. 3.

Tratiseo nunc ad Cardinalem Mantuanum, a Pio Secundo creatum, vix egressum adolescentiam, formosissimum juvenem, sine dolo malo, et omni humanitate refertum, ab universa Curia Pontificia summe amatum ob facillimos mores suos, quem meruisse honorem Cardineum Curiales omnes affirmant . . . Romae vivit magnifice, ut decet Dominos atque Principes, ab omni avaritia refugiens, unica menda laborans, qua et nonnunquam senes infecti sunt, non juvenes modo avide sed et puellas intueri. Sed hoc in formoso juvene non magno vitio adscribitur; tot enim virtutibus fulget, ut haec macula pro nihilo habeatur et penitus contegatur. Cuius statura et recta et speciosa proceraque, omnibus est spectabilis. Ab officio suo nunquam, dum tempus adest, desistens; legit, dum licet: Paulum secundum fere quotidie visit, a quo unice diligitur, et beneficia non parva in menses et pinguia accepit et copiosa, ut, quum sit extra patriam, queat ample victitare, ne dedecori sit fortunae et statui suo, quum Cardinalis sit, et Principi Mantuani gnatus, ingenuus et liberalis. (Gaspar Veronensis, De gestis tempore Pontificis Maximi Pauli Secundi, Lib. II.)

Als Jacopo Ammanati ihm seinen Neffen als Hausgenossen gab, sagten die Väter: »pignus conjurationis esse adolescentem.« Von seinem Gefolge heisst es:

»Familia Mantuana etsi festivius vivat quam velles: tota enim ex nobilibus est, nutrita apud parentes ingenue, apud Dominum clementem liberaliter habitata. Praesto ad officium convenit, nec voluptatibus ab obsequio trahitur. A religione quoque non est aliena, ea inquam religione, non quam coenobitae servant, sed quam in communi vita laudamus. Ipse vero Dominus, quod negare non possumus, generosi est cordis: Ingenii veri, pietatis in suos praecipuae, ut nihil illis patiatur deesse et aberrare longius juventutem non sinat, quam unde mox ad virtutem sit reditus. Non statuo illum ad litteras edocendas magistrum, non ad litigandum quotidie, si quando verbo uno aut cupiditate una erratur, sed certe insanire domesticorum quemquam non patitur: ut in levibus semper indulgens, ita in gravibus numquam exorabilis vindex. (Epist. ad Card. Pap. 567. Siena 1474.)



S. 15 f.

Rodrigo Borja.

Buch I, Cap. 3.

Cardinalis Vicecancellarius ex ea parte Hispaniae est, quae Valentiae regnum dicitur, immo Valentinus est . . . Hic ab avunculo in cardineo numero adhuc adolescens collocatus est una cum fratre qui Sanctorum Quatuor Cardinalis est appellatus. Hic heres Borgiae splendidissimi equitis et fratris amantissimi est relictus, quum diem suum obiisset in Civitate Vetere, quae Urbs in litore maris Tyrrheni sita est. Quae quidem hereditas non parum adjumenti palatio decoro ac magnifico praestitit, in Urbe et regione Pontis condito, quod inter eximia Palatia Italiae facile potest connumerari et summis laudibus tolli. Huic principi quum esset Abbreviaturae ablatum officium a Pio

Secundo, restitutum est a Paulo Secundo, fractusque ac discerptus Abbreviatorum ordo ille sexagenarius. Est ergo praefectus, ut olim, Abbreviatoribus, quibus supplicationes a Pontifice summo signatos pro suo arbitrio distribuit et inopes plurimos alit, qui inedia facile deperirent. Hic in bene meritos gratissimus esse pernoscitur, praeterquam Gasparem Veronensem olim suum praeceptorem, quem saepe negligere videtur et parvipendere: qua in re non parum a via recta secedit. Formosus est, laetissimo vultu, aspectuque jocundo, lingua ornata atque melliflua, qui mulieres egregias visas ad se amandum gratior allicit et mirum in modum concitat, plus quam magnas ferrum: quas tamen intactas dimittere sane putatur. (Gaspar Veron. b. Muratori R. J. Scr. III, 2 col. 1035 f.)

- 1473: Rodericus Borgia Vicecancellarius et Legatus ex Hispania rediens ingenti tempestate jactatus in Pisano litore naufragium patitur, altera triremium litori illisa, ex qua CCL viri periire, inter quos excellentis doctrinae vir Nicolaus Farenensis Episcopus, Hortan. Assisinusque. (Matt. Palmieri, De temp. suis. cfr. Epist. Card. Pap. 533. Siena 20. Oct. 1473. u. Ep. 534.)
- 1481: Vicecancellarius circiter 50 annos natus. Vir est ingenii ad quaecumque versatilis, et animi magni; sermo ei promptus est, et in mediocri literatura valde compositus; naturâ est callidus, sed ante omnia mirae ad res tractandas industriae. Claret mirum in modum opibus, Regum et Principum plurimorum clientelis admodum clarus. . . . Aedes inhabitat non minori ornatu quam commodo a se constructas mediâ ferme via inter Adriani Pontem et Florae Campum. Sacerdotiorum census ingens ei est a coenobiis pluribus, quae et in Italia et Hispania praecipue possidet, et a tribus, quibus praeest, cathedralibus Sedibus: Valentina, Portuensi et Charthaginiensi, sed et ab ipso Apostolicae Cancellariae munere, a quo in annos singulos octo aureorum millia sibi provenire dicuntur. Vasorum argenteorum margaritarum vestis stragulae et sacrae ex auro et serico ac librorum omnis doctrinae vis maxima ei est, cuncta specie et ornatu Regio et Pontificio. Mitto lectorum et equorum ornamenta innumera, etiam aurea, argentea et serica. Mitto vestem sui usus admodum pretiosam et multam. Mitto signati auri ingens, ut dicitur, pondus. Cunctos Patres, dempto Rotomagensi, pecunia et divitiis omnis generis superare creditur. (Jac. Volaterr. Diarium.)
- 1484: El vicecancelliere fa grande forza per se con promettere danari, officii, la casa sua, beneficii, ma è tenuto si superbo et di mala fede che non se ne ha paura. (Guidant. Vespucci an Lor. Medici.)



Fulgosus, Bapt., De dictis factisque memor. collectanea Lib. VIII. Milano 1509.

Vidit aetas nostra Petrum Riarium Savonensem ordinem minorem fratrum profitentem, quem Sixtus quartus pontifex ad cardinalatum extulit, inter domesticos aureis vestibus utentem; neque vero lectis aureis stragulis integere satis habuit, sed lectorum etiam ipsorum culcitrâs et sericeis et aureis pannis confecit; argenteis quoque vasis onus ventris excepit. . . . Amicam Tiresiam non palam solum, sed tanto etiam sumptu alebat: quantus ex eo intelligi potest quod calceis margaritarum tegmento insignibus utebatur.

Im Codex lat. 716 der Münchener Staatsbibliothek findet sich auf fol. 136^b f. ein »Epitaphium Cardinalis S. Sixti Fratris Petri«, aus dem wir oben die Schlussverse übersetzt.

Hic tegitur nostri scelus atque infamia secli,
Petrus Cardinei pestis amara chori.
Sume animum et vires Virtus depressa Pudorque,
Occidit is tandem, qui tuus hostis erat!
Pusio, fur, leno, meretrix et laeta laevista
Tecum, Petre, una disperiere die;
Plorat Salviatus Petrum Tiresisque et Agnus,
Hic leno, haec meretrix, ille cynedus erat.
Obruite, o cives, Tiberique immergite Petrum
Corpus etiam homines inficit atque deos.



Lettere e notizie di Lorenzo de' Medici, ed. Ant. Cappelli (Atti e Memorie delle RR. Deputaz. di Storia patria per le provincie Modenesi e Parmensi). Modena 1863. vol. I. p. 252.

A questi dì si disse (come avrà mò inteso V. Ecc^a da Roma) ch'el Papa avea fatto governatore e agente della Chiesa il Conte Girolamo suo nipote, aveagli dato tutte le mobilie erano del Cardinale di San Sisto che valevano più di LXXX mila ducati, ed eranvi tante argenterie che passano tre mila lire di argento lavorato, che valeva meglio di 30 mila ducati. Le tapezzarie e fornimenti di casa, lassolì giudicare a chi li vide: e perchè queste cose restino libere a esso Conte, e nondimeno si paghino li debiti del Cardinale, che sono grandissimi, Sua Santità si dice che ha ordinato che li beneficii del Cardinale si conferiscano a chi più ne paga: e già sono date alcune Abbadie verso Milano per buon prezzo, e si è in trama de li altri. Questo Arcivescovato di qui si dice è a tre mila fiorini. Di questo nol credo, perchè 'l seria mò pagato, e molti gia si seriano presentati. Anzi qui si tiene come per certo ch' egli sarà omnino Arcivescovo quel de li Orsini cognato del Mag^{co} Lorenzo come per altre ho scritto. Questa vendita o modo di dare tali beneficii, non è per niente da riputare simonia, ma un più vedere, perchè l'esempio de la morte del detto Cardinale ha così sbigottita la brigata in Roma, che niuno non ardisce più far cosa che sia fuori de l'onore di Santa Chiesa.



S. 18 f.

Giuliano della Rovere.

Vgl. unten die Belege zu Buch III, S. 110 u. IV. S. 177.

S. 25.

Marco Barbò.

Ueber die Wirksamkeit des Legaten Card. v. S. Marco in Deutschland, Ungarn und Polen vgl. Jo. Joach. Mülleri, Reichs Tags Theatrum . . . unter Keyser Friedrichs V., . . . Regierung . . . Jena 1713. p. 532—655 passim; ferner Peter Eschenloer's Geschichte der Stadt Breslau 1440 bis 1479, herausgegeben von Kunisch. Breslau 1827—28.



S. 25.

Platina.

Buch I, Cap. 5.

Platina's Leben behandelt Caferrio in der Ausgabe der Vitae Pontiff. Venedig (Tramezziini) 1563 und Vairani »Cremonensium Monumenta Romae Extantia, collegit atque illustravit

F. Thom. Augustinus Vairani«. Pars I. Romae 1778. 4^o. Dort sind auch kleinere Schriften abgedruckt, wie »Oratio Bartholomaei Platynensis De Laudibus Bonarum Artium Ad. S. D. N. Pium II Divina Providentia Pont. Romanum (aus Cod. Riccard. chart. 4 N. III. num. I.), »Prohoemium Platinae Ad Sixtum III. Pont. Max. in Libellum Plutarchi De Ira.« (aus Cod. Vatic. 1888.) »Vita Victorini Feltrensis« (aus Cod. Urb. 915.)

In den späteren, nach dem Tode Platina's von seinem Schüler Demetrio v. Lucca veranstalteten Ausgaben der Papstleben sind auch die Dialoge und eine Reihe von Elegieen auf den Tod des Humanisten gedruckt: Dialogus de falso & vero bono, Sixtus IV gewidmet; Dialogus contra amores ad Lodovicum Stellam Mantuanum, Dialogus de vera nobilitate ad Joannem Ursinum Episc. Tranensem: Dialogus de optimo cive, ad Laurentium Medicen. — Panegyricus in laudem amplissimi patris Bessarionis Card. u. Oratio de pace Italiae componenda & de bello Turcis inferendo, ad Paulum II. Pont. Max.

Seine Schrift De honesta voluptate et valitudine ad amplissimum ac doctissimum D. B. Roverellam S. Clementis Presbyterum Cardinalem ist mehrfach schon bei Lebzeiten gedruckt, so Vindobonae, Gherardus de Flandria 1470. Venedig 1475. Cividale 1480. Die Abhandlung »De flosculis quibusdam linguae latinae ad Laelium.« Venedig 1480 und Mailand 1481. Sein »Tractatus de pii Principis virtutibus disciplinae aulica & militari (cum apophthegmatibus Card. Aldobrandini)«. Frankfurt 1608 und Genua 1637. Die Vita Card. Joan. Mellini bei Ciaconius, tom. IV. Die Vita Neri Capponi bei Muratori, R. J. S. XX.

Intimere Winke giebt eigentlich nur der Dialog mit Stella. Die Scene ist in einem Tal nach Marino zu gedacht, während der Villeggiatur des Kardinals Gonzaga bei Tuskulum. Platina schildert allerdings wenig verlockend: ita rusticorum strepitum clamoribus tum diurnis tum nocturnis offendor, ut non cum hominibus sed cum leonibus & asinis habitare me existimem.

Sein Fußsleiden erschwert das Gehen: Quia minus belle pedibus vales humero meo descendente sublevabo, sagt Stella. Scaevus nimirum fuit Paulus pontifex, qui te et compedibus revinctum in carcere detinuit, unde aegritudo ista oborta est. Platina: Immo ut hoc facias te rogo, ne cum in vallem descendero, quod agitatione nimia fieri solet tumore ac cruciatu pedum ab hac nostra disputatione avocer. De scaevitia Pauli nullum verbum nunc facias.

Seine Vergangenheit: Stella: Cum voluptate enim ut arbitror nondum in gratiam rediisti: proinde desine cum maledictis incessere; cuius scaevitiam & olim expertus es in futurum fortassis experiere. Platina: Dic meliora quaeso quodvis enim supplicium pati malim quam tot aestibus ac tanta carybdi rursus vexari. Fatebor ego ingenue quidem dum fervore adolescentiae aestuarem amoris procella & tempestate diu vexatum, neque prius portum quietis attingere potuisse, quam expiata mente amoris illecebris philosophiae me totum ac negotio addixi.

Platina: Nihil potest esse homini bene morato & civili jocundius cum videt in filio honesto et legitimo matrimonio nato immortalitatem sibi per successionem generis quodammodo parari.

Stella: Eadem ratio & major fortasse iocunditatis & utilitatis in notho est quam in legitimo: cum plus in illo creando amoris concurrat, quae res divina habetur.

. . . . Platina: Reducet me hoc baculum quo pedem alterum intumescens a labore interdum sublevo. Sed unum te rogo, ut rusticos portarum custodes admoneas: ne si tardus rediero clausis portis me ab ingressu castelli prohibeant.

Zu Anfang des Büchleins De honesta voluptate (oder de obsoniis) heisst es:

»Has ergo rusticationes meas, quas hac aestate in secessu tusculano apud inclytum & amplissimum patrem Franciscum Gonzagam (composui), non aspernabere doctissime pater . . .«

S. 28.

Vicovaro:

Die Stellen in Platina's Dialog De vera nobilitate lauten:

»tua villa . . . qua superiori aestate ita percommode & splendide pontificem Xistum cum toto Cardinalium senatu magnaue aulicorum multitudine suscepisti.

»Omitto quod aedes has tuas, egregie cameratas & distinctas, ita pictura laquearibus aureis, peripetasmatis auleis exornasti, ut omnibus admirationem injeceris.

»Facit pulchritudo & magnificentia harum aedium, quas nuper magna cum arte & miro sumptu aedificasti . . . quid decentius reperiri potest, si trabes auratas, si parietes bene pictos inspicias? quid commodius, si ampla coenacula? si porticus fastigiatas, si cubicula venusta, si hortos egregie cultos intuemur?

»Indicavit id modo pontificis Sixti adventus, quem ita magnificentissime accepisti, ut a nemine melius aut lautius accipi potuisset.«

Filippo de Lignamine äussert sich über diesen Prachtbau schon unter dem Jahr 1468 folgendermassen:

»Neapolio quoque Comes Taleacocii in Bracciano sito non procul a laçu, aedes erexit, et ad usum bellicum, si acciderit, opere ac loci natura munitas et ad habitandum accomodatas; sed neque magnificentia, neque hortorum amoenitate, neque aquae ductuum irrigatione, porticum, aularumque magnitudine his cedunt, quas construxit aedes in Vico Varronis Joannes de Ursinis Tranensis Archi-Episcopus & Abbas Farfensis: Namque si ad loci situm habitumque respexeris saluberrimas, si ad magnitudinem nullarum postremas: si ad ornatum atque structuram omnium pulcherrimas judicabis, loci vero ipsius natura atque arte inexpugnabiles, nulli unquam hostium pervias, Pontificibus, Regibus, Principibus praeclaris denique omni virtute viris semper patentes.» (Eccard, Corp. Histor. Medii Aevi. I. Lipsiae 1723. col. 1312.)



S. 30.

Die Vita anonyma Sixti IV.

Buch I, Cap. 5.

Die Vita Sixti IV., Auctore Anonymo, ex manuscripto codice Bibliothecae Vaticanae, bei Muratori, Rerum Italic. Scriptores III., 2. col. 1053—1068, ist der Anfang einer Biographie, welche die Ereignisse dieses Pontifikats etwa bis ans Jubeljahr 1475, genauer bis in den November 1474 berichtet. Ihr Verfasser ist, obgleich man es neuerdings bezweifelt, ganz sicher Bartolommeo Sacchi, genannt Platina, der Verfasser der Vitae Pontificum bis Sixtus IV., welche dem Letzteren gewidmet, zuerst Venedig 1479 gedruckt erschienen. (a/E: Excelle(n)tissimi historici Platinę i(n) uitas sum(m)or(um) po(n)tificu(m) ad Sixtu(m)/ IIII. po(n)tifice(m) maximum p(rae)claru(m) op(us) foelicit(er) explicit: accurate castignatu(m) ac i(m)pe(n)sa Joha(n)nis de Colonia agripine(n)si ei(us)q(ue) socij Johannis mathen/ de gheretzem. iij. id(us) Juuij i(m)pressum anno salutis christianę. MCCCC./ LXXIX. Laus deo.)

Für die Urheberschaft Platina's spricht ausser der gleichzeitigen Entstehung, die im Text, der mehrfach im Praesens berichtet, offenkundig hervortritt, das Zeugnis Panvinio's, der diese Lebensbeschreibungen der Päpste fortgesetzt hat; nachdem man sie, da Platina 1481 gestorben war, in mehreren Auflagen seines Buches durch die kurzen Abrisse des Raphael Maffei von Volterra (aus dessen Anthropologie in den Comment. Rer. Urban.) ergänzt hatte. Panvinio beginnt bei Sixtus IV. und benutzt stellenweise wörtlich das Manuskript seines Vorgängers.

Direkt beweisende Kraft haben folgende Argumente:

Der Verfasser nimmt in diesem Fragment selbst beim Bericht über die Motive zum Bau des Ponte Siste Bezug auf seine Vita Nicolai V. als auf einen voranstehenden Teil seines Buches:

»ne Peregrini euntium et redeuntium multitudine obtriti perirent, quemadmodum, Nicolai V. tempore, ut diximus, in Hadriani Ponte contigit.«

Er bezeichnet Johannes Argyropulos als seinen Lehrer, der für den tüchtigsten Hellenisten in Italien galt, und unter Cosmo de Medici in Florenz gelehrt hatte, wo Platina bei Marsilio Ficino verweilt hat, dann aber in der letzten Zeit Pauls II. nach Rom übergesiedelt war, wo er erst unter Innocenz VIII. gestorben ist.

Er macht geflissentlich die Angabe, dass der Kardinal Francesco Gonzaga die Ehre gehabt, gemeinsam mit Giuliano Rovere den König von Dänemark zu empfangen, eine nebensächliche Notiz, die sich bei Platina dadurch erklärt, dass er mit diesem Kardinal seit langen Jahren befreundet, mit ihm in Rom lebte und vielfach, besonders wegen seiner Befreiung aus der Engelsburg, zu Dank verpflichtet war. Er gehört bis zu seiner Ernennung zum Bibliothekar der Vaticana zur Hausgenossenschaft des Gonzaga, bei dem er sogar in Mantua Hauslehrer gewesen scheint. Sein erstes grösseres Werk, die Geschichte der Stadt Mantua, ist dem ganz jungen Kardinal gewidmet. (*Historia inclitae urbis Mantuae*. Wien 1675 und bei Muratori, R. I. S. XX.)

Sein Bericht über die Bautätigkeit Sixtus' IV. zum Jubeljahr stimmt oft wörtlich mit den Inschriften dieser Monumente überein, als deren Autor immer Platina genannt wird.

Ponte Sisto:

Xystus IIII. Pont. max. — Ad utilitatem P. R. peregrinaeque multitudinis ad jubilaem venturae pontem hunc quem merito Ruptum vocabant a fundamentis magna cura et impensa restituit, Xystumque suo de nomine appellari voluit. MCCCCLXXV.



Fontana Trevi:

Sixtus IV. Ductus Aquae Virginis pene contractos fornice a monte Pincio ad Trivium fontem cum aqua perduxit.



Marc.-Aurelsstatue:

Sixtus IIII. Pont. Max. equum hunc aeneum vetustate quassatum et iam collabentem cum sessore restituit.



Grabschrift des Pietro Riario:

Petro Saonensi e Gente Rearia nobili ac vetusta quippe qui maiora mente concooperat et pollicebatur, ut aedes miro sumptu apud Apostolos incohatae ostendunt.



Mscr. Cod. Vatic. Urb. lat. 1023. fol. 10.
(Muratori col. 1064)

»Pontem jam pridem disjectum, quemque Romani Cives merito ruptum vocabant, magna cura et impensa a fundamentis ex tibertino lapide restituit ad utilitatem populi Romani pellegrinaeque multitudinis ad Jubileum venturae, suoque de nomine Sixtum merito appellari voluit.«



»ductus aquae Virginis pene amissae elimato prius perpetuo fornice a monte Quirinali ad Trivium fontem sua impensa perduxit.«



»et ne monumenta aeternae Urbis perirent equum illum aeneum vetustate quassatum & jam collabentem cum sessore M. Aurelio Antonino restituit,« quem ante aedem Constantinae Basilicae cernimus.



col. 1058: »Ex his autem Petrus ex consobrina Nepos, Riaria familia, nobili quidem ac vetusta Savonae natus.

col. 1064: »si quod Julianus nepos mente concepit et iam incohavit, tandem perfecit.«



Ausserdem kehrt nun die Ausdrucksweise dieses ganzen Fragmentes in den gedruckten Papstlebens Platina's vielfach wieder, besonders in den selbständigeren Biographien der Renaissancepäpste, vor Allen Nikolaus' V. und Pius' II. Auffallend ist seine Verwendung von »homo« an Stelle des Eigennamens oder Pronomens überall wo es sich um die Person des Helden handelt; sie kommt auch in den kleinen Dialogen Platina's nicht selten vor. Natürlich ist das Bruchstück, das er unvollendet liess, nicht durchgefeilt wie seine gedruckten Werke.

Es war übrigens ja nichts natürlicher, als dass ein Historiker, dem vom regierenden Papste die Lebensbeschreibung aller Vorgänger, von Christus gar bis auf ihn selbst, aufgetragen wurde, auch die Biographie des Lebenden begann, um sie bei Herausgabe des Buches, sei es noch bei Lebzeiten, sei es nach dem Tode des Auftraggebers, anzufügen. Dagegen stellt sich bei der Prüfung des Fragments wider Erwarten heraus, dass es nicht etwa erst begonnen worden, als die übrige Arbeit getan war, oder 1479 unvollendet liegen blieb, als man sich entschied, das Buch zu drucken und die erste Ausgabe mit dem Leben Pauls II. abzuschliessen. Das Fragment ist vielmehr vor dem Jubeljahr 1475 (noch nichts von dem Besuch Ferdinands von Neapel im Januar d. J., den alle Chronisten erwähnen!), also vor dem Eintritt Platina's in den Dienst des Papstes entstanden, — und das ist wichtig für die Glaubwürdigkeit dieser zeitgenössischen Quelle.

Diese Ereignisse der ersten Jahre des Pontifikats werden als vergangen erzählt, gar versucht, sie unter die kirchengeschichtlichen Rubriken zu ordnen, die bei den früheren in Anwendung gekommen. Lebhafter wird die Einzelschilderung beim Jahre 1474, und zwar erst im Sommer, wo die Vorgänge von Todi, Spoleto und Città di Castello eintreten. Mit der Rückkehr des Legaten Marco Barbo (15. Nov. 1474) schliessen die politischen Data. Der Verfasser geht, teils freilich rekapitulierend, in die Schilderung der Bautätigkeit zum Jubeljahr über, d. h. in eine fortschreitende Entwicklung, die sich vor seinen Augen vollzieht. Es handelt sich fühlbar um das Heute als unfertigen Zustand.

Durch diese nachweisbare Entstehung gewinnt die Quelle bedeutend an Wert. Sie färbt natürlich die Darstellung etwas offiziös, wie das in der Welthauptstadt unwillkürlich geschieht; aber sie ist nicht einmal offiziell, papistisch zu nennen. Ich weiss nicht, wie man sie ohne nähere Motivierung als »wenig verlässlich« bezeichnen mag! (Vgl. Brosch, Papst Julius II. Gotha 1878.) Der Verfasser kehrt weder Katholizismus noch Christentum hervor; er hat seine Freude an dem grossartigen Treiben des römischen Daseins, offene Anerkennung für einen Pontifex Maximus, der einfach als Machthaber angesehen, seine kulturgeschichtliche Aufgabe im Auge behält und sie als organisatorischer Kopf, als Gelehrter von Fach versteht. Panegyrische Tendenz liegt nicht vor, obgleich das Leben des Vorgängers Paul so leicht als Folie benutzt werden konnte. Nirgends ein Seitenblick dahin zum Lobe Sixtus' IV., ja sogar Anerkennung der politischen Tätigkeit Pauls, um die Gutmütigkeit und Verwandtenliebe des Rovere ins rechte Licht zu setzen. Platina tadelt nicht direkt, aber er scheut sich nicht, den Wandel des päpstlichen Lieblings Pietro Riario zu kritisieren, seinen Triumphzug als Legat mit kalter Ironie zu behandeln. Die Ammenmärchen aus der Kindheit des Papstes, der aus einem Bettelmönch zum »Monarcha totius orbis« geworden, sind nur Beigabe im Geschmack der Zeit und sehr gemässigt im Vergleich zu den Biographen Pius' II. Politische Historiker mögen anders urteilen; in Allem, was uns die Hauptsache der Geschichtsschreibung zu sein scheint, bewährt sich Platina in diesem Fragment als ruhiger, unparteiischer, wenn auch nicht das Ganze überschauender Augenzeuge, zuverlässig soweit man es seinen besten Leistungen nach überhaupt erwarten darf.



pag. 44. In dem Breve Sixtus' IV. vom 6 Idus Sept. 1472 heisst es: »hactenus operata est et operatur in dies (ecclesia).«

pag. 52. in dem Breve v. X Kal. Jul. 1473: — (ecclesiam) »quam nuper solo prius aequatum, et in praesentem structurarum formam redactam . . .«

Ebenso im «Compendio Delle Grandezze Dell' Illustrate Et Devotissima Chiesa di Santa Maria del Popolo Di Roma. Composto Dal R. P. Frate Jacopo Alberici da Sarnico Bergamasco . . . In Roma 1600. 4^o. pag. 16 ff.



Buch I, Cap. 6.

Guillaume d'Estouteville, Card. v. Rouen.

S. 36.

Cardinalis Rothomagensis prius, post vero Andegavensis, nobilissimo sanguine ortus, nobilissime vivit et excelsum palatium adeo exornavit, ut etiam rex quivis inhabitare honorifice posset. Est enim eius domicilium templo Scti Appollinaris contiguum in Urbe. Hic splendide quidem omnia efficit, adeo ut templum Sctae Mariae Majoris miris figuris sculpturisque exornari curaverit, nec ullas metitur impensas quotannis illic exponendas, simul et expositas. Quid dicam de praeceptoribus Grammaticae et Musicae, quos et salariis optimis et dignitatibus insigniri eo loco procuravit. Organa musica et organistas illic deesse nullo umquam est tempore passus. Canonicos moratissimos doctissimosque in ea Ecclesia habere conatus est, praedicatores quoque non ignobiles, praesertim Fratrem Robertum Apulum Ordinis Scti Francisci, principem inter praedicatores, nec non Alexandrum Bononiensem Ordinis Praedicatorum, dote una praeditum praeter omnes, quos vidimus modo tales, nam Testamentum Vetus cum Novo adeo pulcre probeque componit, atque connectit, ut nihil supra. Huius Cardinalis excellentissimi quam antea amicissimus esset Cardinalis Sancti Marci, nunc amicior est atque dilector in Pontificatu constitutus . . . Hic campanas opera atque labore Fratris Roberti sonoras, gratas, suaves confici jussit. Denique omnes redditus in rebus honestis, laudabilibusque et arduis libentius impendit, quam possit quisquam opinari. Hic unice loquitur Italice, quum difficile sane Galli Linguam hanc ediscere videantur. Is igitur Italus inter loquendum videtur; nam Latina oratione haud dubium est eum congrue eleganterque proloqui. (Gaspar Veronens. b. Muratori. R. J. Scr. III. 2. col. 1031 f.)

Als Bessarion die französische Legation aufgeben wollte und zurückkehrte, soll Estouteville an seine Stelle treten. »Sed quantum puto poenitebit eum consilii. Suspirabit saepe pulcherrimas aedes suas, amoenitatem Castelli Jubilei, consuetudinem Curiae; maletque ubivis gentium esse quam ubi tunc erit. Ad mentem quoque venient saepe Avinionensis et Nicenus ad quorum exempla tertium suum accedet.« (Ep. Card. Pap. 476. Oct. 7. 1472.)



Buch I, Cap. 7.

*Giovanni della Rovere († 6. Nov. 1501)
und seine Bautätigkeit in Sinigallia.*

S. 43.

La Vita et gesti della buona mem. sigre Johan Prefetto. Vat. Mscr. Cod. Urb. lat. 1023. fol. 315 ff. auct. Fra Grazia de Francia.

Fu quest' uomo mezano, non era grande della persona, n'etiam piccolo haveva la faccia lunga et bianca, li ochi mediocri, il naso corrispondente alla faccia, li denti

bianchi, le suoi capelli erano biondi, et stesi, era formoso della persona, tutti li membri erano corrispondenti, che veramente pareva degno d'ogni imperio, nel parlare era eloquente, gratioso et benigno, haveva la voce resonante e chiara, nel andar grave et similmente di tutti li gesti del corpo, nel bere, et nel mangiare era molto temperato, il vino il voleva bene adaquato: fu poco sano della persona, haveva la milza grossa; portava vestimenti honesti lunghi et degni; non se dellettava d'alcuno gioco, eccetto qualche volta di cacciare. (Fol. 331 f.)

Ancora la sua benignità fece hedificare Chiese et monasterie dentro e di fuora dalla città (di Sinigaglia), come fù santo Pietro con un bello et alto campanile, come al presente se vede, e la chiesa de Santa Maria del ponte, Sto. Martino, Sta. Maria Madalena, et fecesi venire delli religiosi ad habitare per officiare le dette chiese. Cominciò ad hedificare uno solenno tempio ad honore di Sto. Domenico, ma la morte lo prevalse. — Ospedale con la Cappella S. Mar. della Misericordia, — due stalle a 200 cavalli — (fol. 318 f.)

Sta. Maria delle Grazie (fol. 321 f.)

Et fù pigliato questo luoco di santa Maria delle gratie nel 1491. Et la sua Eccellenzia lo edificò tutto dalli fondamenti, come appare eccetto la Chiesa, perchè voleva fare una chiesa tanto magna et ornata, quanto ne fusse un'altra in Italia per chiesa di frati dell' observantia. Tanto che io so certo, che lui mandò più maestri per l'Italia per cercare, se trovassero alcune chiese, che fussero belle, per portare il disegno, et ben che le ne fussero portati più, lui si ellesse doi, che li piacevano, cioè la chiesa di santo Berardino appresso a Siena, detta la Capriola, et l'altra la Chiesa del loco nostro da Vercello, et più volte io hebbi quel disegno in mano.

Volsè dare al maestro, che edeficò il loco 14 mila ducati doro, se voleva fare la detta chiesa, ma il maestro non lo volsè fare, perche li pareva che fusse poco per fare tale edifitio, fu disegnato nel 1491 adì 15 d'Agosto.

Il maestro, che disegnò il luoco si chiamava m^{ro} Baccio da Urbino¹⁾.

Il maestro, che l'edificò, cioè che lavorava, si chiamava m^{ro} Sabbatino da Fabriano. Imprima, che fosse edificato questo luoco di santa Maria delle gratie, qui prima era bosco et ci era una chiesetta tutta piena di spine et d'ellera dintorno, la quale si chiamava santa Maria del Pignotto, et questo me l'hanno referito piu e piu persone, le quali gia per il passato ci sono stati a guardare li animali in quello bosco, et come piauque a Dio ci fu edificato illuoco come al presente si vede et è manifesto. Poi la sua Eccellenzia dotò la nostra chiesa di Santa Maria delle gratie di molti bellissimoi paramenti, di velluto, di seta, velluto negro d'ormisino bianco, giallo, et d'ogni colore, come al presenti si vedono nella sagrestia²⁾.



¹⁾ Dies kann nur Baccio Pontelli sein. Er war von Innocenz VIII. zum Kommissar über alle Festungsbauten in den Marken ernannt, gründete die Rocca von Osimo und zeichnete die von Jesi 1488. Vgl. Ant. Gianandrea, Il Palazzo del Comune di Jesi. Jesi 1877 u. Vasari, Opere ed. Milansi II, 654 f. und 661, wo es heisst: »Le memorie che abbiamo del Pontelli non vanno più oltre del 1492; tantochè si può credere che egli sia morto verso questo tempo, e che ciò fosse in Urbino, dove nella chiesa di Santa Chiara egli erasi fatta la sepoltura . . .« Ferner Pungileoni, Elogio storico di Giov. Santi p. 82. Frangipani, Storia di Civitavecchia p. 124. Martorelli, Memorie storiche d'Osimo p. 400 und Gualandi, Memorie di Belle Arti, Serie IV, wo das Patent Innocenz' VIII.

²⁾ Fol. 336 findet sich der Name des Autors: »Composto, et scritto per me frate Gratia de Francia al loco di Santa ma delle gratie apresso a Sinigaglia essendo immeritamente guardiano del prefato luoco nel 1522 adì XX di Xbre, a laude de Dio.«

Cod. Vat. Urb. lat. 727. pergam. in 8^o (auch Nro. 373 fol. 178 ff.)
 fol. 1: THRENOS PANAGYRICOS MARTINI PHILETICI . . . :
 fol. 2? Glorior hanc tecum plures docuisse per annos
 Teque probasse meas Calliopea manus
 Me duce parnassi studiosa cacumina montis
 Scanderat & colles circa benigna tuos
 Parnassi sacro biberat de fonte liquores,
 Hippocrineas me duce nouit aquas;
 Scripserat hinc quaedam teneris ni fallor ab annis,
 Docta fuit prosa, carmine docta fuit
 Et potuit rerum dubias cognoscere causas
 Non modo grammaticam novit et historias;
 Hac orante patres sacri stupuere senatus
 Obstupuit praeses maximus ecclesiae!

