

Justus von Gent in Urbino:

Das Studio und die Bibliothek des Herzogs Federigo da Montefeltre.

(Vortrag, gehalten in der Sitzung des Instituts am 26. Mai 1909.)

Von Walter Bombe.

Das „Studio“, das Arbeitszimmer, des Herzogs Federigo da Montefeltre, ein zierlich ausgestatteter kleiner Raum, liegt wie die übrigen fürstlichen Gemächer des Palastes zu Urbino im ersten Stockwerk des Westbaues, der außen durch zwei schlanke Rundtürme flankiert ist (Abb. 10). Ein Blick auf den beigegebenen Plan des Studio (Abb. 11) zeigt, daß es drei Türen besitzt, von denen die mittlere in die Loggia zwischen den beiden Türmen führt. Über dieser mittleren Tür ist in beträchtlicher Höhe ein großes Fenster angebracht, die einzige Lichtquelle des Raumes, dessen Länge, Breite und Höhe aus Plan und Aufriß ersichtlich sind. An der Ostwand unterbrechen zwei rechteckige Nischen von etwa zwei Metern Höhe die sonst gerade verlaufende Linie der Mauer. Über diesen Nischen und den drei Türen zieht sich in gerader Linie 2,22 Meter über dem Fußboden, ein Gesims von fast 30 Zentimeter Breite hin, als oberster Abschluß eines reichen Intarsiaschmuckes. Darüber verbleibt ein leerer Raum von 2,36 Meter Höhe, der früher eine berühmte Serie von 28 Bildnissen berühmter Geisteshelden aus alter und neuer Zeit enthielt, mit denen wir uns eingehend beschäftigen werden¹.

¹ Die Beschreibung Bernardino Baldis aus dem Ende des Cinquecento gibt einen ungefähren Begriff von dem Aussehen des herzoglichen Arbeitszimmers in jener Zeit: „Oltre la libreria v' e una cameretta destinata allo studio nell' appartamento principale, d' intorno alla quale sono sedili di legno con gli appoggi ed una tavola nel mezzo, lavorato il tutto diligentissimamente d' opera di tarsia e d' intagli. Dall' Opera di legno che cosi ricopre il pavimento come la muraglia d' intorno all' altezza d' un uomo o poco più in fino alla soffitta, le facciate sono distinte in alcuni quadri in ciascuno de' quali è ritratto qualche famoso scrittore antico, o moderno con un breve elogietto nel quale restrettamente si comprende la vita di ciascheduno di loro.“ (Baldi, Descrizione del Palazzo Ducale di Urbino. Roma 1724. Seite 57.)

Der Intarsiaschmuck, der vom Fußboden herauf bis zu dem erwähnten Gesims die Wände bedeckt, deutet in liebenswürdigster Weise den Zweck



Abb. 10. Ansicht des herzoglichen Schlosses zu Urbino von der Westseite (aus: Budinich, „Il Palazzo Ducale d’Urbino“, Triest 1904).

des Raumes an: Auf der Wand gegenüber der Loggia sehen wir Sitzbänke und darüber Bücher und musikalische Instrumente in geöffneten

Schrankfächern. Auf den vorgetäuschten Bänken liegen Waffen, Instrumente und Bücher in buntem Durcheinander. Die einzelnen Abteilungen der Büchergestelle sind durch schlanke Kompositsäulen voneinander getrennt. An der Wand rechts vom Eingang ist in einer Intarsia-

