

TIMOTEO VITIS ZEICHNUNGEN ZUM VERLORENEN  
MARTINSZYKLUS IN DER KAPELLE DES ERZBISCHOFS  
ARRIVABENE IM DOM VON URBINO

von Sylvia Ferino

I

In der graphischen Sammlung Albertina wird der Schule von Bologna eine Kompositionszeichnung zugewiesen, deren Darstellung den Betrachter zunächst befremdet (Abb. 1). Von den im Katalog der Handzeichnungen angeführten Deutungsversuchen vermag keiner zu überzeugen.<sup>1</sup> Auch die Frage nach dem Autor dieses Blattes ist nicht geklärt. Obwohl die Vielfalt der Probleme, die sich vor dieser Zeichnung stellen, gelegentlich angedeutet und eine neue Untersuchung angeregt wurde, beschäftigte sich die jüngere Forschung bis jetzt ausschliesslich mit der Frage der Zuschreibung.<sup>2</sup> Absicht der vorliegenden Studie ist daher zunächst eine inhaltliche Erklärung der Zeichnung und eine Bestimmung des Autors, um im Anschluss daran auch die Fragen nach der Funktion der Zeichnung im künstlerischen Gestaltungsprozess und nach dem Programm, in welchem das gegebene Thema zur Ausführung kommen sollte, zu erörtern. Erst die Beantwortung dieser Fragen kann uns die Bedeutung des Blattes als historisches Dokument der mittellitalienischen Kunst an der Schwelle zur Hochrenaissance verständlich machen.

Die Zeichnung zeigt in der Mitte des Vordergrundes einer ausgedehnten Landschaft einen furchterregenden Dämon, der auf einem im Lauf innehaltenden Rind hockt. Während er mit der Rechten das Rind am Horn packt, in dessen Rücken er seine Krallen an Knie und Klauen geschlagen hat, stösst er mit dem Dreizack in der Linken gegen den Nacken des Tieres, um es zum Angriff aufzustacheln. Mit schlagenden Flügeln und schrecklicher Grimasse — in tiefen Höhlen rollen die Augen, und aus dem aufgerissenen Maul züngelt die gespaltene Zunge — erscheint er einem nackten Manne, der sich ihm mit Einhalt gebietender Gebärde entgegenstellt. Im Rücken dieser Gestalt drängt sich eine Gruppe von Männern schutzsuchend gegen die Wand eines über einem Stufenpodest aufragenden Gebäudes und verfolgt den Vorgang mit ängstlichen Blicken. Die ebenfalls nackten Männer auf der anderen Seite des Bildfeldes geben durch ihre gebeugten, hockenden und liegenden Haltungen zu verstehen, dass sie dem Wüten und der Willkür des vom Dämon angetriebenen Rindes ausgesetzt waren. Hinter ihnen grasen friedlich zwei Rinder in Gegenwart eines weiteren Mannes. Der Landschaftsgrund steigt gegen den Horizont zu in steilen Felsformationen an und wird in der Ferne von vielfältigen Motiven belebt; man sieht Siedlungen, die von Kirchtürmen überragt werden<sup>3</sup>, einen Fluss, über den eine Brücke führt, sowie verschiedene Figurengruppen.<sup>4</sup>

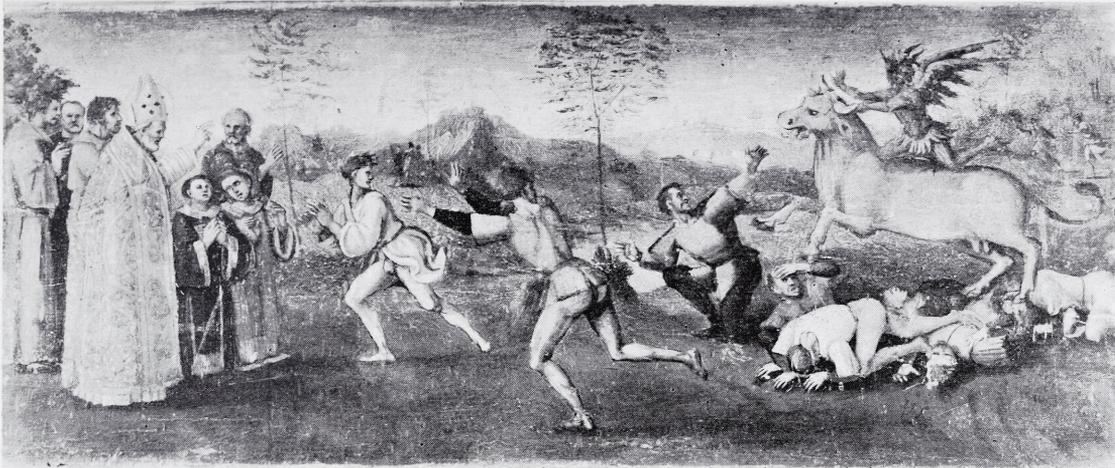
Wickhoff deutete die Darstellung als Allegorie der Pest, frei nach Apokalypse, VI, 2<sup>5</sup>, während Meder eine Illustration zu Dantes *Inferno*, und zwar die Erscheinung des Geryon vermutete.<sup>6</sup> Berenson wiederum sah Zusammenhänge mit Illustrationen zu Pierre Michaults



1 Timoteo Viti, Wunder des hl. Martin. Wien, Albertina.

Text der *Danse aux Aveugles*.<sup>7</sup> Tatsächlich stimmen die Beschreibungen der apokalyptischen Wesen nicht im Entferntesten mit der gegebenen Figuration von Rind und Dämon überein, und deshalb kann es sich in unserem Fall auch nicht um eine "freie Umbildung" (Wickhoff) handeln. Die Identifizierung des teuflischen Gespanns mit Geryon ist ebenso unbefriedigend; denn Dante beschreibt Geryon als ein Mischwesen zwischen Mensch und Reptil<sup>8</sup>, und er wird in den Illustrationen zur *Divina Comedia* auch dementsprechend dargestellt.<sup>9</sup> Berensons Vorschlag, es handle sich um eine Darstellung des Todes, der nach Pierre Michault mit Szepter und Krone versehen auf einem Ochsen reitend dargestellt ist, trifft ebensowenig zu, da wir eindeutig einen Dämon und nicht Gevatter Tod vor uns haben.<sup>10</sup> Ausserdem wird durch keinen dieser Deutungsvorschläge der Handlungszusammenhang erklärt. Ganz anders verhält es sich dagegen mit folgendem Text: *Legitur etiam in dicto dialogo, quod quaedam vacca a daemone agitata, cum ubique saeviret et multos confoderet et versus Martinum et socios suos in itinere furibunda concurreret, ille manu elevata ipsam sistere jubet. Qua immobili permanente vidit daemonem dorso illius insidentem, quem increpans: discede, inquit, funeste de pecude et innoxium animal agitare desiste. Quo protinus discedente vacca ad ejus pedes prosternitur et ad ejus imperium cum omni mansuetudine ad gregem suum revertitur.*<sup>11</sup>

Mit diesen Worten beschreibt Jacopo da Voragine ein Wunder des hl. Martin. Der Text passt so vollständig auf unsere Darstellung, dass man meinen könnte, eine Beschreibung derselben vor sich zu haben: von der friedlich grasenden Herde im Hintergrund, von der der Dämon die Kuh forttrieb, über die verletzten Gestalten bis zur Einhalt gebietenden Geste des Heiligen und seinen Gefährten ist alles übereinstimmend geschildert. Es war sicher in erster Linie die Nacktheit der Figuren, welche die Forschung bisher daran ge-



2 Luca Signorelli, Wunder des hl. Martin. Foiano della Chiana, Collegiata.

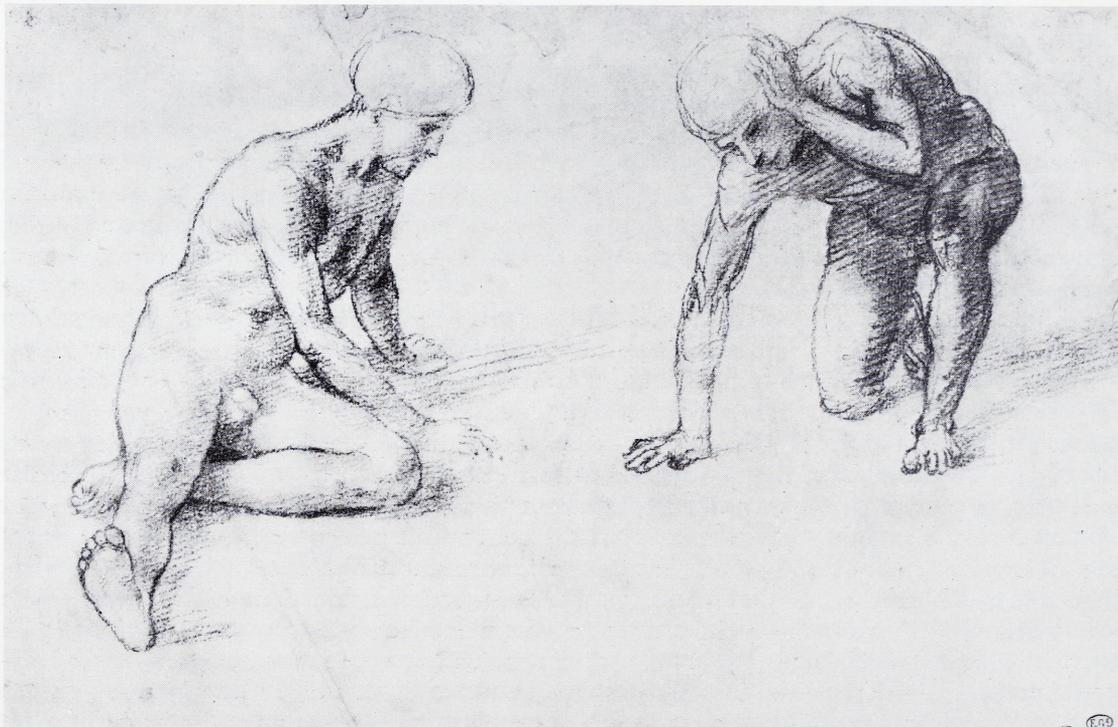
hindert hat, hier eine Heiligenlegende zu vermuten.<sup>12</sup> Diese Begebenheit wird zwar äusserst selten in zyklischen Darstellungen des Lebens und Wirkens des hl. Martin illustriert, unsere Zeichnung steht jedoch keineswegs allein. Dies beweist die Predella eines Altarbildes von Luca Signorelli in der dem Heiligen gewidmeten Collegiata von Foiano della Chiana (Abb. 2).<sup>13</sup> Doch auch aus mittelalterlichen Zyklen kennt man diese Episode; hingewiesen sei auf eine isländische Stickerei aus dem 13. Jh. im Musée de Cluny in Paris.<sup>14</sup>