Am Rande: M. Phileticus praeceptor Baptistae. Extant eius Epistolae complures et Epigrammata quaedam praeclara et oratio Isocratis ad demonicum per eam in latinum traducta elegantissime. Egit orationem elegantissimam apud Pium II. Pont. Max.
 Sonstige Notizen über Philetico giebt Tiraboschi, tom. VI. parte II. p. 225 unter dem Namen Marino Filezio, und Marini, Degli Archiatri Pontificj II. Roma 1784. p. 208.



Ein Lobgedicht auf Fra Giovanni Angelico da Fiesole, das seine Wirksamkeit rühmt, enthält der Codex lat. 716 der Staatsbibliothek in München auf fol. 211^a unter der irreführenden Bezeichnung »Epitaphium Mathei Florentini«. Die ersten zwei Distichen stehen auf seinem Grabstein in S. Maria sopra Minerva, und sind bei Vasari, bei Forcella, bei Crowe und Cavalcaselle gedruckt zu lesen. Lorenz Behaim, der bei seinem Aufenthalt in Rom als Hausmeister des Kardinals Rodrigo Borja (Alexanders VI.) die Inschriften etc. im Codex des Hartmann Schedel abgeschrieben, bringt indes statt des Eigennamens »Johannes« auch im Text »Matheus«, was doch nicht darüber täuschen kann, dass auch die folgenden vier Distichen sich auf Fra Angelico beziehen:

Religiosus erat frater sacri ordinis almj
 Dominici, ac verus seruulus ipse dei.
 Discipuli plorent tanto doctore carentes
 Pennelli; similem quis reperire queat?
 Patria et ordo fleant summum periisse magistrum
 Pingendi, cui par non erat arte sua.

(Das Ganze erscheint soeben im Repert. f. Kwsch. IX. 1. p. 121 mit der überraschenden Frage, ob das Gedicht etwa Fra Bartolommeo († 1517) meine.)



Contemplaciones deuotis/sime per reuerendissimu(m) d(omi)n(u)m/ d(omi)n(u)m Joh(ann)em de turre cremata/ cardinalem quond(am) sancti Sixti/ edite atq(ue) in parietibus circu/itus Marie minerve ne dum/ litterar(um) caracterib(us) ve(ro) ecia(m)/ ymaginum figuris ornatissime/ descripte atq(ue) depicte i(n)cipiu(n)t/ feliciter Anno salutis millesi/mo quadringentesimo septua-/gesimo secundo die vero vige/sima q(ua)rtame(n)sis decembris se/ dente Sixto quarto ponti/fice maximo.

Contemplacio prima est de mundi creatione.

Secunda de creatione Ade.

Tertia de transgressione praecepti dei per parentes nostros Adam et Evam.

Quarta de Xri incarnatione (d. h. Verkündigung, wie aus dem Text erhellt).

Quinta de cristi natiuitate.

Sexta de xri circumcissione.

Septima de trium regum oblacionibus.

Octaua de xri oblacione in templum.

9) De fuga ioseph cum maria & puero in egiptum.

10) De xri duodecennis in medio doctorum in templo sessione.

11) De xri a iohanne baptista baptisacione.

12) De xri quadraginta dierum ieiunio. atque eius a dyabolo temptacione.

13) De tradita potestate apostolis a xro designata in collacione clauis regni celorum.

14) De xri coram suis discipulis clarificacione etc.

15) De locione pedum discipulorum a xro.

16) De cena domini cum discipulis suis.

17) De xri captiuitate.

18) De xri ad caypham & seniores iudeorum ductione.

19) De gloriose virginis marie compassione sui quoque filij dilectissimi passione atque amarissime mortis lamentacione (Kreuztragung).

20) De xri in infernum descensione atque eorum qui in tenebris et in umbra mortis sedebant erepcione.

21) De xri circumcissione (sic! Druckfehler für Crucifixione).

22) De xri resurrectione.

23) De cura ouium beato petro a domino nostro ante eius ascensione commissa.

24) De in celos xri ascensione.

25) De spiritus sancti missione.

26) De divinissimi sacramenti eucaristie institutione.

27) De trium iuuenum ab abraham visione alterius vero tantum adoracione atque cognicionis trinitatis aliqualis manuductione (Dreieinigkeith).

28) De sancto Dominico qui ordinem predicatorum fundauit.

29) Oracio cardinalis sancti sixti ad sanctum Sixtum.

30) De virginis gloriose ascensione.

31) De celestium spirituum vel angelorum veneracione.

32) De gaudys eterne felicitatis electis preparatis.

33) De omnium fidelium defunctorum commemoracione.

34) De resurrectione in nouissimo die.

a/E.: Contemplacio(n)es deuotissei (sic!) per/ reuēndissimu descripte
atq(ue) depicte felicit(e)r/ finiu(n)t Anno salutis. M.cccc./ lxxii. die v(er)o vigesima
q(ua)rta me(n)sis decembris sedente Sixto/ quarto pontefice magno rt.
16 Bll. 4^o. zweispaltig typ. goth. sign''—b''''.



Buch II, Cap. 2.

Antoniasso Romano.

S. 58.

Adinolfi, Roma nell' età di mezzo. II, Roma 1881. p. 401. Anm. 6.

Di questo dipintore molto conosciuto si ha nell' Archivio della Compagnia del Gonfalone il libro, della cui autorità ho molto usato, che porta il titolo: Diversorum E. dove si legge »In nomine Domini amen. Anno Dni 1470, die 8 mensis novembris Pont^{us} in X^o. P. dom. Pauli divina provid. P. P. II. anno 7. Questo libro lo ha fatto scrivere mastro Antonaco pentore et cammorlengo delle venerabili compagnie cioè della Nunziata et dello Confalone, et de Sancti 40, et de Seta Lucia Cammorlengo generale ad ciò che ipso dio li avrà misericordia . . .«



Buch II, Cap. 4.

Zur Geschichte der Malerperspektive seit Brunellesco.

S. 67 ff.

Vgl.: Moreni, Due vite inedite di Filippo di Ser Brunellesco 1812 S. 295 ff. H. Semper: Donatello, seine Zeit und seine Schule, 1875; die Abhandlung von Camillo Sitte in den Mitteilungen der K. K. österr. Mus. f. Kunst und Industrie, Wien 1879, die wir besonders benutzen. — Angaben über die Handschriften des Traktats von Piero dei (nicht degli, wie sich mehrfach eingeschlichen) Franceschi hat Janitschek, Kunstchronik 1878 N^o 42 zusammengestellt. — Neuerdings ist dann die Schrift des Pomponius Gauricus »De sculptura«, herausgegeben von H. Brockhaus, 1886 erschienen, die erst in den letzten Abschnitten meines Buches berücksichtigt werden konnte. — Des Weiteren behandelt die Geschichte der Perspektive: Wiener, Lehrbuch der darstellenden Geometrie, Leipzig 1884, wo allerdings Piero de' Franceschi zu kurz kommt.



Buch II, Cap. 4.

Piero de' Franceschi, Perspektive.

S. 69.

Die beste Handschrift seiner Prospettiva pingendi in Parma hat die Signatur Cod. cart. N^o. 1576. fol. (86 Bll.)

Wir benutzen eine Abschrift des: cod. Ambrosianus D. 200. inf. chart. in folio, 79 foliorum quorum ultima tria scriptura vacant, saec. XVII script. Auf dem ersten : der nicht nummerierten fünf Vorsetzblätter von Bibliothekarhand: Pietro Pittore di Bruges Trattato della Prospettiva.

Darunter von späterer Hand:

Corrige: Pietro del Borgo (di S. Sepulcro in Toscana)

fol. 1^r schwarze Majuskel: petrus pictor burgensis de prospectiva pingendi. Text beginnt: La Pictura tre parti contiene in se principali quali diciamo essere disegno commensuratio el colorare. Disegno intendiamo essere profili et contorni con proportional-

mente posti ne i luoghi loro. Colorare intendiamo dare i colori come nelle cose se dimostrano chiari et scuri secondo che i lumi li deuariano. Delle quali tre parti intendendo tractare solo della commensuratione qual diciamo prospectiua, amescolandoci qualche parte del disegno, percioche senza non se po mostrare in opera questa prospectiua. Il colorare lasceremo stare, ma tractaremo de quella parte che con linee, angoli, et proportioni si po dimostrare.

fol. 16^v Per leuar uia lerrore ad alcuni che non sono molto periti in questa scientia, quali dicono che molte uolte nel diuidere loro il piano degradato a bracci li uiene maggiore lo scurto che non fa il proprio. Questo aduiene per non intendere la distantia, che uole essere dall occhio al termine, doue se pongono le cose, ne quanto locchio po in se ampliare langolo con li suoi raggi. Sicche stanno in dubitatione la prospectiua non esser uera scientia, giudicando il falso per ignorantia. Pero è necessario de fare una demonstratione della uera distantia et quanto se puo langolo ampliare nell occhio, accioche s'annulli la lor dubitatione. Dunque faremo uno liniamento quadro de linee eguali et equidistanti, quale sera BCDE, et dentro da quello liniaremo FGHI equidistante da quelle quattro linee, cioè FG equidistante BC, et FH equidistante BD, et GI equidistante CE, et HI equidistante DE, et meneremo le diagonali BE et CD, BE passante per F et I, CD passante per G et H, le quali se intersegheranno in puncto A, il quale dicemo essere locchio. poi devideremo la superficie tra quelli doi liniamenti in piu parti eguali (Die Ausführung hat Dan. Barbaro, La Pratica della Perspettiua, Venezia 1569, Parte II. Cap. 8 abgedruckt.)

Sichè è necessario pigliare minor termine che la linea FG accioche locchio riceua piu facilmente le cose allui opposte bisogna che si rappresentino sotto minore angolo che il recto. Il quale dicemo essere doi terzi di angolo recto perche questo termine piu chiaro se intenda dicemo che se il tuo lauoro è di larghezza sette braccia che tu stia la lungi a uedere sei braccia et non meno et cosi quando fusse piu che tu stia a proportione; ma quando il tuo lauoro fusse meno de sette braccia tu puoi stare sei et sette braccia da lunga col uedere, ma non ti puoi appressare con maggiore proportione che da 6 ad 1, come è detto, perche in quello termine locchio senza uolgersi uede tutto il tuo lauoro, che se bisognasse uolgere seriano falsi i termini Dunque se tu osseruarai le ragioni che habbiamo dette, cognoscerai che il difetto è di quelli tali et non della prospectiua se la cosa degradata uiene maggiore di quella che non è degradata.

fol. 32^r Molti dipinctori biasimano la prospectiua: perche non intendono le forze delle linee et de gli angoli che da essa se producano: con li quali comensuratamente omni contorno et liniamento se descriue. Pero mi pare di douer mostrare quanto questa scientia sia necessaria alla pictura. Dico che la prospectiua (como sona nel nome suo) deve le cose uedute da lungi rappresentare sotto certi dati termini con proportione, secondo la quantita delle distantie loro, senza delle quale non se puo alcuna cosa degradare giustamente; et perche la pictura non è se no demonstrationi de superficie et de corpi degradati o accresciuti nel termine posti secondo che le cose uere uedute dall' occhio sotto diuersi angoli s'appresentano nel dicto termine, et pero che d'omni quantita una parte e sempre tra l'occhio piu propinqua che l'altra et la piu propinqua se rappresenta sempre sotto maggiore angolo che non è la piu remota ne termini assignati: pero dico essere necessaria la prospectiua, la quale discernie tutte le quantita proportionalmente como uera scientia, dimostrando il degradare et accrescere de omni quantita per forza de linee. La quale seguitando molti antichi dipintori acquistareo perpetua laude: como Aristomines, Thasius, Dolides, Apelle, Andromides, Nithes

et molti altri, et ben che a molti senza prospectiua sia dato lode et data da quelli che non hanno notitia della uirtu dell arte con falso giudicio, Jo petro como zelante della gloria dell arte de questa età como presuntuoso ho preso ardire scriuendo questa particella de prospectiua appartenente alla pictura facendone, como dissi nel primo, tre libri

a/E. fol. 76^v Questo è il circulo dentro dell anello. Hora toglia gli angoli de tutti doi li circuli et harai l'anello che si disse fare.

Diese Hs. enthält keine Zeichnungen. Wol aber finden sie sich in sauberster Ausführung in der lateinischen Uebersetzung: cod. Ambr. C. 307. inf. in folio, chart., 115 foliorum. saec. XV (Ende, von Matteo del Borgo).

fol. 1^r beg. die Hs.

Titel, rote Majuskel: petrus pictor burgensis de
pr^ospectiua pingendi

Text beg.: (T)OTA PINGENDI RATIO tribus partibus integratur u. s. w.

Schl. f. 115^r ut talem qualem proposuimus anulum habeas.

Der Rest der Seite leer. fol. 115^v zwei Gedichte. — 5 unbeschr. Bll.

Eins dieser Lobgedichte auf Piero dei Franceschi lautet:

Qui legis egregii pictoris ab artē profectum
Hoc opus inuidiae comprime dicta malae
Et dic admirans: Jam dudum nobile munus
Auxilio cuius ars pretiosa venit
Ingenii vires, animi sapientia virtus
Perpetuae comites sunt tibi Petre satis,
Tu celebras Burgi jam cuncta per oppida nomen
Italiae et clarum reddis ab arte tuum,
Tu decus es nostrum: sequimur tua signa rebelles
His quicumque tenent castra inimica tuis
Sit tibi vita comes, praefixis amplius annis
Perfruar, ut tanto te superante bono.

Für die Bekanntschaft dieses Werkes bei den Malern Mittelitaliens im Cinquecento zeugt auch die Stelle bei Raph. Volaterr., Commentar. urban. Lib. XXXV. De Optice et Catoptice (ed. Lyon 1552 col. 1609): »Optice quoque, quam nostri prospectiuam communi vocabulo appellant. — proximo seculo Petrus è Burgo Sancti Sepulcri nobilis pictor, de hac simul et pictura vernaculo sermone copiose in quodam volumine disseruit.« (Erste Ausg. Rom 1506.)

Geymüller, Raffaello Sanzio, studiato come Architetto, Milano 1884, p. 78. 22 behauptet: »Schmarsow, Raphael und Pinturicchio in Siena p. 32 chiama il tempio dello Sposalizio come un precursore del tempietto di Bramante ultimato due anni prima«. Solch ein Anachronismus kommt indes in meine Worte »Der sechzehneckige Tempel des Sposalizio . . . erscheint wie eine umbrische . . . Vorstufe von dem klassischen Rundbau des römischen Bramante, dem Tempietto

bei S. Pietro in Montorio,« — nur durch die falsche Uebersetzung »Vorstufe = precursor« hinein! Der Zusatz »umbrische« im Gegensatz zum römischen Stil Bramante's sagt deutlich genug, dass hier nicht ein chronologisches, sondern nur ein morphologisches Verhältnis beider Bauten zu einander gemeint sein kann. — Lassen wir also unbekümmert um persönliche Beziehungen (S. 77) die Anerkennung desselben Resultates stehen: »con molta ragione, ricercando l'origine delle conoscenze architettoniche di Raffaello, aveva riconosciuto le medesime origini da noi sviluppate qui, cioè il palazzo di Urbino e le influenze umbre della scuola del Perugino.« (Vgl. oben S. 80.)



S. 73.

Luciano Lauranna und Francesco di Giorgio.

Buch II. Cap. 5.

Ein wiederhergestellter Abschnitt aus der Reimchronik des Giovanni di Sante,
Mscr. cod. Vat. Ottobon. No. 1305, fol. 195^b — 197^b

Or chi riguarda la presenza altera
Del admirando e nobile aedifitio,
Che fece el Conte onde sol ripe uera ¹⁾,
Vedera ben, che el glorioso hospitio
È situato: in luoco de gran spesa
E da prender spauento a tanto initio,
Perche si como altroue ala distesa
Iui non corre lo comoditate
Del fabricar: dunque a si alta impresa,
fol. 196^a Spregiando el Conte iui ogni extremitade,
Dette principio alopra tanto immensa
Facendo a se uenire dogni contrade
Sublimi ingegni, e qualunque huom se pensa
Che sia bisogno ala mirabil opra
A se gli tira: el alopra gli dispensa.
E larchitecto a tucti glialtri sopra
Fu Lutian Lauranna, huomo eccellente,
Chel nome uiue, ben che morte el cuopra.
Qual cum lingegno altissimo e possente
Guidaua lopera col parer del Conte,
Che acio el parere hauea alto e lucente
Quanto altro signor mai, e le uoglie pronte.
E ragione è, che loptimo Architecto
Sia quel che al spendere apre Laureo fonte. —
E per ornarla ben dogni dilecto
Tirò de tucta Italia i più famosi
Intagliator de marmi, e como è decto
Dispensò lopre, oue quei gloriosi
Ingeni affatigarsi cum tal cura
Che insiem cum li gran pregi fuor famosi,

¹⁾ onde sol ripe (= rupe) vera, wo nur steiler Felsen, abschüssiges Terrain war.

Lui mostrando quanto che natura
 Possa in tale arte: e poi ladornamento,
 Oue conuiense dalta depinctura
 De tucti quei che hebber piu sentimento
 Nella sua aetade, e de legniame ancora
 Non manco parte per suo compimento,
 Nel cui magisterio a se in breue hora
 Hebbe eccellenti e gloriosi ingegni;
 Ma più el uedere assai che legier fora
 Mestier loro opra, e altissimi disegni
 Si de comessi como rileuati
 Intagli, situati a luochi degni
 fol. 196^b E s'io uolesse hauer qui recitati
 A parte a parte i membri ben composti
 Di tal pallazo, e quanti richi e ornati,
 Cosa imposibil fora, e ancor posposti
 Molti altri fatti hauer bisognieria,
 A qual conuien che la mia penna acosti; —
 Ma pur el Conte al alta fantasia
 Andando cum letade ogn'hora auante,
 Oue ingegno eccellente alcun sentia ¹⁾,
 A se tiraua, e per che risonante
 La fama gia uolante intorno intorno
 Si como nube per laria uolante,
 Fra gli altri più excelente e più adorno
 Daltissime uertu de Siena trasse
 (Mastro) Francesco neri alquale i cieli non fuorno
 Nel nascer scarsi; e s'io qui recitasse
 Quante uirtù demoran nel suo petto,
 El uer direi e paria ch' adulasse.
 Perche non sol mirabil architecto,
 Ma sopra tucti gran compositore
 E de ornamenti altissimo recetto,
 Presto, ueloce, et alto depintore,
 Restaurator delle ruine antiche.
 E delle spente un supremo inuentore.
 D'ingegni occulti, oue l'uman fatiche
 Non uagliun punto, in lui gratie amirande
 Fuorono infuse e chiare dote amiche;

¹⁾ Die folgenden Verse sind im Manuskript mit Papier verklebt und so das ganze Lob auf Francesco di Giorgio ausgemerzt. Ueber den ersten neun Zeilen stehen von anderer Hand:

Darchitettura tutto inbilante
 a se el tiraua e quincj fuor si chiari
 che ognj grande huom bramar hauer lj ennante

Et non uolendo luj hauer men charj
 i luochj de men pregio e dar men uanto
 nel suo murare e farlj in se disparj

Lassero in tutti i luochj e come e quanto
 pero uia schorro quanto io posso breue
 narrando de tal cosa pure alquanto.

Damit werden die folgenden 30 Verse herausgeworfen, von denen 26 zugeklebt und 4 durchgestrichen sind.

Di bellici instrumenti quanto grande
Hebbe inuention io taccio, ma gradite
De lui le lode più che altri se spande,
Possa de Istorie nel Bronzo scolpite
Ogni faccilitade erano in lui
Cum supremo disegno e bene ordite;
fol. 197^a In summa quel o quel, che parse o pare altrui
Impossibil opra, si facil gliera
Che incio dal stupor uinto in quanto io fui.
Onde per questo, como in calda cera
Facil se imprime, cusl el Conte in core
Sculpi della uertu sublime e altera,
E cum tanto diuoto e chiaro amore,
Che poi che apresso se tirato lhebbe
Sopra tucti maestri el fe Signore,
El cui uolere seguir nisun glincrebbe,
El quanto a lui pareo in opra tanto
Sequiasse ognhora, e perche assai serebbe
Scriuer de tucti iluochi: como e quanto
Murar fea el Conte, io passo in modo breue
Ma pur dironne di tal cosa alquanto.
Benche a lanimo suo era assai leue
Che in cento e trenta luochi in un sol punto
Murar facea e in luochi alpestri e greue.
E a tucti uera si diuoto e pronto,
Che ad alcun più che laltro non manchaua,
Anzi ognhor hauereui ancora gionto.
Ma più che agli altri sempre seguitaua
Como principal sedia al suo domino
Entro in Urbino, e ornato fabricaua.
E como al uso humano, anco al diuino
Culto ordinò un tempio glorioso,
Al qual sua morte fu crudel destino,
Perche col core in cio desyderoso
Seguendo giua, et anco hauea ordinato
Nel suo pallazo a l'ultimo riposo
Un tempio tale che haurebbe superato
D'ordin, bellezza e nobile ornamento
Qualunque mai fu bene edificato.
fol. 197^b El disegno del quale grande è argomento,
Che lui diuoto a cose sancte attese
Cum fe sincera, e nobil documento.



Palast von Gubbio.

Giohan di Sante, a. a. O. fol. 199^a

(El signor) adunque in tali costumi auolto
 Le fabriche sue tucte uisitando
 Andaua cum benigno e lieto uolto,
 Hor questo, or quello, aperto dimandando
 D'ogni lor opra cum iudicio intero.
 Ne gia qui degio andar dimenticando
 Dello ammirando suo pallazo altero
 Nella Citta de Ogobio, e del quale
 Non potrei tanto dir che assai più el uero
 Non fosse, — è uolto al cielo Orientale
 E a mezo di, a Borea le sue spalle
 Acosta al monte, e ancor l'occidentale
 Cielo riguarda e l'ubertose ualle
 E lieto pian cum si dolce ueduta,
 Che Urbino excede e le sue dolce calle.



Buch II, Cap. 5.

Der Palast in Urbino.

S. 76—80.

Ein Beispiel, wie die Tätigkeit Federigo's sich in der Auffassung seiner Untertanen spiegelt, giebt uns die ungeschickte Poesie eines Reimschmiedes aus Mercatello, der sich Antonio di Francesco oder Feltrescho Merchatello nennt, mit dem Spitznamen Temperanza. Seine Verse haben fast nur dadurch Wert, dass sie aus Volksmund kommen. Sie sind in einer Handschrift der Vaticana aus der Bibliothek des Herzogs erhalten: Urb. lat. 785 cart. in 8^o. und stammen aus dem Jahre 1480.

Fol. 1^a ehemals das letzte Blatt, aufgeklebt: FE. DVX. Sonett. v. 4: feltrescho merchatel so nominato. fol. 2^a beginnt die Einleitung in Terzinen. fol. 5^b »Ora ne Mille quatrocento octanta«. fol. 6^a beginnt das Gedicht selbst in Ottaverime. Anrufung der Madonna statt der Muse, dann des Petrus und Paulus, endlich der Temperanza. fol. 16^b bis 25^a Beschreibung des Palastes, der wir folgende Stellen entnehmen:

Non credo chè al mondo sia il paro
 e chi nol sa, l'avviso,
 Che si può dire in terra un paradiso.



Da buon Maestri fatto e ben fondato,
 E a vederlo tutto il mondo invito



Se io potessi volentier voria
 Nominar ogni cosa, ma non è degno
 Il mio cervello e la mi fantasia
 E non è sufficiente il mi ingegno,

Come è il cortile e la libreria,
E 'l studio, che di tutti passa il segno;
E poi si c'è una degna cappella
Con indulgenza, ed è ornata e bella.



fol. 18^b Per tutto quando vedi l'ornamento,
E son le stanze ben proporzionate
Cisterne e pozzo, con buon acque dentro,
Sale, cocine, camere separate



Der Prunksaal.

fol. 18^b Spesso in la sala vedi adornamento
De panni razi, che mai fuor più belli;
De Greci e de Trojani, io mi ramento,
La storia v'è e la guerra de quelli
Con molta seta de gran valimento.
De gran signori si vede tropelli.
Visi de colonne ciaschiduno adorno
Sempre la gente che li guarda atorno.



.....
In questa sala v'è un argenthiera,
Che molto grande richa chasa vale;
Per questa sola voglio ch' ognun vadi,
Per, veder como è bella e quanti ha gradi

fol. 19^b Bella seria a Re ed Imperadori,
Si eminente e tanto signorile,
Non credo ch'nel mondo sii signori
Ne habbi un altra si bella e gentile,
Vasi all' antica assai de gran valore
Et grandi iquali tengon un barile
Dorati ce n'è assai in fede mia
D'oro forse tutti; non vo dir bugia.



Et sempre mai accresce e va innanze
Et ora, per quest' ultima tornata,
Assai pezzi ebbe dalle comunanze
D'argento dico che li fu donata,
Et non bisogna vada per prestanze.
Merchatel mio gl'ebbe apresentata
Confettiera con l'arme e ch'el si vero
Smaltata sula i tram v'è sam Piero.



Giardino.

Et vòglo ancor ciaschun sia informato
Che nel palagio v'è un bel Giardino
Con l'aqua e l'ortolano ch' la adaquato
Con tutte ragion d'erbe e'l gersomino
Con lampi vie fu ben ordinato . . .

.

Di farvi un orto magiur se procura
Dentro al palazo et omni dì si mura . . .
fol. 20^b Fra letti e tavol cento ho udito
Forniti ben de seta e panni razzi
E ciaschun luocho ben netto e polito
Tenuto da famegli e da ragazzi.
Comandalo el Padrone et è ubedito.
Più non se trova de simil palazzi;
Per una gioja ha bella libreria
Non mancho bella è la Cancelleria.



Odo ch'en stanze docento cinquanta
Ben compartite da cervel sottili
Usci e finestre seicento sexanta
Camere e sale, loggie coñ cortili;
Chamin che mai fan fumo son quaranta,
Guarda camere, salotti assai gentili,
Stalle ben poste et simil la cocina,
Stanze da vin, da grano e da farina.



fol. 23^a Non son le stanze ancor finite intiere
Ne messe tutte le pietre de fuore.



fol. 24^a Como bisogna v'è un bel cortile
Coñ belle andate a piano e sopra loggie
Con marmore colonne et nove foggie.



fol. 24^b In sala ed in cortil se gioca a palla
Che n' ha piacer ciaschun camoriero;
Et ora mi ricordo d'una stalla,
Ch'è bella e più, la fa i bei corsieri.



Skulpturen.

fol. 23^a. Poi qualche cosa me torna a memoria
De quel ch' ha facto ciaschun scarpelino,
Che contra tutti han sempre victoria,
Re de' maestri, ciaschun Fiorentino, —
De petre han lavorato tali intagli
Che chi li guarda par che gli occhi abagli.



La Libreria.

fol. 21^a Chi v'era dentro a miration se danno
Si como l'era grande e luminata,
Ch'ancor ci veggio, e partir non se sanno.
Perchè el era si richa et ornata,
Doi volte libri più che di in l'anno,
Compresi contando io la tavolata;
Et chi nol crede la vadi a vedere,
Che mostra li serà al suo piacere.
Et d'ogni ragion libri qui se trova
Li setti ottavi in carta pecorina,
La bibbia grande et la piccola nova,
In lingua greca como la latina,
Ogni di libri qui si se rinova.
Non fo mai visto si bella dotrina.
Un libro Nicolò mustrar c'e feo
El qual si è chiamato Tolomeo.
In questo e disegnato tutto 'l Mondo
Como sta le provinze e piani e monte
E tutti i mari e fiumi, e quadro e tondo,
E li se mustra le grosse e le ponte.
E quel ch'ha inteletto suo profondo,
L'intende bene como sono agionte
Quelle montagne; el Levante e'l Ponente
Se vede qui che manca niente.



fol. 48^b Schluss des Gedichts. Auf einem eingefügten Blatt ein Sonett von anderer Hand zum Lobe des Herzogs. fol. 49^b Weitere Dichtung Antonio's: Himmlische Vision, der Herzog im Paradiese. Hernach Bettelei um Belohnung. Er spricht zu sich selbst: »Che festi un libro al signor Ruberto (Malatesta) Che ben te premiò, e questo è certo (86^a). — Un libretto fici gia al Signor Prefetto (Giov. Rovere). Per quel me ama e mostra 'l per effetto (87^a).

fol. 99^a Jo lo diro, so nominato Antonio
De francesco di nuti e 'l mio casato
L'original tiro per testimonio
So sopranom Temperanza chiamato
Qual per mi arme tengo

fol. 99^a La Temperanza ch' m'ha fatto honore
De scriver cento carte, e questo è vero,
Senza terzetti. M'ha dato possanza
Far cinque cento setantadoi stanze.

fol. 100. Colorirte Zeichnung der Temperanza mit den zwei Gefässen, zu beiden Seiten das Monogramm des Autors.



Luca Paoli sagt in der Epistel an Herzog Guidobaldo in seiner »Summa de arithmetica & geometria, Venetiis M^occcc^olxiiiij^o xx^a Nouembris,« über den Palast: »si come ali di nostri la noua luce de ytalia, admiranda fabrica del degno palaçço de U. D. S., per la felicissima sua paterna memoria initiata e consumata, manifesta. Nel qual certamente ben mostrò natura sua força e arte, fra quanti per altri sieno stati visti, — qual lengue el bell' ordine de tutta sua degna dispositione porria exprimere? certo niuna seria bastante, se non la sua eloquentissima. El qual non solo ala vista subito veduto piace, ma ancor più riman stupefatto chi con intelletto va discorrendo, con quanto artificio e ornamento e stato composto.«



Aloysius Guid. de Callio.

Urb. lat. 938. cartac. 8^o. De Vita . . . Federici Feltrij . . . fol. 38. De edificijs per Ipsum extractis . . .

Magnanimitatem Tanti spiritus, quam traxit a fundamentis erigens ad verticem nubium Regiae demonstrant: precipuam etenim quam dictaturae suae sedem constituit, et arcem regni sui collocauit Urbinum adhuc miratur et inter amplissimas omnis Ausoniae Principum domos longe precellentem posteris reliquit. Alias uero singulas singulis urbibus et præcipuis terris edificauit quibus exornantur, quale opus artificis vbi ceruleus beryllus, aut viridans smaragdus intersecantur, et coronantur auro. Nobilis Eugubij ciuitas, Felix sempronij forum, nunc delitijs Ill^e leonore viridantibusque cultis vndique pomarijs resertum: studioque belli feruens Callium formosumque Durantis oppidum: superbeque molis ^{ex^{ta}} splendescunt —.

45 Bll. a/E.: Anno Domini 1553 Joannes Leo sigandus Buschensis Eccel^l & illustrissimi Principis Urbini Seruulus scripsit.



Ueber die umfassende Bautätigkeit des Herzogs Federigo vgl. noch folgende Stelle bei Reposati, Della Zecca di Gubbio e delle Geste de' Conti e' Duchi Di Urbino . . . In Bologna 1772. 4^o. vol. I, p. 263:

»Alla Carda fece un nobile Palazzo. A Sant' Agata, e alla Pergola fece lo stesso con tanta magnificenza, come se in essi avesse dovuto abitare in tutto il tempo di sua vita. A Mercatello, e a Sassocorbaro fece altrettanto. In Gubbio fabbricò gran parte di un magnifico Palazzo, il quale pero non potè condurre a compimento, perchè sorpreso dalla morte, e fu poscia perfezionato da Guid' Ubaldo suo figlio. Di tal Fab-

brica, come anche del Palazzo Ducale d'Urbino, fu l'Architetto Francesco di Giorgio da Siena, del quale oltre a molti altri, si servi Federico. A Castel Durante ridusse a perfezione il Palazzo dianzi incominciato, e lo stesso fece in Fossombrone, in Cagli, in Sant' Angelo in Vado, nella Serra di S. Abondio, Costacciajo, e in Cantiano tutti e tre luoghi del territorio di Gubbio vi eresse le Roche, e così parimenti in Pietracolora, in Monte Cerignone, a Pietra Rubbia, al Tavoleto, in S. Ippolito, e alla Pergola, e risarci quello di Sassocorbaro, per le quali cose vi spese somme considerabilissime. Incominciò parimenti il Duomo d'Urbino, proseguito poscia da Guid' Ubaldo suo figlio.«



S. 83.

Bibliothek von Urbino.

Buch II, Cap. 6.

Baldi: Intorno alle cornici, che circondano la libreria, si leggono scritti nel fregio questi versi:

Sint tibi divitiae, sint aurea vasa, talenta
Plurima, servorum turbae, gemmaequae nitentes;
Sint vestes variae, pretiosa monilia, torques,
Id totum haec longe superat praeclara supellex:
Sint licet aurati niveo de marmore postes,
Et variis placeant penetralia picta figuris,
Sint quoque Trojanis circumdata moenia pannis
Et miro fragrent viridaria culta decore,
Extra intusque domus regali fulgida luxu:
Res equidem mutae; sed Bibliotheca parata est,
Jussa loqui facunda nimis, vel jussa tacere,
Et prodesse potens, et delectare legentem,
Tempora lapsa docet, venturaque plurima pandit,
Explicat et cunctos coeli terraeque labores.



S. 85.

Im Hofe des Palastes liest man am oberen Friese:

FEDERICUS URBINI DUX MONTIS FERETRI AC DURANTIS COMES
SANCTAE ROMANAE ECCLESIAE GONFALONERIUS ATQUE ITALIAE
CONFEDERATIONIS IMPERATOR, HANC DOMUM A FUNDAMENTIS
ERECTAM, GLORIAE AC POSTERITATI SUAE EXAEDIFICAVIT.



S. 93.

Zwei Melozzo zugeschriebene Porträtbilder.

Buch II, Cap. 4.

In die urbinatische Zeit würde auch das Porträt eines Mannes in dunkelbraunem Rock und dunkelgrüner Kappe zu setzen sein, das Crowe und Cavalcaselle III. 338 beschreiben. Es befand sich 1859 im Besitz eines Herrn Leoni in Urbino und maß 16 × 13 Zoll. Auf meine Erkundigung bei dem Eigentümer erfuhr ich nur, dass es seit einigen Jahren in Florenz zum Verkauf

ausgestellt sei, habe es dort aber nicht mehr gefunden. Crowe und Cavalcaselle heben an dem »schönen, lebensgrossen Brustbild« hervor: »Charakteristisch sind hier wieder eine gewisse Herbheit der Zeichnung, nach Signorelli's Weise, harte harzige Farbe von blödem Oliventon, aber mit brauner Schattenschraffierung und aufgesetzten Lichtern von durchscheinender Substanz, das Ganze dabei gut modelliert und lasiert.« Sie erkennen darin jedoch keine Arbeit von Melozzo's Hand.