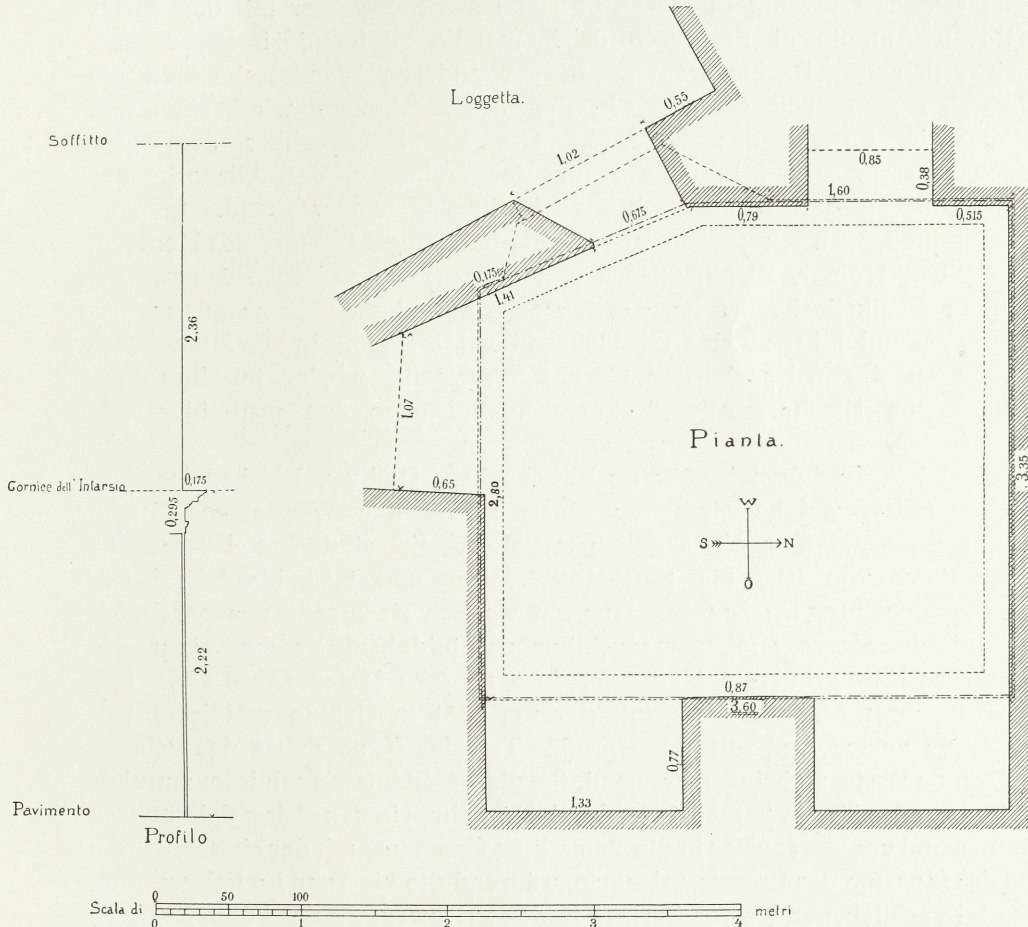


Abb. 11. Das Arbeitszimmer des Herzogs Federigo im Schlosse zu Urbino (nach einer Zeichnung der Contessina Marzia Ubaldini in Urbino).

nische eine Allegorie des Glaubens dargestellt. Daneben steht ein halbgeöffnetes Gestell mit astronomischen Handbüchern, alles kunstvoll in Einlegearbeit nachgeahmt. An der nächsten Wand, die durch zwei rechteckige Vertiefungen gegliedert ist, bilden Architekturstücke und Landschaften mit Felsen und Bäumen den Schmuck. In der recht-

eckigen Vertiefung rechts hat sich auf einer Orgel der Schöpfer dieser köstlichen Intarsien verewigt; er nennt sich Juhani Castelano. Wir kennen von diesem Künstler keine anderen Werke, wissen auch nichts von seinen Lebensumständen, und die Versuche, ihn mit dem Steinmetzen und Gießer Giovanni di Maestro Stefano aus Siena oder mit dem Maler Giovan Antonio di Francesco da Mercatello zu identifizieren, werden schwerlich das Rechte treffen. In der anderen Wandnische sind die Intarsien zum Teil zerstört. In der Mitte erkennen wir Waffen und links ein Porträt des Herzogs. Die Wand gegenüber dem Eingang hat in der Mitte die Figur der Hoffnung, der Allegorie des Glaubens an der Wand rechts vom Eingang entsprechend. In vorgetäuschten Büchergestellen erscheint die bevorzugte Lektüre des Herzogs: die Bibel, Homer, Virgil, Cicero und Seneca; ein anderes Büchergestell enthält musikalische Werke, das letzte ist geschlossen. Eine Tür an der vierten Wand führt zu den Gemächern der Herzogin. In der Mitte dieser Wand ist die Allegorie der Caritas dargestellt, wieder in einer vorgetäuschten Nische. Alle drei Kardinaltugenden hat man hier also vor Augen.

Die 28 Bildnisse berühmter Philosophen, Dichter, Kirchenväter und Schriftsteller, welche einst die obere Hälfte der Wände des Studio schmückten, sind noch sämtlich erhalten. Es sind fast lebensgroße Kniestücke von 0,90 bis 1,20 Meter Höhe und 0,55 bis 0,80 Meter Breite; durchweg Sitzfiguren. Nur ein vielfach als zugehörig angesehenes Bildnis des Herzogs mit seinem Söhnchen Guidobaldo erscheint in ganzer Figur und in größerem Maßstabe, 1,35 zu 0,79 Meter (Abb. 12). Der Kardinallegat Antonio Barberini, der um 1631 in Urbino residierte und während seiner Amtszeit einen großen Teil der Kunsschätze des Palastes in seinen Besitz zu bringen verstand, hat die 28 Bildnisse nach Rom entführt. Vierzehn der Tafeln kamen 1812 durch Erbteilung in den Palast Sciarra-Colonna, und von dort später in die Sammlung Campana, mit der sie schließlich in das Museum des Louvre gelangten, während die vierzehn im Palazzo Barberini verbliebenen bis vor kurzem in den Privaträumen des Fürsten hingen und erst seit Oktober 1907 in der Galerie dem Publikum zugänglich gemacht worden sind. In Rom befinden sich: Salomo, St. Ambrosius, Federigo de Montefeltre, Moses, St. Gregorius Magnus, Bartolo, Euklid, Petrarca, Boethius, Homer, Scotus, Albertus Magnus, Cicero, Papst Pius II., Hippokrates. In Paris: Papst Sixtus IV. und Kardinal Bessarion, Pietro d'Abano, Vittorino da Feltre, Dante, St. Hieronymus, St. Augustinus, St. Thomas Aristoteles und Plato, Solon von Aquino, Seneca, Virgil, Ptolemaeus.

Unter den Bildnissen waren Lobsprüchlein angebracht, deren Text

uns von Laurentius Schraderus überliefert ist. In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, als er die Inschriften sammelte, befanden sich die Porträts noch im Studio des Herzogs, und so konnten sie in ihrer ursprünglichen Reihenfolge kopiert werden.¹ Die Maße der einzelnen Bilder, die noch erhaltenen Reste der gemalten Umrahmung und die ursprüngliche Zusammengehörigkeit in Gruppen bestätigen nicht nur die Vermutung, daß Schraderus die Inschriften in der richtigen Reihenfolge gibt, sondern ermöglichen auch eine Rekonstruktion des ganzen Bilderschmuckes, die wir im folgenden versuchen.