## II

Die Zeichnung wurde ursprünglich als Carpaccio geführt, dann von Wickhoff dem ferraresischen Kreis zugeordnet<sup>15</sup> und anschliessend von Venturi und Meder dem Francesco Francia zugeschrieben.<sup>16</sup> Unter diesem Namen nannten sie Fischel und Popham<sup>17</sup>, während Berenson in der Folge Ripanda als Autor vorschlug.<sup>18</sup> Diesem Künstler ist sie auch im Albertina-Katalog — allerdings mit Fragezeichen — zugeteilt.<sup>19</sup> Die Einbeziehung in den bolognesischen Kreis basiert durchaus auf richtigen Beobachtungen, wie im folgenden gezeigt wird.

Bei der Betrachtung des Albertina-Blattes fällt sofort die Diskrepanz zwischen den athletischen, in starker Verkürzung konzipierten Akten rechts und den zierlichen, in befangener Nacktheit erscheinenden Körpern links ins Auge. Fischel wies als erster auf die Übereinstimmung einiger der bewegten Aktfiguren rechts mit einer Gruppe von Kreidezeichnungen hin, auf denen diese einzeln studiert erscheinen.<sup>20</sup> Auf einem Blatt im Louvre (Abb. 3) finden sich zwei Figuren vereint: der rechts im Vordergrund kniende Mann, der sich über einen am Boden liegenden beugt, und der in der Gruppe dahinter sitzende, der sich nach rechts wendet.<sup>21</sup> Die Gestalt, welche links vor der eben erwähnten frontal gegen den Betrachter zu läuft und auf die vom Dämon besessene Kuh deutet, ist auf einem Blatt in den Uffizien einzeln studiert (Abb. 5)<sup>22</sup>, während man sie in der gleichen Pose, doch mit vertauschter Arm- und Beinhaltung und vom Rücken gesehen, auf einem Blatt im British Museum wiederfindet (Abb. 4).<sup>23</sup> Diese Studien hat man meist Signorelli zugeschrieben aufgrund der Verwandtschaft mit dessen Akten, bis Fischel dafür entschieden Timoteo Vitis Urheberchaft postulierte, ohne jedoch auch die Wiener Zeichnung miteinzubeziehen.<sup>24</sup> Berenson gab wohl zu, dass diesen Studien Züge eignen, die mit Signorellis Stil nicht in Ein-

klänge stehen und die eher Vitis Zeichenweise entsprechen, zog es aber dennoch vor, in diesen Blättern schwächere Produkte des Meisters aus Cortona zu sehen, als dass er Viti einen derartigen Hochschwung künstlerischer Leistung zutrauen wollte.<sup>25</sup> Er schloss dabei der in Frage stehenden Gruppe weitere Zeichnungen an, welche er ebenfalls für authentische Blätter Signorellis hielt: eine Zeichnung in der *École des Beaux-Arts* (Abb. 6)<sup>26</sup>, und eine Studie nach einem sich vornüberbeugenden, auf einen Stock gestützten Modell, ehemals in der Sammlung Oppenheimer, jetzt im Städel (Abb. 7).<sup>27</sup> Beide Studien sind wohl nach ein und demselben Modell ausgeführt — sie tragen beide dieselbe turbanartige Haube und stammen zweifellos von derselben Hand wie die oben erwähnte Gruppe. Die Pose des Aktes auf dem Blatt im Städel entspricht bis auf die Kopfhaltung dem in der Kompositionszeichnung rechts im Vordergrund Stehenden, jedoch vom entgegengesetzten Blickpunkt aus gesehen. Dagegen stimmt mit dem Akt des Wiener Blattes eine weitere Studie im Clark Art Institute in Williamstown genau überein, deren Zugehörigkeit zu dieser Gruppe schon erkannt wurde (Abb. 8).<sup>28</sup> Popham, der seine frühere Zuschreibung an Francia revidiert hat<sup>29</sup>, desgleichen Bouleau-Rabaud und Lawder sehen in Übereinstimmung mit Fischel in Timoteo Viti den Autor dieser Kreidezeichnungen.<sup>30</sup> Jeden Zweifel an der Richtigkeit dieser Zuschreibung schliesst ein Vergleich dieser Blätter mit einer typischen Zeichnung Signorellis, z. B. der Studie zu Christus an der Martersäule in den Uffizien, aus (Abb. 9).<sup>31</sup> In Vitis Kreidestudien ist der Kontur stets stumpf, schlaff und als ununterbrochene Begrenzungslinie gezogen, wodurch die Figuren schwer und energielos wirken. Die Modellierung ist breit und flächig angelegt, sie überspielt eher die Formen als dass sie die Kör-



3 Timoteo Viti, Aktstudien. Paris, Louvre.

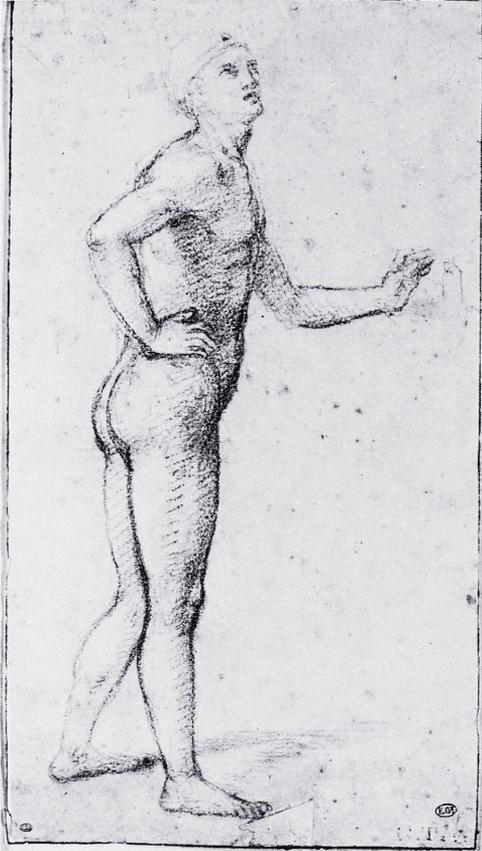


4 Timoteo Viti, Aktstudie. London, British Museum.

5 Timoteo Viti, Aktstudie. Florenz Uffizien.

perhaftigkeit betont. In Signorellis Studie wird jedes Glied und jede Schwellung des Körpers durch den energisch schwingenden, an- und abschwellenden Kontur, der oft absetzt und neu anhebt, sowie die sparsamen, frei und dennoch präzise gesetzten Schraffen durchgestaltet. Mit dieser durchdringenden Artikulierung gelingt es Signorelli, auch die innere Bewegung — in diesem Fall Schmerz und Demut — anschaulich zu machen. Diese Tiefe der Aussage mangelt Vitis figürlichen Gestaltungen. Während Signorelli die Kreide knapp, doch präzise handhabt, um die Formen in kristalliner Klarheit zu umreißen, trägt Viti die weichbröckelnde Kreide in breiten, parallel gezogenen Strichlagen auf, die oft zu malerischen Tonlagen verwischt sind. In seinen Aktfiguren fällt auch sein Ringen um korrekte Verkürzungen der Gliedmassen auf, die im Vergleich zu Signorellis Lösungen stets in grösserem Masse in die Fläche gelegt sind. Die Körper sind weniger artikuliert und erscheinen ungelenk und befangen. Typisch für Timoteos Figuren sind weiterhin die breiten, oft fleischig unartikulierten Hände mit lappenartigen Fingern, sowie auch die Art, die Verkürzung der Beine durch die betonte Ansicht der Fusssohlen glaubhaft zu machen.<sup>32</sup>