Keinen Anspruch auf seinen Namen hat das in den Nachträgen Bd. IV. p. 593 beschriebene Bildnis eines Geistlichen (Kardinals?) in rotem Gewande mit Chorhemd darüber und roter Kappe, im herzogl. Schlosse zu Meiningen. Oben links die Jahreszahl 1490 und: »Aetatis Annor. 59«.



Urkunden aus Libro B. der Confraternità Corpus Domini zu Urbino.

Das »Libro B del Corpus Domini«, aus dem Pungileoni, Elogio storico di Giovanni Santi, Urbino 1822, p. 65 und 75 die Zahlungsvermerke mitteilt, war im Sommer 1880, obwol mir während eines längeren Aufenthaltes in Urbino alle Archive bereitwilligst geöffnet wurden, nicht mehr aufzufinden. Ich bin daher auf die Auszüge angewiesen, die Avvocato Alipio Alippi etliche Jahre vorher aus diesem Buche gemacht. Daraus ergeben sich allerdings so wesentliche Verbesserungen und Erweiterungen gegen Pungileoni und Passavant, dass ich alle wichtigen Vermerke über die Anwesenheit des Paolo Uccello, des Piero dei Franceschi und des Justus von Gent hier zusammenstelle.

Paolo Uccello.

Danach würde Paolo Uccello nicht erst 1468, sondern bereits 1465 als anwesend zu Urbino in dem Buche der Fraternità fol. 5 genannt und kommt auch fol. 12^b nochmals als Empfänger von 52 Bolognini vor.

Mit Sicherheit lässt sich seine zusammenhängende Tätigkeit für die Bruderschaft vom August 1467 bis Ende Februar 1468, und wieder vom August 1468 bis Oktober d. J. verfolgen. Nur den letzten Aufenthalt kennt Pungileoni.

Am 1. Juni 1466 findet sich noch die Notiz, dass ein Maler aus Fuligno, in Urbino anwesend, von der Bruderschaft beschäftigt wird:

Dd'. a di detto bol'. diciotto contanti a Nicholo ostiere da la Stella, forono per pagare l'ostaria al depintore da Fulingnie.

fol. 37^b Paolo Uccelli depintore da Fiora de dare adi x d'agosto 1467 fior. doi d'oro, ebbe cont^e da Batista de m^o Agustino.

„ Dd'. a di detto bol'. trentaquattro de cont^e Batista de m^o Agustino a Nicolo da la stella per scotti li dea.

„ E insino a di 30 dagosto 1467 bol'. vintecinque de cont^e per lui Batista de m^o Agustino a Scaliero (?) dal ponte a Sieve per vetture . . . de gesso volterrano e altri colori li portò da Fiorenza. (D. h. also für Wandgemälde!)

fol. 39. Dd'. a di 18 de settembre bol'. doi per 1 mazo de archi comp^o per 1 caratello di Paulo Uccelli.

„ Dd'. a di 22 detto bol'. sei per uno bigonzo d'uva comp^o da Batista de Gallo per Paulo Uccelli.

„ Dd. a di 24 detto bol. quattro per aguti tolti da Giuliano per conciare in la fraternita, che Paulo Uccelli potesse abitare e per una corda per la sechia.

- fol. 40. Dd. a di 17 detto (Ottobre 1467) bol. ventuno, a Paulo Uccello, soño essi bol. 1 per 1^o fustio di paglia per lo letto . . . (andere Erfordernisse der Schlafstelle für den Maler.)
- fol. 44. Enfino a di 28 di nouembre bol. dicenoue, furono per bracci 25/6 di fustangno milanese e per b. 11/6 di tela nera dette a Donato di Paulo Uccelli. (Ist das Bramante?)
- „ Enfino a di 2 de dicembre 1467 bol. quarantacinque . . . a Paulo Uccelli.
- „ Dd. a di detto bol. trentasci per braccia 1 di scarlat^e dette a Donato di Paulo Uccelli.
- fol. 40^a Dd. a di 3 de dicembre bol. dicenoue a Paulo Uccelli e per lui a Catorcio per fatura e furnimento d'uno giub^{one} de Donato.
- Dd. a di 5 de dicembre b. vinti de cont. a Paulo Uccelli portolli Donato suo.
- Dd. a di 23 detto bol. sette cont^e a Paulo Uccelli e per lui a Catorcio per panni de lino per le calze di Paulo e di Donato e per fatura di quelle di Paulo.
- Dd. a di 25 detto . . . a bastiano per fatura duno paro di calze di Donato di Paulo Uccelli.
- fol. 42. Dd. a di 8 detto (Gennaro 1468) bol. uenti cont^e a Paulo Uccelli.
- fol. 40^b Dd. a di 28 detto (Gennaro 1468) bol. uno per carta riale compro Batista de m^õo Agustino per impannare una finestra per Paulo Uccelli
- fol. 42. Dd. a di 16 detto bol. venti cont^e a Paulo Uccelli portolli Donato suo a lui.
- Dd. a di detto (28 gennaro 1468) bol. dicenoue a Paulo Uccello per scarpe li fece dare a Nic^o de Ghignaldo.
- fol. 43. Dd. a di detto (10 febraro 1468) bol. vinti a Paulo Uccelli . . . e per lui a Franc^o de Zacagna.
- „ Dd. a di detto bol. trentacinque a Paulo Uccelli e per lui a Gaspare del Buffa per panno scarlatino.
- „ Dd. a di detto (27 febr.) bol. cinquanta a Paulo Uccelli e per lui a Bartol^o Bisconca per lo nolo del letto che avea prestato.
- Dann würde, wenn wir die hier und dort zerstreuten Zahlungsvermerke chronologisch weiter verfolgen, bis August 1468 eine Pause eintreten.
- fol. 34. Dd. a di detto (10 Agosto 1468) bol. trenta . . . a Paulo Uccelli e per lui a Nicolo da la Stella per scotti li dette a lui.
- fol. 36^b Dd. a di detto (22 Settembre 1468) bol. quattro per aguti comprò Batista de m^õo Agustino per fare (accunciare in) la fraternita per Paulo Uccelli.
- fol. 36^b Dd. a di 20 detto (ottobre 1468) bol. cinque a Dionigi de m^õo . . . per una stoia comprò Batista de m^õo Agustino per fare acunciare in la fraternita per Paulo Uccelli.
- fol. 44. Enfino a di ult^e dottobre 1468 . . . dette cont^e a Paulo Uccelli fior. doi d'oro a lui quando tornò da Fior^a e si uno al veturale che lo condusse.



Piero dei Franceschi.

- fol. 51. Dd. a di d^e (8) d'aprile (1469) bol. diece detti cont^e a Gioh^o de Sante da Colbordolo per fare le spese a m^õo Piero dal Burgo ch'era venuto a vedere la taula per farla.
- fol. 51^b E infino a di 8 d'aprile bol. dieci detti cont^e Batista de Franc^o a Giovanj de Sante da Colbordole per fare spese a m^õo Piero dal Burgo ch'era venuto a vedere la taula. (Auf den folgenden Seiten wird das grosse Sterben von 1468 erwähnt.)



Justus von Gent.

- fol. 12^b Dd. a di 12 de febr. 1473 bol. quarantadoi e mezo quali per lui . . . fa boni Guido de Menghaccio per vino, che m^{ro} Matteo dette a M^{ro} Giusto depentor.
- fol. 69^b Enfino(*) bol. quarantadoi e mezo quali te ha fatti boni m^{ro} Giusto depintore per contant^e in pagamento de la tauola per vino ebbe da Mateo Guidarelli.
- fol. 71. Dd. a di 11 d'aprile 1473 fior. doi contanti a Guido de Menghaccio quali presto per dare a m^{ro} Giusto depintore per lo primo pagamento. Vgl. dazu fol. 75^b 76^b 77. (7 Marzo 1473) Anleihen.
- „ Dd. a di 9 de settembre bol. sesanta quattro contanti . . a Guido . . . detti a m^{ro} Giusto depintore, quali m^{ro} Giusto li fa boni a Guido del pagamento de la tauola, Simone del Resta a conto di detto Guido.
- fol. 72^b Dd. a di 9 di settembre bol. sesantaquattro da Pietro da Spello e per lui da Simone del Resta, quali per detto Simone fa bono m^{ro} Giusto depintore per vino ebbe da lui.
- fol. 73. Dd. a di detto (25 ottobre 1474) fiorini quaranta e bol. 33¹/₂ ho spesi in pezzi 470 d'oro battuto comparato per la tauola da più persone.
- „ Dd. a di detto (25 ottobre 1474) fiorini trecento di bol. 40 l'uno contanti a m^{ro} Giusto da Guanto depintore per fiorini 250 d'oro a lui promessi per sua fatigha per depignare la tauola de la fraternita.
- fol. 74^b Dd. a di detto (1474 ottobre 25) fiorini doicento cinquanta doro; li detti sono per tanti che Guido ne ha dati contanti a m^{ro} Giusto da Guanto depintore per la promessa li fo fatta per depignare la tauola, aueuone el questo per mano di ser Franc^o de Pietro da Spello et anche e atesta la scripta tra noi e m^{ro} Giusto, et e in mano de Giohannj de Lucha perche non fece el douere e da noi fo interamente pagato.
- fol. 82. (1475 Giugno 5) e piu tela a M^{ro} Giusto depentore che diceua uoler fare un insegna bella per la fraternita.



Fra Bartolommeo di Giovanni della Corradina alias Fra Carnevale.

Den bei Pungileoni Elogio stor. di Giovanni Santi S. 55 f. mitgeteilten Notizen sind folgende Ergänzungen einzureihen. Wir stellen chronologisch zusammen.

Bartolommeo, figlio di Giovanni di Bartolo Coradini e di Michelina N.

1451 ist er Vermittler zwischen Luca della Robbia und Tommaso di Bartolo, dem Autor der Thüreinfassung von S. Domenico zu Urbino. »Lucha di Simone della robbia de' dare a di 29 di giugno fior. quattro doro, valsono L. 48, sol. 8, e per me da frate bartolomeo da Urbino. E questi furono per parte di pagamento di certe figure che detto lucha mi debba fare per mettere nella porta d'Urbino, cioè una nostra donna, san piero martire e san domenicho e di sopra in uno frontone uno idio padre in uno tondo per prezo di fior. quaranta, cioè fior. XL. L. 18 sol. 8.« (Raffaello 1874, März 10.)

1456 löst er einen Vertrag mit der Compagnia del Corpo di Cristo, eine Tafel für diese zu malen. »Cum inter Disciplinatos Fraternitatis Corporis Christi de Urb. et F. Bartolomeum Johannis de Urbino Ord. Pred. fuerit actum et conventum quod dictus F. Bartolomeus faceret et pingeret pro dicta Fraternitate quamdam tabulam . . . Dionisius M^{ri} Guidonis Sindacus . . . absoluit dictum F. Bartolomeum dicta conventione« (Pungileoni.)

1461. Aug. 22 ist er Pfarrer von S. Cassiano zu Cavallino. »Item al Ven. ho. Bartolomeo Pievano della Pieve di S. Cassiano di Cavallino . . . per lib. 4 de cera lavorata . . per la Victoria ebbi Sua S(ignoria) in tal festa qu(ando) ruppe el S. Sigismondo di Malatesta.« (Pungileoni.)

1465. adi ult^o di marzo si parla d'un debito che fra Bartolommeo Carnevale aveva con la fraternità. (Mitteilung d. Avv. Alippi aus Libro B. der Frat. Corpus Domini, fol. 4^b)

1467 malt er im Auftrage der Sindaci und Disciplinati Antonio Alessandri und Andrea di Niccolò Ciarli eine Tafel für die Kirche St^a Maria della Bella in Urbino und erhält am 31. Oct. d. J., als sie beinahe fertig war, 144 fiorini moneta ducale ausgezahlt, da er ein Haus beim Pozzo nuovo kaufen wollte (vgl. die Urkunde bei Lazzari, Dizionario storico degl' illustri Profess. delle Belle Arti p. 21). Das Bild wurde hernach 1631 vom Kardinal Barberini gegen eine Copie von Claudio Ridolfi Veronese eingetauscht (vgl. Andr. Lazzari, Delle Chiese di Urbino, 1801, 4^o. pag. 74).

1481 Decemb. 1. nel rogito di Ser Antonio Vanni, Protocollo V. pag. 433 dell' Archivio pubbl. d'Urbino è citato per testimonio »Ven. Vir et Plebanus Bartholomeus Johannis de Coradinis Pleb. Sancti Casciani de Cavalino.«

1482 adi 23 Febb. a Frate Bartolomeo Arciprete di Cavallino (Pungileoni).

1482 Fra Bartolomeo, alias Fra Carnovale dee auere a di 19 de marzo f. tredici β. dieci de bol. sonno per staro tre di grano dette a Franc^o de Cristofano. (Lib B. Corp. Dom. fol. 116.)

1483. 1 Sept^b »fra Bartolom^o de giouanĵ de la coradina«.

1484. 1 Jan. und 1 April, fand ich seinen Namen ebenso im Verzeichnis der Uffiziali der Genossenschaft St^a Croce zu Urbino, Buch der Zahlenden 1471—1484; er lebt also in Urbino.

1484. Juli 1. »Libro nel quale sono scriptj ãlli de la fr. de S. cruce quali sonno morti dal 1349 in sino al presentj tempo« fol. 7^b oben »dal dj pñno de luglo 1484 sonno morti:

frate btolomeo de giouan de la coradjna.

(folgt dal di pñno d'agosto 1484.)

Im Arch. Secret. del Magistr. zu Urbino findet sich im Buch der Resolutionen aus den Jahren 1574—78 auch der Beschluss des Rates »che si provveda, che i P. P. Domenicani osservino il Testamento di Fra Bartolommeo Carnevale circa il Predicatore ogni anno, ovvero ogni terz' anno«. (Andr. Lazzari, delle Chiese di Urbino p. 45 f.) Es geht also aus den Urkunden hervor, dass Fra Bartol. Corradini und Fra Carnovale wirklich eine Person sind, was Crowe und Cavalcaselle bezweifeln.



S. 110.

Giambattista Cibò, Cardinale di Molfetta

Buch III.

(später Papst Innocenz VIII.)

Jac. Volaterr. Diarium col. 119:

Genua oriundus longo tempore versatus in Curia ad obsequium Cardinalis Bononiensis germani fratris Nicolai V. Pontificis maximi cujus aedem apud Sanctum Laurentium in Lucina post illius obitum habitat, ibi nunc dominus ubi antea servus fuerat. Secundo Xisti Pontificis anno ab Episcopatus ordine ad Cardinalatum evectus non tam patriae studio quam favore Juliani Cardinalis Sancti Petri ad Vincula Pontificis nepotis, propter aemulationem Petri Cardinalis Sancti Xisti, cujus auspiciis dicebant Mediolanensem ad eamdem eodem tempore dignitatem promotum, ne videlicet plus hic quam ille auctoritate apud Pontificem valere diceretur; sed revera magis ei profuit boni nominis odor & ante actae vitae constans et commendata opinio, quam vel patriae caritas vel studium alicujus alterius.

Sigism. de' Conti, Lib. V, p. 211:

Nemo fuit ex tanto numero, quin ad ipsum Joannem Baptistam suffragium libens conferret, ut verius vero illud Comici videatur, nihil esse homini melius facilitate atque

clementia, quae si in ullo homine unquam fuit, in ipso Innocentio fuit permaxima: neminem enim a conspectu suo tristem discedere passus, omnes amplexu, et osculo dignabatur, cum magnis, mediocribus, infimis conjunctam aliquam gratiam habebat . . . Haec praecipua eum virtus erexit.

Infessura col. 1190:

Et timeri potest, attento potissime, quod in ejus domo, sive Palatio, immo ut fertur in eadem camera et lecto, ac continue secum manducandum retinet dictum Cardinalem Sancti Petri ad Vincula, qui usque nunc omnia, quae gesta sunt et geruntur, administravit et gerit ad suum velle, immo aliqua, quae per eum inadvertenter & inscio dicto Cardinali fiunt, in continenti revocantur.

Guidantonio Vespucci an Lorenzo de' Medici, 29. Aug. 1884. (Diarium Burchardi, ed. Thuasne I, p. 517.)

La qualità di S. Beatitudine è tale: huomo più che mezano d'alteza; di mediocre litteratura; piacevole et humano quand'era Cardinale, oltre che richiedesse la dignità del Cardinalato. Mostra essere huomo pacifico, ma dubito la dignità col tempo non li faccia mutar pensiero . . . è di natura grassetto . . . et assai prosperoso, et assai amatore degli huomini dotti.

Derselbe an denselben:

La natura sua quando era Cardinale era molto humana et benigna, et a ciascuno faceva carezze assai et baciava qualunque più che chi voi sapete; è non molto di sperienza delli stati; di non molta letteratura ma pur non è di tutto ingnorante. Era tutto di San Piero in Vincula, et Lui lo fece Cardinale. — Pieno in viso, et assai grande, assai robusto.

pag 519. Loisius Andree Loeti. 30. Aug. 1884.

Al Cardinale di San Piero in Vincula si dà questa creatione, et lui mi pare che al presente governi et disponga molto: el Papa è di sua natura homo mitis, comis et mansuetus et admodum tractabilis. Così era Cardinale, et credo se in gubernando et regendo utetur ingenio suo et non alieno, sarà bono Pontifice et quieto, et procul ab omni armorum motione, et farà buona la corte perchè si stima sarà gratioso.



Buch III.

Giuliano della Rovere
(als Legat 1476 in Frankreich).

S. 110.

Matt. Palmieri, Op. de temporibus suis (bei Tartini, Ital. Rer. Script. I. col. 259):

1476. Julianus Cardinalis Sancti Petri ad Vincula Pontificis nepos in Galliam profectus Legatus, quodam suorum malignitate primo ad Ludovico Rege honesta custodia servatus, postmodum Johannis Cerretani et Interamnensi municipio, viri quidem in jure dicundo clari consilio maxime usus, compositis rebus in summo honore habitus, magna gloria ad Pontificem, qui apud Fulginates agebat, rediit.

Pontifex pestilentiae cedens per Etruscos, Umbrosque vagatus tandem per Reatinum agrum via Numentana Romam XXIII. Octobris rediit.

1479. Julianus Sancti Petri ad Vincula Cardinalis Legatus iterum in Gallias proficiscitur.

Epist. F. Cardinalis Mantuani ¹⁾ ad Card. Papiens ²⁾.

Narni, 27. Juli 1476: Heri cum allatae essent recentiores ex Avinione litterae evocati fuimus ad consistorium vespertinum. Ex illis conjicitur Patriarcham Antiochenum ³⁾ Cardinali sancti Petri significasse de eo hic circumferri, quod cessione Renati Regis consenserit, quod Archiepiscopo Lugdunensi perpetuam Galliarum Legationem promiserit. Respondet Patriarchae Cardinalis, neutrum horum verum esse: imo se nedum concessisse, sed neque ad ea facienda requisitum esse. Si factum esset, non commissurum fuisse se, ut ea silentio pertransiret, sed ut alia significasset. Hae ad Patriarcham litterae publice lectae, ut tollerent rumorem inter nos satis vulgatum et constantem. Sunt tamen, qui propterea nihil minus credant et in opinione illa adhuc perseverant. Eo consistorio spolia Bononiensis ⁴⁾ distributa sunt... Officium poenitentiarum, ut puto, absentis Cardinali nepoti designatum est.

1476 Oct. 15. Video quid Sancti Petri conetur.



S. 114.

S^{ta} Maria della Pace.

Buch III, Cap. 1.

Ubi nunc Templum S. Mariae Pacis erat olim Aedes parochialis S. Andreae de Aquarenarijs, cum porticu, sub qua in pariete picta sanctissimae Virginis Dei Matris effigies conspiciebatur; quae ab aleatore, ita percito, gladio icta sanguinem fudit. — Ardebat bellorum flammis Italia, Sixtus IV, ad miraculis claram Imaginem venerabundus confugit, addiditque precibus votum, se nobile Templum ibi conditurum promittens, si Italicos Principes concordiae vinculo Divina clementia necteret: magna ex parte, quod cupiebat, adeptus Templum magna sua impensa a fundamentis erexit et pacem cupitam memorans, Pacis appellavit; anno autem 1483 Canonicis Regul. Lateran. concessit. Sacra Imago die S. Martini ad novam aedem translata fuit. Hoc Pacis templum Sixtus ornamentis omnibus adjectis penitus non absolvit, sed, qui illi successor statim fuit, Innocentius VIII eam inscriptionem addidit

PERPETVAE · VIRGINI · GENITRICI · DEI · MARIAE · SALV
TIS · PONTIFICIAE RESTITVTAE · AVCTORI · INNOCEN
TIVS · VIII · PONT · MAX · EX DEVOTIONE · POSVIT.

Vgl. Pennottus, Gabriel: Generalis Totius/ Sacri Ordinis/ Clericorum Canon^{orum} Historia Tripartita... Romae, Ex Typographia Camerae Apostolicae M.D.CXXIII. Lib. III cap. 33.



S. 119.

S^{ta} Maria Praegnantium.

Buch III, Cap. 1.

Turrigio, Le Sacre Grotte Vaticane, Roma 1639, p. 160:

Si vede dopo l'altare, ove è posta l'antica Imagine e molto divota di S. Maria Praegnantium, posta già in un nobil altare nell' antica Basilica, ornato e dotato dalli

¹⁾ Francesco Gonzaga.

²⁾ Jac. Ammanati.

³⁾ Lorenzo Zanè.

⁴⁾ Filippo Calandrini, Bruder Nicolaus' V., † 1476.

Cardinali Giovanni e Giordano Orsini, la quale fu sempre in gran venerazione appresso le donne gravide, ed al tempo di Paolo III fu trasferita dal primo luogo in un'altare vicino a quello del Crocifisso, e chiamavasi la madonna degli Angeli. Al tempo poi di Paolo V. fu posta in questo luogo, e vi si legge in marmo tal Iscrizione, la quale essendo smarrita, fu poi da me ritrovata, e qui fatta murare a mia istanza a di 10 Febbrajo 1631: »Imago Deiparae Virg. Praegnantium, e ruinis Sacelli Jordani Card(inalis) Ursini huius Basil(icae) Archipresbyt. olim servata piae venerationi in hoc altari exposita anno MDCXII.« — Di questa Capella ed altare così leggesi in un Manoscritto dell' Archivio predetto: »Altare cum Sacello nobilissimo sub Julio II dejectum a familia Ursinorum optime dotatum, in quo sepulti erant Cardd. de Ursinis Jordanus et alii, et erat magnae venerationis propter mulieres praegnantes.«

Dionysius, Sacrarum Vaticanae Basilicae Cryptarum Monumenta . . . Romae 1773, p. 49.

Nº XXIII.

Inter duodecim Sacella, quae in veteri Templo Vaticano Nobilissima Ursinorum Gens variis temporibus Divino Numini erexit, vel etiam redivitibus auxit, illud profecto enumerandum est, quod in transversa ejusdem veteris Basilicae Navi Johannes Cajetanus de Ursinis, Bonifacii VIII. Nepos circa annum 1330: in Deiparae honorem extrui curavit, quodve postea paululum exsordescens, Jordanus de Ursinis, Episcopus Sabinensis, et Vaticanae Basilicae Archipresbyter instauravit, dotavitque, ut Alpharano tradit. In hoc Sacello erat Immaculatae Virginis Imago sub praesentis Tabulae num. 1. exhibita, quam Praegnantem Mulierem pio, frequentique cultu potissimum venerabantur, idcirco titulo S. Mariae de Praegnantibus nuncupata. Quum Julius II. Pontifex novam Basilicae Vaticanae fabricam aggredere, Sacello ipso dejecto, deinde sacra Icon cum proprio Altari in parietem, novum templum a veteri dividens, prae laudato Alpharano teste, translata fuit; ac ibi S. Mariae Angelorum appellationem quoque sortita, forsitan ob marmoreos duos Angelos eidem adstantes . . . (jedenfalls irrige Vermutung, weil die beiden marmornen Engel erst in den Grotten daneben eingemauert worden und zu verschiedenen Denkmälern gehören.)

Inscript: Haec sacra Deiparae Virginis imago erat in antiquissimo Sacello S. Mariae Praegnantium nuncupato dudum ab Illustrissima Ursinorum Gente sumptuose erecto et aliquot post saecula a Jordane Ursino Card. Sabinense, Majore Poenitentiario, hujus Basilicae Archipresbytero anno MCCCCXXXIV magnifice dotato . . .

Caeterum haec Deiparae imago, quae Puerum Jesum stantem amplectitur, altitudine palmos Rom. IV superat, ac totidem est lata. Quae autem ad ipsius ornamentum ordine sunt dispositae quatuor marmoreae columnae, ad vitis formam excavatae, ac laboratae ex musivo, et palmos V altae, Vultus Sancti seu Veronicae Altare quondam condecorabant.



Vogel, De Ecclesiis Recanatensi et Lauretana Comment. histor. Recineta 1858—1859.

Nicolaus Astius Episcopus Recanatensis a fundamentis extruere coepit Ecclesiam majorem, quae nunc est, Lauretanam. Manum operi admovit anno 1468, ut ex apochis patet, quae supersunt, quibus fabri murarii mercedem sibi ab Episcopo solutam fuisse confitentur.

Primus Templi huius Architectus fuit anno 1468 Magister Marinus Marci de Jadera generalis Magister et Ingenierius fabricae, ut e cartis Archivii Recanatensis constat.

1471 Octob. 3. Infrascripta sunt pacta et conventiones habita et facta inter spectabilem et praeclarissimum Legum Doctorem D. Angelum de Sutri Commissarium . . . Papae et nomine et vice . . . Episcopi Recaten. et Maceraten. ex una parte, et magistrum Marinum Marci de Venetiis muratorem et fabricatorem in fabrica Ecclesiae gloriosissimae Virginis Mariae de Laureto ex parte altera.

»In prima promecte el prefato Maestro Marino di Marco de Jadrino da Vinezia fabricatore della fabrica della detta Chiesa de fare e fabbricare, e fare fare e fabricare le mura della detta Chiesa da sole verso Montesanto

». . . item che lo sopradicto maestro Marino promette et obliga se fare el dicto lavoro della tribuna e mura, et commettere le dicte colonne bene e politamente ad iudicio de sapienti e buoni maestri.«

Marino successerunt anno 1479 Magister Thomas, anno circiter 1488 Julianus de Majano et Benedictus ejus nepos (?) (Hos . . . Tiraboschius . . . ait Pauli II. jussu Ecclesiam Lauretanam extruxisse. Unde id hauserit ignoro. Deceptum fuisse pro certo habeo. Georgius Vasarius fornicem maximam a Benedicto inchoatam fuisse auctor est, de qua extruenda anno demum 1488 actum fuisse annales Recanatensium docent.¹⁾)

1499. Magister Julianus Sangallo Architectus Florentinus. Sept. 19 pacta inita sunt. Hic fornicem majorem inchoavit, et perfecit 1500 Mai 23. Verum cum triennio post rimas illa ageret, ac ruinae proxima esse videretur, reliquis annis quibus supervixit Cardinalis (Hieronymus Bassus de Ruvere † Sept. 1. 1507) id agendum fuit ut firmitati fornicis consuleretur.

1509. »Mastro Bramante architetto del Papa fece rifare tre speroni della Chiesa e più archi e muri, che minacciavano ruina.« Idem Bramantes eo anno ideam Palatii Apostolici, ac marmorei aedificii, quo Alma Domus undique vestitur, descripsit, ac formis ligneis ab Antonio Peregrino Florentino affabre exsculptis repraesentandas curavit.

Eodem ferme tempore Laureti floruit praestantissimus vir Johannes Christophorus Magistri Isajae de Pisis sculptor Romanus Architector fabricae, qui diem obiit extremum mense Majo 1512. Is haeredem instituit Nosocomium Recanatense, cui insignem pro privati hominis facultatibus thesaurum reliquit numismatum, gemmarum caelatarum antiquarum, annulorum aureorum egregii operis etc.²⁾ (cfr. Carmen in laudem Seraphini Aquilani, quod extat in collectaneis Jo. Philotei Achillini editis Bononiae An. 1504.)

1512. Magister Petrus Amorosus Magister fabricae.

1513. Magister Andreas Nicolai Savinus de Monte ad S. Savinum sculptor et magister fabricae.

1520. Magister Christophorus Simonis Resse sive Reseccus de Imola, obiit 1523.

1531. Antonius de Sancto Gallo.

1535. Magister Rainerius Florentinus.

1539. Magister Rainerius Nerucci Pisanus. } (wol eine und dieselbe Person.)

¹⁾ Wir haben oben ausgeführt, dass der Tambour noch unter dem Pontifikat Sixtus' IV. also vor August 1484 aufgemauert sein muss, da er dessen Wappen trägt. Erst bei der Wölbung selbst begann dann die Schwierigkeit.

²⁾ In den nachgelassenen Handschriften Vogel's wird dies spezifiziert: medaglia 34 di bronzo, 87 d'argento, Camei con Pallade, Marte, Cupido, Cleopatra etc. (Mitteilung des H. Avv. Gianuzzi.)

1552. Galassus de Carpo.
1558. Joannes Boccalinus.
1585. Lactantius Ventura Urbinas.
1603. Mutius Oddus (de quo Janus Nicius Erythraeus in Pinacotheca).
1605. Joannes Fontana et Carolus Madernus.
1614. Joannes Branca (de quo consularum Bibliotheca Picena, Auximi nuper edita).



Buch III, Cap. 3.

Girolamo Riario.

S. 137.

Fulgosus, de dictis factisque memorabilibus collectanea. Mediol. 1509.

»cum honestiore se negotio exercere non posset: in patria vili mercede publicanorum scriba fuit.

»In cuius manu ita esse pontificis voluntas putabatur: ut regum principumque legati, item magni antistites, pontificis aliqua in re assensum cupientes, prius Hieronymum adirent, tanquam ad pontificis flectendam mentem pernecessarium.«



Ant. Galli, De Rebus Genuens. (Muratori, Rer. Ital. Script. XXIII. col. 293.)

»Pontificem non suae spontis esse, sed unius Hieronymi Riarii, adolescentis facinorosi atque nefarii, arbitrio ac voluntate in omnia nefanda praecipitem agi.« Dasselbst heisst es col. 282 über die Pazziverschwörung: »Rem totam Romae compositam fuisse creditum est. Nam hujusmodi consiliorum Hieronymus Riarius, Summi Pontificis rerum omnium arbiter et procurator, particeps ferebatur.«



Sigismondo de' Conti Storie de suoi tempi. S. 7. Girolamo Riario, nipote suo, di cui nessuno amò più meritamente e di forte amore, — quo nec justius nec veementius quemquam dilexit (Sixtus).

S. 26: Apertamente attribuirono il principio della congiura a Girolamo Riario. E a molti sembrava la cosa probabile, sendo la maggior parte de' congiurati stati di lui amici, essendo partiti dalle sue stanze, quando andarono a commettere l'assassinio e perchè pareva quasi incredibile ch'egli traente tal utile del Pontefice ed a lui stretto per vincolo di sangue, non si volesse vindicare delle frequenti e grandi ingiurie ricevute da Lorenzo de' Medici. — (folgt Verteidigung) — Di più egli era di grande contegno e modestia, benchè potente per autorità e favore presso suo zio Sisto, quanto a nostra ed a memoria de' padri nostri, nessuno lo fu mai appo Pontefice e principe; elegante di persona e di bell' aspetto, giammai disse parola o fece cosa arrogante e fiera che potesse ledere il pudore, le fortune o la fama di chicchesia.



Leone Cobelli, Cronache Forlivesi p. 309 (ganz gelegentlich).

Quando era a Roma, tremavano li cardinali del conte Gerolimo.



Bonaventura Malvasia, Compendio Historico della Ven. Basilica di SS. Dodeci Apostoli di Roma Roma . . MDCLXV. 8^o. 264 Ss. giebt Cap. 2 die Mafse der alten Basilika an, die 1530 um etliche Stufen erhöht worden. Sie hatte drei Schiffe. Das Mittelschiff wäre nach ihm 250 palmi lang und hätte beim Chor eine lichte Weite von $83\frac{3}{4}$ palmi, während die Breite zwischen zwei Pfeilern im Schiffe selbst .81 palmi betrug, die Höhe aber 200 Fufs! Die Breite der Seitenschiffe 43 palmi. Die Länge der beiden grossen Kapellen von S. Francesco und S. Antonio je 219 palmi. Die Vorhalle giebt er auf 18 palmi Höhe und 136 Länge an. (Es laufen offenbar Irrtümer unter.)

Die Chorkapelle.

Albertini, Opusculum de mirabilibus . . . Romae. 1510.

fol. 84^b In ecclesia sanctor. XII apostolorum est capella maior pulcherrime depicta, cum tabernaculo marmoreo IIII porphireis columnis subtentato, cum alio tabernaculo marmoreo corporis Christi et apostolorum Phil. et Jacobi simulachris, cum sepulchro Raphaelis Ruverei, quae omnia posuit tua beatitudo anno salutis Christianae MCCCCLXXVII ut apertius dicam in epyth(aphiis). (Vgl. m. Ausgabe, Heilbronn 1886. pag. 15.)

Malvasia, a. a. O. p. 33: Questa Capella è in forma circolare con quattro finestre dietro, che risguardano l'Oriente; la facciata dell' Altare risguarda la Porta principale dell' ingresso della chiesa verso l'Occidente

L'Altare è in forma di Ciborio, cioè isolato con quattro colonne di porfido antiquissime e termina in forma piramidale con quattro Angeli sopra ciascheduna colonna, che tengono palme per il martirio, trombe nelle mani per la fama delli medesimi Apostoli (Diese waren wol barocke Zutat.)

Vi è un coro di legno indorato, ove nel tempo dell' Estate li Padri celebrano li divini officij. Finalmente vi è una Ballaustrata di noce, che piglia da una parte all' altra, nell' ingresso della Cappella. Nel pavimento sono sepolture . . .

Adinolfi, Roma nell' età di mezzo. II. p. 16.

Nella stessa tribuna fitto al muro vedevasi un tabernacolo piuttosto piccolo da conservare la santissima Eucaristia, e che oltre agli intagli ebbe per ornamento le due statue di SS. Filippo e Giacomo Apostoli, e ho detto piccolo anzi che no per distinguerlo da quello sostenuto da quattro colonne di porfido e decorate anche d'intagli, il quale copriva l'altar maggiore.