Bei einer Gesamthöhe des für die Bildnisse verfügbaren Raumes von 2,36 Metern fanden zwei Bilderreihen übereinander Platz, von denen die obere im Durchschnitt 19 cm höher war, als die untere. Diese Höhendifferenz sollte offen-



Abb. 12. Bildnis des Herzogs Federigo mit seinem Söhnchen Guidobaldo, gemalt von Justus von Gent, Rom, Palazzo Barberini (Photographie von Anderson).

¹ „Monumentorum Italiae, quae hoc nostro saeculo et a Christianis posita sunt, libri quatuor. Editi a Laurentio Schradero Halberstadien: Saxone. Helmeftadii MDXCII.“ Der auf den herzoglichen Palast bezügliche Text aus Schraderus ist von Karl Voll im Repertorium für Kunstwissenschaft 1901 S. 54—59 abgedruckt worden. In zwei anderen Inschriftensammlungen, von N. Chitraeus: „Variorum in Europa itinerum deliciae, apud Christophorum Corvinum, 1599, 1606“ (ohne Angabe des Druckortes) und von F. Sweertius: „Selectae Christiani orbis deliciae, Köln 1608“ findet sich der uns von Schraderus überlieferte Text. Beide haben für uns nur geringen Wert, weil sie, wenigstens im vorliegenden Fall, Schraderus einfach ausgeschrieben und dabei die einzelnen Inschriften in der willkürlichsten Weise durcheinander geworfen haben.

bar die Wirkung haben, dem Beschauer die Bildnisse der oberen Reihe in der Größe der unteren erscheinen zu lassen. Aus den Lichtverhältnissen läßt sich der Anfang der Bilderfolge feststellen: rechts vom Fenster, an der schmalsten, nur 1,60 Meter messenden Wand. Die Verteilung, in der wir uns den Bilderschmuck auf den einzelnen Wänden zu denken haben, wird sich am besten durch eine tabellarische Aufstellung erläutern lassen:

| Westwand rechts vom Fenster Breite m 1,60 | | Nordwand Breite m 3,35 | | | |
|--|---|---|---|---|--|
| Gregor H. 1,19 Br. 0,70 (Barberini No. 74) | Hieronymus H. 1,17 Br. 0,68 (Louvre No. 1631) | Ambrosius H. 1,19 Br. 0,70 (Barberini No. 65) | Augustinus H. 1,16 Br. 0,62 (Louvre No. 1632) | Moses H. 1,15 Br. 0,80 (Barberini No. 72) | Salomo H. 1,15 Br. 0,78 (Barberini No. 63) |
| Plato H. 1,— Br. 0,76 (Louvre No. 1637) | Aristoteles H. 1,— Br. 0,76 (Louvre No. 1638) | Ptolemaeus H. 0,97 Br. 0,68 (Louvre No. 1639) | Boethius H. 0,98 Br. 0,67 (Barberini No. 93) | Cicero H. 1,02 Br. 0,79 (Barberini No. 101) | Seneca H. 1,— Br. 0,76 (Louvre No. 1636) |

Ostwand

Breite m 3,60

| | | | |
|---|--|---|--|
| Thomas H. 1,14 Br. 0,76 (Louvre No. 1633) | Scotus H. 1,20 Br. 0,76 (Barberini No. 98) | Pius II. H. 1,16 Br. 0,56 (Barberini No. 104) | Bessarion H. 1,15 Br. 0,56 (Louvre No. 1627) |
| Homer H. 0,95 Br. 0,76 (Barberini No. 95) | Virgil H. 0,90 Br. 0,74 (Louvre No. 1634) | Euklid H. 0,95 Br. 0,59 (Barberini No. 86) | Vittorino H. 0,95 Br. 0,63 (Louvre No. 1628) |

Südwand
links vom Fenster
Breite m 2,80

| | | | |
|---|---|--|--|
| Albertus M. H. 1,16 Br. 0,56 (Barberini No. 99) | Sixtus IV. H. 1,16 Br. 0,55 (Louvre No. 1626) | Dante H. 1,11 Br. 0,64 (Louvre No. 1630) | Petrarca H. 1,12 Br. 0,64 (Barberini No. 92) |
| Solon H. 0,95 Br. 0,59 (Louvre No. 1634) | Bartolus H. 0,95 Br. 0,59 (Barberini No. 85) | Hippokrates H. 0,98 Br. 0,67 (Barberini No. 105) | Pietro d'Abano H. 0,93 Br. 0,60 (Louvre No. 1629) |



Abb. 13 und 14. Bilder des Plato und Aristoteles, gemalt von Justus von Gent, jetzt im Louvre (Photographien von Giraudon in Paris);
alte Unterschriften:

PLATONI ATHENIEN[SI]
humanae diuinaeque Philosophiae antistiti
celeberrimo, Fed[ericus] dicauit ex ob-
seruantia.

ARISTOTELI STAGIRITAE
ob Philosophiam rite exacteque traditam
Fed[ericus] posuit ex gratitudine.