Von all den Forschern, welche in den Kreidestudien Timoteos Hand erkannten, ging allein Popham später so weit, ihm auch die Wiener Kompositionszeichnung zuzuweisen, ausgehend von der Überlegung, dass die auf der Hand liegende Lösung sich oft auch als die richtige bewähre.<sup>33</sup> Nun war sich zuletzt, wie bereits erwähnt, die Forschung über den bolognesischen Ursprung der Zeichnung ziemlich einig.<sup>34</sup> Zieht man nun in Betracht, dass Vitis Ausbildung zum Maler in Bologna, und zwar in Francias Werkstatt, erfolgt ist, und



6 Timoteo Viti, Aktstudie. Paris, École des Beaux-Arts.



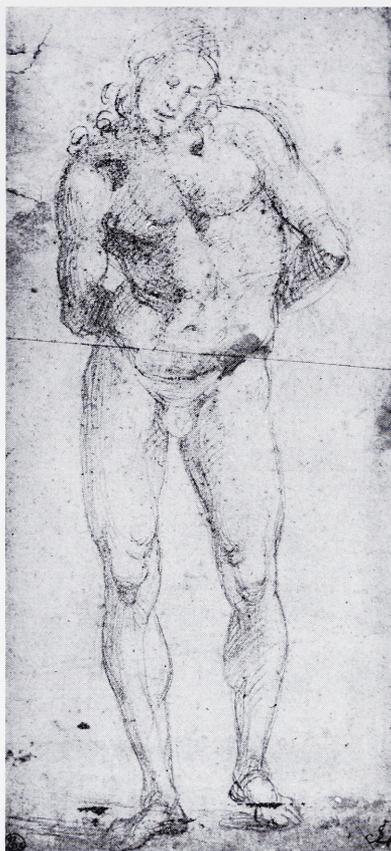
7 Timoteo Viti, Aktstudie. Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut.

der Einfluss dieses Meisters mannigfach in Gemälden und Zeichnungen Vitis nachwirkt<sup>35</sup>, so ist Pophams Vorschlag nicht ohne stichhaltige Gegenargumente von der Hand zu weisen.

Im Unterschied zu der von Signorellis Kunst inspirierten Gruppe rechts sind die zarten, befangenen Gestalten links von antiker Körperlichkeit kaum berührt und gemahnen vielmehr, wie Popham bemerkte, an die mittelalterliche Darstellung des nackten menschlichen Körpers, dem stets der Charakter des Entblößtseins anhaftet.<sup>36</sup> In dieser Form erinnern sie stark an Francias Figuren, welche in ähnlicher Weise eine Differenzierung von Stand- und Spielbein vermissen lassen und beide Beine gleichzeitig durchknicken. Typisch für Vitis Schwierigkeiten in der Figurenbildung im Allgemeinen sind die spröde, ja geradezu hölzern vom Körper abgespreizten Arme mit den unorganisch abgebogenen Händen, wie sie z. B. in der Gestik des hl. Martin ganz besonders ins Auge fallen. Diese Kennzeichen mangelnden Erfassens der Körperbildung sind auch in Vitis reifem Schaffen noch zu verzeichnen, z. B. auf dem um 1518 entstandenen Altarbild von Cagli (Abb. 10) bei Maria Magdalena, deren Armhaltung der des hl. Martin ähnelt.<sup>37</sup> Da fast alle erhaltenen Werke Vitis Altarbilder oder Andachtsbilder sind, in welchen kaum Handlung gezeigt wird<sup>38</sup>, ist es schwierig, die Komposition dieser *istoria* in seinem Schaffen zu beurteilen. Ein Vergleich mit Signorellis Fassung desselben Themas (Abb. 2) zeigt jedoch die mit unserer

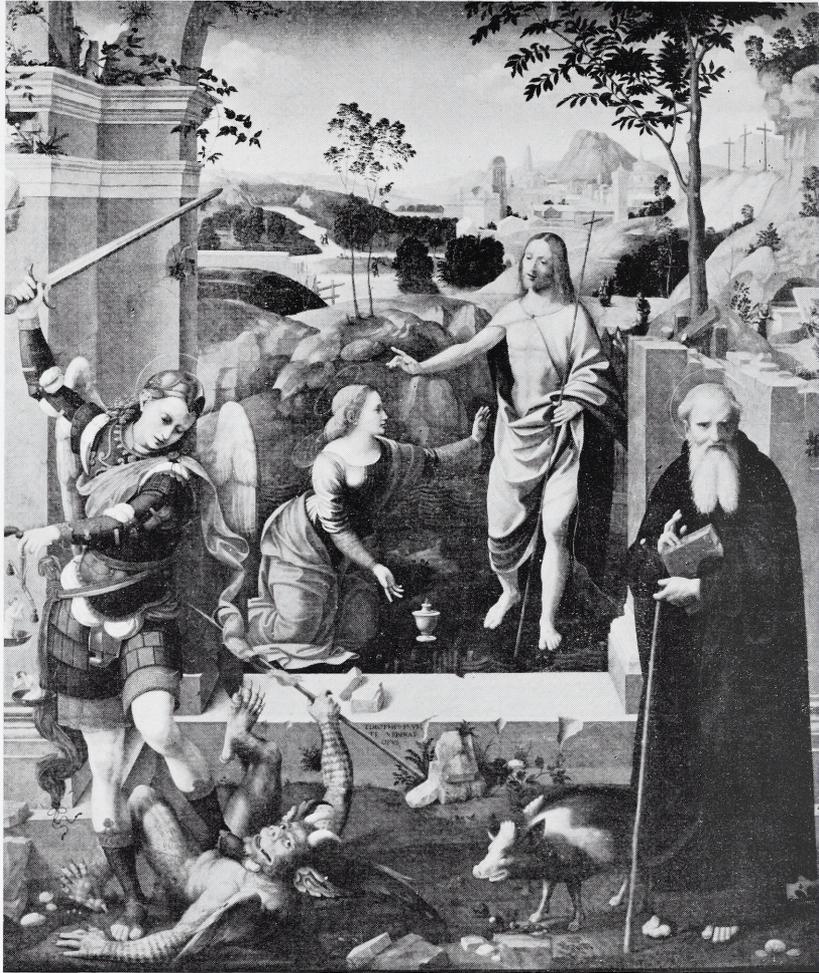


8 Timoteo Viti, Aktstudie. Williamstown / Mass., Clark Art Institute.



9 Luca Signorelli, Studie zu Christus an der Geisselsäule. Florenz, Uffizien.

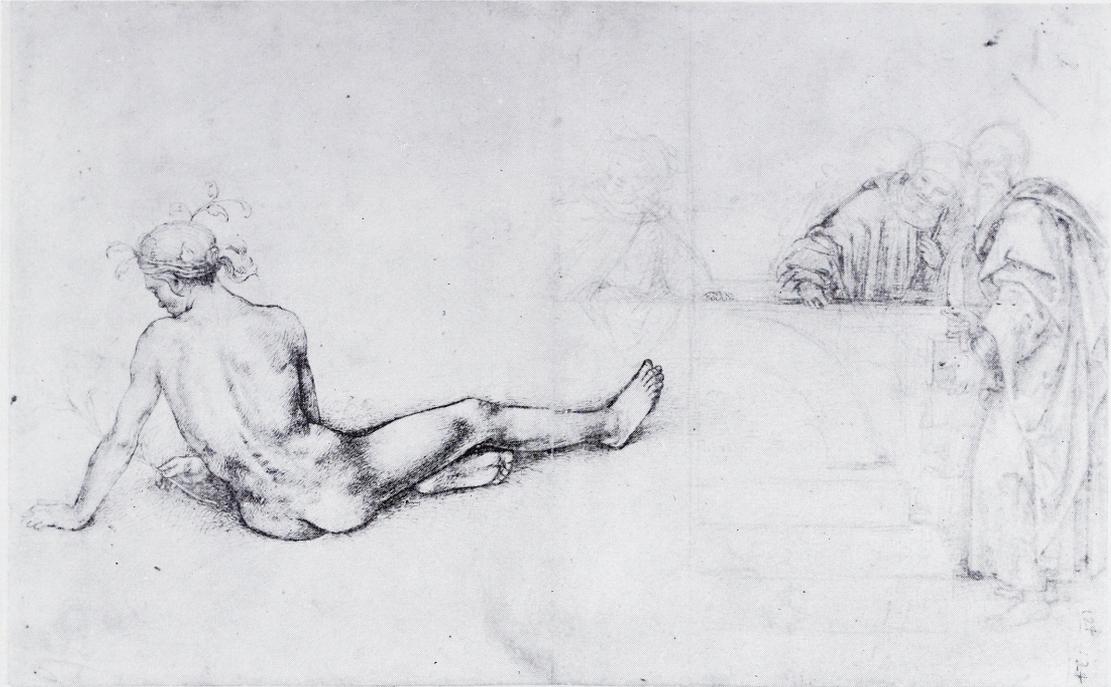
Vorstellung von Vitis künstlerischem Temperament durchaus in Einklang stehende statisch-additive Konzeption im Gegensatz zu Signorellis dramatischer Inszenierung.<sup>39</sup> Signorelli lässt den Betrachter am Ereignis unmittelbar teilhaben. Das Wüten der besessenen Kuh wird anschaulich durch ihr unvermitteltes Eindringen in das Bildfeld rechts. Der von ihr ausgelöste Bewegungsschoss wird von den bereits Zertrampelten, dem soeben in die Knie Sinkenden, sowie den Flüchtenden nach links geleitet — wobei eine Vorstellung des zeitlichen Ablaufs der Handlung mitvermittelt wird —, bis der Impuls gegen die unter dem Schutz des unerschrockenen Heiligen in geschlossener Front blockhaft sich entgegennetzende Gruppe aufprallt. Diese formale Betonung der entgegengesetzten Kräfte verdeutlicht das Geschehen auf den ersten Blick. Im Unterschied zu dieser konzentrierten Kompositionsform erzählt Viti das Ereignis in kontinuierlicher Darstellungsweise (Abb. 1). Das Wüten der besessenen Kuh erlebt der Betrachter nicht unmittelbar, er muss es aus der Gestik und Haltung der Personen rechts erschliessen. Diese gehören also einem bereits abgelaufenen Geschehen an, während die grasenden Rinder im Hintergrund wohl Beginn und Ausgang der Handlung andeuten sollen. Die beiden Protagonisten sind isoliert einander gegenübergestellt, um das wundersame Einwirken des Heiligen auf den Dämon zu veranschau-