John Malcolm of Poltalloch zu London besitzt zwei Zeichnungen Melozzo's, die ohne Zweifel zu dem Fresko der Himmelfahrt Christi gehören. Die erste ist eine ziemlich rohe Skizze, wo die Köpfe der Engel, derb und hastig hingeworfen, noch nichts von der späteren wunderbaren Schönheit verraten. Die andere giebt den ausgeführten Kopf eines emporblickenden Apostels, der in den Hauptlinien durchgeprickelt ist. Die Ausführung ist fast von venezianischer Weichheit.

Robinson, J. C. Descriptive Catalogue of Drawings by the Old Masters, forming the Collection of John Malcolm of Poltalloch, Esq. London 1876. p. 54 f.

Nº 153.

A Group of Angels, singing, and playing musical instruments. Design for part of a glory or choir in the upper part (left side) of a lunette, or great circular-headed fresco. In the lower part of the drawing it is endorsed, apparently in the autograph of Padre Resta »Principalm^e p. gli Apostoli«, and the ascription to Melozzo da Forlì is in the usual handwriting of Richardson, to whom, and to Sir Thomas Lawrence, the drawing has successively belonged. From these facts, and from the internal evidence of the drawing itself, there can be no doubt that it is really a first sketch from the hand of Melozzo, and that it represents a group in his celebrated fresco, in the church of SS. Apostoli in Rome, now destroyed, but some fragments of which are preserved on the staircase of the Palace of the Quirinal. This drawing, executed in a characteristic and thoroughly individualized style, is of especial value being as it is, an undoubted typical specimen of one of the rarest and most important of all the early Italian painters. Pen drawing in bistre, on grey paper.

Collections—Richardson, Lawrence (R). H: 11 in; W: 4 in.

Nº 154.

Study of a Head and Bust, nearly life-size. The head is seen nearly in front; it is upturned, and is, moreover, greatly foreshortened, being evidently designed to be seen high above the point of view of the spectator. The expression of this admirable study is that of a devotional ecstasy [and probably it was intended for a head of christ in his agony on the Mount.?] Italian chalk, slightly heightened with white chalk, on light brown tinted paper.

Collections—Lawrence (R). — H: 15³/₄ in; W: 10¹/₂ in.



Buch III.

Giuliano della Rovere.

S. 177.

Jac. Volaterranus, Diarium (Muratori, Rer. Ital. Script. XXIII. col. 107. ad annum 1479).

»Vir est naturae duriusculae, ac uti ingenii, mediocris literaturae. Census sacerdotiorum magni, supellex ampla, vasorum argenteorum vis maxima. Ecclesias fere omnes et Coenobia suae curae et ministerio commissa instauravit et lapsa restituit. Basilica Sanctorum Apostolorum et conjunctae aedes, quas inhabitat, et Templum venerandum Sancti Petri ad Vincula, argumento omnibus esse possunt. Tribus Cathedralibus uno tempore praeest Avenionensi, quae auspiciis suis in Metropolim est erecta, Meldensi in Gallia et Sabinensi, quae una ex sex quae primoribus Patrum semper in titulum dari consuevit. Tribus legationibus nunc fungitur, Avenionensi videlicet, Picaena et Gallicana, in quam in praesentia proficiscitur. Qui si non alia operabitur, id certe non deerit, quod Romanae Curiae detrimenta maxima inferet; quicquid enim ea capere deberet ex illa Natione, ipse intercipiet: in quo velit Deus, vanus et mendax inveniar.«

1480 (col. 190 f.) verbessert er seine Meinung folgendermaßen:

»Ita in omnem partem elucet magis quotidie Cardinalis Sancti Petri munificentia et liberalitas, non illa quidem affectata, ut in plerisque cognoscimus, sed ingenua, sine fuco, sine arte, ut facile Xisti Pontificis nepotem possis agnoscere.«



Nach der Wahl Innocenz' VIII. schreibt Guidantonio Vespucci an Lorenzo Magnifico: »et lui è Papa et plus quam Papa.« Es ist Giuliano's Politik, die Lorenzo schildert, wenn er nach dem Kriege Innocenz' VIII. gegen Neapel äussert: Die Kirche sei gegenwärtig mehr zu fürchten als selbst Venedig, denn sie lasse nicht wieder aus der Hand, was sie einmal halte. (Bei Cappelli p. 298—301. Vgl. Reumont, Lor. Medici II. p. 270 f.)



S. 205.

Benedetto Buonfigli in Rom.

Buch IV, Cap. 3.

Es gibt noch ein vergessenes Fresko in Rom, das mir die Anwesenheit dieses Meisters in den achtziger Jahren zu bestätigen scheint. Es befindet sich in St. Onofrio am Janikulus. Dort sieht man nämlich rechts vom Eingang in die Kirche, aussen in der Vorhalle, den Grabstein des Nikolaus von Forca Palena, der im Jahre 1439 die Kirche gebaut und das anstossende Kloster bis 1446 gegründet. Der Grabstein mit der Bildnisfigur dieses Stifters in flachem Relief trägt die Inschrift:

DIVO · NICOLAO · HEREMITAE BAE. Δ MAE. MCCCCXLVIII.

wird also kurz nach seinem Tode entstanden sein, was auch die aussen herumlaufenden sechs Hexameter »Hoc tumulo aeternum pater o Nicolae quiescis, Urbs quem Roma tenet Furcae genuere Palenae . . . meritis defendit heremum, Ipse suis placido nunc sanctus Onofrius ore.« andeuten. (Abbildung bei Agincourt, XXXVIII, 10.)

Nun aber sieht man im Durchgange rechter Hand, der zum Klosterhof führt, an der Wand links ein schmales Freskobild, das denselben Eremiten darstellt. Es ist vielen Unbilden ausgesetzt gewesen, sogar quer über die Brust laufen allerlei Kritzeleien, und man hat das braune Gewand übermalt, das Ganze unter einem Rahmen mit barockem Tabernakel darüber geschützt. Auf diesem hölzernen Verschluss steht einmal oben und nochmals weiter unten die Inschrift: Antiqua et vera effigies Divi Nicolai hujus monasterii fundatoris ann. 143(4). Die letzte Vier ist nicht mehr deutlich, und beide Inschriften verhältnismässig neu, so dass wir wol das Gründungsjahr 1439 zu lesen haben. Das Bildnis selbst nun, das in seinem oberen Teil ganz gut erhalten ist und ungefähr die Aehnlichkeit mit dem Relief der Grabplatte festzuhalten, zugleich aber stärker zu individualisieren sucht, gehört seiner Zeichnung und malerischen Technik nach in die Jahre um 1480, und zwar einem umbrischen Maler. Nach dem warmen bräunlichen Ton des Ganzen, der Kopfbildung und Wiedergabe der inneren Gesichtsteile, wie nach der Gewandbehandlung glaube ich soviel Uebereinstimmung mit den Fresken des Buonfigli in der Kapelle des Signorenpalastes von Perugia zu bemerken, besonders mit denen auf der Eingangswand, dass ich hier ein Zeugnis für seine Anwesenheit in Rom während der letzten Jahre Sixtus' IV. erblicke.



Nachdem Antonio di Benedetto Aquilio mit Melozzo in der Bibliothek des Vatikans gemalt, ergeben sich noch folgende Haltpunkte für seine fernere Wirksamkeit.

1483 malt er die Kopie einer alten byzantinischen Madonna für S. Clemente in Velletri, mit der Bezeichnung

ANTONATIVS ROMANVS ME PĪXIT ANNO M.CCCC.LXXXIII.

1483, März 17. übernimmt er mit Pietro di Turino von Siena drei Zimmer im Kapitolspalast auszumalen.

1483, April 26. liefert er die Wappen für den neuen Kardinal Camerlengo Raffaello Sansoni-Riario, Tit. S. Georgii.

1484, November 14. werden ihm die Arbeiten für die Krönungsfeier Innocenz' VIII. bezahlt, die er mit Pietro Perugino geliefert.

1485, Januar 14. im Verein mit Pietro Matteo von Ameria bei Wappen und andern gemalten Abzeichen für die Burg von Benevent beschäftigt.

1488, Oktober 31. ähnliche Arbeiten für den Katafalk bei den Exequien für die Königin von Cypern.

1489 Altarbild in der Cappella S. Lucia des Domes zu Capua; vor der letzten Restauration bezeichnet:

ANTONATIVS ROMANVS ME PINXIT · MCCCCLXXXIX.

Hier sind nur noch wenige Spuren von der Gemeinschaft mit Melozzo übrig geblieben, sondern Typen und Arrangement des Ganzen, Gebärden und Gewänder lassen vielmehr den engsten Anschluss an Ghirlandajo und Perugino-Pinturicchio erkennen. Die thronende Madonna in der Mitte ist nichtssagend und schablonenhaft nach Pinturicchio wiederholt; sie trägt einen blauen Mantel über rotem Kleide. S. Lucia, in rotem Mantel über grünem Kleide, gleicht völlig der Madonna und den jungen Mädchen im Verkündigungsbilde Antonazzo's in S. M. sopra Minerva, das diesem datierten Altarwerke überhaupt ganz nahe steht, also wahrscheinlich um dieselbe Zeit entstand. Wie dort Ghirlandajo spricht in St. Stephanus, der in lackgrünem Diakonengewand auf der andern Seite steht, ebenso Perugino, nur ohne Verhimmelung. Es sind ganz hübsche, runde Gesichter ohne tieferen Ausdruck. Unten am Thron liest man noch . A . R . P .

1491, November 12. trägt ihm Guglielmo Pererio, Auditor der S. Rota, die Ausmalung der Kapelle des Peter Altissen in S. M. della Pace auf: in der Altarnische sollte oben die Transfiguration, unten eine thronende Madonna mit S. Sebastian und S. Fabian nebst den Stifterbildnissen, aussen über dem Bogen der Kapelle ein Vorhang gemalt werden, den zwei Engel zurückschlagen, wie von dem Rundbild der Madonna, das als Holztafel eingelassen werden sollte.

Im Uebrigen vgl. Bertolotti im Repert. f. Kwsch. 1883 p. 215 ff. Corvisieri im Buonarroti 1869, Juni und Juli, sowie Künstlerlexikon Bd. II unter Aquilio.



Es sind besonders zwei Darstellungen, die hier in Frage kommen. Die eine befindet sich zu Siena in der Kirche Fontegiusta. Es ist ein Fresko im Bogenfeld über dem Hauptaltar des Lor. Marinna, und gehört nicht, wie man bisher angiebt, dem Bernardino Fungai, der in derselben Kirche ein Temperabild mit der Krönung Maria's gemalt hat, sondern sicher dem Giro-

lamò di Benvenuto (1470—1524), von dem die Madonna della Neve in S. Domenico (1508) und die übermalte Himmelfahrt in der Chiesa di Fontebranda herrührt, — wie ich denn auch ihm das Fresko des jüngsten Gerichtes in der Unterkirche der Osservanza (hinter der Altarcella) zuschreiben möchte. Er vereinigt natürlich Reminiscenzen, resp. ererbte Eigentümlichkeiten seines Vaters Benvenuto di Giovanni mit solchen des Matteo di Giovanni und des Giacomo Pacchiarotto, hat jedoch, wie dies Wandgemälde in Fontegiusta bezeugt, auch Melozzo studiert und verdankt ihm besonders in den musizierenden Engeln schon Einzelnes von hoher Schönheit. Dürfen wir hierbei noch an die Vorbilder in Sti. Apostoli denken, so weicht andererseits die Madonna, die, auf Cherubköpfen stehend, aufrecht in wallender Gewandung emporsteigt, so merkwürdig von der bei sienesischen Genossen üblichen Darstellung ab, die fast immer sitzend gegeben ist, sind die Anklänge in den drallen Putten neben und über ihr so deutlich, dass wir genötigt sind, ein genaueres Muster von Melozzo's Hand vorauszusetzen. Dies aber wäre, wenn nicht in S. M. del Popolo, am ehesten an der Altarwand der Sistina zu suchen.

Nur an eine himmelfahrende Madonna sonst erinnert die Haltung dieser Figur bis auf den Kopf, das ist das zweite Beispiel, das wir meinen: Filippino Lippi's Assunta in der Cappella Caraffa von S. M. sopra Minerva zu Rom, die 1493 vollendet war. Hier erblicken wir ebenso auf der Altarwand in dem Bogenfelde die Auferstandene auf Wolken stehend, von jauchzenden und musizierenden Engeln umflattert. Sie legt die Hände zusammen, neigt aber das Antlitz nach unten, wo die emporschauenden Apostel versammelt sind. Wie bei Girolamo di Benvenuto die ornamentale Einrahmung der Gewölbkappe oberhalb des Wandgemäldes den Geschmack der Deckendekoration in den Stanzen des Vatikans verrät, so muss bei Filippino, dessen völlig andersartige Neigungen sonst genugsam bekannt sind, die strengperspektivische Umrahmung dieser Kapellenwände auffallen, mit den völlig im Sinne Melozzo's gegliederten Bogen, deren Leibung in Kassetten geteilt, mit vergoldeten Rosetten, Buckeln und sonstigen Ziergliedern antiker Bauwerke geschmückt ist. Der Zusammenhang mit Arbeiten dieses Meisters, dessen Vorzüge sich einem hochbegabten Maler wie Filippino unbedingt aufdrängen mussten, leuchtet noch überzeugender bei einigen der Engel ein, die er, nur neun an der Zahl, sich in ganzer Figur durch das Luftreich tummeln lässt. Sie sind in seinem damaligen Geschmack zigeunerhaft aufgeputzt, stürmisch und aufgereggt, wie die echten Geschöpfe eines Romantikers, der den ganzen Antiquitätenkram Roms gierig zusammenhäuft und wild gemacht in völlig neuer Weise aufischt. Die grosse Freiheit Melozzo's artet hier in tollen Uebermut aus, und der begeisterte Schwung jener Vorbilder wird bacchantische Ausgelassenheit. Sie toben hier und wirbeln durch die Lüfte und schlagen mit Armen, Beinen und Flügeln zugleich um sich. Wo aber nicht ganz die Unruhe dreinfährt, da bemerken wir rechts unten einen Trommler in so eigentümlicher Wendung des Oberkörpers, den wir vom Unterarm aus sehen, wie sonst nirgends bei Filippino, da blickt ein Kopf in ungewohnter Wendung herum, da heben sich zwei Arme mit einem Tambourin wie bei jenen in Sti. Apostoli. Die Madonna endlich steht mit nackten Füßen aufrecht in mächtig herabwallender Gewandung auf der Wolkenschicht, in der sich Engelkinder mit Fackeln und Weihrauchfässern bergen, ein Sternenkranz umgiebt das geneigte Haupt und ein Glorienschein, von luftgebildeten Cherubim umrändert, die ganze Gestalt, wie wir zu Florenz es nicht gefunden bis dahin.

Wo wäre eine solche Assunta Melozzo's zu suchen, wenn nicht in dem Altarbild der Cappella Sistina mit dem knieenden Stifter zu ihren Füßen. Nackte Füße und ein Kopftuch bei Girolamo di Benvenuto, bei Filippino Lippi und endlich noch bei Raphael in der Madonna di S. Sisto!



Eine zweite Gruppe von Nachfolgern, die sonst mehr zur Himmelfahrt Christi in Sti. Apostoli gehören, mag hier eine kurze Erwähnung finden.

Der Aufstieg Maria's aus dem Grabe im Beisein der Apostelschar, auf dem Hochaltar von S. Domenico zu Cortona. Das Tafelbild, das dem neuerdings von Milanesi ausgewiesenen Don Bartolommeo della Gatta nicht ganz gehört, ist im oberen Teil, wo Maria in dichtgedrängtem Engelchore thront, völlig sienesisch, Matteo di Giovanni, aber auch Benedetto Buonfigli von Perugia nah verwandt. Im unteren Teil sind die beiden knieenden Figuren, ein Mönch und eine Nonne, Zutat eines späteren Künstlers von der Art des Michele di Ridolfo Ghirlandajo, die Apostelschar jedoch ganz echt, sowol Melozzo wie Signorelli durchaus verwandt, und zwar entspricht Zeichnung und Vortragsweise mehr dem letzteren, Erfindung der starkverkürzten, in schwierigster Ansicht gegebenen Köpfe wie auch die Gewandung mehr Melozzo, auf dessen Jünger in Sti. Apostoli sicher einige zurückgehen und wahrscheinlich mehr als wir bei den spärlichen Ueberresten verfolgen können.

Sehr interessant ist dann der Kupferstich mit der Gürtelspende an Thomas im Beisein aller Apostel am Grabe der Jungfrau, von dem ein Exemplar in Florenz und eins in Berlin. Die Zeichnung geht sicher auf Sandro Botticelli zurück, zeigt aber im Hintergrunde eine Ansicht von Rom! — und in den Apostelköpfen eine ganz überraschende Verwandtschaft mit denen des Justus von Gent auf dem Abendmal von Urbino. Diese germanischen Einflüsse gehen sogar bis in die Bewegungen, die Hände und die Finger auf der unteren Hälfte!

Wichtig für die Kontrolle des Weiterwirkens ist dann das Tafelbild des Giacomo Pacchiarotto in der Akademie zu Siena, das die Himmelfahrt Christi selbst darstellt, und durch einige kühnbewegte Engel, wie durch die verkürzten Köpfe emporblickender Apostel zur Vergleichung Anlass giebt.

Minder bedeutsam ist die Glorie des Auferstandenen von Pinturicchio an der Altarwand der Cappella Bufalini in S. M. Aracoeli zu Rom (c. 1484, vgl. besonders den Engel rechts mit Guitarre). Die Himmelfahrt Maria's von einem seiner mattherzigen aber zierfrohen Schüler, oberitalienischer Herkunft, in der Cappella Basso-Rovere von Sta. Maria del Popolo, zeigt wie schon die Mandorla dort den Gegensatz der perusischen Lokalmeister und ihres Anhangs.



aus Pauli Jovii, Novocomensis Episcopi Nucerini, *Elogia Virorum bellica virtute illustrium.*

Romulus: marmorea statua, quae iuxta Laurentianam Damasi aedem, in fronte Gallorum civium domus posita est.

Numa: Eius effigiem marmoream diademate insignem, quam in Urbe non uno in loco vidimus, nummi aerei cum literis, atque eadem imagine, verissimam esse ostendunt.

Artaxerxes: Hanc ex antiquissimo numismate argenteo Rodulphus Pius Carpensis Cardinalis omnis priscae elegantiae studiosus eruditioribus, Romanae Academiae interpretandam ostendit.

Alexander —

Pyrrhus: Epirotarum Regis marmorea statua . . . in Angeli Maximi honestissimi civis domo conspicitur.

Annibal: Eius ex marmorea statua integrum caput penes Fabritium Peregrinum Parmensem vidimus, id cacuminato villosoque pileo protectum erat . . . Alteram quoque Annibalis imaginem ex vetustissimo aere Isabella Gonzaga

Herculis Cardinalis mater, nobilium antiquitatum sumptuosa cumulatrix, paulo ante Urbis cladem nobis ostendit. Et sedebat in elephanto cubitalis magnitudinis, turbinato pileo & orbitate oculi insignis. Cui, ut ab exemplo scite picto deprehenditur, plurimum arridet id marmoreum dimidiatae statuae caput, quod pro Annibale cum superioris Africani imagine apud Messanam a Decurionibus religiose custoditur.

Scipio Major. —

Athila: ex aere artificis manu.

Totila —

Carolus Magnus: Aream Caroli Magni effigiem nobis dono dedit Alfonsina, Magni Laurentii Medicis nurus.

Gotifredus Bolionius: Quo habitu delatum diadema renuentis eius effigies iubente Leone pontifice, ex vero numismate excepta, in coenaculo Vaticani picta est.

Saladin: Saladini formam nobis communicavit Donatus Lectius patritii ordinis Venetus.

Fridercus primus Imp.: Effigiem Aenobarbi Caesaris Mediolanenses . . . marmoreo in arcu supra Romanam portam sculpservunt dracone stantis cruribus involuto. Ad eundem quoque oris & barbae habitum altera ipsius effigies plurimum arridet, quae in aurea bulla scite expressa, appensaque membranis privilegiorum Pisanae civitatis conspicitur: ea fide collata, ut tertiam quoque eius statuum ad Volturmi pontem proximo Lotrechii bello base dejectam viderimus: quum sumptuosissimi operis turritus pons, a Friderico juniore, huius Aenobarbi nepote, suevae gentis regum imaginibus ornaretur.

Farinata Ubertus: Farinatae effigies in porticu Pandulphinae Villae ad primum lapidem extra Fridianam portam, hoc cultu atque armatura, inter Florentinos antiquos proceres Florentiae eleganter depicta spectatur.

Actiolinus Tyrannus: portentum humani generis, hac obducta feralique fronte, hoc atroci pallore, hisque vipereis oculis, suam indomitae naturae torvitatem spirans, in Praetorio Patavij pictus spectatur: unde nobis exempli tabula haec in Musaeum relata est.

Martinus Turrianus (ohne Abbildung) ad Claraevallis Coenobium . . . ejus effigies sub abside marmorei fornicis depicta, hodie etiam incolumis spectatur, in purpura & pileo armelinis pellibus suffulto, ut tum erant summi Magistratus insignia.

Sarra Columna: Formam Sarrae in vetere tabula pictam exceptamque per manus a maioribus, & religiose custoditam Martius Columna nobis ostendit, ut ex ea aemulante Pictore, exemplum exactae similitudinis duceretur.

Uguccio Fagiolanus: Effigies ejus equestris adstante ei Castruccio & falconem ad ~~aut~~ ^{sup} laeva gestante, Pisis in sepulchro, cui Camposancto nomen est, pretiosis ex vero picta coloribus conspicitur.

Castruccio Castracanis: Castrucii effigies (ut in Uguccione diximus) Pisis elegantissime picta conspicitur, cui similem ex candido marmore nobis ostendit Nicolaus Tegrinius Lucensis Patritius, a quo Castrucii vita Latine atque integerrime scripta ac impressa extat.

Canis Scaliger: Eius imaginem in tabula egregie pictam Achillinus Bononiensis rerum antiquarum studiosus, viris elegantibus ostendit.

Liber II.

- Robertus Neapol. Rex.: Visitur ejus sepulcrum cum effigie marmorea in templo D. Clarae ab se dicato.
- Otho Archiepiscopus: Visitur ejus imago sumptuose depicta in magno conclavi Anglerianae arcis ubi Decumana victoria de Turrianis parta picturis adhuc incorruptis expressa hodie spectatur.
- Matthaeus Magnus: Eius effigies Modoetiae in templo maximo spectatur habitu porrigentis templi imaginem, quod Divo Joanni Baptistae voverat.
- Galeacius Primus: Eius effigies in sepulchro Actij filii egregie sculpta, depicta autem in templo ad Viboldanum Romana via dextrorsum ad septimum lapidem conspicitur.
- Actius: Visitur ejus effigies elegantissime depicta ad laevam divi Gothardi Templum intransantibus.
- Luchinus: Effigies ejus in Actij sepulchro marmore sculpta prospicitur.
- Johannes Archiepiscopus: Effigies ejus nullo vitata situ, in superiori conclavi Pontificiae domus, in cyanea chlamyde egregie picta conspicitur.
- Galeacius Secundus: Effigies ejus pluribus in locis in arce elegantissime depicta: hoc vero habitu conspicitur in inferiore porticu quae ad laevam intransantibus occurrit.
- Barnabas: Effigies Barnabae in Concano templo picta spectatur, quum adhuc extet marmorea statua equestris, qua sepulchro ejus superposita Joannes Galeacius, ut tanti admissi facinoris atrocitatem leniret, eundem, & patrum et socerum honestavit.
- Joannes Galeacius: Effigies ejus Carthusiano in templo prope urbem Ticinum marmore sculpta, multis in locis, praecellenti autem habitu depicta ad Coenobium Castellatij iuxta Mediolanum spectatur.
- Joannes Maria: Effigies Johannis uno in loco quod viderim viperijs oculis venenum spirans, patre vivo picta, in altaris tabula, quae est contra aram Templi maximi, ad extremum testudiuus posita Mediolani spectatur.
- Philippus Vicecomes: Philippi effigies Mediolani multis in locis picta, sed longe elegantissime in domo Francisci Tabernii Epistolarum magistri, in frontispicio inferioris magni conclavis ex arte plastica efficta spectatur.
- Johannes Vitellius: Cornetanus Patriarcha & Cardinalis. Vera Vitellii effigies depicta in magno conclavi eius domus Corneti spectatur.
- Jul. Caesarini (fehlt d. Holzschnitt). —
- Tamerlanes Scythar. Imp.
- Baiazetus I. Turcarum rex: Hadriadenus Barbarussa Ottomanicae classis praefectus . . . Virginium Ursinum Anguillariae Comitem arcu scythico cum pharetra . . . (donavit), addens arculam ex ebano & ebore fabrefactam, in qua undecim Ottomanorum regum vera simulacra, pro captu barbarorum artificum preciosis coloribus in levigatae chartae tabellis depicta visebantur. — Has omnes Virginus magnis exoratus precibus Alexandro Farnesio Cardinali & mihi, latioribus in tabulis ad delectationem elegantium virorum pingendas communicavit.
- Celebinus Turcarum Imp. —
- Joan. Aucuthus Britannus: vera effigies in templo maximo Florentiae colosseae magnitudine spectatur.

Albericus Balbianus: Alberici effigies Ticini in arce ad sinistram porticum picta, habitu triumphum comitantis, conspicitur.

Sfortia & Braccius: Variæ omnis ætatis eorum imagines multis in locis spectantur.

Carmagnola. —

Gattamelata: Veneti eum . . . aenea equestri statua honestandum censuerunt curaruntque faciendam ingenio præstantissimi eius ætatis statuarij, cui Donatello Florentino nomen fuit. Hic antiquorum artem decenter æmulatus, absolutæ pulchritudinis statuam armati equitis militare tenentis sceptrum, elegantissime perfecit, quam hodie eruditi artifices admirantur, Patavii collocatam in ea area, quæ Antoniani templi frontem aspicit.

Nicolaus Piccininus (fehlt d. Holzschnitt). —

Liber III.

Bartholomeus Coleonus: Statuit & sibi vivens sepulchrum ad aram maximam, apud quam marmorea ejus effigies, & in tabula etiam scitissime depicta Bergomi, conspicitur. Senatus autem ei merito statuam equestrem aeneam ad templum Joannis & Pauli cum marmorea basi erexit, Patavina quidem magnitudine grandiolem & luculentam, sed nequaquam pari Verroci artificis felicitate fabrefactam.

Matthias Corvinus Rex Pannoniæ: Effigies ejus armata equestris, luculentissime depicta Romæ in campo Floræ, contra Podium cubiculi mei in angulo Laurentianæ domus spectatur, ad quam arridet altera persimilis Andreae Mantiniæ manu picta, quæ in Museo nostro conspicitur.



Zur Nachfolge der Heldengestalten Melozzo's gehört auch die Reihe überlebensgrosser Heroen, welche in einem Zimmer der Casa Prinetti (via Lanzzone 4) zu Mailand erhalten und nach unserer bisherigen Kenntnis auf den Namen Bramante getauft sind. Zwei davon sind noch in ganzer Figur in Nischen stehend erkennbar, wenn auch die eine stark übermalt; andere nur noch als Brustbilder vorhanden. Zwei Halbfiguren auf einem Stück, bei einer Himmelskugel beschäftigt, gehören nicht in diese Reihe. Auch hier ist die architektonische Ausstattung des Raumes mit den statuenähnlichen Einzelgestalten berühmter Männer, die zu einem Vergleich mit denen Ghirlandajo's im Signorenpalast zu Florenz herausfordern, ein wichtiges Dokument, das einen Rückschluss auf die Stanzen des Vatikans nahe legt, und deren Beschreibung bei Vasari, die nur von Hörensagen gegeben wird, anschaulich illustriert.



Schon am 16. Juni 1484 schreibt Guidantonio Vespucci an Lorenzo de' Medici, dass seit Sonntag der Papst am Fieber krank sei:

»questi astrologi molto hanno pronosticato sua Beatudine debbe morire di questo mese, et per lo Eclipsi che debbe esser hoggi.«

12. Aug. »s'intende nostro Signore essere peggiorato, et per el catarro essergli ingrossato la lingua in modo che quasi non può formare la parola. Credesi la vita sua non passerà duo dì. — — sperasi la vita sua dovere essere brevissima.«

12. Aug. hora XVI: »S'è inteso di certo, a nostro Signore circa hore XIIIj esser venuto uno sfinimento aut accidente, il quale l'ha tenuto circa due terzi d'hora, adeo che di Palazzo fu mandato per il Reverendissimo Cardinale di S. Piero in Vincula, dubitandosi della vita di Sua Beatitudine, il quale non obstante fussi al principio del suo desinare, et con sua signoria el Reverendissimo Cardinale di Novara, si partì senza cerimonie et andò al Palazzo.«

(bei Thuasne, *Diarium Burchardi*, Paris 1883. I App. pag. 495 ff.)

✠ De obitu Sixti Pape Quarti

Et nova Electione Innocentij Octavj.

(Mscr. München, Staatsbibl. Cod. lat. 716. fol. 122^b)

R. P. Non dubito quin ea quae hic Rome acciderint fama longe lateque divulgaverit: ne tamen lascivia accusarer, singula prout gesta sunt vře Paternitati duxi scribendum. Jovis XII Augusti, infra quartam et quintam noctis horas Fe. Re. Sixtus Papa Quartus ex infirmitate, quam vulgares guttam appellant, decessit. Veneris XIII domus Comitum Jheronimi, a suis derelicta, nec non Castellum Jubileum prope pontem mollem situm, ad Comitissam dono Sixti spectans per Columnenses etiam comunem populum ad saccum fuerunt posita. Et eadem die hora vesperarum corpus Sixti in ecclesia sancti Petri et medio sue Capelle extitit ecclesiastice sepulture traditum. Dominica XV. Comes Jheronimus, qui exercitum in obsidione Castellorum Columnensium tenuerat, Urbem intrare non audens, neque Collegium Cardinalium cum suo exercitu admittere voluit, circa pontem mollem se locavit. Lune XVI Augusti de Sabellis et Columna cardinales, qui se jam dudum a curia propter differentias et lites absentarunt, cum eorum gentibus rediere. Martis XVII. instituta fuit prima dies exequiarum, qua pauci exequiis interfuerunt cardinales, propter multorum a curia absentiam et aliorum qui Rome erant insidias: videlicet cardinalis S^ti Petri ad vincula, de Sabellis, Columna, Melfitensis, et eis clandestine adherentium . . . eis tutum non patere accessum; et rationabiliter: cum Castellum sancti Angeli et palatium apostolicum quae sede vacante in manibus Collegij libere esse deberent, per Comitum satellites et sibi juratos detinerentur. Et nisi ipsa Collegio raderentur, eos ad exequias sive etiam conclavam nequaquam venturos esse allegantium. — Creverunt exinde inter Cardinales machinationes et Vicecancellarius, qui semper Columnen. bene voluit, parti Comitum, quam Ursini sequuntur, accessit, sperans forte pontificatum consequi. Preterea quilibet domum suam armis et armigeris stipendiatis munivit. Et fuit Roma tota in armis et fortalicijs plenis posita. Verum res ipsa prudentia sancti Marci, Fuschari, Sancti Angeli et aliorum Cardinalium, qui Romam ex tunc rediere, aliquantulum fuit intercepta, non tamen sedata, cum ratio cessit voluntati. Et quilibet se armis magis quam ture ueri confidebat. — Conservatores autem urbis Romane et Patricij qui uti Imperium insidijs amiserunt ne item ex scismate forsitan eveniente sedem apostolicam, qua omnis eorum dependeret salus, perderent formidantes, per Cardinalem de Sabellis, virum maturum ac egregie doctum attentum informatum, singulos visitarunt Cardinales, eos pro pace qua eo salubrius possent unanimiter universalis ecclesiae erigere pastorem sinceriter exortando. Et exortationibus ac precibus, ut dicebatur, spretis minas addiderunt utcunque ipsi diversitate causam cognoscere vellent et saniori parti favere. Illique Conclavam pro creatione futuri pontificis in Minerva parare ac eam vi et armis

dum opus esset defendere. Haec et multo majora in vulgo murmurabantur; sed vera fuerint nescio. Scio tamen quod ex tunc Comes Jheronimus qui foveam quam alijs praeparavit incidere timens una cum exercitu suo recessit. Et perinde Castellum sancti Angeli ac Palatium fuerunt ad manus Collegii tradita. Et consequenter die Mercurij XXV Augusti, quae nona fuit et ultima exequiarum dies, omnes Cardinales numero XXV divinis offitiis interfuerunt. Et sequenti die post missam de S̄o Spiritu per dominum Cardinalem Sci Marci celebratam, conclavamque, quae in Capella nova sita in palatio apostolico ordinata fuit, intrarunt. Et tunc Cardinalem Melfitensem Janue natum et ad cardinalatus culmen iam dudum ex promotione Cardinalis S̄ci Petri ad vincula profectum in papam nomine Innocentium VIII. crearunt. Et ita die dominica XXVIII Augusti de mane hora quarta decima publicatus fuit. Eius vero domus in via versus Mariam de populo sita, quae juxta introductos Romanorum ritus in praedam sive saccum poni debebat, per Columnenses tutata fuit. Et illam pro habitatione (ut ajunt) Cardinalis Aragoniae Regis neapolitanis filii deputavit. Et Columnenses in pristinum statum restituit. Et o utinam taliter deputeret ac restitueret, ut vinc . . . suum remaneat . . . Cum his vestrae me commendo paternitati . . . Raptim ex Urbe, ultima Augusti, Anno MCCCCLXXX quarto.



Sixtus foverat Ursinos Innocentius autem Columpnens. Quibus etiam pro viribus favet Cardinalis S. Petri ad vincula, qui pontifici proximus est. Unde contra ipsum et Column. sparsa sunt carmina sequentia:

Vincula non capient ursos quos inde columnae
Subdere ab arte parat venator vincula marti
In Venerem lapsum, non armatum tenere,
Et pontem (?) armatus poterit defendere et aedes.

Contra ista fuerunt sparsa sequentia:

Vincula crudeles domuerunt saepe tyrannos,
Et saevas cohibent vincula saepe feras
Haec eadem insigni pridem convicta columnae
Arcebunt ursus vincula setigeros.