Eine Schwierigkeit ergibt sich bei der Unterbringung des Herzogsbildnisses (Abb. 12), das nach Annahme mehrerer Autoren, die sich auf Vespasiano da Bisticci und Schraderus zu stützen meinten, sich im Studio befand. Die Erwähnung des Bildes bei dem Ersteren muß aber nicht



Abb. 15 und 16. Ptolemaeus und Boethius, gemalt von Justus von Gent, jetzt im Louvre (Photographie von Giraudon) und Palazzo Barberini zu Rom [(Photographie von Anderson);

alte Unterschriften:

CL. PTOLEMAEO ALEX[ANDRINO]
ob certam astrorum dimensionem, induc-
tasque orbi terrarum lineas, vigilijs labo-
rique aeterno Fed[ericus] dedit.

FL. BOETIO
ob cuius commentationes Latini M. Varronis
scholas non desiderant, Fed[ericus] Ur[bini]
princeps pos[uit].

auf das Studio bezogen werden, und die Inschrift bei Schraderus braucht nicht unter einem Bildnis gestanden zu haben. Die Einfügung des Herzogsbildes wäre nur an der breiten Ostwand möglich, aber hier sind mehrere Tafeln stark beschnitten, und außerdem würde das Bild die schöne Harmonie des Wandschmuckes empfindlich stören. Wir nehmen daher an, daß es nicht in diesen Raum gehört.

Auf den Seiten 117—120 sind die Bildnisse von acht antiken Schriftstellern mit den zugehörigen Inschriften wiedergegeben (Abb. 13—20); die gemalten Kompositsäulen, Brüstungen und die leider nur teilweise erhaltenen Karyatiden und Atlanten passen genau aneinander. Man



Abb. 17 und 18. Cicero und Seneca, gemalt von Justus von Gent, jetzt in Rom (Photographie von Anderson) und Paris (Photographie von Giraudon);

alte Unterschriften:

M. TULLIO CICER[ONI]
ob disciplinarum varietatem, eloquentiaeque
regnum Fed[ericus] D[ux] dic[avit] P. P. P.
[Patri Patriae Proclamato?] ex persuasione.

ANNAEO SENECAE CORDU[BEN]S[I]
cuius praeceptis animus liberatur perturbationi-
bus, excoliturque tranquillitas. Fed[ericus] erexit.

wird sie alle einzeln mit Interesse betrachten. Von den übrigen mögen hier wenigstens die Inschriften in der für die Rekonstruktion maßgebenden Reihenfolge, die wir durch Schraderus erfahren, so wie sie auf die einzelnen Wände zu verteilen sind, folgen:

Ostwand, untere Reihe, an Homer und Virgil sich anschließend:

EUCLIDI MEGAREN[SI]
ob comprehensa terrae spacia lineis centroque Fred[ericus] Dedit inuento exactissimo.

VITORINO FELTREN[SI]

ob humanitatem literis exemploque traditam Fed[ericus] Praeceptorum sanctiss[imo] pos[uit].

Südwand, untere Reihe:

SOLONI

Ob leges Atheniens[ium] traditas Rom[ano?] tabularum seminario sanctiss[imo]
Fed[ericus] pos[uit] ex studio bene instituendorum ciuium.



Abb. 19 und 20. Homer und Vergil, gemalt von Justus von Gent,
jetzt in Rom (Photographie von Anderson) und Paris (Photographie von Giraudon);

alte Unterschriften:

HOMERO SMYRNAEO
cuius poesin ob diuinam disciplinarum varie-
tatem omnis aetas admirata est, assecutus
nemo post, gratitudo pos[uit].

P. VERG[ILIO] MARONI MANTVANO
ob illustrata numeris heroicis Rom. incuna-
bula imperii que poseos diuinitate Fed[ericus]
dedit furori sublimi.

BARTHOLO SENTINATI

acutissimo legum interpreti aequissimoque Fed[ericus] pos[uit] ex merito et iustitia.

HIPOCRATI COO

ob salubritatem humano generi datam breuib[us]que demonstratam comprehensionibus bonae
posteritatis valetudo dicat.

PETRO APONO

Medicorum arbitro aequiss[imo] Ob remotiorum disciplinarum studium insigne Fed[ericus] poni cur[avit].

Westwand, obere Reihe:

GREGORIO IN CAELUM RELATO

ob morum sanctitatem, librorum quoque elegantiam testatam, gratitudo Christiana memor erexit.

HIERONYMO

Ob fidei Christianae praecepta doctrina elegantiaque illustrata Fed[ericus] aeternitatis gratia pos[uit].

Nordwand, obere Reihe:

AMBROSIO

Ob spreto fasces consulares, susceptum Christianum nomen et ornatum Latini sermonis iucunditate Fed[ericus] pos[uit].

AGUSTINO

Ob sublimem doctrinam coelestiumque V. V. [verborum] indagacionem luculentissimam post[eritatis?] edecti [?] F. C. [feri curavit].

MOISE JUDAEO

ob populum servatum diuinisque ornatum legibus posteritas Christiana pos[uit].

SALOMONI

Ob insigne sapientiae cognomen Fed[ericus] homini diuino P. C. [poni curavit?].

Ostwand, obere Reihe:

THOMAE

Aquin[ati] cuius diuinitas Philosoph[iae] Theologiaeque commentationibus ornata est, dic[avit] ob virtutem egregiam.

SCOTO

Ob sublimes cogitationes, coelestiumque V. V. [verborum] assectationes accuratiss[imas] Fed[ericus] Doctori acutiss[imo] pos.

PIO II. PONTIF[ICI] MAX[IMO]

ob imperium auctum armis, ornatumque eloquentiae signis Fed[ericus] pos[uit] magnitudini animi laboribusque assiduis.