10 Timoteo Viti, 'Noli me tangere' mit den heiligen Michael und Antonius Abbas. Cagli, St. Angelo.

lichen. Die Gefährten des hl. Martin sind nach links abgerückt, wo sie eine eigene Gruppe bilden. Auf diese Weise zerfällt die Komposition in verschiedene statische Gruppen, von welchen zwar jede zur Handlung gehört, keine jedoch ihr unmittelbares Erfassen, wie es Signorelli ermöglichte, gestattet. Diese additive Bildkomposition entspricht eher Vitis undramatischem Denken, wie wir es aus seinen erhaltenen Gemälden kennen.

Besondere Sorgfalt ist der Gestaltung des Dämon gewidmet. Mit den rollenden Augen über der animalischen, breit gewulsteten Nase und der gespaltenen Zunge, den fledermausartig gespreizten Flügeln mit gemustertem Gefieder, den gezackten Hornhautauswüchsen um den Rumpf und besonders den Krallen an den Knien und klauenartigen Füßen ist dieser Dämon eine in Italien ungewöhnlich phantasievolle Schöpfung und erinnert stark an nordische Kunst, wie z. B. Schongauers namentlich in Italien bewunderte Darstellung des hl. Antonius Abbas, der von Dämonen gepeinigt wird (Kupferstich; B. VI, 47). Auch die feine, fast präziöse Federführung weist auf den Einfluss nordischer Stichvorlagen dieser Art. Der Teufel in Vitis Altarbild in Cagli (Abb. 10) ist weniger phantasievoll gestaltet,



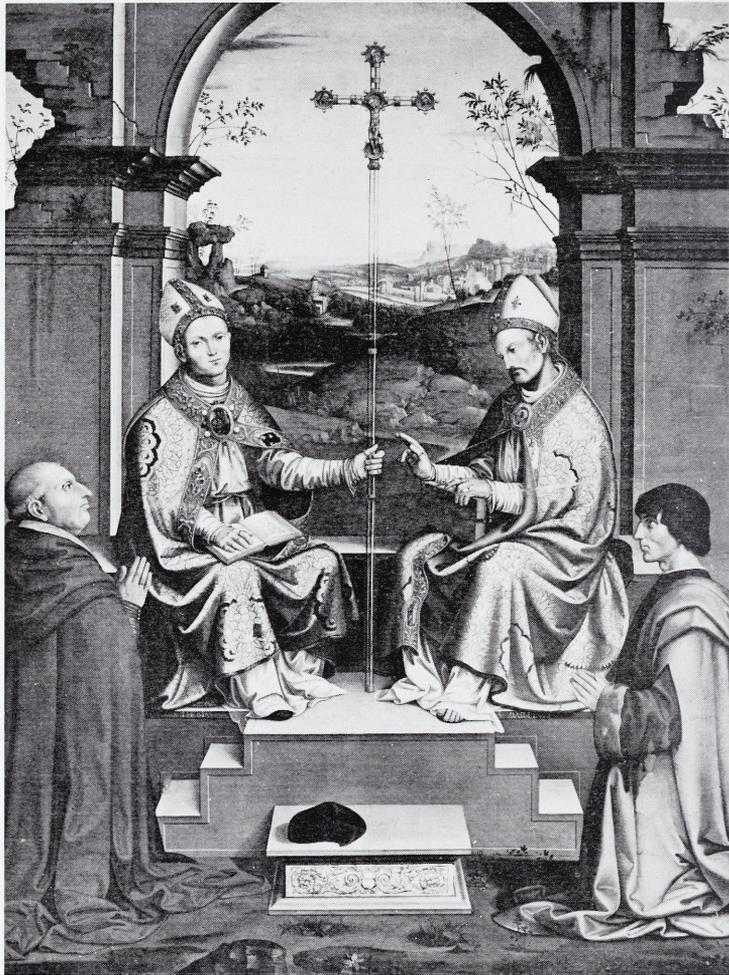
11 Timoteo Viti, Figurenstudien. London, British Museum.

aber physiognomisch unserem Dämon durchaus verwandt. Für den Landschaftstypus gibt es in Vitis Werk kein Vergleichsbeispiel, das einen ähnlichen nordischen Gesamtcharakter aufweist, obwohl viele der Einzelmotive in seinen Bildgründen immer wiederkehren, z. B. der geflochtene Zaun, die diagonal gegeneinander verschobenen Hügelketten und die steil aufragenden Felsmassive.<sup>40</sup>

Der graphische Stil der Albertinazeichnung steht ebenfalls mit Vitis Auffassung in Einklang. Denn Viti blieb Zeit seines Lebens in grösserem Masse der oberitalienischen Zeichenweise verhaftet als der mittellitalienisch-umbrischen, was seine stets auf malerische Gestaltung und Oberflächencharakterisierung ausgerichtete Behandlung im Gegensatz zur strukturbetonenden Zeichnung der Mittelitaliener bezeugt. Trotz der feinen, minutiösen Federtechnik sind ähnliche Wirkungen angestrebt wie in den Kreidezeichnungen. Der zaghafte, umrandende Kontur und die feine Oberflächenmodellierung, welche die Formen eher malerisch aufschimmern lässt, als die Körperlichkeit zu betonen, finden sich ganz ähnlich in der Federstudie eines sitzenden Aktes im British Museum (Abb. 11)<sup>41</sup>, der auch motivisch mit der Sitzfigur rechts im Hintergrund der Albertina-Zeichnung verwandt ist.

### III

Nachdem also auf Grund des stilistischen Befundes Timoteo als Autor der Zeichnung zu gelten hat, bleibt zu überlegen, welchem Zweck diese dienen sollte. Alle Figuren sind Akte. Dieser Umstand schliesst aus, dass das Blatt ein Endstadium im zeichnerischen Vorbereitungsprozess darstellt oder gar zum Selbstzweck angefertigt wurde. Vielmehr scheint es jene Stufe zu vertreten, in welcher die aus den Naturstudien gewonnenen Ein-



12 Timoteo Viti, Die Heiligen Martin von Tours u. Thomas von Canterbury, verehrt von Erzbischof Arrivabene u. Herzog Guidobaldo. Urbino, Galleria Nazionale delle Marche.

zelergebnisse besonders der Akte rechts von Neuem in die Komposition integriert werden, um die Gesamtwirkung besser abschätzen zu können. Diese Art von detailliert ausgeführten Kompositionszeichnungen, in welchen die Figuren im Akt erscheinen, sind im Quattrocento äusserst selten<sup>42</sup>; erst an Raffaels besonders sorgfältigem und methodischem Gestaltungsprozess haben sie entscheidenden Anteil.<sup>43</sup> Handelt es sich also auch in unserem Fall um eine vorbereitende Kompositionsstudie, so bleibt zu fragen, für welches Projekt sie gedient hat. Berenson meinte, vielleicht in Anbetracht der feinen Technik oder auch des von ihm postulierten Themas, sie sei eher Vorlage für einen Stich gewesen als für ein Gemälde.<sup>44</sup> Der nun identifizierte Bildinhalt scheint eher auf ein Gemälde hinzudeuten; und da die Episode unter den zahlreich dargestellten Taten des hl. Martin keineswegs häufig ist, war sie wohl Teil eines seine Legende illustrierenden Zyklus.<sup>45</sup> Es muss sich also entweder um die Szene auf der Predella eines diesem Heiligen gewidmeten Altarwerkes etwa in der Art der Pala Signorellis oder aber um einen Freskenzyklus in einer dem hl. Martin