Sigismondo de' Conti, Historiarum sui temporis Lib. V. p. 204 ff.:

Mansuetudinis fuit, ut supra demonstravimus, magnae, quam vultu et verbis proferebat, alligabaturque vel exigua benevolentiae significatione; quoque ipse in benignitatem erat propensior, eo minus posterioribus beneficiis dignos putabat, si quos prioribus male usus intellexisset. Hinc tantopere succensuit Laurentio Medices; et Carolum Manfredum Astorgii filium, quem in dominatu Faventiae collocaverat, a Galeatio fratre passus est deturbari. Pecuniam usque adeo contempsit, ut ne aspicere quidem sustineret, sed per cubicularios amicis et pauperibus erogaret. Fuit et in hospites Reges liberalissimus, nam Ferdinandum Siciliae, Christiernum Daniae cum Dorothea thori consorte, et Stephanum Serbiae Reges, Albertumque Saxoniae Ducem, Romam Jubilaei anno profectos, lautissime, munificentissimeque excepit, tantumque hospitalitatem dilexit, ut cum vetera aedificia Palatii Vaticani parum dignitatis et commoditatis haberent, novo et sumptuoso opere erecta et exornata atria Regum et Principum hospitio aedificavit. Hospitalem etiam Sancti

Spiritus in Saxia domum supellectile et aedificiis excoluit, in cuius interioribus partibus omnem progressum suae aetatis omnesque actus illustriores ab infantia usque depingi fecit, et ut languentibus, expositisque alimenta uberius suppeterentur, Oppidum Fabricae eiusque agrum, nonnullaque alia praedia attribuit. Nulla praeterea fuit in urbe aedicula, quam Jubilei anno non instauraverit. Erexit et a fundamentis in honorem Beatissimae Virginis Mariae duas, unam apud Portam Flaminiam, quae Populi dicitur, quam religiosus virus ordinis Sancti Augustini Congregationis Lombardiae attribuit, alteram apud Circum Agonalem sub vocabulo Pacis, eamque inhabitandam Canonicis Regularibus Congregationis Sancti Augustini dedit. Aulam insuper, sive aediculam, in qua Pontifex cum Cardinalibus sacra facit, testudine, pavimento tessellato, marmoreisque sedilibus renovatis, egregia pictura, qua omnia veteris novique Testamenti mysteria repraesentantur, excoluit: in fronte autem altaris imago ipsius Virginis Mariae in coelum assumptae tanta arte depicta erat, ut se humo attollere, et in aethera tendere videretur . . . Pontem etiam media Urbis regione, Tyberis impetu dirutum, firmissimis compagibus instauravit, atque suo nomine appellavit, cuius pontis opportunitate tota regio illa transtyberina, quae inanissima et immundissima erat, frequentissima et cultissima reddita est . . . Bibliothecam quoque Palatinam in tenebris et indecoro situ iacentem structis comodissimis subselliis publicavit . . .



Raph. Maffei Volaterr. Commentariorum Urbanorum libri XXXVIII. Romae 1506. (Lyon 1552. fol. col. 677 f.)

Liberalissimus omnium pontifex, negabat nunquam, quin eadem pluribus importune rogantibus saepe concedebat ¹⁾. Ea de causa libellis signandis Joannem Montemirabilem virum Gallicum exercitatum ac severum praefecit, qui non rite concessa interpolare ac retractare posset. Suorum in primis amantissimus ac indulgentissimus fuit, quorum causa pleraque praeter fas jusque et agebat et concedebat. Petrum ante omnes eiusdem ordinis ac patriae, quem a puero una cum Hieronymo fratre sibi educaverat, ad cardinalatum usque provexit . . .

Nam eo pontificum nullus nec animo munificentior, nec in dando hilarior, nec in promovendis hominibus promptior repertus fuit. Miseros enim atque a Turcis ejectos principes Bosnae, Cyprique reginas, praeterea Andream Paleologum Peloponnesi et Leonardum Toccum Epiri despotos aluit. Saxoniae ducem, Christiernum Daciae deinde Moesiae (!) novissimae, Ferdinandum Siciliae reges apostolorum limina salutatum venientes magnificentissimis sumptibus excepit.

In operibus publicis aequè maximus, urbem a situ ac coeno vindicavit: viis primum munitis, porticibus quoque ejectis, quae vias occupabant, vicorumque magistris ac curatoribus institutis. Templum insuper, vetustate obsita, omnia restituit. Xenodochium sancti spiritus pulcherrimis aedificiis ampliavit. Templum Pacis de novo constituit, ubi canonicos regulares a basilica Lateranensi eiectos reposuit. Pontem Aurelium

¹⁾ Vgl. Epist. Card. Pap. 649. F. Cauriensi Episcopo. Siena 6 Aug. 1476.

. . . Sed aliam patris nostri necessitatem attende, non a me modo qui diligo et debeo, sed a minus amantibus minusque debentibus merito ignoscendam. Dederat, ut audio, cardinalibus duobus primae vacaturae domus diplomata, Neapolitano huic nostro et Malphetano urbis Legato, quae uno eodemque tempore ab utroque prolata anxium illum habebant. Repetebat ab iis defuncti Bononiensis domum Neapolitanus, ab iisdem et Malphetanus. Priorem juvabat potestas quam dixi et gratia. Posteriorem adita possessio jam et vita quotidiano in discrimine posita, quod pestilenti anno Legatione non deserat. Satisfacere eadem res ambobus non poterat et de eadem tamen praestanda ambobus erat scripta et vulgata jam fides.

penitus collapsum suo nomine refecit. Aedes in Vaticano pontificias refecit. Praetorianis, excubitoribus, magistratibus, muneraque obeuntibus loca commoda obsignavit, quum prius praeter dignitatem in cellis fere penuariis situ squalentibus agitent. Romam denique ex lutea lateritiam, sicut olim Augustus ex lateritia marmoream, reliquit.



Panvinio's *Leben Sixtus' IV.* ist grösstenteils eine Zusammenschiebung wörtlicher Excerpte aus Platina und Raph. Maffei. Deshalb nur zwei wichtige Beiträge von ihm:

Sisto IV . . . era generoso e d'animo grande, e desiderava perciò di accrescere la dignità Pontificia, di ampliar con l'armi i termini dello stato della Chiesa. («Hic Pontifex primus fuit qui majestati Pontificiae, quae religione tantum venerabatur, arma quoque et terrorem addidit.» Panvinus, *Epitome Pontificum Roman.* Venedig 1557.) — Lorenzo de' Medici non potea soffrire, che le forze del Papa soverchio crescessero, per una certa emulazione ch'era fra loro. Onde alla immensa e sfrenata cupidità del Papa si mostrò egli sempre contrario. Anzi avendolo per molte vie irritato e sdegnato con quest' altra pratica gli pose il fuoco nel cuore.

Si scrive per cosa degna del suo animo, che essendo nel più bel della guerra con li Fiorentini, Sisto citato al Concilio dagli Oratori degli Avversari, sotto colore ch' egli ingiusta guerra facesse, costantissimamente rispondesse, ch' esso era per accettare il Concilio, nel quale sperava far chiare le ribalderie di tutti quei Principi, ritornare molte cose da loro occupate alla Chiesa. E così quelli, che pensavano con la paura vincerlo, spaventati da lui, volsero altrove i lor pensieri.

Ritrovandosi il Papa con le spese di tante guerre bisognoso di molto danajo, fu il primo Pontefice che ritrovasse nuovi officij da poter vendere. Datone dunque il carico a Sinolfo di Castro Otterico, Protonotario, e persona molto diligente, restituì gli officij degli Abbreviatori minori già creati da Pio, e poi tolti da Paolo suo successore, il qual officio vendè molto bene. Il medesimo fè degli officij de solicatori. Introdusse anche l'officio di alcuni, che intervenivano a quante scritture pubbliche si celebravano, e senza loro non se ne poteva alcuna fare. Ma questo officio fu da Innocenzio suo successore estinto. Introdusse ancora gli officij dei Giannizeri, dei Stradiotti e dei Mamalucchi; ma quest' ultimo fu da Innocenzio annullato. Ordinò finalmente nove Notari della camera Apostolica, a' quali assegnò tutte l'entrate, ch'eran prima di un solo, il quale era capo degli altri. Sisto fu ancora il primo, che vendè gli officij del Procuratore della Camera, del Notariato Apostolico, del Protonotario del Campidoglio, del Notariato dello studio, della mensurazione del Sale, e del Cameratorio della Città. Ritrovò nuovi Dazj ed accrebbe gli antichi. Riscosse, non senza macchia di avarizia, molte decime dai Prelati. Ma queste cose si debbono al parer mio a necessità attribuire o a' parenti, e ministri suoi piuttosto, massime »non essendo fin a quel tempo stato Pontefice nè d'animo più generoso di lui, ne più pronto nel beneficar altrui.«



Infessura (bei Eccard, *Corp. hist. med.* aevi II col. 1939 f.):

Hic, ut fertur vulgo, et experientia demonstravit, puerorum amator et sodomita fuit. Nam quid fecerit pro pueris, qui serviebant ei in cubiculo experientia docet, quibus non solum multorum millium ducatorum donavit reditus, verum cardinalatum

et magnos episcopatus largiri ausus est. Nam et non propter aliud (ut dicunt quidam) dilexit comitem Hieronymum et fratrem Petrum ejus germanum ac post cardinalem Sancti Sixti, nisi propter sodomiam. Quid dicam de filio tonsoris, qui puer nondum duodecim annorum continue cum eo erat et tot et tantis divitiis, bonis, fructibus, et ut dicitur magno episcopatu decoravit, quem ut fertur, volebat ipsum ad cardinalatum contra omne genus justitiae et in pueritia promovere; sed Deus destruxit desiderium ejus. Taceo nunc alia, quae circa hoc possent recitari, quia visa sunt de continuo ¹⁾.



Buch V, Cap. 1.

Römische Epigramme,
die nach Deutschland kolportiert worden.

S. 261.

In Sixtum Papam IIII.

Quid pia pro functo fiunt solempnia Xisto?
Tradita sunt celeri vota precesque notho.
Riserat ut vivens celestia numina Xistus
Sic moriens nullos credidit esse deos.

Aliud in Eundem.

Sixte iaces tandem superis invisus et imis,
Inclusus gravido ventre necandus eras.
Usuras, strages, incestus, furta, rapinas,
Et quodcunque nephas te duce Roma tulit.
Magna licet tardae solvenda est gratia morti.

In Eundem.

Tuscia pannosi miraris fata Poetae,
Quisquis perit misera turba diserta fame.
Desine, mesta jacet Xisto suo principe virtus,
Pulsaque romulea sede Talia fugit.
Leno, vorax, pathicus, meretrix, delator, adulter.
Marcia si videat moenia, — Croesus erit.

(Codex des Hartmann Schedel in München, fol. 137—138.)

Vgl. dagegen Uberti Folietae Clarorum Ligurum Elogia, ad Joannem Andream Auriam Ducem Clarissimum. Romae, apud heredes Antonii Bladii, Impressores Camerales. MDLXXIII. p. 24—27.

Compendio di Memorie Historiche della Città di Savona . . . raccolto da Agostino Maria de' Monti. Roma . . . MDC. XCVII. kl. 8^o. p. 128 ff.



¹⁾ Priuli, Diar. vol. II fol. 202 schreibt über Julius II. (bei Brosch S. 301) »agente e paziente gomorreo, attorniato sempre da venustissimi e formosissimi giovanetti Ganimedi, elegendoli con premura . . . aborrendo del tutto il sesso muliebre.«

August 1484.

Leone Cobelli: Eodem millesimo, del mese d'agosto adì . . . El Bonarello nostro gouernatore fe' pigliare dui forlouesi: e l'uno era chiamato Spatazino figliolo de maistro Cristouano dei Mercorali fabri, lo quale Spatazino era stato con el Tolontino in Lombardia per balistrieri a cauallo, e'l Tolontino li uoliua bene: l'altro si era degli Ambrosi, et era parente stretto d'un depintore illustro del conte Gerolimo chiamato Melocio.

Lo quale Melocio è da Forliuio, et è uno solenno maistro in prospectiua e in ongni altra cosa de la dipentura fondato, peritissimo; e fe' molte dipentorie al papa Sisto magni e belli, e fe' la libreria del papa Sisto; e certo quilli cosi dipinti pareuano uiue: et tal uedendo lo illustro conte Gerolimo lo uolse per suo iscodiero e gentilomo, e dauagli una mangna prouisione, perchè le paria de l'arte de la prospectiua el più solenno de la Talia; e si lo chiamaua Melancio, per el nome de lo antico. Hor, como uolse fortuna, el dicto Melocio era uenuto a Forliuio a uisitare la sua brigada: li fo dicto como el Bonarello gouernatore forlouese auea facto pigliare uno suo parente degli Ambrosi; subito el dicto Melocio andò a corte. El Bonarello le fe' festa e bona acogliencia, perchè era familiario de l'illustro conte Gerolimo. E stando cossi un poco el dicto Melocio li demandò de gracia lo parente suo. El Bonarello respose e disse: O Melocio, io delibero appiccare questo ghiottono de Spatacino per amore de Zan Francesco de Tolontino, lo quale et cetera . . . Allora Melocio disse: che auemo nui a fare de Spatacino? datice el nostro. Respose el Bonarello: Sia con Dio, ce parlarimo de nouo. Queste paroli io el so per Melocio, lo quale io molto praticaua sieco. E stando cossi, una matina el Bonarello le fe' appicà tucti dui, el parente de Melocio degli Ambrosi e Spatacino in su la piaia appe' de la cruccetta: e questo io uide con li mei occhi.



1503. Christus das Kreuz tragend, im Profil nach links. Bezeichnet: Marchus palmezanus pictor foroliuensis faciebat M^occcciiij.

Berlin, K. Museen. N^o 1129.

1501—1506. Chorkapelle des Domes zu Forli, Fresken und Altarbild mit der Kommunion der Apostel.

Andrea Bernardi. Chron. Mscr. fol. 199^b

»La dita noua capella grande fu fornita de dipinzere cercha la prima setemana dagosto Año dñi. 1501, e fu per mane duno M^o marco zia d'Antonio palmeziano. Item dite signori canonici auande fato una bela ancona per la representacione del corpo di criste per laltare grande, la mesene suso cercha la prima setemana del mese doctobre Año dñi 1506 per la uenuta de la Sta. de papa Zulio secondo, Et fece fare quele hocchie sopra al dito altare, la quale Ancona aueua fate dite M^o marco palmeziano. Et era certi dignissime cose, et masime lostia santa, che in mane cristo aueua, et una policia, che era dipinta, che notificaua el nome del maestro, et era alquanto straciata, pareua ueramente che fuse stacata.«

Dasselbe bestätigt die Cronaca Albertina, welche übrigens nur aus Bernardi abgeschrieben hat, fol. 617. Vgl. die Stelle bei Fil. Guarini, *Notizie storiche e descrittive della Pinacoteca Comunale di Forlì*. 1874 p. 95.

Charakteristisch für Palmezzano's Geschmack ist die Farbenwahl. Christus erscheint in rosa-rotem bläulich schillerndem Rock und blauem stahlgrau gefüttertem Mantel; Johannes in bräunlich-grünem Rock mit lackrotem Mantel und weissem Handtuch. Petrus trägt grünen Rock und grauen Mantel mit gelber Innenseite; bei Andreas ist wieder der Ueberwurf grün. Hinter Petrus in der folgenden Reihe zunächst ein blaues Unterkleid mit gelb und braunem Mantel, in der letzten Reihe grünbrauner Rock und roter Mantel mit bräunlich-violetter Innenseite. Dazu an den Pilastern der offenen Halle scheusslich hellbunte Grottesken auf Goldgrund, und unten ein braunmarmorierter Fußboden, woran der eingeknickte und an einer Ecke abgerissene Papierzettel mit der Inschrift »Marchus palmizanus fatiebat« befestigt ist. Die Lünette (quell occhio) mit einer Pietà befindet sich jetzt in der National Gallery zu London. N^o 596.

1509—1510. Altarwerk in der 4 Cap. links zu S. Tommaso in S. Mercuriale (im Originalrahmen mit Lünette und Predella). Das Bild stellt die Empfängnis dar in Gegenwart von S. Stephanus, der rechts hinter der knieenden Maria kniet, und S. Mercuriale, zuäusserst links hinter S. Barbatian. (Dieser an Stelle des ursprünglich dargestellten S. Rufillus aufgemalt, nachdem 1573 die Kapelle in Besitz der Brüder Orazio und Barbaziano Merlini gekommen war.) In der Mitte kniet ein Engelchen mit Schriftband, — alle in freier Landschaft, während oben links der segnende Gottvater in der Cherubglorie erscheint. Die Lünette enthält den auferstehenden Christus mit den Wächtern am Sarkophage. Oben zwei Medaillons mit Prophetenköpfen in den Zwickeln des Tabernakels. Am Sockel der Pilaster je zwei Heilige in Halbfigur, in der Predella die Begegnung Joachims mit Anna und die Steinigung des Stephanus. Im Hauptbilde neben einem offenen Buch der Zettel mit der Inschrift.

Im Libro Ricordanze A. 1490 ff. findet sich fol. 46 unter dem Jahr M.D.XXIIIJ folgende Eintragung des Abtes Don Philippus.

Ricordo come io Abbẽ addi 15 di septemb' 1510 feci la cappella di San Giouannj Baptista ch' fra la capella di numaj et la capella di san Nicolo, et Alfonse di Reame di Napolj feccj a nõ comp^{ro} la Anchona dalla Compagnia del Corpo di Christo. Et quã. dõ Alfonse cenando a casa sua fecj donatione al Monast^o di dcã Ancona Rog. s. Giouannj michelinj. Et pero ho fatto questo ricordo. Accioche uerra da poj sappi ch' dõ capella e libera del Monasterio Et possj dare a chi para al conuento nõo.

Ego idem Abbas

manu propã scripsj.

fol. 36^a steht schon das Datum der Schenkung des Alfonso del Reame, der auf der letzten Seite desselben Buches als »gia fattore del Monastero« bezeichnet wird.

»Rdo come addi 15 di giugno 1515 Alfonse di Riamo fece libera donatione al Monast^o della Capella titolata in zan Giouanni Baptista con la tauola sua posta nella giesa nostra di san Mercuriale

Die Notiz über die Cession an M^o Barbatiano Merlini und seine Brüder findet sich im Libro Ricordanze B. fol. 109^b f. Damals heisst sie schon Cappella della Concettione.

In diese Jahre seiner stumpfsten Malerei gehört auch die Altartafel der 4. Kapelle rechts in S. Girolamo, welche damals der Familie Acconzi gehört, deren Bildnisse (nicht die der Riario) sich darauf finden.

1510. Christus im Grabe von Engeln gestützt. Paris. Louvre 277.

1513 bezeichnet das Altarbild in München einen neuen Aufschwung. Das letzte Datum seiner Werke ist 1537.



Bau und Marmorschmuck der Cappella della Canonica des Domes zu Forlì.

1490—1507.

In der handschriftlichen Chronik des Andrea Bernardi heisst es:

E qui adi 27 del mese di setembre 1490 die lune inomine dominj se cominciò a fondare deta capela e fu per mane de uno M^o cesare da carpe; fondata che la fu stete in quele mode per fine a l'anno 1493 e po se comencio ad alzare e fu per mane de uno M^o soluestre de sarti da lago mazore. E qui s'alzò una armadura; — fate che fu queste zia era abondate tante elemosine che dite soi benefaturi aueua fate condure una gram quandita de prede marmorine de le parti de leuante e tutauia aueuano a piede certa quandita de scarpeline che laueua lauorate in tale mode e forma che altre anne future 1494 adi 23 del mese de setembre die martis dite M^o soluestre comencio ad ornare la dita capela come le predite prede come per insine al prexente ad ognome sie manifeste. Item alzose per tuto al prexente ane doi armadure, l'altre anne cercha la prima setimana di mazo dite M^o soluestro comencio a uoltare dita capela e fare la terza armadura 1497 in tale mode per fine al prexente tenpe si re- troue esere condute barche 19 dele dite predi marmorine come disopra che costone cercha 7 duquate l'una et altrettante del nole de la dita barcha e per altre spese de li diti condutore insoma duquate 18 che asende a la quandita de 362 duquate, e spese a mantenere de quelle (scarpelline) poteua esere duquate 200, che asende hogne prefata soua spesa per fine al prexente tenpe ala quandita de duquata 562. E qui in dite anne 1497 fu uolta dita capela e fate . . . in tale mode e forma che prima domenigha del mese d'agoste del prexenti anne se ce dise la suoua prima mesa come in suse dite altare una deuotissima figura del martire sam bastiano¹⁾. E qui stete le cose fine ala prima setemana di zugno 1498 che se fe la prima porta uerse faienza. E po se coperse la . . . (volta?) de la capella di pionbe l'ultima setemana de setembre & comenciorono laltre coperti de le quatre postize come ase e cupe per in fin a tante . . . era la posibilita de fornirla e qui era alta atorne atorne come dita marmura per infine a la somita de dito sofinto (Marmorinkrustation im Innern). E qui era stato le cose in quelle mode per fine adi primo del mese de nouembre 1498 die iouis che fu butate ze se aperte hogne mure atopezaria che era atorne a dita figura dentre dal altare grande. E poi adi 13 dite fu fornite coperte el mure & el maestre che per fine al presente laueua lauorate dite marmore aueua nome M^o Jacomo zia de lanfranche di maze da carauaze

Et a di 6 de zenaro 1507 fu fornite quela porta dela capela diuerse la ghiesia & adi 13 dito mazi fu meso suso quele cornisone et altre soi pilastre li propinque per mane de M^o cristofano de fiorebecio da forli per eser morte M^o soluestre.



Danach ist der gründlich wirre Bericht bei Bonoli, *Istorie della Città di Forlì* p. 268 zu verbessern. Giovanni Casali, *Guida per la Città di Forlì* p. 11 f. schreibt: La maestosa cappella della Canonica, sta di contro a quella della B.V. del Fuoco, e che serve di crociera all' altra parte del tempio. Essa fu edificata del 1490, col disegno di Pace Bombaci²⁾, è tutta ornata di

¹⁾ Gemälde des Niccolò Rondinelli, noch jetzt im Dom.

²⁾ Dies war der Baumeister des 1475 geweihten Hauptbaues (cfr. Bonoli u. Marchesi).

marmi d'Istria, ai quali impropriamente fu dato di bianco: le cornici, gli eleganti capitelli, e gli altri membri architettonici sono opera di Giacomo di Lanfranco da Caravaggio e di altri scultori. Nel limitare dell' arco di mezzo, una pietra isolata e semplice, logora dal tempo la quale non mostra scolpito che una mezza testa di leone, copre le ossa di Antonio II Ordelaffi, ultimo signore di Forlì. Anticamente gli si leggeva sopra la seguente memoria

ANTONIVS. II. LIVIAE
PRINCEPS · GLORIA · ET ·
DECVS · ORDELAF · M · D · III ·
S. P. I.



Buch V, Cap. 4.

Ein Wunder des heil. Jakobus.

S. 295.

Acta Sanctorum (Bollandisten). Juli 25. Tom. VI. Venetiis MDCCXLIX wird die Geschichte von der Hühnerauferstehung erzählt.

Vir quidam probus et amicus Dei, et uxor ejus optima mulier cum filio adolescentulo magnae probitatis ad Sanctum Jacobum Compostellam proficiscentes, in urbem S. Dominici Calceatensis itineris defessi ingrediuntur, et quiescendi gratia restiterunt in domo cujusdam qui adultam filiam habebat: quae cum adolescentem pulchra facie vidisset ejus amore capta est. Et cum juvenis ab ea requisitus atque vexatus ejus voto repugnasset, amorem convertit in odium et ei nocere cupiens, tempore, quo discedere volebant, ejus cucullo crateram sui patris clam reposuit. Cumque peregrini mane discessissent, exclamavit puella coram parentibus crateram sibi fuisse subreptam. Quod audiens praetor, satellites confestim misit, ut peregrinos reducerent: qui cum venissent puella conscia sui sceleris accessit ad juvenem & crateram eruit e cucullo.

Quapropter, comperto delicto, juvenis in campum productus iniqua sententia et sine culpa laqueo suspensus est, miserique parentes cum filium deplorassent, postea discedentes Compostellam pervenerunt. Ubi, solutis votis et Deo gratias agentes, subinde redeuntes ad locum pervenerunt, ubi filius erat suspensus, et mater multis perfusa lacrymis ad filium accessit, multum desuadente marito. Cumque filium suspiceret, dixit ei filius: Mater mea, noli flere super me: ego enim vivus sum, quoniam Virgo Dei genitrix et sanctus Jacobus me sustinent et servant incolumem. Vade, charissima mater, ad judicem, qui me falso condemnavit, et dic ei, me vivere propter innocentiam meam, ut me liberari jubeat tibi que restitua. ~~Properat sollicita mater,~~ prae nimio gaudio flens uberius, praetorem convenit in mensa sedentem, qui gallum et gallinam assos scindere volebat: Praetor, inquit, filius meus vivit, jube solvi obsecro. Quod cum audisset praetor, existimans, eam quod dicebat, propter amorem maternum somniasse, respondit subridens: Quid hoc est, bona mulier. Ne fallaris: sic enim vivit filius tuus, ut vivunt hae aves. Et vix hoc dixerat, cum gallus et gallina saltaverunt in mensa, statimque gallus cantavit.

Quod cum praetor vidisset attonitus, continuo egreditur, vocat sacerdotes et cives: proficiscuntur ad juvenem suspensum, et invenerunt incolumem, valdeque laetantem, et parentibus restituunt, domumque reversi gallum capiunt et gallinam et in ecclesiam transferunt magna solemnitate: quae ibi clausae (res admirabiles et Dei potentiam testificantes) observantur.



Den unmittelbarsten Einfluss der Kunstweise Melozzo's, der mir irgend vorgekommen, offenbaren die Decken- und Wandgemälde der Kirche della Certosa di Pavia, soweit sie im alten Zustande erhalten sind. Diese Malereien gelten als Arbeiten des Ambrogio Borgognone, der auch die Altarbilder für eine Reihe von Kapellen geliefert hat, deren eines, der Gekreuzigte mit den klagenden Seinen, mit Namen und Jahreszahl 1490 bezeichnet ist. Meines Erachtens wäre dieses Bild das späteste, während die Zeichnungen für das Chorgestül, das der Intarsiator Bartolommeo della Polla 1486 fertig gestellt, die älteste Phase seines Stiles erkennen lassen. Danach wird es wahrscheinlich, dass die Ausschmückung des Ganzen um 1485 vom Chore her begann und allmählich bis ins Langhaus und dessen Seitenkapellen vorschritt, bis circa 1492. (Das Bild von Macrino d'Alba in der vorletzten Kapelle vor dem Eingang ist von 1496, in welchem Jahre die Tafel der gegenüberliegenden Kapelle bei Perugino bestellt ward ¹⁾).

Beginnen wir unsere Betrachtung vom Chore, so zeigt sich schon in diesen frühen Zeichnungen, dass Ambrogio Borgognone, wenn anders er als Urheber gelten darf, durchaus nicht durch und durch Lombarde gewesen ist, wie mailändische Kunstschriftsteller behaupten, noch dass seine Ausbildung allein auf Foppa und Zenale zurückzuführen, wie Crowe und Cavalcaselle vermuten. Diese Halbfiguren in dem Holzgetäfel des Stulwerks verraten eine ungewöhnliche Tüchtigkeit der Zeichnung und sichere Meisterschaft in der scharfen perspektivischen Wiedergabe des menschlichen Körpers. — Wir sehen auf der einen Seite: Christus als Erlöser; Joh. Bapt.; S. Jacobus Major; S. Jac. Minor; S. Philippus; S. Tadeus; S. Marcus; S. Augustin; S. Hieronymus; Helias Propheta; Isaias Propheta; Jeremia Propheta; Ezechias Propheta; S. Sebastian und einen anderen Heiligen; einen Bischof und S. Agnes; S. Catherina und Antonius Abbas. Drüben sodann die Madonna, das Kind anbetend; S. Johannes; S. Petrus; S. Andreas; S. Thomas; S. Bartol; S. Mattheus (S. Joh., Evang.?): S. Lucas; S. Gregor; S. Ambros; Abraham (Opfer); Moses; David; S. Stefan; S. Laurent; einen unbezeichneten Heiligen; einen Bischof; S. Margar; S. Catherina; PS. Heremita und S. Paulus. — Der Meister, der sie gezeichnet, steht in nächster persönlicher Abhängigkeit von Melozzo da Forlì. —

Die nämliche Schulung bezeugen auch die beiden schönsten Altarstücke: der thronende S. Syrus mit S. Stephanus und S. Laurentius, und den Bischöfen S. Inventius und S. Theodorus, sowie der thronende S. Ambrosius mit S. Gervasius und Protasius, S. Satirus und S^a Marcellina. Und zwar gehört die leuchtkräftige Farbe, die mit harzigem Bindemittel versetzt, doch von wundervollem Schmelz ist, der Geschmack des Arrangements, Marmorstufen mit Reliefs oder eingelegten Steinen, getäfeltem Fußboden, römischen Ziergliedern der Architekturstücke, Ausstattung mit Bronzeornamenten, reichen Teppichen, genug die ganze Darstellung eines perspektivisch durchgeführten Innenraumes in dieselbe Klasse wie Melozzo's Bilder im Palast von Urbino. Daher auch die niederländischen Anwandlungen und die Lichteffekte durch die geöffneten Fenster mit Butzenscheiben. Wir nehmen deshalb in der Tat eine Lehrzeit bei Melozzo um 1474 an, am liebsten zu Urbino, wo damals viele lombardische Bauleute und Scarpellini beschäftigt waren, also gleichzeitige Berührung mit Justus von Gent und mit dem jungen Bramante, der seinerseits nach Oberitalien gieng. Daher auch die auffallende Verwandtschaft mit Giovanni Santi in den späteren etwas philisterhaft ernsten, von umbrischer Empfindung angehauchten Heiligen Borgognone's.

¹⁾ Aus Borgognones späterer Zeit sind dagegen Reste alter Deckenmalerei im Refektorium mit der Madonna im Rundfelde der Mitte und einigen Lünetten, von denen besonders 1. 3. 6. 8 an der Eingangswand und 1. 3. 6 gegenüber charakteristisch sind. Spätere Ausfüllung und Herstellung mit Grottesken auf Goldgrund hat Manches verwischt.

Während aber in der Tafelmalerei heimatliche Gewohnheiten durchblicken, die dann später ganz die Oberhand gewinnen, bestätigt die Freskomalerei in der Certosa ¹⁾ noch bestimmter die zeitweilige also erneute Hingabe an Melozzo. Das Dekorationssystem, das uns hier in den Kreuzarmen, im Langhaus wie in manchen, aus jener Zeit wenigstens teilweise erhaltenen Kapellen entgegentritt, beruht vollständig auf Melozzo's Erfindungen.

Die Wölbung des Chores ist durch spätere Erneuerung entstellt; aber die Sakristeiräume haben noch die ursprüngliche Behandlung der Decken. Rechts vom Chor, an dem Fenstergewände mit dem Glasgemälde von Christoforo de Motis 1477, und S. Bernardin in der Umrahmung, wo jetzt das Fresko Luinis. Aehnlich links vom Chor, wo das Gemälde der Anbetung mit dem Namen Joseph Ghisonus und der thronende Augustin von Borgognone.

Am besten aber ist die Gesamtdekoration im Querschiff erhalten. Hier sieht man in der Apsis des einen Kreuzarmes über dem Altar des heil. Bruno ganz oben ein perspektivisch umrahmtes Rundfenster, neben ihm zwei stehende Engel in langen Gewändern, die je ein Wappen halten und mit den andern Armen schwere Fruchtguirlanden tragen. Ihre Köpfe mit den runden vollen Wangen, den grossen Augen und dem üppigen Lockenschmuck, der über Stirn und Nacken fällt, erinnern ganz lebhaft an Melozzo's musizierende Engel von Sti. Apostoli. Sie stehen auf einem Gesims mit breitem Fries darunter, der mit grauweissen Marmorornamenten auf dunkelrotem Grunde bemalt ist. Neben dem Bogen der Nische sind zwei viereckige Oeffnungen dargestellt, in denen je ein Paar von Heiligen steht: links Johannes der Täufer und S. Hieronymus, rechts S. Bernhard und S. Benedikt. In der Halbkuppel der Apsis erscheint die Madonna in einer Glorie von goldenen Cherubim und zu ihren Füßen links und rechts die knieende Stifterfamilie: hier Giangaleazzo mit dem Modell der Kirche, und sein Sohn Filippo, dort Galeazzo und Gabriele, leider ganz erneuert (Abbildung bei Litta, IX.). In den benachbarten Lünetten von gleicher Grösse ist perspektivisch je ein Rundfenster gemalt mit starkem grünem Laubkranz und flatternden Bändern herum. Darin sieht man rechts die Halbfigur des S. Petrus, links S. Paulus. In den kleineren Lünetten dieses Kreuzarmes folgen die Apostel: S. Bertolameus (sic); S. Jacobus; gegenüber S. Andrea und S. Philippus, deren Namensschilder unter den Kränzen hängen. Weiter unten, in einer Reihe mit Apsis- und Nischenbogen, wird die Wand scheinbar durch ein Fenster durchbrochen, durch welches die Halbfiguren eines Mönches und eines Signore hereinschauen. Die Nische links und die Altarapsis haben lange Fenster mit Kassetten in der Leibung, das Glasfenster mit der herrlichen Figur des Papstes Gregor ist von demselben Meister gezeichnet. Die Eckpilaster tragen einen Fries mit Putten auf gelbem Grunde und Rundfenstern mit Heiligenköpfen oder Wappen darin, während die Wandfelder ganz unten noch mit grau in grau gemalten Büsten von Propheten und Heiligen in Medaillonform geschmückt sind. Unterhalb der Pilaster läuft noch ein ornamentierter Fries mit Engelsköpfen hin. Ueber der Thür zur Kapellenreihe erscheint im Tympanon wieder die Madonna mit dem stehenden Christkind, von schwerer Laubguirlande eingerahmt.

Ebenso ist die Disposition im nördlichen Kreuzschiff. Ueber der Thür der Kapellenreihe Christus mit der Dornenkrone im Bogenfeld; oben ein Fensterchen mit den Halbfiguren zweier Mönche mit einem Prinzen. In den kleineren Lünetten oben die Brustbilder der Apostel S. Mateus und S. Tadeus, gegenüber S. Simon und S. Johann; in den grösseren zu den Seiten der Altarwand links S. Thomas (besonders schön), rechts S. Jacobus. Auf dem Sims stehen Vasen, auf dem Gehänge derjenigen zur Rechten steht, halb verlöscht MI . . . — P ∞ F. — Hier giebt besonders Johannes in seinem goldgelben Rock mit rötlichen Schatten, seinem lila Mantel mit hellblauem Futter von dem Vorbilde Melozzo's selbst bei der Farbenzusammenstellung Kunde.

¹⁾ Vgl. Proben daraus bei Gruner, *Italian Fresco-Decorations* . . . London 1854.