BESSARIONI

Graeci Latini que conuentus pacificatori, ob summam gravitatem doctrinaeque excellentiam Fed[ericus] amico sapientiss[imo] optimoque posuit.

Südwand, obere Reihe:

ALBERTO MAGNO

ob res naturales aemulatione Aristotelica perquisitas, immensis voluminibus posteritati curae S^{mae}, benem[erito] pos[uit].

XYSTO III. PONT[IFICI] MAX[IMO]

ob Philosophiae Theologiaeque scientiam ad Pontificatum traducto dic[avit] benignitati immortalis.

DANTI ANTIGERIO [!]

ob propagatos numeros, poeticamque varia doctrina populo perscriptam posita
benem[erito].

PETRARCHAE

Ob acerrimum ingenium, suauiss[imae]que ingenuitatis doctrinam, posteritatis laetitia
lususque dicauere B[ene] M[erito].

In dieser Weise an den Wänden verteilt, müssen die 28 Bildnisse mit ihrer goldigen, leicht durchsichtigen Farbengebung und im Verein mit den reichen Intarsien ein herrlicher Wandschmuck gewesen sein. Sie sind auch offenbar von den italienischen Künstlern hochgeschätzt worden, wie die zehn Nachzeichnungen des venezianischen Skizzenbuches bezeugen. Die einzige zeitgenössische Erwähnung des Bilderzyklus verdanken wir dem Bibliothekar des Herzogs, Vespasiano da Bisticci, der in seiner Lebensbeschreibung Federigos¹ berichtet, daß ein flandrischer Maler, der eigens zu diesem Zwecke nach Urbino berufen wurde, das Studio des Herzogs ausgemalt habe: „Da Federigo in Italien niemanden wußte, der in Öl zu malen verstand, so schickte er schließlich nach Flandern, um eines großen Meisters habhaft zu werden, hieß ihn nach Urbino kommen und ließ dort viele glänzende Malereien von ihm ausführen, vor allem in seinem Studio, wo dieser die Philosophen, Dichter und Doktoren der griechischen und lateinischen Kirche malen mußte, wahre Wunderwerke der Kunst; dort malte er auch den Herzog so naturwahr, daß ihm nichts fehlte, als der Atemzug.“²

Werke nordischer Meister waren schon damals in Italien hochgeschätzt, und der Import solcher Bilder ist im Quattrocento ein sehr bedeutender gewesen. Auf der Wanderschaft sind jedenfalls flandrische Maler schon damals öfters nach Italien gekommen, wenn auch die Reisen niederländischer Künstler gen Süden erst im Laufe des sechzehnten Jahrhunderts förmlich Gewohnheit werden. Aus dem Quattrocento ist uns neben dem Aufenthalt Rogers van der Weyden in Italien (1449 in Rom und am fürstlichen Hof von Ferrara) nur ein Fall bekannt, daß ein flämischer Maler längere Zeit in Italien beschäftigt wurde. Dieser eine Künstler ist Justus von Gent, von dem wir in Urbino ein dokumentarisch gesichertes Werk besitzen, die Kommunion, welche heute die

¹ „Vite di uomini illustri del secolo XV scritte da Vespasiano da Bisticci“ herausgegeben von Angelo Mai, neue Ausgabe von Adolfo Bartoli, Firenze 1859, Seite 93 u. fg.

² Um ein Bild des Herzogs handelt es sich, und nicht, wie Crowe-Cavalcaselle, „Altniederländische Malerei“, deutsche Ausgabe, S. 192, und Voll „Altniederländische Malerei“, Seite 169, annehmen, um ein Porträt der Herzogin. Die Worte „Sua Signoria“ können auf das Bildnis des Herzogs mit dem kleinen Guidobaldo bezogen werden, das sich in der Sammlung Barberini in Rom befindet (Abb. 12).

Galerie der Akademie daselbst bewahrt. In diesem Bilde, dem ersten, das in Urbino in der neuen Öltechnik gemalt wurde, ist nicht das Abendmahl dargestellt, sondern die Einsetzung des Sakramentes. Christus schreitet durch die Reihe der Apostel, die ihre Plätze verlassen haben und teils niederknien, teil stehend des gnadenvollen Wunders harren.



Abb. 21. Bildnisgruppe aus dem Kommunionenbilde des Justus von Gent, Urbino, Galerie (Budnich, „Il Palazzo Ducale d' Urbino“, Triest 1904).

Die ganze Komposition ist ringförmig angeordnet, ähnlich der Mittelgruppe auf dem Bilde der Anbetung des Lammes, nach dem Hintergrunde stark aufsteigend, und wird durch das Chorrund zusammengefaßt. Auf der rechten Seite, der Gruppe der stehenden Jünger entsprechend, fesselt eine Anzahl von Porträts (Abb. 21) unseren Blick. Wir erkennen den Herzog und neben ihm einen Mann in orientalischer Kleidung, den Venezianer Caterino Zeno, der als Gesandter des Schahs von Persien

1474 nach Urbino kam, und während dessen Anwesenheit daselbst Justus das Bild ausführte. In der Tür erscheint die Wärterin mit dem kleinen Guidobaldo auf dem Arm, und einige nicht identifizierbare jüngere Persönlichkeiten aus dem Hofstaate Federigos schließen sich an.