13 Timoteo Viti, Kompositionszeichnung zum Altarbild der ehem. Martinskapelle im Dom zu Urbino. London, British Museum.



14 Timoteo Viti, Figurenstudie zum Altarbild der Martinskapelle. London, British Museum.

geweihten Kapelle gehandelt haben. Die Art der Bildkomposition mit den im Verhältnis zum Bildraum eher klein erscheinenden Figuren spricht wohl zugunsten eines Fresko, denn in Predellen werden die handelnden Figuren meist gross in den Vordergrund des Bildfeldes gesetzt. Vasari berichtet nun in der Vita Timoteos: *In Urbino fece in duomo la capella di San Martino ad istanza del vescovo Arrivabene, mantovano, in compagnia del detto Genga; ma la tavola dell'altare ed il mezzo della capella sono interamente di mano di Timoteo.*<sup>46</sup> In der Vita Gengas wiederholt er diese Aussage: *... se ne tornò a Urbino, dove Guidobaldo duca secondo, lo trattenne assai tempo, facendogli dipignere barde da cavallo, ... in compagnia di Timoteo da Urbino, pittore di assai buon nome e di molta esperienza: insieme col quale fece una capella di San Martino nel vescovado per messer Giovampiero Arrivabene mantovano, allora vescovo d'Urbino, nella quale l'uno e l'altro di loro riuscì di bellissimo ingegno, sì come l'opera istessa dimostra, nella qual'è ritratto il detto Vescovo che pare vivo.*<sup>47</sup> Die in Urbino erhaltene Altartafel, auf welcher die heiligen Martin von Tours und Thomas von Canterbury, verehrt von Erzbischof Arrivabene und Herzog Guidobaldo, dargestellt sind (Abb. 12)<sup>48</sup>, sowie das Testament Arrivabenes vom 17. März 1504<sup>49</sup> bestätigen Vasaris Angaben. Aus dem Testament geht hervor, dass Arrivabene im Dom in einer neu zu errichtenden, den beiden heiligen Bischöfen Martin und Thomas geweihten Kapelle, welche sich im Osten, am Anfang des dem erzbischöflichen Palast näher gelegenen Seitenschiffes befinden sollte, im Paviment vor dem Altar begraben sein wollte.<sup>50</sup> Zur Errichtung, Ausschmückung und malerischen Ausstattung der Kapelle stiftete er 100 Golddukataten; von dieser Summe sollten auch eine

Tafel mit einer Darstellung der beiden Heiligen zum Schmuck des Altares, ferner der Fussboden und sein Grab hergestellt werden.<sup>51</sup> Am 15. April 1504 beauftragte Alessandro Rugerio im Namen der Herzogin Elisabetta und des Alessandro Modonero die beiden Maler von Urbino Timoteo und Gerolamo, die malerische Ausstattung zu übernehmen. Sie sollten die Tafel mit den beiden Heiligen und die Kapelle nach den Angaben im Testament und den bereits vorgelegten Zeichnungen für 65 Dukaten mit feinen Farben und in lobenswerter Weise malen.<sup>52</sup> Dass die malerische Ausstattung der Kapelle auch Szenen mit Wundern des hl. Martin enthalten sollte, ist im Auftrag nicht ausdrücklich festgelegt. Dass es aber solche gegeben hat, geht aus der Beschreibung der Metropolitana anlässlich der *visitatio* des Erzbischofs Ascanio Maffei (1646-1659) im Juni 1657 hervor<sup>53</sup>, wo zum Altar des hl. Martin folgendes vermerkt ist: ... *cuius* (sc. *Altare*) *sacellum totum etiam in fornice navatae erat antiquitus pictum, cum miraculis eiusdem S. Martini; At cum vetustate picturae deletae et corruptae essent, dealbatus fuit fornix, et totum circa illud.*<sup>54</sup> Weiterhin wird berichtet, dass die Kapelle zur Zeit des Erzbischofs Ala (1610-1620) den Hutmachern zugesprochen worden war, welche das Bild vom Altar abnehmen und seitlich davon aufhängen liessen, an seiner Stelle aber ein anderes Bild anbrachten, welches den Gekreuzigten mit dem hl. Martin und dem Apostel Jakobus maior, dem Patron der Hutmacher darstellte.<sup>55</sup> Die Wände seien mit vergoldetem Stuck überzogen worden. Dies alles sei deshalb geschehen, weil die Kapelle durch das Fackelauslöschten derart zu Schaden gekommen sei, dass der Erzbischof sie reinigen und weisseln liess und bei Strafe verbot, dass man sie weiter beschädige.<sup>56</sup> Daraus folgt, dass die Fresken bereits zu Anfang des 17. Jahrhunderts übertüncht worden waren und nicht erst durch den Einsturz der Kuppel am 12. Jänner 1789 und den folgenden Neubau verloren gingen.<sup>57</sup>

Pungileoni berichtet ausdrücklich, er hätte aus *alcuni atti di notaio* — ohne diese anzugeben — entnommen, dass dieses Fresko in viele kleine *spartimenti* aufgeteilt gewesen sei, welche die Wunder des hl. Martin gezeigt hätten.<sup>58</sup> Aus Grundriss und Längsschnitt des ursprünglichen Dombaus, welche Valadier vor der von ihm geleiteten Restaurierung angefertigt hat, geht hervor, dass die Kapellen entlang der Seitenschiffe aus annähernd halbrunden Nischen bestanden, die in die Stärke der Umfassungsmauern eingriffen.<sup>59</sup> In Anbetracht des geringen Wandraumes, der in einer solchen Nischenkapelle für szenischen Freskenschmuck zur Verfügung stand<sup>60</sup>, müssen die Fresken wirklich in kleine Felder aufgeteilt gewesen sein, wenn mehrere Wunder Platz finden sollten. Und da sich die Komposition auf der Wiener Zeichnung in der detaillierten Durcharbeitung und aufgrund der miniaturhaften Proportionen der Vorstellung eines sich monumental ausdehnenden Wandfeldes widersetzt, spricht alles für die Annahme, dass sie in einem dieser *spartimenti* zur Ausführung gekommen ist.<sup>61</sup>

Pungileoni gibt weiterhin an, die Testamentsvollstrecker hätten Viti allein mit der Altartafel beauftragt, während die Freskenausstattung Gengas Aufgabe gewesen sei.<sup>62</sup> Aus den erhaltenen Akten geht dies aber nicht hervor.<sup>63</sup> Die Altartafel und die dazu erhaltenen Vorzeichnungen zeigen ganz eindeutig Vitis Stil (Abb. 12-14). War nun das in der Zeichnungsgruppe vorbereitete Wunder des hl. Martin Teil der Freskendekoration, dann hat Viti also auch zumindest an der zeichnerischen Vorbereitung der Fresken mitgewirkt. Es ist anzunehmen, dass diese enge Zusammenarbeit der beiden Maler einen regen künstlerischen Austausch und eine gegenseitige Beeinflussung zur Folge hatte. Von Gengas Schöpfungen in dieser Kapelle ist keine Spur erhalten, welche dies bestätigen könnte.<sup>64</sup> Dagegen wurde aber in Vitis Zeichnung bereits auf die unterschiedlichen Körperauffassungen hingewiesen, deren Auftreten innerhalb derselben Komposition sehr wohl durch die Einwirkung des Kollegen erklärt werden mag. Betrachten wir zunächst Timoteos Vorzeichnungen zum Altarbild der Martinskapelle. Sowohl Kompositionszeichnung (Abb. 13) als auch Detailstudie (Abb. 14)

verraten eindeutig Vitis traditionelle Art der Bildvorbereitung und seinen befangenen, an Francia erinnernden Figurenstil. Nach quattrocentesker umbrisch-märkischer Werkstattpraxis studiert er die Figuren an in der Zeittracht bekleideten Modellen, wobei die beiden sitzenden bereits stärker umrissen, die im Profil knienden jedoch erst in den Konturen festgelegt sind.<sup>65</sup> Die Gestalten sind spröde und eckig in Haltung und Form und lassen an Verständnis für organische Körperbildung zu wünschen übrig.<sup>66</sup> Die Detailstudie (Abb. 14) zeigt ebenfalls, dass Timoteo eher um das Erfassen der malerischen Qualitäten besorgt ist als um eine Klärung der Körperstruktur.<sup>67</sup> Es genügt ihm die Haltungsstudie anhand des bekleideten Modells, wobei interessant ist, wie er sich auch hier darauf konzentriert, die weiche Stofflichkeit von Wams und Hut tonig herauszuarbeiten, unbekümmert um die Tatsache, dass diese keinerlei Bedeutung für das fertige Gemälde haben wird. Vergleichen wir diese Zeichnungen mit denen zum Martinswunder, wird der Unterschied auffallend. Die Figuren werden jetzt am Akt studiert. Ein Interesse für komplizierte Haltungen und Posen in starken Verkürzungen tritt zutage. Nicht nur die Einzelstudien werden anhand der nackten Körper angestellt, sie finden auch in die Kompositionszeichnung Eingang. Hierin kommt die neue künstlerische Einstellung klar zum Ausdruck. Angesichts der bereits betonten formalen Verwandtschaft dieser Figuren mit den Fresken der Cappella di S. Brizio in Orvieto bleibt kaum ein Zweifel, dass Signorelli der *spiritus rector* dieser neuen Einstellung war. Eine persönliche Beziehung zwischen Viti und Signorelli ist jedoch nicht dokumentiert, auch zeigen die Altartafel und die Vorstudien noch keinerlei Einwirkung von Signorellis Kunst. Vitis Anwesenheit in Urbino ist schon vor 1504 dokumentiert<sup>68</sup>, während Genga vor diesem Zeitpunkt in Urbino nicht nachweisbar ist. Bereits Vasari berichtete von Gengas Ausbildung unter Signorelli und besonders von seiner Zusammenarbeit mit dem Meister an den Fresken in Orvieto.<sup>69</sup> Es ist daher naheliegend, in ihm den Vermittler von Signorellis Gedanken- und Formengut zu sehen und ihn für die plötzliche Wandlung im Schaffen Vitis verantwortlich zu machen, wie dies schon Fischel und später auch Pouncey und Gere vorgeschlagen haben.<sup>70</sup> Es ist anzunehmen, dass Genga Zeichnungen aus der Werkstatt des Meisters mit sich führte, die Signorellis Schöpfungen widerspiegelten und seine Gestaltungsprinzipien demonstrierten. Sie mögen Timoteo als Vorlage gedient haben. Damit hätten wir eine sehr interessante Phase in Timoteos künstlerischer Entwicklung aufgedeckt<sup>71</sup>, in welcher sich seine Auffassung der menschlichen Figur wesentlich bereichert hat.