In den viereckigen Rezessen neben dem Apsisbogen stehen links die Heiligen Georg und Fortunatus, rechts S. Ambrosius und Petrus Martyr. In der Halbkuppel ist die Krönung Maria's für Borgognone charakteristisch, oben Gottvater mit ausgebreiteten Armen, dann Christus und Maria mit der Taube über ihren Häuptern, drunten links und rechts die knieenden Fürsten Francesco und Lodovico Sforza.

Dies dekorative Ganze lässt sich weder aus der Lokalkunst Mailands, noch aus Reminiscenzen von Padua herleiten, sondern einzig und allein im Hinblick auf die in Rom ausgebildete Geschmacksrichtung Melozzo's verstehen, mit dem wir ebenso Bramante wie Borgognone in Zusammenhang denken.

Der nämlichen Zeit und Stilart gehören die sechsteiligen Wölbungen des Mittelschiffes, besonders die ersten drei Traveen von der Vierung ab. An den Gurtbögen der Seitenschiffe aber sieht man Brustbilder in kleinen Rundöffnungen, die zum Teil ganz auffallend den Typus Melozzo's bewahren und zwar genau den seiner forlivesischen Zeit. Besonders charakteristisch ist Christus, der die Wundmale zeigt, gleich rechts nach dem Querhaus, und S. Agata ihm gegenüber, dann S. Helena, S. Magdalena und Propheten, auf der andern Seite S. Agnes und S. Lucia. Diese erstaunliche Uebereinstimmung wird uns vollends erklärt, wenn wir nun bei der Wanderung durch die Kapellenreihe hüben und drüben noch mancherlei Reste der ursprünglichen Dekoration gewahren, die nur auf die nämliche Quelle zurückgehen kann.

Unter dem Tympanon mit dem Ecce homo führt die Thür in die beiden letzten Kapellen »del Santissimo Rosario«. Hier sind die Decken mit vier Runden durchbrochen, an den Rippen der Wölbung noch die alten Rosengewinde und daneben Randleisten mit Rosetten und dgl. erhalten, während die Arkaden nach der Kirche zu in der Leibung streng perspektivisch verziert sind. In der Kapelle des heil. Ambrosius, wo Borgognone das Altarbild gemalt, ist das Gewölbe wieder mit schräge geöffneten Runden erleichtert, in den Zwickeln mit musizierenden Putten belebt, die Bogenleibung wieder perspektivisch gegliedert, an dem geraden Gebälk der Fenster- und Altarseite sogar Kassetten mit Rosetten darin und goldenen Zapfen à la Melozzo. Ein komplizierteres System zeigt die Decke der Capp. di Sta. Caterina da Siena. Die Gewölbkappen haben in der Mitte einen sechseckigen Tambour, der mit einer Rundöffnung endet, dazwischen trapezförmige und dreieckige Kassettenfelder, mit Rosetten und Rankenwerk auf den Gebälkstreifen. Auch an der Arkade, den Rippen und der Fensterschräge Spuren der alten Quattrocento-dekoration.

Die Cappella di S. Giuseppe zeigt eine Deckeneinteilung, welche bereits dem letzten Jahrzehnt des Quattrocento angehört: es sind übereckstehende Quadratfelder mit Stuckzierrat und Engelköpfen im Randleisten. Ueber der Durchgangsthür befindet sich ein Fresko der Madonna mit dem Kinde von demselben Meister, der draussen an der Eingangshalle die Verkündigung gemalt hat. Ebenso um 1500 entstanden ist auch die Dekoration der Cappella di S. Giovanni Battista, wo auf dem blauen, goldgestirnten Himmelsgrunde vier runde Goldrahmen mit thronenden Olivetanerheiligen erscheinen. Nach der Kirche zu aber verrät sich noch eine ältere Redaktion, und besonders an den Rahmen der Bogenfelder, vollständig gar in der Fensterschräge. Die zweite Kapelle vor dem Eingang, einst mit dem Altarwerk Perugino's geschmückt, dessen beste Stücke in London sind, hat eine Kassettendecke ähnlich der von S. Giuseppe, mit vergoldetem blauem oder grünem Grunde, rot und goldenem oder grauem Rande, Bandverschlingungen als Einfassung; nur an den Rippen scheinen altertümlichere Reste übrig. Die erste Kapelle dagegen (S. M. Maddalena) hat ein altes Glasgemälde mit den Heiligen Gervasius und Protasius und eine Marmoreinrahmung der Piscina aus derselben Zeit des Quattrocento. Am Gewölbe öffnen sich vier Runden in streng perspektivischer Zeichnung mit den Halbfiguren von Nonnen. In der Einfassung der übriggebliebenen Dreieckfelder sind Rankengewinde und Rosetten sehr entstellt. Doch waren auch die Figuren wol ursprünglich darin

und mailändisch. Im Ausgang sieht man noch ein altertümliches Mäanderornament mit perspektivischer Zeichnung. —

Ebenso weist noch beim Eintritt in die gegenüberliegende erste Kapelle rechts die Piscina auf Quattrocento-Ausstattung. Ausserdem sieht man über der Thür zur nächsten Kapelle ein übermaltes Fresko mit Gottvater, über dem Ausgang zum Kloster eine Madonna mit Engeln, das Kind anbetend, und vier Köpfe an der Wölbung, dem Borgognone ähnlich. In seinem Sinne war ehemals auch die Decke der Cappella di S. Ugone, mit dem Altarbild von Macrino d'Alba von 1496 und Borgognone selber, in Kassetten gegliedert: in den Zwickeln Putten (erneuert), auch perspektivische Malerei in den Ecken der Säulenarchitektur. In der dritten Kapelle sind ausser den perspektivisch behandelten Bögen keine Reste des alten Systems übrig, ebenso in der vierten. Dagegen bietet die fünfte, mit dem thronenden S. Syrus auf dem Altar, das wichtigste Zeugnis für die Verbindung mit Melozzo. Die Deckendekoration mit den vier perspektivisch behandelten Runden und den Halbfiguren von Patriarchen darin ist allerdings aufgefrischt, aber der Charakter noch durchaus erkennbar. In den Ecken der Dreieckfelder neben den runden, grau auf gelbbraun ornamentierten Rahmen ist zierlich antikisierende, grauweisse Marmorskulptur auf blauem Grunde gemalt, dazu Arabeskenstreifen mit Rosetten dazwischen. Ebenso sind die Bogenleibungen mit plastisch geschnitzten und vergoldeten Rosetten perspektivisch dargestellt, besonders an der Altarseite und nach dem Schiff zu erhalten. Unter den Patriarchen sind 1670 nur barocke Cartouchen aus den Namenschildern geworden, sonst tritt auffallend charakteristisch auch hier Melozzo's Stil hervor, besonders an dem Kopf und den Händen Jakobs (Fensterseite), am Gewande Josephs gegenüber, an Isaak, dessen Gesicht erneuert ist, noch in den kurzen kleinen Händen, die ganz in der Art des Forlivesen gezeichnet sind. Das Glasfenster mit der Gestalt S. Michaels als Seelenwäger trägt die Aufschrift: »Antonius de pandino me fecit.«

Die Cappella S. Pietro e Paolo zeigt Spuren einer älteren Bemalung der Decke, wo noch ein Tambouransatz oder Rahmen mit der Oeffnung und blauem Himmel in der Mitte erkennbar ist, ferner an dem Bogen nach der Kirche zu, endlich noch das Motiv der aufgehängten Tafeln an Ringen und Rosetten am Gebälk zwischen Ecke und Altar resp. Pilaster. Der Quattrocentocharakter, den auch die beiden Kriegergestalten des Glasfensters tragen, tritt vollends in der Durchgangsthür zu Tage, die man ruhig so belassen. In der letzten Doppelkapelle endlich, der S^{ma} Annunziata, sind wieder die Bogenleibungen alt und eine Lünette mit der Halbfigur der heil. Katharina von Siena, sowie die Dekoration am Thürsturz nach dem Kreuzarm zu. Das schöne Glasgemälde mit der Madonnenfigur (einst Verkündigung!) gehört der besten Quattrocentoararbeit an, stammt aber aus dem alten Refektorium der Laienbrüder und hat Aehnlichkeit mit dem Wandgemälde der Capp. S. Pietro Martire in S. Eustorgio zu Mailand.

Ueberblicken wir die ursprüngliche Ausmalung der Kirche, so drängt sich die Frage auf, wie eine so auffallende Verwandtschaft des ganzen Systemes sowie zahlreicher Einzelheiten mit dem Stile Melozzo's sich am besten erkläre? Bei manchen Dingen scheint er so direkt und persönlich hervorzutreten, dass wir der Vermutung zuneigen, ob nicht Melozzo selbst anwesend war, die Anordnung zu geben und eine Weile wenigstens die Oberleitung zu führen. In der Tat bleibt in den Jahren 1486—90 gerade eine Zeit übrig, wo dieser Annahme nichts im Wege stünde, während andererseits die Beziehung zu dem mailändischen Hofe durch Caterina Sforza, die selbst im April 1487 dort war, sehr nahe liegt.



Questo el proua prospectiua in sue picture. Le quali se ala statura de una figura humana non si da la sua debita grosseçça, negli ochi di chi la guarda mai ben responde. E ancora el pictore mai ben dispone suoi colori se non attende a la potentia de luno e de laltro, cioè che tanto de bianco (verbi gratia per incarnare) ouer negro o giallo &c. vuol tanto ¹⁾ de rosso &c. E così nelli piani doue hano a posare tal figura: molto li conuene hauer cura, de farla stare con debita proportione de distantia. E così li panni che li fanno: venghino con debito modo a parere. E così facendo una figura a sedere sotto qualche fornice: bisogna che la proportionino in tal modo, che leuandose in piedi ella non desse del capo fore del coperchio. E così in altri liniamenti e dispositioni de qualunque altra figura li fosse. Del qual documento, acio ben sabino a disponere, el sublime pictore (ali di nostri ancor uiuente) maestro Pietro de li Franceschi, nostro conterraneo del Borgo San Sepolchro, hane in questi di composto degno libro de ditta prospectiua. Nel qual altamente de la pictura parla, ponendo sempre al suo dir ancora el modo e la figura del fare. El quale tutto habiamo lecto e discorso, el qual lui feci vulgare, e poi el famoso oratore, poeta e rhetorico greco e latino (suo assiduo consotio e similmente conterraneo) maestro Matteo lo recco a lengua latina ornatissimamente de verbo ad verbum con exquisiti vocabuli. Nela quale opera dele 10 parole le 9 recercano la proportione. E così con instrumenti li insegna proportionare piani e figure, con quanta facilita mai si possa, e vie apertissime &c. (Suma de Arithmetica Geometria Proportioni & Proportionalita, fol. 68^b)



Luca Pacioli über die Perspektiviker.

Summa de arithmetica & geometria. Venetiis M^occcc^o lxlviij^o. XX^a Nouembris.

La perspectiua se ben si guarda, sença dubio, nulla serebbe se queste non li se accomodasse. Come apieno dimostra el monarcha ali tpi nostri dela pictura maestro Pietro di Franceschi n^{ro} conterraneo, e assiduo de la excelsa. V. D. casa familiare, per un suo compendioso trattato che de larte pictoria, e de la lineal força in perspectiua compose. El qual al presente in vostra dignissima biblioteca apresso laltra innumerabile multitude de volumi in ogni faculta eletti, non immeritamente se ritroua.

E gli altri ancora a questi di in ditt' arte famosi e supremi: con li quali, in diuersi luoghi scorrendo, piu volte sopra de cio hauendo colloquio, con degna experientia el medesimo non m(h)anno denegato. Come qui in Vinegia Gentil e Giouan Bellini, carnal fratelli. E in perspectiuo disegno Hyeronimo Malatini. E in Fiorença Alexandro boticelli, Phylippino e Domenico grilandaio. E in Peroscia Pietro ditto elperusino. E in Cortona Luca del n^{ro} Maestro Pietro degno discipulo. E in Mantua Andrea Mantegna. E in Furli Meloçço con suo caro alieuo Marco Palmegiano. Quali sempre con libella e circino lor opere proportionando a perfection mirabile conducono.

¹⁾ vuol tanto, im Original voltando (Druckfehler).

In modo che non humane, ma diuine negli ochi nostri sapresentano. E a tutte lor figure solo el spirito par che manchi.

Li lapicidi e di bronçi sculptori el simil fanno. Che chiaro in Fiorença lopere de Andrea aluerochio, e de Antonio del polaiuolo, e de Giugliano e Benedetto Maiani carnal fratelli, el dimostrano. E in Vinegia del degno de marmi sculptore e architetto Antonio riçço nello excelso ducal palaçço, de tutte sorte figure adorno, ala giornata el rendan chiaro. E non manco de Alexandro Leopardi la stupenda enea statua equestre del famoso capitano Bart^o da bergamo che con sua lima a perfection condusse.



Melozzo's Zeichnungen.

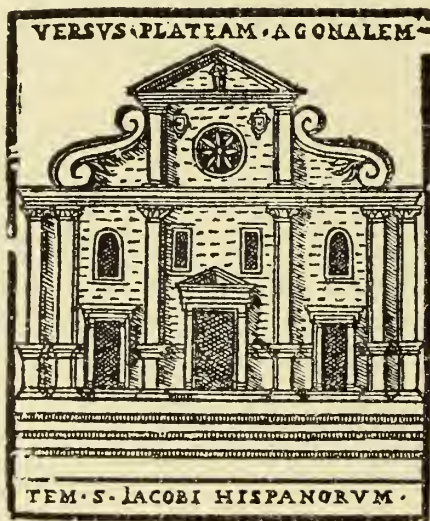
Die Zeichnungen für Sti. Apostoli sind das einzige Beispiel, wo sich die Zugehörigkeit zu einem bestimmten Werke ergibt, wo also kein Zweifel an Melozzo's Autorschaft aufkommen kann. Sie bieten zwei sehr verschiedene Weisen, wie oben beschrieben; die eine derb hingeworfen, hart, energisch, ohne Schönheit, eben nur eine Skizze des Freskomalers im Grossen; die andere weich und duftig, wie aus Bellinis besten Tagen. Darnach müsste bestimmt werden, was ihm sonst noch mit Recht zugewiesen werden mag. Aber eine flüchtige Skizze jener ersten Art scheint sonst überhaupt nicht mehr auf uns gekommen. Der zweiten Klasse entspricht nur das Bellini genannte Blatt im Städelschen Institut zu Frankfurt a./Main No. 453, ein emporblickender Jünglingskopf in starker Verkürzung mit üppigem Haar (vgl. oben).

Dagegen stellen sich gleichsam in die Mitte zwei charakteristische Bildnisköpfe im Besitz des Herrn Adolph von Beckerath zu Berlin. Der eine, feiner ausgeführt, gehört einem jüngeren Manne und nähert sich der weicheren Modellierung des Giovanni Bellini. Die besser erhaltene hat Herr von Beckerath in liebenswürdiger Gefälligkeit photographieren lassen, so dass ich sie auf der letzten Tafel beizugeben vermag. Es ist ein älterer Mann in Kappe, dreiviertel nach rechts gewendet, herber in der Auffassung und von trockener Schärfe, kommt aber an Lebendigkeit schon dem Platina im Fresko der Vaticana sehr nahe. (Sorgfältig mit der Nadel durchstochen.) — Beide sind aus altem Besitz einer Familie in Pesaro erworben, und eine Inschrift auf der Rückseite bringt sie mit Giovanni di Sante, dem Vater Raphaels in Verbindung. Lassen wir die Frage nach dem Dargestellten bei Seite, so glaube ich doch, dass die urbinatische Zeit Melozzo's um 1475 als Entstehungszeit anzunehmen ist.

Derselben Zeit ungefähr, in welcher Melozzo Papst Sixtus mit den Seinigen portraitierte, gehört, wie ich glaube, eine Zeichnung im British Museum. (Pp. 3. Payne Knight Coll.), dort unter der Bezeichnung »Gaddi«. (Photogr.: Braun No. 61.) Es ist der Kopf eines bartlosen alten Mannes in scharfem Profil nach rechts, mit einer Kappe über dem spärlichen kurzen Haar. Eigentümlich ist der völlig individuelle Ansatz des Ohres. Das Ganze erinnert zunächst überraschend an die herrlichen Bildnisse Masaccio's auf dem letzten (von Filippino vollendeten) Fresko der Brancaccikapelle. Aber die Technik ist vorgeschrittener. Metallstift auf rotgrundiertem Papier, weiss gehöht. Die Umrisse sind energisch, die Furchen der faltigen Haut tief einschneidend, die Schatten aber fein gestrichelt. Der Rand der Kappe und des Gewandes genau wie auf der Beckerath'schen Zeichnung, die wir abbilden. Die Durchführung noch lebensvoller, von packender Natürlichkeit. Ich vermute, dass Raffaello Rovere, der Vater Papst Julius' II., dargestellt ist, und verweise auf seine Grabfigur in Sti. Apostoli wie auf das Bildnis des Sohnes, als Card. von S. Pietro in vincoli auf dem Fresko der Vaticana.

Alle diese Porträts bewähren die Kunst eines Bildnismalers hors ligne! —

Der letzten forlivesischen Periode ist endlich noch ein Blatt des Kupferstichkabinetts in Berlin No. 473 zuzuweisen. Hier sehen wir auf der einen Seite ein Auge, das der Freskomalerei in Cappella Feo zu S. Girolamo entspricht. Auf der anderen Seite erscheint dagegen kleiner der Kopf eines feisten Mannes in Kappe, mit Spitzohr, — (daneben die Beischrift »il ritratto di Marco Melozzo da Forlì pic: fatto da lui med.« also spät und verdächtig). Die Manier ist scharf, plastisch, fein strichelnd.



Noch eine römische Madonna Melozzo's.

In S. Giovanni in Laterano befindet sich im zweiten Seitenschiff rechts vom Haupteingang, in der ersten Nische neben der Jubiläumsthür, über dem Grabmal des Paullus Mellinus von 1527, ein Fresko, das wahrscheinlich bei der selben Gelegenheit wie dieses Monument unter Innocenz X. 1666 hierher versetzt worden ist, obgleich beide nicht zu einander gehörten. Schon oft hatte ich früher vor diesem beschmutzten und bestaubten, sonst aber ziemlich wolerhaltenen Wandgemälde gestanden, das mir so viele Züge der eigentümlichen Kunst Umbriens mit denen der Marken am Adriameer zu verbinden schien, dass ich kaum einen anderen Namen als den Melozzo's dafür wusste. Doch erst der intime Verkehr mit der Formensprache des Meisters, in den ich mich bei der letzten Redaktion meines Buches wieder eingelebt, setzt mich heute in den Stand, dem Forlivesen mit aller Bestimmtheit auch dieses Fresko zuzuschreiben.

Auf einem breiten rundbogig abgeschlossenen Throne, dessen bräunlichgraue 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 dem Schofs zusammengeschlagen ist; das violette, mehr zwischen Rot und Blau schillernde Kleid kommt nur an Oberkörper und Aermel 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 Schofse 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 Melozzo's. Ebenso die inneren 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 Abstände von der geraden, stumpf abgerundeten Nase. Das Christkind mit rotbraunem Haar ist körperlich wolgebildet, stramm dastehend, aber das Gesicht hat viel Aehnlichkeit mit dem der Mutter, ist etwas breitmäulig und unart.

Das Ganze gehört somit zu den früheren Arbeiten des Meisters in Rom, wo er noch nicht zu der idealen Schönheit durchgedrungen ist, sondern deutliche Reminiscenzen an die Strenge seines Landsmannes Ansuino bewahrt. Das Fresko entstand wahrscheinlich kurz vor der Madonna degli Angeli in den Grotten des Vatikans und zeigt den weitesten Abstand von derjenigen im Grabmal des Astorgio Agnense im Klosterhof von S. M. sopra Minerva.

Diese letztere ist übrigens neuerdings 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 Uebermalungen wol Manchen ebenso wie bei den Propheten und Sibyllen in S. Marco verhindern werden, meiner Benennung des Ursprünglichen zu folgen. Wer das zu Grunde liegende hier erkennen will, muss die ältere Photographie des Monumentes zu Rate ziehen, wo die eingeritzte Zeichnung hervortritt.

Dagegen ist mir am Wandbilde des Grabmals Coca erst durch wiederholte Vergleichung mit den Arbeiten in Città di Castello, S. Giovanni Later. und den Grotten von St. Peter die

nahe Verwandtschaft mit Melozzo deutlicher aufgefallen als bisher. Ich wüsste das Fresko in den Entwicklungsgang des Meisters indess nur etwa um 1468 einzuordnen, also zwischen dem Evangelisten und dem Papste in S. Marco, was doch wiederum bei der Aehnlichkeit mit der Malerei in Loreto kaum angeht, zumal da die abweichenden Merkmale, die ich oben bezeichnet, immer noch allzu sehr befremden. Jedenfalls giebt es aber für den Uebergang zwischen Melozzo und Signorelli kein lehrreicherer Bild als diesen Erlöser zwischen den Sendboten der Auferweckung und den anbetenden Stifter zu seinen Füßen.

Ein Besuch in der schwer zugänglichen Privatgalerie des Palazzo Barberini hat mich doch zu der Ueberzeugung gebracht, dass das Bildnis des Herzogs Federigo mit seinem Söhnchen nur im Entwurf von Melozzo herrührt, in der malerischen Ausführung dagegen dem Justus von Gent zuzuschreiben ist. Dafür spricht auch das gotische Leseputz und der Kopf des kleinen Prinzen Guidobaldo, der nicht älter als 4—5 Jahre, vollkommen germanisch aufgefasst ist. Das Bild ist also sicher um 1476 entstanden, so lange Melozzo noch in Urbino war. — Von den Gelehrtenporträts aus dem Studio weist S. Gregor und Salomo, dann Albertus Magnus, Pius II. und S. Ambrosius am deutlichsten die Art des Niederländers auf, während Cicero und Bartolus, dann der Kopf des Moses, Hippokrates, Boetius, Homer in der Zeichnung völlig Melozzo entsprechen, die Malerei jedoch mehr oder minder mit der des Justus gemischt ist. Euklid, Scotus und Petrarca sind schwächer, auch in der Farbe eintönig, doch ebenfalls von Melozzo entworfen.

Sehr wichtig erscheinen die schmalen, ziemlich stark überhöhten Tafeln (nicht Breitbilder) von Luciano Lauranna, die seine florentinische Abkunft verraten. Das eine stellt die Geburt des Johannes, das andere eine Tempelszene (Verkündigung an Zacharias?) dar. Die Architektur entspricht in dem ersteren mehr Benozzo Gozzoli und Filarete, im zweiten ganz Brunellesco. Es wird ein perspektivisch kühner Einblick in eine Renaissancebasilika wie S. Lorenzo gegeben, und auch nackte Bettlergestalten, die vorn am Boden kauern, erinnern an diesen Lehrer. 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 di Lorenzo. An den Wänden der Basilika sieht man grau in grau gemalte Reliefs und oben die Verkündigung in Freifiguren. (Rom, April 1886.)





I.

Personal-Verzeichnis.

Künstlernamen gesperrt. A. Architekten. B. Bildhauer. M. Maler.

A.

Acciajuoli, Donato. 138.
 Achmet Pascha. 141. 143.
 Agnense, Astorgio, Kard. von Benevent. 160 f.
 Albergati, Dom. degli, von Bologna, Vicecamerlengo. 251.
 Alberti, Leon Batt. A. M. 33. 39. 47. 69. 71. 72.
 80. 107. 116. 117. 118. 247. 312. 313.
 Albornoz, Kard. 265.
 Alexander der Grosse. 239.
 Alexander VI. s. Borja, Rodr.
 Alexander VII. 151.
 Alfons von Calabrien } s. Aragon.
 „ von Neapel }
 „ von Portugal. 185.
 Ammanati-Piccolomini, Jac. Kard. von Pavia. 2. 8. 9. 16.
 17. 20. 23 f. 26. 27. 50. 135. 145. 164. 165. 209.
 Andreas von Krain s. Zuccalmaglio.
 „ „ Nola, Bischof von Siena. 4.
 „ „ Trapezunt, Apostol. Sekretär. 193.
 Andronikos Kallistos. 26.
 Anguillara, Grafen von. 20. 135. 255 f.
 Ansuino da Forlì. M. 302. 305 f.
 Antonazzo (Aquilio) Romano. M. 55 ff. 149 f. 206. 211.
 347. 371.
 Antonello da Messina. M. 61. 128. 131. 173. 317.
 Antonio della Bella. M. 150.
 „ di Giuliano. M. 150. 255.
 „ da Mercatello. 72 ff. 81.
 „ di Sasso. M. 150.
 „ di Toma. M. 150.
 „ da Viterbo. M. 150.
 Aragon, Alphons I. von Neapel. 12. 77.
 „ Alphons (II.) Herzog von Calabrien. 138 f. 143.
 177 f. 185 f. 191 f. 194 f. 249.
 „ Eleonore. 14. 50 f. 182.
 „ Federigo. 229.

Aragon, Ferrante I. von Neapel. 2. 12. 19. 24. 31. 34.
 109. 139 f. 142. 177 f. 182. 185. 193. 197.
 249 f. 255.
 „ Johann, Kard. von St. Adriano. 147.
 Arcamono, Anello, Orator Neapels. 186.
 Arcimboldi, Giov. Kard. von Novara. 110. 146.
 Argyropulos, Joh. 4. 26. 241.
 Aristoteles. 26. 101.
 Arlati, Bonfrancesco. 4.
 Arlotti, Konservator Roms. 149.
 Arnolfo de Vultu sancto. M. 150.
 Arrivabene, Giov. Pietro. 9.
 Aste, Niccolò dall', Bischof von Recanati 122. 266.
 Attila. 240.
 Aubusson, Pierre d'. 141.

B.

Baglioni, Braccio. 111.
 „ Grifone. 75. 2.
 Baldi, Bernardino. 73. 76 ff. 81. 83 f. 95.
 Balue, Jean de la, Kard. von Sta. Susanna. 147. 188. 201.
 Barbaro, Zaccaria. 179 f. 202.
 Barbò, Pietro s. Paul II.
 „ Marco, Kard. von S. Marco. 9. 11. 25. 27. 63 f.
 141. 146. 149. 165. 187. 200. 258.
 Bartolommeo, Fra. M. 296. 329.
 „ di Napoli. M. 150.
 „ Tomacelli. M. 150.
 Basso-Rovere, Antonio. 145. 178.
 „ „ Bartolommeo. Prior Pisan. 145.
 „ „ Francesco. 145, 1.
 „ „ Giovanni. 30. 145. 200. 209.
 „ „ Girolamo, Kard. von S. Crisogono. 121. 132.
 145. 178. 185. 189. 192. 201. 228.
 „ „ Guglielmo. 145, 1.
 „ „ Mariola 145, 1.

Battista d'Aquila. M. 150.
 Bazzi, Gianantonio (Sodoma). M. 230. 231. 248.
 Becca, Michele del, da Imola. M. 231. 245.
 Bellini, Gentile. M. 241. 264. 311 f. 317. 390.
 „ Giovanni. M. 91. 128. 131. 173. 264. 317. 390.
 „ Jacopo. 281. 311.
 Bergomensis, Jac. Phil. 275.
 Bernardo di Lorenzo. A. 37.
 Bessarion, Kard. von Nicaea. 4. 5. 9. 11. 12. 26. 27. 57.
 119. 164. 235 f. 241.
 Bianco, Pietro von Durazzo. 271.
 Bifolco, Franc. 267. 271.
 Bisticci, Vespasiano de'. 37. 82 ff. 88. 95. 104.
 Boëthius. 88 f. 99.
 Bombaci, Pace. A. 384.
 Bonaventura. 41. 188. 203.
 Bondi, Konservator Roms. 149.
 Bono da Ferrara. M. 305.
 Borgognone, Ambr. M. 386 ff.
 Borja, Rodrigo. Kard. Vizekanzler (Papst Alexander VI.)
 6. 7. 8. 9. 11. 15 f. 27. 35. 149. 201. 224. 231.
 237. 287.
 Bosnien, Königin von. 11. 144.
 Botticelli, Sandro. M. 46. 89. 172 f. 212. 214. 215 f.
 219. 223. 234. 324. 327. 373. 390.
 Bourbon, Charles de, Kardinal. 146.
 Braccio, Fortebraccio. 135. 235 f. 241,1.
 „ Carlo da Montone. 135 f.
 Bramante, Donato. A. 72. 80. 117. 118. 123. 151.
 321. 349. 360. 376.
 Brandenburg, Dorothea von. 18.
 Braunschweig, Herzog von. 147.
 Bregnò, Andrea. B. 35. 112.
 Brunellesco, Fil. A. 28. 67. 71. 78. 313. 316. 347.
 Buonaccorsi, Fil. (Callimachus) 26 f. 241.
 Buonarroti, Michelangelo. B. M. 153. 155. 157.
 172. 209. 210. f. 212. 213. 227. 228. 238. 320.
 Buonfigli, Benedetto. M. 205. 370.
 Bussi, Gianandrea, von Vigevano, Bischof von Aleria,
 Bibliothekar der Vaticana. 38.

C.

Calandrini, Filippo, Kard. von Bologna. 110. 146.
 Calixt III., Papst (Borja) 4. 5. 8. 26. 37.
 Campano, Giananton. 9. 21. 50. 236.
 Canale, Matteo, von Todi. 19.
 Canneto, Batt. da, 235. 241,1.
 Capistranus, Joh. Minorit. 142.
 Capoccio, Giovanni. 27.
 Capodiferro, Konservator Roms. 149.
 Caraffa, Oliviero, Kard. von Neapel. 9. 11. 14. 50.
 Carmignola, Franc. Condottiere. 235. 241.
 Carnovale, Fra Bartol. M. 81,1. 102,1. 361 f.
 Casale, Gugl. Minoritengeneral. 4.
 Castagno, Andrea del. M. 219. 236 f. 240. 247. 306.
 Castiglione, Baldass. 81. 84.
 „ Branda, Bischof von Como. 200.
 „ Sabba da. 127.
 Catalani, Gabriello, von Todi. 19.
 Cenci, Antonio. 149.

Cencio. M. 149.
 Cesare da Carpi. A. 384.
 Cerretani, Giov, Bischof von Nocera. 110. 175.
 Christian, König von Dänemark, Norwegen und Schweden. 18.
 Cibo, Giambatt. Kard. von Molfetta (Papst Innocenz VIII.)
 110. 118. 144. 146. 190. 258. 264. 279.
 Clemens XI., Papst. 168.
 Coca, Juan Diego de, Bischof von Calahorra. 160.
 Coccio, Marcanton. 26.
 Cola Schiavella. M. 150.
 Colleoni, Bartol. Condottiere. 74. 238. 241. 267. 391.
 Colonna, Antonio, Fürst von Salerno, Stadtpräfekt. 12.
 55. 235. 240.
 „ Fabrizio von Genazzano. 90. 182. 191. 195. 255.
 „ Giordano, Sohn Stefano's von Palestrina. 191.
 272 f.
 „ Giovanni, Kard. v. S. M. in Aquiro, Sohn Antonio's.
 147. 192. 209. 251 f. 256.
 „ Giovanni, Sohn Stefano's von Palestrina. 191. 272.
 „ Girolamo, Bastard Antonio's. 191.
 „ Lorenzo Oddone, Protonotar. 182. 191. 149 f. 254.
 „ Prospero von Paliano, Sohn Antonio's. 191. 255.
 „ Stefano von Palestrina. 190 f.
 Conti, Giacomo de', Capitano. 195. 251.
 „ Giovanni de', Bischof von Conza und Kard. 190. 201.
 „ Sigismondo de', Apostol. Sekretär. 142. 162. 177.
 198. 213.
 Cornaro, Catarina. 24.
 Corvinus, Math. von Ungarn. 139. 142. 146. 241,2.
 Coscia, Bald. s. Papst Johann XXIII.
 Costa, Giorgio, Kard. von Portugal. 146. 202. 224. 256.
 Costa, Lorenzo. M. 287.
 Cristofano di Fiorebecio. A. 384.
 Crivelli, Carlo. M. 65 f.

D.

Dalmata, Giovanni. B. 29. 165 f.
 Desiderio da Settignano. B. 268.
 Demetrio von Lucca, Kustos der Vaticana 189. 199.
 Diamante, Fra, di Feo. M. 211 f. 219.
 Diedo, Francesco, Botschafter Venedigs in Rom. 182.
 187 f. 192. 193. 199.
 Dolci, Giovannino de'. A. 117. 151. 163. 208. 225,1.
 „ Marco de', falgname. 151.
 Domenico di Bartolazzo. M. 150.
 Domenico di Capodistria. A. 28.
 „ Veneziano. M. 122. 312.
 Donatello. B. 238. 241. 242. 266. 269. 316.
 Dorothea, von Brandenburg. s. dies.
 Dosso Dossi. M. 91.
 Dürer, Albr. M. 70 f.

E.

Enzola, Giov. Franc. Medailleur. 88.
 Ernst, von Sachsen, Kurfürst. 147 f.
 Eroli, Bernardo, Kard. 145. 166.
 Este, Borso d'. 22. 266.
 „ Ercole d. 25. 50 f. 139. 182. 187 f. 191. 256.

Estouteville, Guillaume d', Kard. von Rouen. 7. 19. 36.
 114. 145. 149. 152. 199.
 „ Jérôme d'. 252.
 Eugen IV., Papst (Condulmer). 8. 21. 122. 186. 235. 266.
 Evangelista da Sutri. M. 150.
 Eyck, Jan van. M. 61. 315.

F.