Am 12. Februar 1473 erfolgen die ersten Zahlungen an den Meister. Es ist nicht wahrscheinlich, daß Justus von Gent schon fast zehn Jahre früher in Urbino tätig gewesen ist, wie Crowe und Cavalcaselle annehmen. Seit 1465 wurden Gelder für das Bild gesammelt, und 1469 erteilte die Compagnia del Corpo di Cristo den Auftrag dem Piero della Francesca, der aber wieder zurücktrat, vielleicht, weil ihm der Lohn zu gering schien. Alsdann fuhr die Bruderschaft fort, Beiträge zu sammeln. Im Jahre 1474 gab Federigo einen Zuschuß von 30 Goldgulden und beauftragte Justus von Gent mit der Ausführung des Kommunionbildes. Am 25. Oktober 1474 erhielt der Flandrer 250 Goldgulden. Es scheint bei dieser Gelegenheit zu Auseinandersetzungen zwischen der Bruderschaft und dem Künstler gekommen zu sein, denn der Zahlungsvermerk erhält den Zusatz: „non fece el dovere e da noi fo interamente pagato.“ Aus einem Zahlungsvermerk vom 5. Juni des nächsten Jahres darf vielleicht der Schluß gezogen werden, daß es inzwischen zu einer Einigung gekommen war, denn die Bruderschaft kaufte Leinwand für „M^{ro} Giusto depentore che diceva voler fare un insegna bella per la fraternita.“¹

Was die Porträts der „Uomini illustri“ mit dem gesicherten Werke des Meisters verbindet, ist das Vorherrschen eines bernsteinfarbenen Lokaltons, ferner die gleiche, strichelnde Modellierung, die erstaunliche Beseelung der Hände und die minuziöse Behandlung des Details. Das Eckige, Ungelenke seiner Apostel erscheint gemildert. Auch die Uomini illustri sind schwerfällige Gestalten, aber sie tragen Ernst und Würde zur Schau. Die italienische Grazie beginnt auf den Nordländer ein-

¹ Crowe und Cavalcaselle, die nach Pungileoni das Notizenmaterial über den Künstler zusammenstellen, geben in ihrer „Geschichte der altniederländischen Malerei“ Nachrichten über einen anderen Maler Justus, der öfters mit unserem Meister verwechselt worden ist: „Justus d'Allamagna“ hat 1451 im Dominikanerkloster Santa Maria di Castello zu Genua im Kreuzgang die lebensgroßen Figuren der Verkündigung gemalt. Über diesen oberdeutschen Meister „Justus von Ravensburg“ siehe Schmarsows Aufsatz: „Die oberrheinische Malerei und ihre Nachbarn um die Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts (1430—1460)“ in den Abhandlungen der phil.-hist. Klasse der Kgl. Sächs. Gesellschaft der Wissenschaften 1903, Seite 96 u. ff. Zwei Bilder, welche ein Maler Justus für die St. Jakobskirche in Gent gemalt hatte, und welche noch im 18. Jahrhundert erhalten waren, eine Kreuzigung des Petrus und eine Enthauptung des Paulus, sind seitdem verschwunden. (Crowe und Cavalcaselle, deutsche Ausgabe, Seite 189.) Die von neueren Autoren angenommene Identität unseres Meisters mit dem Maler Joos van Wassenhoven, der 1460 zu Antwerpen zünftig wurde und 1464 das Meisterrecht in Gent erwarb, ist nicht nachweisbar.

zuwirken, und sein ursprünglich sprödes Naturell nimmt die von allen Seiten eindringenden Anregungen allmählich auf.

Justus von Gent hat sich da, wo es sich um Persönlichkeiten alter Zeit handelte, deren Porträtzüge feststanden, wie bei Homer, Virgil, Dante und Petrarca, an Vorbilder halten können, wie sie ihm in Urbino die Miniaturen in den Codices der herzoglichen Bibliothek boten. Noch heute wäre es möglich, diese Vorbilder aufzuspüren, denn fast die ganze Bibliothek Federigos ist uns ja in der Vaticana zugänglich. Andere Porträts mag er nach eingesandten Vorlagen ausgeführt haben. Es wird nicht wundernehmen, daß gerade solche aus zweiter Hand entnommenen Bildnisse weniger persönlich aufgefaßt sind als die anderen, bei denen er unmittelbar aus dem Leben schöpfen durfte. Die italienischen Vorbilder, welche dem Flandrer in zahlreichen Fällen für seine Porträt-darstellungen die Grundlage lieferten, machen es schwer, seine Künstlerhandschrift zu erkennen. Noch ein anderer Umstand kommt dazu und ist wohl zu berücksichtigen. Keiner der nordischen Künstler, die je längere Zeit in Italien tätig waren — und Justus von Gent ist nur der erste einer langen Reihe — hat sich ganz dem Einfluß der italienischen Kunst zu entziehen vermocht, wie andererseits auch die Niederländer in der Technik, in der Luftperspektive, dem Porträt und der Landschaft Anregungen boten, von denen ganze Generationen italienischer Künstler zehrten. So hat auch unser Meister der italienischen Kunst seinen Tribut entrichtet. Von dem Kommunionusbilde, das er 1474 in Urbino schuf, bis zu den Bildnissen im Studio Federigos ist ein weiter Schritt. Daß wir es aber hier mit demselben Meister zu tun haben, läßt sich am sichersten feststellen, wenn wir zunächst diejenigen Bildnisse heranziehen, die in dem Zyklus der „Uomini illustri“ wiederkehren, das Porträt des Herzogs und das des Moses, in dem wir den Gesandten des Schahs Usun Hassan wiedererkennen. Die gleiche realistische Auffassung, die gleiche Haar- und Gewandbehandlung und die bis ins kleinste übereinstimmende Wiedergabe der Hände verbindet die beiden Bildnisse aus dem Studio mit denen auf dem Kommunionusbilde. So wird es wahrscheinlich, um nicht zu sagen gewiß, daß dem Flandrer der Hauptanteil an dem Bilderschmuck des Studio gebührt¹. Einzelne Bildnisse, vor allem die des