Wenn vorliegende Ausführung zutrifft, besitzen wir einen weiteren Beleg für die einschneidende Bedeutung Signorellis im Reifeprozess der quattrocentesken Figurenauffassung zu der der Hochrenaissance. Forscher wiesen wiederholt darauf hin, dass Signorellis Errungenschaften in der Bewältigung des bewegten menschlichen Aktes in monumentalem Masstab nicht genügend gewürdigt worden seien, weil sie zu schnell von Michelangelos gigantischen Lösungen in den Schatten gestellt wurden.<sup>72</sup> Doch zumindest für die ersten Jahre des 16. Jahrhunderts hatte Signorelli mit seinen Leistungen in der Gestaltung des Menschen einen neuen Masstab gesetzt, welcher von den zeitgenössischen Künstlern, nicht zuletzt von Raffael und Michelangelo studiert, kopiert und verbreitet wurde. Diese grundsätzliche Bedeutung seines Schaffens kommt auch im Wiener Blatt zum Ausdruck. In keinem anderen Werk Vitis, sei es Zeichnung oder Gemälde, findet sich ein ähnlich starker Einfluss Signorellis wie in dieser Gruppe zum 'Martinswunder'. Und zu keinem anderen Zeitpunkt könnte man sich diese spontane, rasch um sich greifende Wirkung von Signorellis Werk auf seine Zeitgenossen besser vorstellen als um 1504-1505, zumal Michelangelo kurz darauf mit seinem Karton der Badenden ein neues Exemplum für das Studium der menschlichen Figur schuf.

## ANMERKUNGEN

Für die Anregung, die hier vorgestellten Ergebnisse für sich zu behandeln, und für seinen Rat bei der Ausarbeitung des Manuskripts danke ich Herrn Dr. Wolfger Bulst. Ebenso möchte ich an dieser Stelle Frau Dr. Annelie de Palma und Don Negroni vom Erzbischöflichen Archiv in Urbino meinen Dank sagen.

- <sup>1</sup> A. Stix, A. Spitzmüller, Beschreibender Katalog der Handzeichnungen in der staatlichen graphischen Sammlung Albertina, vol. VI Die Schulen von Ferrara, Bologna, Parma u. Modena, Wien 1941, Nr. 16: Feder, braune Tinte, 265 × 409 mm.
- <sup>2</sup> W. Bouleau-Rabaud, Two Drawings by Timoteo Viti, in: Master Drawings, I, 2, 1963, p. 33: „This singular composition poses a number of problems which should be reconsidered...“.
- <sup>3</sup> Welche jedoch nicht antikisch aussehen, wie F. Wickhoff (Die italienischen Handzeichnungen der Albertina I, in: Jb. der Kunstslgn. des ah. Kaiserhauses, XII, 1891, p. CCXVIII, Nr. SV 19) meint, sondern eher nordisch inspiriert sind.
- <sup>4</sup> Von denen diejenige mit dem Maulesel sicherlich von Darstellungen der Ruhe auf der Flucht inspiriert ist; ob aber Dürers Holzschnitt (B. 131) zugrunde liegt, wie Stix und Spitzmüller, loc. cit. (s. Anm. 1) meinen, muss angesichts des kleinen Masstabs dahingestellt bleiben.
- <sup>5</sup> Loc. cit. (s. Anm. 3).
- <sup>6</sup> J. Meder, J. Schönbrunner, Handzeichnungen alter Meister aus der Albertina und anderen Sammlungen, Wien o.J., vol. VI, Nr. 699.
- <sup>7</sup> B. Berenson, Les Dessins de Signorelli, in: Gazette des Beaux-Arts, VII, 1932, pp. 186 ff. Anm. 1.
- <sup>8</sup> Inferno, XVII, 1-33.
- <sup>9</sup> M. Meiss, Illuminated Manuscripts of the Divine Comedy, Princeton 1968, Abbildungsbd., pp. 195-206. A. E. Popham, Italian Drawings at the Royal Academy, Burlington House, Ausstellung 1930, London 1931, Nr. 111, meinte ebenfalls: „There can be no connection with Geryon or whith any other passage in Dante.“
- <sup>10</sup> A. de Laborde, La mort chevauchant un boeuf, in: Librairie de la Société des Bibliophiles français, Paris 1923, pp. 16-18.
- <sup>11</sup> Jacobus a Voragine, Legenda aurea – vulgo historia lombardica dicta, ed. Th. Graesse, Dresden Leipzig 1846, p. 747. Jacopos Quelle war der *Dialogus Postumianus* (2, IX) des *Sulpitius Severus*, in welchem das Ereignis ähnlich, doch etwas ausführlicher geschildert ist (PL, vol. XX, p. 207).
- <sup>12</sup> Nur Prof. Charles Dempsey, dem ich eine Reproduktion der Zeichnung vorlegte, war der Meinung, es müsse sich um eine Heiligenvita handeln.
- <sup>13</sup> Das Bild wurde am 24. März 1522 in Auftrag gegeben und war — nach der Zahlungsbestätigung zu schliessen — am 14. Juli 1523 vollendet. Abbildung des gesamten Altarwerkes in L. Dussler, Luca Signorelli, (Klassiker der Kunst) Berlin Leipzig 1927, Abb. 147. Zur Frage der Ausführung durch Schüler vgl. M. Salmi, Tommaso Barnabei detto il Papacello, in: Boll. d'Arte, III, 1923, pp. 167 ff.
- <sup>14</sup> Saint Martin dans l'art et l'imagerie, Ausstellungskatalog, Tours 1961, p. 59, Nr. 78, Abb. 2.
- <sup>15</sup> Loc. cit. (s. Anm. 3).
- <sup>16</sup> A. Venturi, La Galleria Crespi in Milano, Mailand 1900, p. 21; Meder, Schönbrunner, loc. cit. (s. Anm. 6).
- <sup>17</sup> O. Fischel, Die Zeichnungen der Umbrier, in: Jb. der preuss. Kunstslgn., XXXVIII Beiheft, 1917, p. 177 Nr. 195; Popham, loc. cit. (s. Anm. 9).
- <sup>18</sup> Loc. cit. (s. Anm. 7).
- <sup>19</sup> Loc. cit. (s. Anm. 1).
- <sup>20</sup> Loc. cit. (s. Anm. 17).
- <sup>21</sup> Cabinet des Dessins, Inv. Nr. 1870, Rf 45, als Signorelli: schwarze Kreide, 140 × 210 mm; Berenson, Nr. 2509<sup>H</sup>. Unterschiedlich ist in dieser Studie die Armhaltung des sitzenden Mannes: während er hier mit beiden Händen den Boden berührt, hält er im Wiener Blatt die Rechte in ähnlicher Weise angehoben wie der hl. Martin und wendet sich damit gegen den liegenden Gefährten.
- <sup>22</sup> Gabinetto disegni e stampe, Inv. Nr. 15817 F, als Signorelli: schwarze Kreide, 255 × 207 mm; Berenson, Nr. 2509<sup>D7</sup>.