Falconetto, Giammaria. M. A. 150? 321.
 Farinata degli Uberti. 236. 240.
 Federigo von Urbino. 18 ff. 22 f. 34. 72 ff. 85 f. 94 f.
 102 f. 105. 111. 118. 136. 177. 183. 195 f. 241.
 Feltre, Vittorino da. 25. 99. 104.
 Feo, Giacomo, von Savona 290. 297—300.
 „ Giuliano. 290.
 „ Tommaso. 278. 290. 298.
 Ferdinand von Castilien. 197.
 „ von Neapel, s. Aragon.
 Ficino, Marsilio. 25.
 Filetico, Martino. 55. 345.
 Fiesole, Fra Giovanni Angelico, da. M. 56. 62.
 206,1. 231. 317. 345.
 Fiorenzo di Lorenzo. M. 66. 70. 71 f. 118. 120. 129.
 205. 246.
 Flavio Biondo, da Forlì. 242.
 Foix, Pierre de, Kard. 147. 165. 200.
 Foppa, Vincenzo. M. 304.
 Forteguerra, Nic. Kard. v. Teano. 9. 145. 165.
 Foscari, Pietro. Kard. 141. 146. 200.
 Franceschi, Piero dei. M.
 von s. Heimat del Borgo 62. 67. 312, in Ancona
 312, Arezzo 80. 312 f. 315. la Bastia 62, Bologna
 67. 312,4. Borgo S. Sepolcro 312,1. 313. Ferrara
 67. 312,2. Florenz 312. Loreto 122. 312. Perugia
 312. Pesaro 312. Rimini 47. 312. Rom 59. 235 f.
 244. 247. 312. Urbino 62. 72.
 Verhältnis zu L. B. Alberti 72. 80. 312, Fiorenzo
 71. Lauranna 72. 80. Lorenzo da Viterbo 60. Me-
 lozzo 46. 61. 71 f. 93. 172. 285. 312—318. Pacioli
 71. Perugino 71. 132. 318. Signorelli 71. 318.
 Realismus 59. Ausdehnung seiner Tätigkeit 67.
 316. Augenleiden 81,1. Traktat über die Maler-
 perspektive 69 ff. 347 ff. 390. Bedeutung 67. 313
 bis 318.
 Werke: Fresko in Rimini 47. 80. 300. 316. Wand-
 gemälde in Arezzo 80. 312,5. 313 f. Architektur-
 prospekt in Urbino 80. Geißelung Chr. 80. Altar-
 tafel der Brera 80. 81. 316. Bildnisse 80. 316.
 S. Michael 81,1. Hl. Mönch 81,1. Auferstehung
 Chr. 172. 316. Bildn. d. Colleoni 241. Herkules 316.
 Francesco della Villa. M. 150.
 Francesco di Giorgio. A. B. 73. 76. 351.
 Francesco di Paola. 200.
 Francia, Francesco. M. 282. 283. 287.
 Fregoso, Paolo, Erzbischof von Genua u. Kard. 181. 186.
 Friedrich I., Barbarossa. 240.
 „ II., Kaiser. 12. 77.
 „ III., „ 8. 139. 146. 177. 197. 200.
 Fucci, von Città di Castello. 21.
 Fungai, Bernardino. M. 371 f.

G.

Garofalo, Benven. Tisi. M. 320.
 Gatta, Bartol. della. 160. 226. 373.
 Gattamelata, Condottiere. 238. 241.
 Gaza, Theodor. 26. 241.
 Gent, Justus van. M. 95 ff. 102 f. 106. 128. 287. 317.
 328. 361.
 Georgios von Trapezunt. 26. 241.
 Ghirlandajo, Benedetto. M. 235.
 „ Davide. M. 41. 217.
 „ Domenico. M. 40 f. 65. 206. 214.
 216—219. 220 f. 227. 234 f. 240.
 320. 327 f. 390.
 Giacomo di Lanfranco da Caravaggio. B. 384 f.
 Gianantonio Mancino. M. 150.
 Giorgio von Florenz. A. 276.
 Giovanni Albanese. M. 150.
 „ Magno. M. 150.
 „ Maria (Falconetto?) M. 150.
 „ da Pisa. B. 304.
 Girolamo di Benvenuto. M. 371 f.
 Giuliano, d'Amadeo, Fra. M. 63.
 „ di Bartolazzo. M. 150.
 „ di Giunta. M. 58. 150.
 „ di Napoli. M. 150.
 Giustini, Lorenzo. 21. 140.
 Goes, Hugo, van der. M. 97 f.
 Gondolo, Tedesco, Intarsiator. 106.
 Gonzaga, Francesco, Kard. von Mantua. 6. 9. 15. 17.
 18 f. 25. 27. 164. 190. 199. 200.
 „ Lodovico, Markgraf von Mantua. 25. 239.
 Gozzoli, Benozzo. M. 56. 59 f. 62. 67. 157. 168 f.
 204 ff. 218. 222. 311. 316 f.
 Grimaldi, Giacomo. 152 f.
 Guicciardini, Luigi. 144.
 Guidobaldo von Urbino. 74. 79. 81. 87. 88. 90,1. 96.
 103. 105. 215.

H.

Hannibal. 239.
 Hendrik von Löwen. 6.
 Henneberg, Wilh., Graf von. 147.
 Hesler, Georg von Hersfeld, Kard. 147. 176.
 Hugonet, Phil., Kard. von S. Giov. e Paolo. 146.

I.

Jacopo da Pistoja. M. 150.
 Innocenz III., Papst. 203.
 Innocenz VIII., Papst, s. Cibò, Giambatt.
 Johann XXIII., Papst. 266.
 Jovius, Paul. 235. 238—242. 373 f.
 Isidor, Kard. v. Ruthenien. 37.
 Julius II., Papst, s. Rovere, Giuliano.
 Juppus, Bartol., Graf v. Montarano. 185 f.
 „ Peter, v. Savona. 3.
 Justus v. Gent, s. dies.
 Iwan von Russland. 11.

K.

- Karl der Grosse. 240.
Karl von Burgund. 13. 147. 177.
Karl VII. von Frankreich. 235 f. 241.
Karl VIII. von Frankreich. 291. 296. 298. 299.

L.

- Laskaris, Konstantin. 26.
Lauranna, Luciano da. A. 73. 76 ff. 107. 118. 122. 350 f.
Lencker, Hans. 70.
Leo X., Papst. 133. 240.
Leo XII., Papst, 45.
Leoniceno, Ognibono. 25.
Leopardi, Alessandro. B. 391.
Lippi, Fra Filippo. M. 46. 60. 205. 212. 219. 222. 226. 302. 306. 320.
„ Filippino. M. 172 f. 212. 225. 234. 321. 327. 372. 390.
Lorenzo da Lendinara, Intarsiator. 304,1.
„ da Viterbo. M. 59 f. (292,2.)
„ di Mastro Maso. M. 150.
Lotto, Lorenzo. M. 231.
Luca del Regno. M. 150.
Ludwig XI. von Frankreich. 9. 110. 147. 177. 200.
Lusignan, Jak. von, König von Cypern. 24.

M.

- Maffei, Raphael, von Volterra. I. 30. 42. 213. 237.
Magagnolo, Francesco, von Modena. M. 322,1.
Majano, Benedetto da. B. 123. 268. 391.
„ Giuliano da. A. (falegname) 79. 123. 151. 391.
Malatesta, Margherita. 136.
„ Roberto. 22. 90. 94. 139. 183. 193 f.
„ Sigismondo. 47. 74. 183. 265.
Malatini, Girol. M. 390.
Manetti, Gianozzo. 39. 69. 247,2.
Manfredi, Astorre von Faenza. 266. 269.
„ Barbara. 267 ff.
„ Carlo von Faenza. 22.
„ Elisabetta. 267.
„ Galeotto von Faenza. 271. 278.
„ Guidoccio von Imola. 17.
„ Taddeo von Imola. 17. 111.
„ Zaffira von Imola. 179,1. 269 f.
Mantegna, Andrea. M. 47. 230. 239. 264. 302 f. 307. 323. 325. 390.
Margano, Pietro. 190.
Marino di Marco (Cedrini) von Zara. A. 122. 269.
Martino Carabassi. M. 150.
Marzano, Caterina. 178. (145.)
Masaccio. M. 46. 65. 68. 173. 217. 227 f. 317. 327.
Maso di Bartolommeo. 361.
Massimi, Bernardo de'. 199.
Matteo del Borgo, Min. 150.
Maximilian von Oesterreich. 177.
Mazzatosta, Nardo. 58.

- Medici, Cosimo. 26. 137.
„ Filippo, Erzbischof von Pisa. 111.
„ Giuliano. 135 f.
„ Giuliano, Herzog von Nemours. 75.
„ Lorenzo Magnifico. 7. 13. 21. 24. 26. 79. 111. 118. 135 f. 140. 143. 178. 183. 188. 275. 278.
Meister E. S. v. 1466: 106.
Melozzo degli Ambrosi. M. A.

Leben: Jugend: 265. 306. Wanderjahre: in Arezzo: 313. Città di Castello: 61. 317. Forli: 264. 306 f. Loreto: 124. Rom: 49 f. 55. 62. 94. 112. 118. 148 ff. 264. 311. Urbino: 84. 94. 105. Familie: 274. 334. Wappen: 301. Tod: 300. Verhältnis zu den Ordelaffi: 265. 307. Aless. Sforza von Pesaro: 55. 59. Pietro Riario: 49. 51. 54. 94. Marco Barbò: 64. (158.) Federigo von Urbino: 84. 94. Orsini: 119. Sixtus IV.: 49. 94. 112 f. 124. 149 f. 151. 155. 172. 202. 214. 249. 263. Girol. Basso-Rovere: 124. 132. Giuliano Rovere: 163. 167. 175 f. 263. Girol. Riario: 49. 116. 243. 264. 276. Cater. Sforza-Riario: 299 f. Giac. Feo: 300.

Werke: Madonna del Popolo: 55. 61. Gehülfenarbeit: 313. Christuskopf: 61. 93. S. Marcus, Evang.: 64 f. 71 f. 105 f. 311. 316. 318. S. Marcus Papa: 65 f. 71 f. 93. 94. 101. 105 f. 107. 318. 322. Tafelbilder in Urbino: 84—94. 99 ff. 105. 120. 128. 134. 237. 317. 318 f. 322. 826. Bildnis Federigo's mit Sohn: 105. 326. Sta. Maria Praegnantium: 119 f. 327. Fresko der Vaticana: 1 f. 25. 31. 42—48. 62. 67. 94. 112. 121. 131. 134. 214. 317. 319. 323. 325. 326. Kapelle in Loreto: 124 bis 134. 159. 174. 232 f. 317. 319. 321. 322. 323. Chorkapelle von S. Peter: 152—158. 161 f. 232. 324. 327. Madonna im Grabmal Agnense: 160 f. 327. Fresken in S. Marco: 158 f. 233. 323. Tribuna von Sti. Apostoli: 109. 129. 134. 159. 163. 167—176. 228. 232. 237. 317. 320. 321. 324. Deckenmalerei der Bibl. Vaticana: 206 f. 320,3. der Capp. Sistina: 157. 211. 225. Ausmalung der Stenzen: 229—248. 320. Fassadenmalerei in Forli: 276. Chor von S. Giov. Batt. daselbst: 277. 293. Tafelbilder in Forli: 281. 284 f. Capp. Feo: 288—301. 323. 325. Zeichnungen: 162. 242. 391.

Zugeschriebenes: Bildnisse: 102 f. 358 f. Auferstehung Chr.: 160. Altarbilder: 280 ff.

Kunst: Verhältnis zu L. B. Alberti: 72. 116. Ansuino da Forli: 302. 306 ff. Antonazzo Romano: 55. 58. 206 f. Borgognone: 386 f. Bramante: 80. 321. 376. Cobelli: 264. 274. 300. Falconetto: 321. Fiesole: 311. Filippino Lippi: 172. 173. Fiorenzo di Lorenzo: 66. 71 f. 106. 120. 129. 246. P. de' Franceschi: 46. 47. 61 f. 67. 71 f. 91. 106. 127. 133. 172. 285. 312—317. 318. Dom. Ghirlandajo: 65. 227 f. 234. Ben. Gozzoli: 56. 62. 119. 168 f. 206. 311. 316 f. Justus von Gent: 98 ff. 102 f. 317. Luc. Lauranna: 72. 107. 118. 321. Lorenzo da Viterbo: 60. 311. Andrea Mantegna: 47. 230. 307 ff. 323. 325. Masaccio: 65. 173. 311. 317. Michelangelo: 172. 229. 320. 323. 324. 328. Zu niederländisch-deutschem Wesen: 46. 61. 64. 106. 128. 131. Pacioli: 107. 116. Palmezzano: 133. 280 ff. Perugino: 66. 71 f. 106. 132. 154 ff. 172. 213 f.

228. 234. Pinturicchio: 160. 248. 328. Raphael: 47 f. 161 f. 232 f. 248. 329. Gio. di Sante: 102. 108. 112. 283. 329. Signorelli: 134. 160. 228. Squarcione: 307 f. Venezianern: 61. 128. 131. 173. 311 f. 317.
 Architektur: 45. 51. 116. 124. 131. 232. 318 f. Dekoration: 45. 93. 105. 124. 131. 133. 151. 159. 210 f. 232. 247. 277. 291. 318 f. 320. 321. Raumdarstellung: 45. 51. 65. 71. 93. 105. 127. 174. 293. 295. 316. 318. 322. Schrift über Perspektive: 322. Technik: 61. 90. 93. 102. 103. 105. 174. 292. 316 f. Zeichnung: 306. 323. Bewegung: 323 f. Gewandbehandlung: 46. 129. 172. 311. 317. Licht- und Schattengebung: 130. 316. 321. 322. (Landschaft: 131. 324.) Farbenharmonie: 46. 91 f. 129 f. 174. 293. 325 f.
 Typen: 134. 172. 311. 313. 327. Charaktere: 174. 327. Individualismus und Verallgemeinerung: 44. 134. 228. 237. 296. 326. Erfindung; 128. 295 f. 323. 327. Komposition: 47. 294. 325. Auffassungsart: 326. 329 f. Realismus: 277. 324 f. 326. Idealität: 324. 326. 327. 328. Bedeutung für die höchste Kunst: 327 ff.
 Mellini, Giambatt. Kard. 146.
 Memling, Hans. M. 131.
 Meo del Caprina. A. 117. 145.
 Mezzastris, Ant. M. 56,3- 292,2.
 Michiel, Giov. Kard. von S. Marcello. 146. 197. 200.
 Mino da Fiesole B. 36. 64. 141,1. 165 f. 209.
 Mirandola, Conte della. 194.
 „ Lucrezia de' Pichi. 136. 179. 270.
 Mocenigo, Giovanni, Doge. 183 f.
 „ Jacopo, Minoritengeneral. 4.
 „ Pietro, Admiral. 12.
 Mohammed II. 12. 141 f. 180.
 Montefeltro, Antonio, Bastard. 90,1. 94. 136.
 „ Federigo { v. Urbino s. d.
 „ Guidobaldo }
 Montesecco, Giov. Batt. 137 f.
 „ Leone. 192. 194. 250. 252.
 Muzio, Luigi, Restaurator. 292,2.

N.

Naldi, Naldo. 75,2.
 Nardini, Stefano, Kard. v. Mailand. 116. 146. 190 f. 195.
 Nardo di Benedetto. M. 150.
 Niccolò dell' Arca. B. 107.
 „ della Tuccia. 60.
 „ di Todi. M. 150.
 Nikolaus V., Papst (Tommaso Parentucelli da Sarzana). 3. 7. 8. 11. 27. 29. 32. 33. 37. 38 f. 52. 57. 59. 109. 117. 119. 207. 230. 231. 236. 243 f. 265. 312.
 Numai, Alessandro, Bischof von Forli. 271.

O.

Olivier de Longueil, Rich., Kard. 146.
 Ordelauffi, Antonello. 139. 179. 271. 278.
 „ Antonio. 265.

Ordelauffi, Cecco. 179. 265 f. 268 f. 307.
 „ Pino. 21. 136. 139. 179. 266 ff. 275 f. 307.
 „ Sinibaldo. 179. 270 f.
 Orsini, Battista, Kard. 201.
 „ Clarisse, Gemalin Lor. de' Medici. 11.
 „ Francesco, Graf von Tagliacozzo. 28 f.
 „ Giordano, Kard. 119.
 „ Giordano, Capitano. 19. 272.
 „ Giovanni, Erzb. von Trani. 28 f. 119. 147.
 „ Giovanni Gaetano, Neffe Bonifaz' VIII. 119.
 „ Latino, Kard. 7. 8. 37. 119.
 „ Napoleone. 28. 119.
 „ Paolo, Bastard. 190. 250. 252. 272.
 „ Rainaldo, Erzb. von Florenz. 111. 201.
 „ Virginio. 119. 181. 185. 190. 249.
 Orsini—Migliorati, Cosmo. Kard. von S. Nereo ed Achilleo. 147. 185.
 Ottieri, Sinolfo, von Siena. 252 f.

P.

Pacchiarotto, Girol. M. 372 f.
 Pacioli, Luca. 69. 71. 107. 116. 225,1. 318. 390 f.
 Palaeologus, Thomas. 11.
 Palmezzano, Marco. M. 98. 133. 280—288. 382 f. 390.
 Panvinio, Onofrio. 2. 30. 39.
 Papi, Cristofano dell' Altissimo. M. 238.
 Paul II., Papst (Pietro Barbò). 3. 5 f. 7. 8- 11. 12. 14. 20 f. 25. 27. 29 f. 55. 62 f. 72. 118. 122. 161. 165 f. 200. 255. 269.
 Paul III., Papst. 119. 157. 213.
 Paul V., Papst. 120. 153.
 Pazzi, Francesco de'. 137.
 Perotti, Niccolò. 26.
 Perugino, Angelo. Minoritengeneral. 4.
 Perugino, Pietro. M. 1. 65. 71 f. 106. 132. 153 ff. 172. 213. 214 f. 217. 224. 226 f. 234. 237,2. 240. 243. 248. 282,1. 288. 315. 318. 320. 324. 325. 327. 328. 390.
 Peruzzi Baldassare. M. A. 70. 245 f. 248. 320 f.
 Piccinino, Giacomo. 56. 265.
 Piccolomini, Enea Silvio s. Pius II.
 „ Antonio } s. Todeschini.
 „ Francesco }
 „ Jacopo s. Ammanati.
 Piero di Cosimo. M. 219—223. 226. 403.
 Pietrasanta, Giacomo da. A. 37. 115,1. 117.
 „ Lorenzo da. A. 152.
 Pili, Andrea de', Bischof von Recanati. 121.
 Pinaroli, Giovanni, Minorit. 3.
 Pinturicchio, Bernardino. M. 70. 160. 204. 215. 230 f. 232. 237. 248. 287. 321. 327. 328. 373.
 Pisano, Vettor. M. 281. 305.
 Pitigliano, Graf von. 19. 194.
 Pius II., Papst (Enea Silvio Piccolomini). 3. 4. 7. 8. 9. 12. 15. 26. 29. 99. 161. 165. 183. 235. 266.
 Pizzolo, Niccolò. M. 302 ff.
 Platina, Bartolommeo Sacchi. 1. 8. 10. 25 ff. 38 f. 163. 188 f. 203. 241.
 Platon. 4. 25. 26. 99 f.
 Plethon, Gemistos. 26.
 Podio, Ausias de, Kard. von S. Sabina. 146. 200.

Poggio. 26.
 Pollajuolo, Antonio del. B. 115,3. 246. 259. 391.
 Pomponio Leto. 26 ff. 189. 199. 241. 251.
 Pontelli, Baccio (falegname). 79 f. 117. 123. 151.
 Porcaro, Francesco. 145.
 „ Stefano. 27.
 Porcellio de' Pandoni. 75 f. 81.
 Provasio. M. 150.
 Ptolomaeus. 87. 99.

Q.

Quatracci. 27.

R.

Racanelli, Lazzaro (Bischof von Urbino). 104.
 Rangoni, Catarina. 265 ff.
 „ Gabriel, Kard. von Agram. 142. 146. 200.
 „ Ugo. 265 ff.
 Raphael von Urbino. M. A. 1. 47 f. 100 f. 106. 128.
 156. 172. 173. 232.
 Skizzenbuch in Venedig (Idealporträts) 100 ff.
 Spotalizio 118. 224. 349 f. Verh. z. Perugino 162.
 224. 232. 243. Stanzen des Vatikans 229 f. Camera
 della Segnatura 230 ff. 325. Chronologie dieser Ar-
 beiten 231,5. Poesie 233. Madonna di Fuligno 1.
 161 f. 213. 233. 324. Zeichnung dazu in Würz-
 burg 162. Parnass 95,1. Bildungsgesetz der Wand-
 gemälde 233. 322. Mittel der Raumentfaltung (Schule
 von Athen. Messe von Bolsena. Befreiung Petri)
 294 f. 325. Einsetzung des kirchl. u. weltl. Rechtes
 47 f. Decke der Stanza d'Elidoro (ausgespannte
 Teppiche) 244 f. 320 f. Kopien nach Bildnisfiguren
 seiner Vorgänger 238. 242. Kopf Alexanders des
 Grossen 239. Standbilder in Chiaroscuro in der Stanza
 dell' Incendio 240. Dekorationssystem (Loggien,
 Farnesina, Cap. Chigi) 248. 320. Verwandtschaft
 mit Melozzo 173 f. 295. 328. 372. Architekturstil
 72. 80. 349 f.
 Ravaldi, Jacopo, Miniator. 149.
 Riario, Cesare. 214,2. 298.
 „ Girolamo. 12. 17. 23. 33. 43 f. 49. 109. 111.
 112. 116. 119. 136 f. 140. 143. 144. 147.
 167. 177 ff. 181. 183 f. 187. 191 ff. 196 f. 200.
 202. 210. 214. 222. 243. 249 ff. 253 f. 255.
 257. 264. 271 f. 275. 279. 290. 298. 300. 307,3.
 „ Ottaviano. 116. 214,2. 280. 297—300.
 „ Paolo. 6.
 „ Pietro, Kard. v. S. Sisto. 6. 10. 14. 16 ff. 42. 49.
 62. 109. 110 f. 119. 137. 163. 165 f. 202.
 „ Violante. 43.
 Riario-Sansoni, Raffaello, Kard. von S. Giorgio. 43. 112.
 138. 187. 199. 210. 224. 250.
 Riario-Sforza, Caterina, s. dies.
 Riccio, Andrea. B. 391.
 Robbia, Luca della. B. 361.
 Roccha, Guglielmo, Erzb. von Salerno. 154. 200.
 Rocco Zoppo. M. 215.
 Romano, Giulio Pipi. M. A. 150. 161. 235. 238.
 239 f. 240. 241. 242.
 Rondinelli, Niccolò. M. 282. f.
 Rosselli, Cosimo. M. 213. 214. 216 f. 222 f. 225. 328.

Rovere, Bartolommeo, Bisch. von Ferrara. 145.
 „ Cristoforo, della. Kard. 2. 141,1. 144. 165. 167.
 „ Domenico, della. Kard. von S. Clemente. 2. 116.
 141,1. 144 f. 167. 185. 200. 248.
 „ Francesco, s. Sixtus IV.
 „ Francesco Maria, della, von Urbino. 43.
 „ Galeotto, Bischof von Agens. 175 f.
 „ Giorgio, Bischof von Orvieto. 145.
 „ Giovanni, von Sinigallia. 13. 19. 24. 43 f. 90. 215.
 „ Giuliano, Kard. von S. Pietro in vincoli (Papst
 Julius II.). 10. 18—24. 42. 44. 51 f. 109.
 114. 116. 118. 123. 151. 152. 163 ff. 167.
 175. 177. 183. 191. 194. 197. 200. 201. 209.
 210. 215. 227. 229. 230. 233. 250. 253. 257.
 258. 264. 287.
 „ Lionardo, von Savona. 3.
 „ „ Stadtpräfekt. 12.
 „ Raffaello. 30. 145. 164.
 Roverella, Bartol. Kard. von S. Clemente. 6. 28. 166.
 Rusco, Anton. Minoritengeneral. 4.
 Ruysch, Jan. M. 231.

S.

Saccoccia, Cola. M. 58. 149.
 Salviati, Francesco. Erzb. von Pisa. 111. 138.
 Sanchez, Rodrigo. Bisch. von Calahorra. 27. 29.
 San Gallo, Giuliano da. A. 118. 123.
 Sanseverino, Roberto da. 249. 256.
 Sansovino, Andrea. B. 126. 209.
 Santacroce, Francesco. 189 f.
 „ Giorgio. 191.
 „ Prospero. 189 f.
 Sante, Giovanni di. M. 66. 72. 80,3. 96. 102. 108.
 112. 282,1. 283. 329. 350 f.
 Sarguella, Jac. Minoritengeneral. 4. 5.
 Savelli, Antonello. 255.
 „ Bernardino. 196.
 „ Filippo di Pandolfo. 251.
 „ Giambattista. Kard. 147. 192. 209.
 „ Mariano. 192.
 „ Protonotar, Gouverneur von Cesena. 279.
 Schiaffenata, Giangiacomo. Kard. von Parma. 200 f.
 Schiavone, Gregorio. M. 281. 302.
 Schongauer, Martin. M. 106.
 Scotus, Duns. 6. 104.
 Scundafurrici, Senator Roms. 149.
 Serlio, Sebast. A. 71. 133.
 Sforza, Alessandro von Pesaro. 55 f.
 „ Ascanio, Kard. 202. 256.
 „ Battista. 55. 74 f. 88.
 „ Caterina. 13. 43. 109. 137. 144. 183 f. 214. 222.
 255. 272. 278. 289 f. 297 ff. 300,2.
 „ Costanzo. 22. 88. 91. 94. 101. 139. 193. 249,1.
 „ Francesco. 25. 242. 265 f.
 „ Galeazzo Maria. 8. 11. 12. 16 f. 22. 24. 109.
 137. 181.
 „ Giangaleazzo. 139. 249.
 „ Lodovico, il Moro. 111. 139 f. 202. 249. 256. 275.
 Signorelli, Luca. M. 71. 98. 133 f. 160. 219 f.
 225 ff. 228. 231. 235. 318. 390.
 Silvestro de Sarti. A. 384.

Simoncello. M. 150.
 Simone Ghini. B. 269.
 Sixtus IV. Papst (Francesco Rovere).
 Herkunft 2 f. 144. Eltern 3. Jugend 3. 56. 203 f.
 Bildungsgang 3 ff. Franziskaner 3 f. 5. 37. 56. 110.
 153. 188. 203 f. 261. Professor 4. Ordensgeneral 4 f.
 Madonnenkultus 6. 121 f. 213. 263. Schriften 5.
 6. Kardinal 5. Papstwahl 6. 186. Krönung 7. 204.
 Politische Stellung am Anfang des Pontifikats 7 f.
 12 f., im späteren Verlauf 262. Plan eines Kreuz-
 zuges 8. Krieg mit Florenz 138 f. 143 f., mit
 Ferrara 182. 187. 249. Regierung des Kirchen-
 staates 19 ff. 135 f. 186 f., der Stadt Rom 148 f.
 190. 193. 199. 262. 263. Sommeraufenthalt in Ti-
 voli 17. 18 f., in Umbrien 110, in Etrurien 185 ff.
 Verhältnis zu den Vorgängern 3. 7, zu den Kardi-
 nalen 9. 17. 145 ff., zu Pietro Riario 6. 10. 18, zu
 Girolamo Riario 17. 43 f. 111. 137 ff. 144. 177.
 252 f., zu Giuliano Rovere 18. 110. 188. 197. 201.
 253, zu Ferrante von Neapel 12. 25. 34. 140. 142.
 178. 186. 192. 197, zu Galeazzo Sforza 12 f. 24.
 109. 111, zu Lodovico il Moro 111. 140. 256. zu
 Venedig 24. 141. 179. 182. 184. 187. 193 f. 198 f.
 200, zu Ercole von Ferrara 50 ff. 139. 182. 187,
 zu Lorenzo de' Medici 7 f. 13. 24. 111. 135. 137.
 140, zu Federigo von Urbino 19—24. 105. 138.
 177. 179. 183, zu den Orsini 28 f. 119. 147. 182.
 185. 191. 196. 201. 249 f., zu Ludwig XI. von
 Frankreich 139. 200. Beziehungen zu Bessarion 4.
 26, zu Platina 26. 29 ff., sonstigen Litteraten 4. 26.
 28. 38. 262. Bibliothek d. Vatikans 31. 37 ff. 82.
 207 f. Bautätigkeit 31. 37. 113. 148 f. 207 f. 229.
 263. Einfluss auf die Kunst 112 f. 118. 149. 151.
 152 f. 166. 172 f. 229 f. 263. 264. Person 2. 11.
 42. Inscenierung der Funktionen 11. 181. 200. 227.
 262 f. Bildnis 1 f. 29. 99. 100 f. 112. 213. 259.
 Tod. 256 f. Charakter 2. 256 ff. 378—381.
 Sixtus V., Papst. 40. 168.
 Soderini, Franc., Bischof von Volterra. 143 f.
 Spinola, Franc., Admiral. 235 f. 241,1.
 Squarcione, Franc. M. 281. 302 f.
 Suardi, Bartol. Bramantino. M. 85,1. 231. 235.
 237. 240. 242. 246.
 Sudio, Domenico, Restaurator. 45.

T.

Taddeo di Tommaso. M. 58.
 Textor, Jac., Professor in Bologna. 3.
 Thomas von Aquino. 6. 41. 104.
 Thomas von Spoleto, Goldschmied. 55.
 Tocco, Leonardo, Exdespot von Arta. 145.

Todeschini-Piccolomini, Antonio, Herzog von Amalfi. 19. 195.
 „ „ Francesco, Kard. von Siena. 9. 29.
 145 f. 147. 149. 187. 252.
 Tolentino, Gianfrancesco da, Gouverneur von Forli. 194. 256.
 Tornabuoni, Cecco. 165 f.
 „ Giovanni. 8. 143.
 Torquemada, Joh., Kard. von S. Sisto. 57. 161. 206.
 Trivulzio, Giangiacomo. 257.

U.

Ubal dini, Ottaviano, della Carda. 87 f. 128.
 Uccelli, Paolo. M. 68. 218,2. 221,1. 241. 359 f.
 Urceo, Codro. 270.
 Usun Hassan, Schah von Persien. 14. 96 f.

V.

Valla, Lorenzo. 26. 27. 34.
 Valle, della, Filippo. 252.
 „ „ Francesco. 189 f.
 „ „ Giacomo. 252.
 „ „ Lelio. 252.
 Varano, Giulio, Herr von Camerino. 20. 193 f.
 Venier, Ant. Giac., Kard. 145.
 Veneziano, Domenico, s. dies.
 Verrochio, Andrea del. M. B. 46. 67. 106. 121.
 154. 165. 213. 215. 220. 227 f. 238. 246. 313.
 Vespucci, Guidantonio. 143.
 Veterani, Francesco. 75,2.
 Vinci, Lionardo da. 46. 71. 172. 213. 215. 281.
 285. 313 f.
 Vitelleschi, Giov., Kard. 186. 235 f. 240.
 Vitelli, Niccolò. 16. 20. 111. 136. 179. 193.
 Viti, Timoteo. M. 95,1. 403.
 Vivarini, Schule. 66.

W.

Württemberg, Eberhard von. 188 f.

Z.

Zampa, Franceschino. B. 37.
 Zanè, Lorenzo, Patriarch von Antiochien. 20. 23. 111. 193.
 Zeno, Batt., Kard. von S. M. in Porticu. 146. 200.
 „ Caterino. 97.
 Zoppo, Marco. M. 281. 302. 304.
 Zuccalmaglio, Andreas von Krain. 197. 199.



II.

Orts-Verzeichnis.

- A**ncona. 312.
 Aquila. 150.
 Arezzo. 67. 111. 130. 226.
 „ Dom: heil. Hieronymus von Bart. della Gatta. 160.
 „ „ heil. Magdalena von Piero de' Franceschi. 312,6.
 „ S. Francesco. Fresken von Piero de' Franceschi. 80. 312,5. 313. 315.
 Assisi. S. Francesco. 37. 110. 113.
 „ Spedale. 292,2.
 Avignon. 142.
- B**enevent. 269,3.
 Bergamo. 304.
 Berlin. K. Museen. 85 ff. 220. 281. 382.
 Bologna. S. Domenico, Arca. 107.
 Borgo Sansepolcro. 21. 22. 67. 312.
 „ S. Chiara, Himmelfahrt Maria's. 312,3.
 „ Kirche des Spitals: Altarwerk. Piero de' Franceschi. 312,1.
 „ Pal. del Comune. P. de Franceschi: S. Ludovico. 312. Auferstehung. 172. 316.
 „ Pal. del Comune. Signorelli. 226.
 „ Pal. Graziani. P. de' Franceschi: Herkules. 316.
 Bracciano. 185 f.
 Brescia. 4. 249.
- C**agli. 74. 357. 358.
 „ S. Domenico, Fresko d. Gio. Santi. 112.
 Capua. Triumphbogen (Thor). 77.
 „ Dom: Antoniasso Romano. 371.
 Castiglione fiorentino. B. della Gatta. 150. 226.
 Cesena. 202. 265. 279.
 Città di Castello. 16. 19. 20 f. 111. 136. 179. 194. 270.
 „ „ Pinakothek. 61. 317.
 Civita vecchia. 15. 151. 186 f.
 Como. 235. 238. 239,1.
 Corneto. Pal. Vitelleschi. 186. 375.
 Cortona. S. Domenico. B. della Gatta. 373.
- D**resden. Galerie. 219 f. 222.
- F**aenza. Dom: Monument des heil. Savinus. 268 (von Bened. da Majano).
 „ Museum: Gemälde von Palmezzano. 286.
 Fano. S. M. delle grazie, Vorhalle. 122.
 „ „ „ Bilder. 282,1.
 Ferrara. 180 f. 197.
 „ St. Agostino. 312.
 „ Erzbischöfl. Seminar: Garofalo. 320.
 Ferrara. Schloss: Piero de' Franceschi. 312,2.
 Florenz. Dom: Paolo Uccelli. 241.
- Florenz. Dom: Andrea del Castagno. 306.
 „ Battistero. Grabmal Johann's XXIII. 266.
 „ S. Apollonia. Fresken von Castagno. 309.
 „ Badia: Mino, Grabmal des Grafen Hugo. 165.
 „ Carmine. Cap. Braccacci 68. 217. 225.
 „ Innocenti. Ghirlandajo. 220.
 „ „ Pier di Cosimo. 220.
 „ S. Marco: Ghirlandajo. 217.
 „ S. Maria Novella. Masaccio. 68.
 „ „ „ Ghirlandajo. 218. 221. 320.
 „ „ „ Uccello. 218,2.
 „ S. M. Nuova. Hugo van der Goes. 97 f.
 „ Ognissanti. Botticelli, heil. Augustin. 212.
 „ „ Ghirlandajo, heil. Hieronymus. 65. 212.
 „ „ „ Abendmal. 41.
 „ S. Trinità, Ghirlandajo. 219. 221.
 „ Akademie. Ghirlandajo. 219.
 „ „ Perugino. 156.
 „ „ Verrocchio. 220,1.
 „ Bargello (Mus. Nazionale), Castagno. 236. 240. 306.
 „ Paläste. 117.
 „ Pal. Corsini, Museen u. Apoll. 403.
 „ „ Pitti. Castagno? 219.
 „ „ „ Credi? 220,2.
 „ „ Quaratesi. 78.
 „ „ Vecchio. Ghirlandajo. 41. 211. 218. 220,1. 221. 234 f. 237.
 „ Uffizien. Botticelli. 214.
 „ „ Franceschi. 80.
 „ „ Piero di Cosimo. 220,2.
 „ „ Mantegna. 311.
 „ „ Uccello. 221,1.
 „ Via della Chiesa. 268.
- Forlì. 21. 49. 179. 183. 264 ff.
 „ Dom. 269. 271. 275. 382 f. 384 f.
 „ Sta. Annunziata (Carmine). 284. 287.
 „ S. Biagio e Girolamo. 268. 288—301. 323. 325. 383.
 „ S. Francesco. 275.
 „ S. Giov. Batt. 277. 293.
 „ S. M. della Ripa. 282,3. 292.
 „ S. Mercuriale. 269. 286,1. 383.
 „ Sta. Trinità. 281. 301.
 „ Casa Bezzi. 281.
 „ Ginnasio Morgagni (Pinacoteca).
 „ „ Majano, Bened.? 269.
 „ „ Melozzo. 276. 284.
 „ „ Morolini? 284.
 „ „ Palmezzano. 280. 285 f. 287. 292.
 „ „ Rossellino, Ant.? 266.
 „ „ Simone Ghini. 269.
 „ Pal. degli Ordella. 265. 266. 270. 272. 279. 301. 307.
 „ Rocca di Ravaldino. 270. 275 f. 279.
- Fornò. 271.
 Fuligno. 110. 236. 359.