¹ Der letzte Katalog des Louvre führt die 14 Bildnisse daselbst als Werke eines „inconnu de l'école italienne“ an, und von den Porträts der Galerie Barberini wird das Bild des Herzogs selbst, das in seiner engen, fast philiströsen Auffassung und in der liebevollen Wiedergabe jedes Details — selbst der Inschrift auf dem Federigo 1474 vom König von England verliehenen Hosenbandorden — für den Flandrer so ungemein charakteristisch ist, seltensamerweise dem Melozzo da Forli zugeschrieben. Ein schlecht erhaltenes Gruppenbildnis in Windsor Castle, das den Herzog mit dem etwa achtjährigen

Bartolo¹, Euklid, Boethius, Scotus, Albertus Magnus, Cicero, Dante und Petrarca², scheinen unter Beteiligung eines Gehilfen entstanden zu sein. Der einzige urbinatische Lokalkünstler, dessen Mitwirkung hier in Frage kommen kann, ist Giovanni Santi, der Vater Raffaels. Er ist jedenfalls in diesem Kreise der am stärksten von dem Nordländer angeregte Meister, und flandrische Einflüsse sind namentlich in der Frühzeit Giovanni Santis auf das deutlichste wahrnehmbar. Die ergreifende Pietà in der Urbinater Galerie und der in Temperatechnik aus dem Kommunionbilde herauskopierte Christus ebendasselbst sind in dieser Hinsicht besonders lehrreich. Die auffallende Tatsache, daß Giovanni Santi in seiner Reimchronik des Meisters aus Gent an keiner Stelle gedenkt, während er doch in der ausführlichsten Weise die Tätigkeit aller Künstler am herzoglichen Hofe schildert, findet wohl ihre zwanglose Erklärung in leicht begreiflicher Eifersucht des Urbinaten gegen den fremden vom Herzog bevorzugten Maler.

Die Porträts des Plato, des Aristoteles und des Ptolemaeus zeigen nur eine oberflächliche Ähnlichkeit mit einigen uns aus dem Altertum erhaltenen Büsten, und ebensowenig entsprechen die Köpfe Ciceros und des Hippokrates den antiken Vorbildern; für das Bildnis Vittorinos da Feltre, der 1446 gestorben ist, also 30 Jahre, bevor Federigo seinem verehrten Lehrer hier ein Denkmal setzte, scheint Pisanellos herrliche Medaille als Modell gedient zu haben; das recht unlebendige Bildnis Pius des Zweiten ist wohl nach einer eingesandten Vorlage gefertigt³; in dem Porträt des Kardinals Bessarion, mit welchem Federigo befreundet war, erkennen wir die uns vom Uffizienbildnis und von dem Porträt in Grottaferrata überlieferten Züge. Bessarion war kurz vorher (1472) gestorben. Am Hofe von Urbino war er ein gerngesehener Gast,

Guidobaldo und einigen Personen des Hofstaates darstellt, wie sie einer Vorlesung beiwohnen, wird neuerdings dem Justus von Gent zugeschrieben. Wenn dieses Bild wirklich von ihm herrührt, so dürfen wir aus dem Alter Guidobaldos schließen, daß der Meister eine ganze Reihe von Jahren am Hofe von Urbino gelebt hat.

¹ Fr. Kenner spricht in seiner Aufsatzserie über die Porträtsammlung des Erzherzogs Ferdinand von Tirol (Wiener Jahrbuch 1897 S. 197) die Vermutung aus, daß dieses Bildnis die Vorlage für das Porträt des großen Rechtslehrers in der Sammlung des Erzherzogs gewesen sei. Letzteres ist jedoch ein Profilbild und stimmt nicht mit dem Porträt im Studio Federigos überein.

² Prince d'Essling und Müntz geben in ihrem Petrarcewerke an (Paris 1902 S. 70), daß dieses Bildnis Petrarcas ein Phantasieprodukt sei. Unser Porträt geht jedoch vielmehr mit demjenigen des Musée Calvet in Avignon N. 146 (abgebildet daselbst S. 67) auf die gleiche uns unbekanntere Vorlage zurück.

³ Pius traf zum letzten Male, kurz vor seinem Tode, 1464 mit Federigo in Ancona zusammen (Ugolini, Storia dei Conti e Duchi di Urbino, Seite 464).

und Federigo hat den verstorbenen Freund in der edelsten Weise durch diese Aufnahme in seinen Parnaß berühmter Geisteshelden aus alter und neuer Zeit geehrt. Das prächtige Konterfei Sixtus des Vierten, der kurz zuvor (1471) zum Papst gewählt worden war, und in dessen Diensten Federigo stand, gibt die Züge des Papstes mit einer solchen Lebendigkeit wieder, daß man annehmen möchte, er habe dem Künstler selbst Modell gesessen.