- <sup>23</sup> P. Pouncey, J. A. Gere, Italian Drawings in the Department of Prints and Drawings in the British Museum, Raphael and his Circle, London 1962, Nr. 255: schwarze Kreide, 256 × 142 mm; Berenson, Nr. 2509<sup>Es</sup>.
- <sup>24</sup> Loc. cit. (s. Anm. 17).
- <sup>25</sup> Op. cit. (s. Anm. 7), pp. 182 ff. und B. Berenson, The Drawings of the Florentine Painters, Chicago 1938, vol. I, pp. 33 ff.
- <sup>26</sup> Inv. Nr. 433: schwarze Kreide, 343 × 142 mm; in der Ecke unten rechts das Monogramm G. G. teilweise ausradiert und durch T. T. ersetzt. Berenson, Nr. 2509<sup>H9</sup>.
- <sup>27</sup> Graphische Sammlung, Nr. 15851: schwarze Kreide, 298 × 205 mm; Figur grob ausgeschnitten und aufgeklebt. Berenson, Nr. 2509<sup>E9</sup>.
- <sup>28</sup> Drawings from the Clark Institute, New Haven 1964, Nr. 12 (St. D. Lawder): schwarze u. weisse Kreide, 245 × 166 mm.
- <sup>29</sup> A. E. Popham, On a Drawing attributed to Jacopo de Barbari here restored to Timoteo Viti, in: Gazette des Beaux-Arts, XLI, 1953, pp. 119 ff.
- <sup>30</sup> M. Moriondo (Mostra di Luca Signorelli, Cortona Florenz 1953, Nr. 72, 73), A. Martindale (Luca Signorelli and the Drawings Connected with the Orvieto Frescoes, in: Burl. Mag., CIII, 1961, p. 218, Abb. 31), sowie P. Scarpellini (L. Signorelli, Mailand 1964, Abb. 56) führten dennoch einzelne Zeichnungen dieser Gruppe unter Signorellis Namen.
- <sup>31</sup> Gabinetto disegni e stampe, Inv. Nr. 224 Santarelli: graue Kreide, 346 × 157 mm; Berenson, Nr. 2509<sup>D11</sup>. Diese Zeichnung, die allgemein in die reife Zeit des Meisters – etwa um 1507-10 – datiert wird (s. Mostra del disegno italiano di cinque secoli, Florenz 1961, Nr. 19 und Disegni italiani della Collezione Santarelli, Ausstellungskatalog, Florenz 1967, Nr. 18), wurde deshalb zum Vergleich gewählt, weil sie einen Akt in Ruhe zeigt und nicht in heftiger Bewegung wie die meisten Studien des Meisters und ausserdem, weil bloss graue Kreide ohne Zusatz von roter oder weisser verwendet ist.
- <sup>32</sup> Vgl. z. B. den im Vordergrund sitzenden, musizierenden Engel auf dem Gemälde in der Brera, abgebildet in Venturi, vol. VII, 2, Abb. 581.
- <sup>33</sup> Loc. cit. (s. Anm. 29).
- <sup>34</sup> S. Anm. 15-19.
- <sup>35</sup> Selbst wenn man an der Authentizität der von C. C. Malvasia (Felsina Pittrice, Bologna 1678, vol. I, pp. 54-55) zitierten Tagebucheintragen von F. Francias zweifeln sollte, nach welchen Timoteo sich von 1491-1495 in dessen Werkstatt aufgehalten hätte.
- <sup>36</sup> Op. cit. (s. Anm. 29), p. 123.
- <sup>37</sup> Dargestellt ist die Szene 'noli me tangere', flankiert von den Heiligen Michael und Antonius Abbas, auf dem Hochaltar von St. Angelo in Cagli. Farbabbildung im Katalog der Ausstellung, Restauri nelle Marche, Urbino 1973, p. 287.
- <sup>38</sup> Vitis Tendenz, auch in Altarbildern narrativen Inhalts die Handlung abzuschwächen und den Zustandscharakter zu betonen, lässt sich an seinem Verkündigungsbild in der Brera (abgebildet in Venturi, vol. VII, 3, Abb. 739), doch auch im Altarbild von Cagli (Abb. 10) verfolgen.
- <sup>39</sup> Eine ziemlich vollständige Liste der Viti zugeschriebenen Werke gibt P. Zampetti, La Pittura Marchigiana del '400, Mailand o. J. (1969), pp. 232 ff.
- <sup>40</sup> Der geflochtene Zaun tritt im Altarbild von Cagli (Abb. 10) auf, sowie in sämtlichen Versionen der Ölbergkomposition, s. z. B. Miniatur in Cleveland, abgebildet in van Marle, vol. XV, Abb. 108.
- <sup>41</sup> Pouncey, Gere, op. cit. (s. Anm. 23), Nr. 257: sitzender Akt in Feder und schwarzbrauner Tinte über Unterzeichnung in schwarzer Kreide, Figuren rechts in Röteln, 267 × 425 mm. Auf die Beziehung der Aktstudie zur Gruppe des Wiener Blattes hat zuerst Popham, op. cit. (s. Anm. 29), p. 121 hingewiesen.
- <sup>42</sup> J. Meder, Die Handzeichnung, Wien 1919, gibt in seinem Kapitel über das Nacktkomponieren (pp. 314 ff.) folgende Beispiele aus dem Quattrocento an: Mantegnas Studie zum Fresko 'Gang des hl. Jakobus zum Richtplatz' in der Eremitani-Kapelle in Padua (Abb. 110) und Leonardos Studie zur 'Anbetung' im Louvre (Abb. 111). Meiner Meinung nach verteten jedoch beide Zeichnungen ein früheres Entwurfsstadium als die hier vorliegende Zeichnung.
- <sup>43</sup> S. dazu K. Oberhuber, Raphaels Zeichnungen, vol. IX, Berlin 1972, p. 21.
- <sup>44</sup> Op. cit. (s. Anm. 7 u. 25).
- <sup>45</sup> Von allen narrativen Szenen war es vor allem die Mantelteilung, die einzeln dargestellt wurde; s. Kimpel, in: LCI, vol. VII, Sp. 576 s. v. Martin von Tours.
- <sup>46</sup> Vasari-Milanesi, vol. IV, p. 496.
- <sup>47</sup> Vasari-Milanesi, vol. VI, p. 316. Auf p. 322 berichtet Vasari ausserdem noch: *Genga fu sepolto onoratamente nel vescovado, inanzi alla capella di San Martino, gia stata dipinta da lui...*
- <sup>48</sup> Urbino, Galleria nazionale delle Marche: Tafel, 232 × 163 cm; s. Mostra di opere d'arte restaurate, Urbino 1970, pp. 140 ff.
- <sup>49</sup> Archivio di Stato - Sezione Urbino. Fondo notarile: Februar 1496 — 8. Juni 1520, c. 25-35. In Ausschnitten zitiert von A. Lazzari, De' Vescovi d'Urbino con alcuni aneddoti concernenti il dominio temporale de' Conti e Duchi, Urbino 1806, pp. CI-CIII.
- <sup>50</sup> C. 25: *Imprimis namque animam suam humiliter ac devote omnipotenti deo eiusque gloriosae matri Mariae semper virgini ac beato Crescentino patrono ecclesiae suae Urbinatis nec non beatis pontificibus Martino Turonensi et Thomae Cantuariensi archiepiscopis totique celesti curiae recomandavit, corpus videlicet cum anima vocante deo fuerit ab ipso sepeparata sepeliri voluit et mandavit in ditta ecclesia sua cathedralis*