Genua. 142. 181.
 Glasgow, Verrocchio. 220,1.
 Grottaferrata. 19. 34. 118. 191. 252.
 Gubbio. 16. 19. 74. 357.
 Hof des Pal. Ducale, von Luc. Lauranna. 74. 80. 353.

Imola. 17. 24. 181. 275.

London, Nat. Gallery. Fra Diamante. 212,1.
 „ „ Franceschi, P. de'. 81,1, (212,1). 313.
 „ „ Melozzo. 85 ff.
 „ „ Sammlung Malcolm. 368 f.

Loreto. 111. 112. 121 f. 226. 266. 312.
 „ Madonnenkirche. 122 f. 312. 365 f.
 „ Cappella dell' Eucaristia (del Tesoro) di Melozzo.
 124 f. 241 u. a.
 „ Sagrestia della cura (degli Apostoli) von Signorelli. 226.

Lovrana, Istrien. 73,4.

Mailand. Brera: Franceschi. 80. 81,1. 316.
 „ „ Mantegna. 305.
 „ „ Palmezzano. 282 f.
 „ Casa Poldi-Pezzoli: Franceschi. 81,1.
 „ „ „ Pier di Cosimo (nicht Botticelli)
 219. 221 f.
 „ „ „ Bald. Carrari. 301,1.
 „ Casa Prinetti. 376.

Mantua. Castello di Corte, Camera de' Sposi (Mantegna).
 47. 230. 239. 309 f. 323.
 „ Pal. del Te (Giul. Romano). 239.

Marino. 191. 253.

Matelica, Zoccolanti (Palmezzano). 286 f.

Meiningen, Schloss. 359.

Mondavio. 19.

Montefalco. Gozzoli. 56. 59.
 „ Lorenzo da Viterbo. 59.

Montefiascone, Kirche. 145.

München, Pinakothek. 383.

Narni. 110. 164.
 „ Stadthaus: Gozzoli (nicht Mezzastris). 56.

Neapel. Sta. Chiara. 240.

„ Castel nuovo. 77.

„ Museo. Mantegna. 305.

„ Poggio reale. 77.

Orvieto. 56.
 „ Signorelli. 160. 237.

Ostia. 36. 118. 180. 185. 199. 201.

„ S. Aura. 114.

„ Kastell. 118.

Otranto. 141. 180.

Padua. 17. 238. 240.
 „ S. Agostino (Eremitani) Cap. Ovetari-Leoni. 302
 bis 306. 308 ff.
 „ Denkmal d. Gattamelata. 238. 241. 376.

Palestrina. 146. 187.

Paris, Louvre. 98. 383. 403.

Pavia, Certosa di. 301,1. 386 ff.

Perugia. 4. 5. 10. 16. 120. 135. 205. 215,1, 234. 246.

Perugia. Dom: Signorelli. 226.
 „ Cambio. Perugino. 237. 239. 240.
 „ Pal. del Comune (Pinacoteca).
 Buonfigli. 205. 370.
 Fiorenzo di Lorenzo. 70. 71. 72. 118. 120 f.
 Franceschi, P. de'. 312. 315.

Pesaro. 282,1. 312.
 s. Sforza, Aless. u. Costanzo.

Pisa, Camposanto. 240.
 „ Gozzoli. 168 f. 218.

Pistoja. 150. 165.

Porto. 36. 201.

Rieti. 56 (Antoniasso). 110.
 Rimini. S. Francesco. 47. 80. 300. 312. 315.
 Rom. S. Agnese fuori. 3.
 „ S. Agostino 114 f. 145. 199.
 Grabmäler im Klosterhof. 165. 209.
 „ S. Andrea della Valle. 146.
 „ SS. Apostoli. 13. 14. 17 f. 19. 22. 26. 35. 49 f.
 54. 57. 113 f. 116. 163. 209. 228. 254 f. 292.
 Grabmäler 165. 368.
 Melozzo. 168 ff. u. a. 368 f.

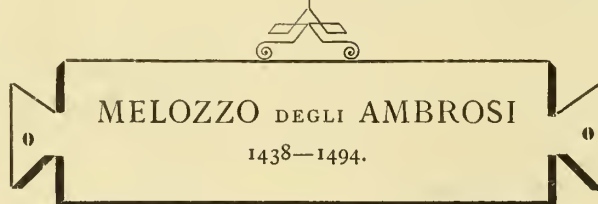
„ Balbina. 35.
 „ S. Cecilia. Grabmal Forteguerra. 165.
 „ S. Cosimato. 35.
 „ S. Croce in Gerusalemme. 169.
 „ S. Giacomo degli Spagnuoli. 114.
 „ Giovanni in Laterano. 7. 35. 51. 193.
 Fiorenzo di Lorenzo. 120 f.
 „ S. Giovanni in Malva. 35.
 „ S. Lorenzo fuori le mura. 168.
 „ „ in Lucina. 146.
 „ Marco. 62 f. Mino. 64. Melozzo. 64 ff. 158 f.
 „ Sta. Maria in Aracoeli. 56 (Gozzoli). 161. 373 (Pinturicchio).
 „ „ „ della Consolazione (Antoniasso). 58.
 „ „ „ Maggiore. 55 f. 189. 194. 199. 343.
 Mino und Genossen. 36.
 „ „ „ sopra Minerva. 28. 345. 346 f. 372.
 Fra Angelico. 56. 345.
 Antoniasso. 59. 206. 383.
 Fresken im Klosterhof. 57 f. 206.
 Grabmal Astorgio Agnense. 160 f.
 „ Coca. 160.
 „ Ferrici. 165.
 „ Cecco Tornabuoni. 165 f.
 Melozzo. 161 f.

„ „ „ della Pace. 114. 117,1. 185. 198. 364. 371.
 „ „ „ del Popolo. 23. 35. 55 f. 113. 114.
 117,1. 141. 151. 153. 167. 180. 187.
 204. 230. 232. 342 f.

„ Marmoraltar von Andrea Bregno. 35.
 „ Chordecke von Pinturicchio. 230. 248.
 „ Grabmal Cristof. Rovere. 165.
 „ Grabmal Giov. Basso-Rovere. 209.
 „ Grabmal Girol. Basso-Rovere. 209.
 „ S. Nereo ed Achilleo. 35.
 „ S. Nicola de' Porcili. 250 f.
 „ S. Onofrio. 370.
 „ S. Paolo fuori 11. 181. 185. 209.
 „ S. Pietro in Montorio. 35. 114.

Rom. S. Pietro in Vaticano. 34. 52. 118 f. 144. 165.
 „ „ „ „ Chorkapelle 34. 152 ff.
 „ „ „ „ Stanza Capitulare 232.
 „ „ „ „ Grabmal Sixtus' IV. 115, 3. 259.
 „ „ „ „ Grabmäler. 165. 179.
 „ „ „ „ Grotte. 119. 154. 282. 364 f.
 „ „ „ „ Loggia della Benedizione. 63.
 „ „ „ „ Wohnung d. Erzpriesters. 146.
 „ S. Pietro in vincoli. 5. 10. 18. 19. 113. 114. 116. 257.
 „ SS. Quirico e Giulitta. 35.
 „ S. Salvatore in Lauro. 119.
 „ „ a Montecavallo. 200. 251.
 „ „ a Ponte Senatorio. 35.
 „ SS. Sergio e Baccho. 146.
 „ S. Silvestro a Montecavallo. 251.
 „ S. Spirito. 36. 113, 1. 115. 180. 202—206. 215.
 „ S. Stefano delle carrozze. 35.
 „ „ in Vaticano. 35.
 „ S. Susanna. 35.
 „ S. Vitale. 35.
 „ S. Vito e Modesto. 35.
 „ Convento de' Padri Penitenzieri. 145.
 (Pal. del Card. di S. Clemente.)
 „ Pal. Barberini. 98. 105.
 „ Privatzimmer: Melozzo. 105. und Justus von
 Gent. 98. Luc. Lauranna. 107.
 „ Pal. Borgia. 15. 257.
 „ „ Borghese. Piero di Cosimo. 220, 2. 221.
 „ „ Colonna. 250 f. Piero di Cosimo. 220 f.
 „ „ de Conservatori (Capitol). 371.
 „ „ Corsini (s. Villa Riario).
 „ „ del Governo vecchio. 116. 185.
 „ „ del Laterano: Antoniasso 283. Palmezzano. 282.
 „ „ „ Giov. di Sante 66.
 „ „ Piccolomini. 146.
 „ „ del Quirinale: Melozzo. 168. 172.
 „ „ Riario (Altemps). 116. 257. 301. Ueberreste
 des alten Baucs und s. Wanddekoration
 im zweiten Höfchen rechter Hand.
 „ „ Rospigliosi: Signorelli. 226.
 „ „ Sforza-Cesarini s. Borgia.
 „ „ del Vaticano. 312.
 „ „ Appartamento Borgia. 237. 248.
 „ „ Biblioteca palatina. 1. 31. 37 ff. 40. 206. 229.
 „ „ „ 231, 3. 320, 3.
 „ „ Cap. Nicolaus' V. 56 f.
 „ „ „ Sistina: 38 f. 45. 157. 205. 207—229. 320.
 „ „ Cortile del Belvedere. 40.
 „ „ „ di S. Damaso. 39, 3.
 „ „ „ del Papagallo. 38 f. 206. 229
 „ „ Pinakothek. 1.

Rom. Pal. Vaticano Sala regia. 38. 208.
 „ „ „ Stanze di Raffaello. 229 f. 243.
 „ „ „ Camera della Segnatura. 230—33.
 „ „ „ Sala di Costantino. 236 f. 247.
 „ „ „ Stanza d'Eliodoro. 244 ff. 320.
 „ „ „ dell' Incendio. 240. 243 f.
 „ Pal. Venezia. 45. 62 ff. 113. 116. 185.
 „ Fontana Trevi. 33.
 „ Ponte Sisto. 32 f.
 „ Villa Magliana. 148.
 „ „ Negroni (Montalto). 145, 3.
 „ „ Riario (Pal. Corsini alla Lungara). 33.
 Ronciglione. 151. 187.
San Gimignano. Collegiata, Ghirlandajo. 41.
 Siena. 117. 140. 146. 237, 1.
 Fontegiusta. 371.
 Akademie. 373.
 Osservanza. 372.
 Dombibliothek. 248.
 Sinigallia. 19. 21 f. 23 f. 43. 98, 2. 343 f.
 Fra Carnovale. 102, 1.
 Spoleto (Fra Filippo und Diamante). 60. 212. 219. 320.
Terracina. 193. 194.
 Todi. 19.
 Turin, Dom. 145.
Urbino. Domsakristei, P. de' Franceschi. 80.
 „ S. Domenico. 361.
 „ Schloss. 72—108. 350 f. 353 ff.
 „ „ Just. von Gent. 95 ff.
 „ „ Lauranna 72 ff. 350 f.
 „ „ Melozzo. 84 ff.
 „ „ Pontelli. 79.
 „ „ Istituto di Belle Arti, Franceschi. 81.
 „ „ Justus von Gent. 95 f. 361.
Venedig. 17. 24. 182. 187 f. 193. 198. 249. 256. 265.
 „ „ Denkmal Colleoni's. 238. 376.
 „ „ Museo Correr. Ansuino. 307, 2.
 Verona. Dom. Falconetto. 321, 2.
 „ S. Nazaro e Celso, Falconetto 321, 2.
 „ S. Zeno. Mantegna. 303, 1. 311.
 Vicovaro. Tempio di S. Giacomo. 28 f. (Domenico di
 Capodistria, Giovanni Dalmata.) 340.
 „ Villa Orsini. 28. 340.
 Viterbo, S. M. della Verità. 59 f. 292, 2.
Windsorcastle: Gemälde aus Urbino. 102 ff.



Druckfehler und Verbesserungen.

Seite	11	Zeile	7	von unten: Mutter lies Gemahlin
„	12	„	3	von unten: Cotignala lies Cotignola
„	58	„	16	von unten: Forentiners lies Florentiners
„	70	„	6	von unten: Leucker lies Lencker
„	79	„	7	von oben: Lichthof lies lichten Hof
„	110	„	6	von unten: Terni lies Teramo
„	122	„	2	von unten: Zaar lies Zara
„	141	„	15	von oben: Forcari lies Foscari
„	160	„	9	von unten: Castelflorentino lies Castiglione fiorentino (ebenso S. 226 Z. 6 v. u.)
„	225,	Anm.	1	circono lies circino
„	272	Zeile	12	von oben: die lies di
„	275	„	2	von unten: seine lies seiner
„	305	„	5	von unten: unter vier Augen lies in Gegenwart weniger Räte, im Gespräch.
„	313	f.		Heraklius lies Constantin.
„	322	Anm.		lies il quale
„	327	Zeile	8	von oben: Costanza lies Costanzo
„	331	„	8	von oben: lies errore
„	340	„	1	von unten: Siste lies Sisto
„	348	„	21	von unten: lunga lies lungi
„	351	Anm.		lies iubilante
„	357	Zeile	7	von oben: Paoli lies Pacioli
„	363	„	6	von unten: ad lies a
„	363	„	5	von unten: et lies ex
„	375	„	12	von oben: intransibus lies intransibus
„	377	„	16	von unten: raderentur lies traderentur.



Zusätze.

Zu Seite 95, Anm. 1.

Sieben Musen und Apoll auf schmalen Tafelbildern, die aus Urbino stammen, sind neuerdings aus dem Besitz der Barberini in Rom nach Florenz in den Palazzo Corsini gekommen; aber nur Thalia und Apoll haben Anspruch auf den Namen Timoteo Viti, den Baldi's Beschreibung nennt, die übrigen sind die Arbeit eines florentinisch geschulten Quattrocentisten, der in Zeichnung und Farbe viel von Pollajuolo hat, während die Faltengebung schon hier und da perusische Manieren aufweist.

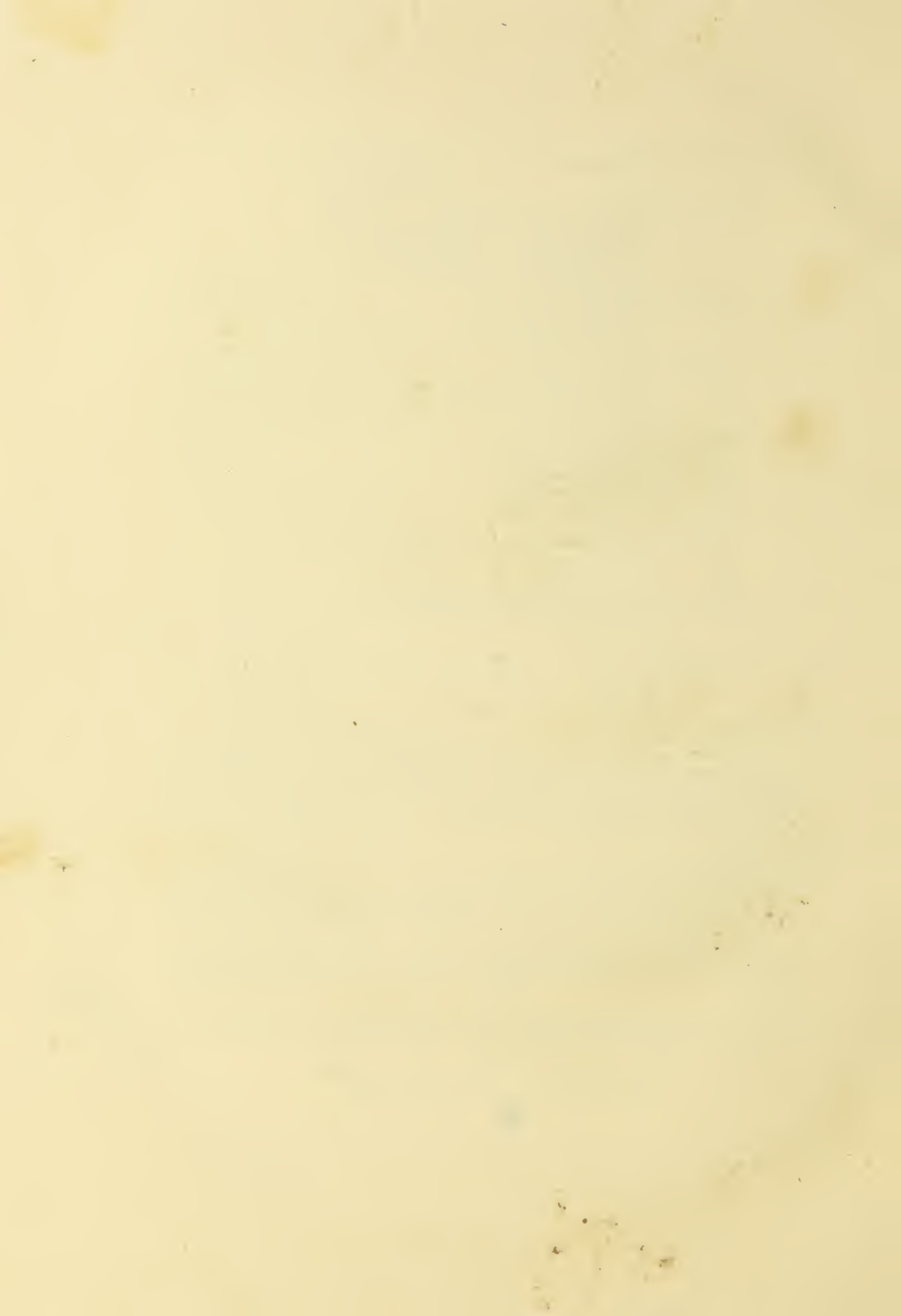
Zu Seite 220, Anm. 2.

Dem Piero di Cosimo gehört ausser den genannten Bildern noch das schöne Porträt eines älteren bartlosen Mannes in der Gall. Leuchtenberg, das unter Masaccio's Namen geht. (Galleriewerk von Muxel Nr. 53 S. II.). Ferner möchte ich ihm die sehr veriebene und entstellte Madonna mit der Taube, Paris, Louvre (Inconnu Nr. 515) beilegen.

Baron von Liphart macht mich soeben auf ein Rundbild mit der Anbetung des Kindes aufmerksam, das sich s. Z. im Besitz der Grossfürstin Marie zu Quarto befand, früher in der Sammlung Spence, Schule des Signorelli genannt, sicher den späteren, sonst oft mit Lorenzo di Credi verwechselten, Arbeiten Piero's di Cosimo beizuzählen ist.

Zu S. 330. Die lateinische Aufschrift steht bei Jacopo Zaccaria in einem unter Sixtus IV. zu Rom gedruckten Briefsteller (vgl. Anonimo, Notizie d'opere di disegno p. 109).







Tafel I.

CHRISTUSKOPF IN CITTÀ DI CASTELLO.

(Tafelbild der Pinakothek.)





Tafel II.

S. MARCUS EVANGELISTA.

(Rom, S. Marco.)





Tafel III.

S. MARCUS PAPA.

(Rom, S. Marco.)



Tafel IV.

DIE DIALEKTIK.

(Oelgemälde aus Urbino. — Berlin, K. Museen.)



Tafel V.

DIE ASTRONOMIE.

(Oelgemälde aus Urbino. — Berlin, K. Museen.)



Tafel VI.

DIE MUSIK.

(Oelgemälde aus Urbino. — London, Nat.-Gall.)

Nach einer Photographie von Ad. Braun & Co. in Dornach i. Elsass und Paris.



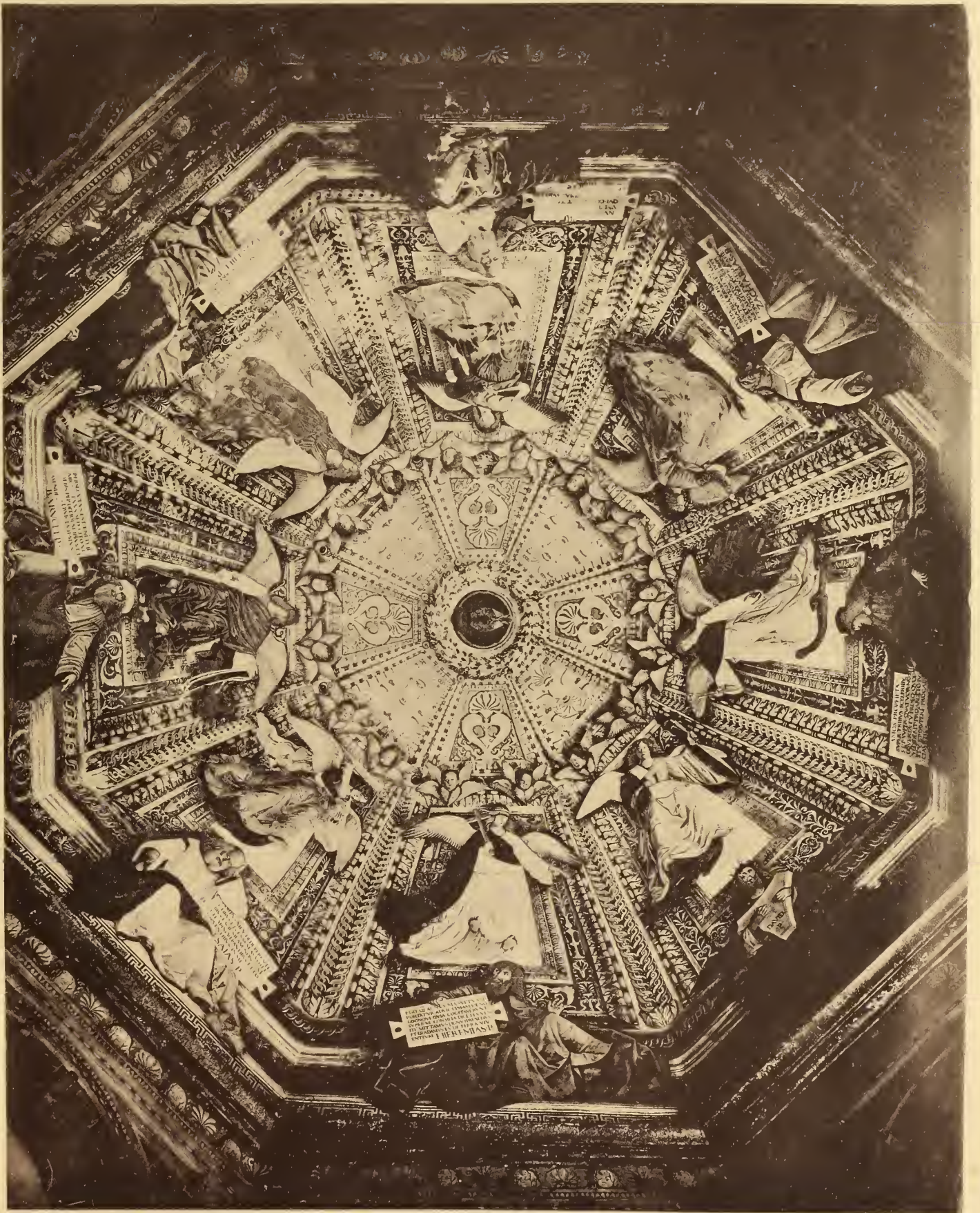


Tafel VII.

DIE RHETORIK.

(Oelgemälde aus Urbino. — London, Nat. Gall.)

Nach einer Photographie von Ad. Braun & Co in Dornach i. Elsass und Paris.



Tafel VIII.

KUPPEL DER CAPPELLA DI MELOZZO.

(Madonnenkirche zu Loreto.)



Tafel IX.

DETAIL AUS DER KUPPEL ZU LORETO.



Tafel X.

DETAIL AUS DER KUPPEL ZU LORETO.





I.



II.



III.

Tafel XI.

I. FRESKO DER CHORKAPELLE VON ST. PETER.

(Nach der Federskizze des Grimaldi.)

II. STA. MARIA PRAEGNANTIUM. III. S. PETRUS, GROTTA VATICANA.

(Nach den Umrissstichen bei Dionigi, a. a. O.)



Tafel XII.

S. JOHANNES EVANG.

(Fresko in S. Marco. Rom.)





Tafel XIII.

APOSTELKOPF AUS STI. APOSTOLI ZU ROM.

(Kapitelsaal von St. Peter.)



Tafel XIV.

APOSTELKOPF AUS STI. APOSTOLI, ROM.

(Kapitelsaal von St. Peter.)



Tafel XV.

APOSTELKOPF AUS STI. APOSTOLI, ROM.

(Kapitelsaal von St. Peter.)



Tafel XVI.

APOSTELKOPF AUS ST^L. APOSTOLI, ROM.

(Kapitelsaal von St. Peter.)



Tafel XVII.

ENGEL AUS STI. APOSTOLI, ROM.

(Kapitelsaal von St. Peter.)



Tafel XVIII.

ENGEL AUS STI. APOSTOLI, ROM.

(Kapitelsaal von St. Peter.)



Tafel XIX.

ENGEL AUS STI. APOSTOLI, ROM.

(Kapitelsaal von St. Peter.)



Tafel XX.

ENGEL AUS STI. APOSTOLI, ROM.

(Kapitelsaal von St Peter.)



Tafel XXI.

ENGEL AUS STI. APOSTOLI, ROM.

(Kapitelsaal von St. Peter.)



Tafel XXII.

CHRISTUS AUS STI. APOSTOLI, ROM.

(Pal. del Quirinale.)



Tafel XXIII.

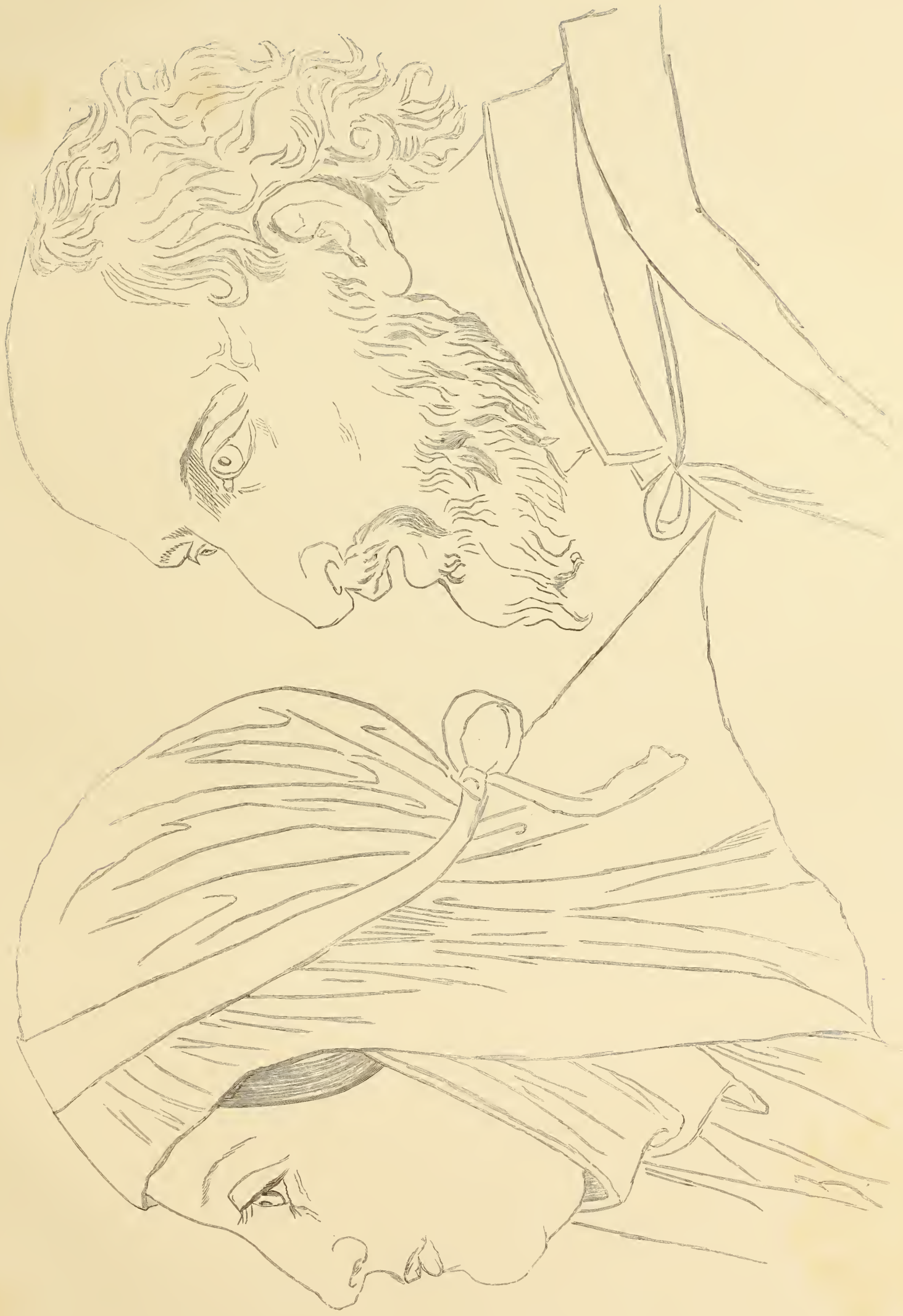
IDEALPORTRÄT EINES FÜRSTEN.

(Raphaeleske Kopie nach Melozzo, Florenz, Uffizien 1922.)



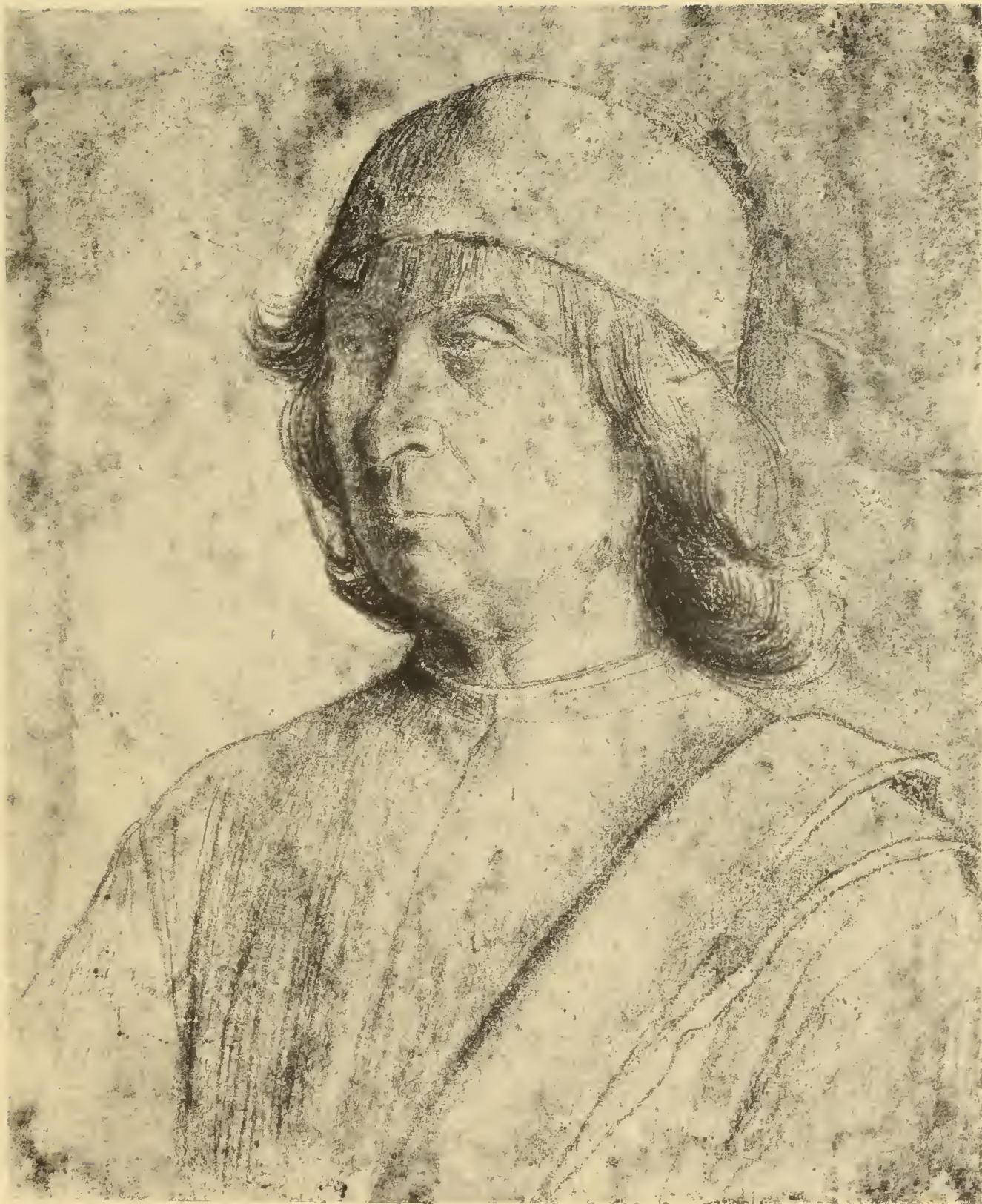
Tafel XXIV.

EVANGELISTENKÖPFE AUS CAPPELLA FEO, FORLÌ, S. BIAGIO E GIROLAMO.



Tafel XXV.

CATERINA SFORZA UND GIROLAMO RIARIO. FORLI, S. BIAGIO E GIROLAMO, CAP. FEO.



Tafel XXVI.

MÄNNLICHES BILDNISS.

(Zeichnung im Besitz des Herrn Ad. v. Beckerath, Berlin.)



GETTY RESEARCH INSTITUTE



3 3125 00989 9580