- Urbini et in capella de novo erigenda sub titulo ditorum sanctorum Martini et Thomae quae est prima in ordine navis lateralis dittaee ecclesiae incipiendo versus altare maius et versus domos episcopales. In qua voluit fieri sepulchrum in pavimento ante altare dittaee capellae....* In meinen Abschriften wurde einheitliche Kleinschreibung eingeführt, die Abkürzungen sind aufgelöst. Lazzari hat nur die örtliche Bestimmung der Kapelle (*quae est prima bis domos episcopales*) wörtlich zitiert.
- <sup>51</sup> C. 26: *Primo voluit et mandavit erigi capellam supramemoratam, et in loco supraditto ad honorem supraditorum sanctorum Martini et Thomae pro cuius ornamento, pictura et structura legavit ducatos centum auri, ex quibus etiam voluit fieri iconia, seu ancona, in qua sint pictae imagines prefatorum sanctorum Martini et Thomae ad usum et ornamentum altaris in ditta capella et pro pavimento ipsius et sepultura modo praeditto....* Auch von Lazzari, op. cit. (s. Anm. 49), p. CI zitiert.
- <sup>52</sup> C. 35: *Die XV aprilis 1504 Urbini in aula ducale presenti ... (es folgen die Namen der Zeugen) D. Alexander Rugerius suo et illustrissimae dominae ducessae nominibus et alterius domini Alexandri commissariorum praedittorum omni meliori modo etc. locavit Thimoteo et Hieronimo pittoribus de Urbino presentibus et conducentibus anconam pingendam sanctorum Thomae et Martini et capellam secundum ordinationem testamentariam reverendissimi domini episcopi praescriptam et secundum designa data de coloribus finis omnibus eorum sumpibus et expensis exceptis calcina, arena et pontibus, pro ducatis sexagintaquinque, et eo pluri quod supererit de residuo usque ad centum florenos, fatta e constructa sepultura, in qua ditum residuum seu pars expendendum est ad rationem ducatorum auri. Et ita ditti pittores et conductores fideliter et legaliter dettos sanctos et iuxta dittum praetium bonis et finis coloribus et in abbitibus suis [?] et laudabiliter pingere promiserunt obligaverunt promittentes ... Von L. Pungileoni, *Elogio storico di Timoteo Viti*, Urbino 1835, p. 11 Anm. a) unvollständig zitiert. Dr. Monika Butzek danke ich für die Hilfe beim Entziffern des schwer lesbaren Textes.*
- <sup>53</sup> Und nicht 1637, wie Pungileoni, op. cit. (s. Anm. 52), p. 44 Anm. angibt.
- <sup>54</sup> Urbino, Archivio arcivescovile; teilweise veröffentlicht von Pungileoni, op. cit. (s. Anm. 52), p. 13 Anm.
- <sup>55</sup> *Tempore autem bonae memoriae d. archiepiscopi Alae assignatum fuit pileariis huius civitatis qui tabula vetusta predictorum Sanctorum antistitum, in qua etiam cernitur effigies ipsius episcopi Arrivabeni ex altari abstracta et in pariete prope illud collocata, alteram, quae hodie perspicitur cum imaginibus crucifixi S. Jacobi Apostoli, protectoris eorundem pileariorum, et S. Martini pingi, totumque sacellum gypso plastica arte elaborato auroque lito componi curavunt. At cum hinc inde ex extinctione funalium sit sacellum labefactatum, Illustrissimus mandavit espurgari, dealbari, et non amplius detur pari sub penis clericis infligendis suo arbitrato.*
- <sup>56</sup> Das von Maffei erwähnte Bild der Hutmacher ist sicher identisch mit dem Werk, das auch heute wieder an dem Altar angebracht ist, welcher dem der Martinskapelle in der alten Kirche entspricht. Die beiden Heiligen zu Seiten des Gekreuzigten wurden in der Literatur bisweilen falsch identifiziert: B. Ligi (*Le Chiese di Urbino*, Urbino 1937, p. 13) bezeichnete Jacobus maior als hl. Rochus, L. Serra (*Catalogo delle cose d'arte e di antichità d'Italia - Urbino*, Rom 1932, p. 131) den hl. Martin als Ludwig von Toulouse. Zur Frage der Autorschaft s. L. Calzini, *La scuola barocca*, in: *Rassegna bibliografica dell'arte italiana*; XIII, 1910, pp. 99 ff. War das Bild wirklich zur Zeit Erzbischof Alas am Altar angebracht worden, wie in Maffeis Visitations-Bericht angegeben ist, so muss es vor 1620 gemalt worden sein, da Ala in diesem Jahr starb.
- <sup>57</sup> E. Calzini, *Urbino e i suoi monumenti*, Rocca S. Casciano 1897, pp. 49, 53.
- <sup>58</sup> Pungileoni, op. cit. (s. Anm. 52), p. 12. Eine derart genaue Schilderung hätte nach Angaben Don Negronis vom erzbischöflichen Archiv in Urbino nur Erzbischof Alas *visitatio* der Metropolitana beinhalten können; diese gilt jedoch im erzbischöflichen Archiv als verschollen.
- <sup>59</sup> P. Roiondi, *Contributi urbinati a Francesco di Giorgio*, in: *Studi artistici urbinati*, Urbino 1949, p. 97 u. Abb. 3, 6.
- <sup>60</sup> Aus Maffeis Beschreibung geht hervor, dass auch das Gewölbe des Seitenschiffsjoches über der Kapelle mit Fresken geschmückt war, doch ist kaum anzunehmen, dass hier szenische Darstellungen angebracht worden waren.
- <sup>61</sup> Damit ist natürlich nicht gemeint, dass die *spartimenti* so klein waren wie die Wiener Zeichnung. Dass es zu dieser Zeit durchaus üblich war, Szenen aus dem Leben des Heiligen an der ihm gewidmeten Altarwand oder -nische in kleinen Feldern in Fresko zu malen, beweist der dem hl. Antonius Abbas gewidmete Altar in S. Antonio Abate in Deruta (Foto im KIF, Nr. 60 768).
- <sup>62</sup> Pungileoni, op. cit. (s. Anm. 52), pp. 11 ff.
- <sup>63</sup> In der Beschreibung des Erzbischofs Maffei werden die Künstler nicht bei Namen genannt. Nach Angaben Don Negronis pflegte auch Erzbischof Ala in seinen *visitationes* niemals die Autoren der beschriebenen Werke zu nennen. Vasari ist in seinen Aussagen nicht konstant, meint jedoch in der *Vita Timoteos*, die Tafel und *il mezzo della cappella* seien zur Gänze von der Hand Timoteos, womit wohl das Gewölbe gemeint ist.
- <sup>64</sup> Gengas Frühzeit ist ausserordentlich schlecht dokumentiert. Wohl gibt es eine Anzahl von Werken, die von der Mehrzahl der Forscher in seine erste Schaffensperiode gereiht werden, doch schwanken aufgrund der vielfältigen stilistischen Tendenzen innerhalb dieser Bilder die Datierungen derart, dass es bis jetzt nicht möglich war, ein zusammenhängendes Entwicklungsbild dieser Phase zu erstellen. A. M. Petrioli Tofani, *Per Girolamo Genga*, in: *Paragone*, XX, 1969, Nr. 229, pp. 18-36, u. Nr. 231, pp. 39-56, nimmt zu diesen Problemen Stellung. Gengas graphischer Stil ist, nach den gesicherten Blättern zu urteilen, stets dynamischer und zielt auf eine stärkere Durchgestaltung der

Plastizität der Formen ab — Eigenschaften, die unsere Gruppe zum 'Martinswunder' vermissen lässt. Aus diesem Grund kommt Genga wohl kaum als Autor dieser Zeichnungen in Betracht.

- <sup>65</sup> Pouncey, Gere, op. cit. (s. Anm. 23), Kat. Nr. 258: schwarze Kreide, Quadratnetz in Röteln, 342 × 260 mm.
- <sup>66</sup> Meder, op. cit. (s. Anm. 41), pp. 305 ff. analysiert den Zeichenvorgang im Detail und weist auf die Diskrepanz zwischen Bildraumkonstruktion und den unverbunden hineingesetzten Figuren hin.
- <sup>67</sup> Pouncey, Gere, op. cit. (s. Anm. 23), Kat. Nr. 259: schwarze und weisse Kreide auf hellbraunem Papier, 262 × 178 mm.
- <sup>68</sup> Pungileoni, op. cit. (s. Anm. 52), pp. 9 ff.
- <sup>69</sup> Vasari - Milanesi, vol. VI, p. 315: ... *com'egli* (sc. Genga) *fu di xv anni, lo accomodò* (sc. il padre) *con maestro Luca Signorelli da Cortona, in quel tempo nella pittura maestro eccellente, col quale stette molti anni, e lo seguì nella Marca d'Ancona, in Cortona, ed in molti altri luoghi dove fece opere, e particolarmente ad Orvieto: nel duomo della qual città fece come s'è detto, una capella di Nostra Donna con infinito numero di figure, nella quale continuamente lavorò detto Girolamo, e fu sempre de' migliori discepoli ch'egli avesse.* Die Forschung ist sich zwar nicht einig über die Zeitspanne, welche Genga bei Signorelli verbracht hat, akzeptiert jedoch grundsätzlich Vasaris Bericht, umso mehr als eine Reihe von Werken Gengas unlegbar Signorellis Einfluss zeigt. Siehe B. Patzak, Die Villa Imperiale in Pesaro, Leipzig 1908, pp. 174 ff. und Petrioli Tofani, op. cit. (s. Anm. 63).
- <sup>70</sup> Fischel, op. cit. (s. Anm. 17), Kat. Nr. 195. Pouncey, Gere, op. cit. (s. Anm. 23), p. 151: „there seems to be no evidence of direct contact and it is possible that the link was Genga, alongside whom Viti is known to have worked as early as 1504“.
- <sup>71</sup> Seit G. Morelli (= Ivan Lermolieff) zuletzt in: *Kunstkritische Studien über die italienische Malerei, Die Gallerie zu Berlin, Leipzig 1893*, pp. 201 ff. hat sich niemand eingehender mit Vitis künstlerischem Schaffen, seiner Entwicklung und Bedeutung innerhalb des urbinatischen Ambientes beschäftigt. Nur als Zeichner ist er aufgrund der bereits zitierten Studien Fischels (s. Anm. 17), Pophams (s. Anm. 29) sowie Pounceys und Geres (s. Anm. 23) in grösserem Masse bekannt geworden. Vorliegende Studie mag daher als Beitrag zu einer neuen Untersuchung von Vitis künstlerischem Schaffen gewertet werden.
- <sup>72</sup> Z. B. Martindale, op. cit. (s. Anm. 30), p. 220.

## RIASSUNTO

Il soggetto, non ancora sufficientemente interpretato, di un disegno conservato all'Albertina è una scena della leggenda di S. Martino. Il Santo scaccia lo spirito maligno da una mucca indemoniata secondo il racconto di Jacopo da Voragine nella Leggenda Aurea. Questo miracolo, raramente rappresentato, appare anche nella predella dell'altare di Luca Signorelli a Foiano della Chiana. L'analisi stilistica del disegno prova che l'autore è Timoteo Viti. In quest'artista confluiscono elementi stilistici provenienti da Bologna e dall'Italia centrale, che si manifestano indipendentemente nei gruppi di figure a sinistra e rispettivamente a destra. Per alcune di queste figure, in posizioni atletiche e fortemente raccorciate nella destra del disegno, si conservano studi di particolari nei quali colpisce l'influsso del Signorelli. Mediatore dello stile del Signorelli fu probabilmente il suo allievo, e per lungo tempo collaboratore, Girolamo Genga, che eseguì, dopo il suo ritorno a Urbino, una serie di commissioni in collaborazione con il suo concittadino Timoteo. Il primo lavoro in comune fu la decorazione pittorica della cappella del duomo di Urbino, che l'Arcivescovo Arrivabene dedicò nel 1504 ai santi Vescovi Martino e Tommaso. Mentre la pala d'altare del Viti, menzionata nel testamento, è ancora conservata, il ciclo di affreschi, dedicato ai miracoli di San Martino, era già stato coperto ai primi del 17° secolo, come risulta dalla cronaca della visitazione dell'Arcivescovo Maffei nel 1657. Di una delle scene possiamo farci un'idea dal disegno dell'Albertina qui identificato.

## Bildnachweis:

Wien, Fonds Albertina: Abb. 1. – Alinari: Abb. 2, 3. – London, British Museum: Abb. 4, 11, 13, 14. – Sopr. Gall. Firenze: Abb. 5, 9. – Paris, Documentation photographique de la Réunion des musées nationaux: Abb. 6. – Frankfurt a. M., Städel: Abb. 7. – Williamstown, Clark Art Institute: Abb. 8. – Urbino, Soprintendenza: Abb. 10, 12.