Die übrigen Bildnisse jedoch entsprechen so wenig den uns überlieferten Porträtzügen, daß der Gedanke vielleicht nahe liegt, es möchten hier Gäste des Urbinater Hofes als antike Autoren oder Gelehrte des Mittelalters figurieren. Schon ein alter Katalog des Louvre gibt einige Hinweise¹, daß z. B. S. Hieronymus durch den Kardinal Giuliano della Rovere, Solon durch Antonio Campano, Seneca durch Filelfo, Plato durch Gemistos Plethon, Aristoteles durch Theodor Gaza, Ptolemaeus durch Lorenzo Valla dargestellt sei, aber die Ähnlichkeit dieser „Uomini illustri“ aus alter Zeit mit den genannten Freunden und Gästen des Urbinater Schlosses erstreckt sich nur auf einzelne Züge, so daß man im ungewissen bleibt, ob sie hier wirklich gemeint sind. Bei dem regen geistigen Leben, das zu Federigos Zeiten in Urbino herrschte, ist die Zahl der sonst noch in Betracht kommenden Persönlichkeiten sehr groß. Aber der Mangel an unzweifelhaft authentischen Porträts dieser Zeitgenossen und die Unvollkommenheit unserer Hilfsmittel erschweren solche Feststellungen ganz außerordentlich. Die Bildnisse, welche uns die *Iconographia Universalis* von Vincenzo Follini in ihren 16 Manuskriptbänden der Biblioteca Nazionale in Florenz nachweist, und die für solche Feststellungen nicht minder wichtige Porträtsammlung im Uffizienkorridor zeigen oft so große Verschiedenheiten in der Darstellung derselben Persönlichkeit, daß man zu sicheren Ergebnissen nur selten gelangt.

Dagegen sind aus dem Kreise der Personen, die dem Hofe von Urbino nahestanden, wie wir gesehen haben, außer dem Herzog selbst sein Lehrer Vittorino da Feltre, die Päpste Sixtus IV., Pius II., sowie der Kardinal Bessarion vertreten, und unter der Maske des Moses verbarg sich der Venezianer Zeno, der kurz vorher am Hofe Federigos als Gesandter des Schahs von Persien gewelt hatte. Da nun, abgesehen von den Persönlichkeiten, deren Porträtzüge, wie die Dantes und Petrarcas oder die einiger antiker Autoren, feststanden oder aus Miniaturen, Fresken und Büsten zu ermitteln waren, fast keiner der *Uomini illustri* mit den uns überlieferten, mehr oder minder authentischen Bildnissen Ähnlichkeit zeigt, und gerade diese Bildnisse so frisch aufgefaßt sind, daß sie un-

¹ Musée Napoléon III, 2. Éd., S. 101 ff.

mittelbar nach dem Leben geschaffen zu sein scheinen, so liegt gewiß der Gedanke nahe, die Vorbilder zu der Mehrzahl von ihnen unter den Gelehrten, Dichtern und geistlichen Würdenträgern zu suchen, welche am Hofe von Urbino gastliche Aufnahme und in dem geistig strebsamen Herzog und seiner feinsinnigen Gemahlin tatkräftige Beschützer fanden.

* * *

Im Erdgeschoß des Palastes war die Bibliothek aufgestellt. Dort sah man die kostbarsten Handschriften der Bibel, astronomische und mathematische Kompendien, Traktate über Kriegskunst, Medizin und Jurisprudenz, vollständige Abschriften der antiken Klassiker, und von neueren Autoren die sämtlichen Werke des Dante, Petrarca, Boccaccio, Bruni, Manetti, Filelfo, Pontano, Valla, die Bücher der Kirchenväter und Dedikationen berühmter Zeitgenossen in reicher Fülle. Federigo beschäftigte für diese Sammlung, in die kein gedrucktes Buch aufgenommen werden durfte, ständig 30 bis 40 Kopisten und gab für solche Arbeiten nach und nach 30000 Dukaten aus. Als man schließlich die Kataloge der anderen großen Bibliotheken, der Vaticana, der Marciana in Florenz, der Sammlung der Visconti in Pavia, ja selbst den der Universität Oxford mit den Beständen der Urbinater Sammlung verglich, stellte sich heraus, daß diese, was Vollständigkeit der einzelnen Autoren betraf, allen anderen überlegen war. Die Bibliothek war des Herzogs großer Stolz. Die kargen Stunden der Muße, die ihm seine Feldzüge gönnten, genoß er am liebsten in der Stille der Bibliothek oder des Studierzimmers. Des Herzogs Biograph Bernardino Baldi hat uns eine genaue Beschreibung der Örtlichkeit hinterlassen, mit der man die beifolgende Zeichnung (Abb. 22) vergleichen möge: „Gleich links vom Hauptportal, neben dem gewölbten Korridor, liegt der ehemalige Büchersaal, ein Raum von etwa 40 Fuß Länge und 18 Fuß Breite. Die Fenster sind gegen Norden an einem Ende des Zimmers angebracht, hoch über dem Fußboden, so daß sie ein gedämpftes Licht geben, das die Augen nicht durch übergroße Helligkeit stört, sondern die Leser zu ruhiger Sammlung einlädt und dem Studium wohlgeneigt macht. Hier saß man im Sommer kühl und im Winter warm genug. Die Büchergestelle lehnten an den Wänden, in schönster Ordnung verteilt. Hier glänzten vor allem anderen die große lateinische Bibel mit Miniaturen ausgezeichneter Künstler und die uralte hebräische mit den chaldäischen Kommentaren, ein hochgeschätztes Werk, für welches die Juden oft viele tausend Scudi geboten hatten. Dieser Kodex, den Federigo aus Volterra mitgebracht, ruhte auf einem freistehenden Leggio aus Messing auf den ausgebreiteten Flügeln

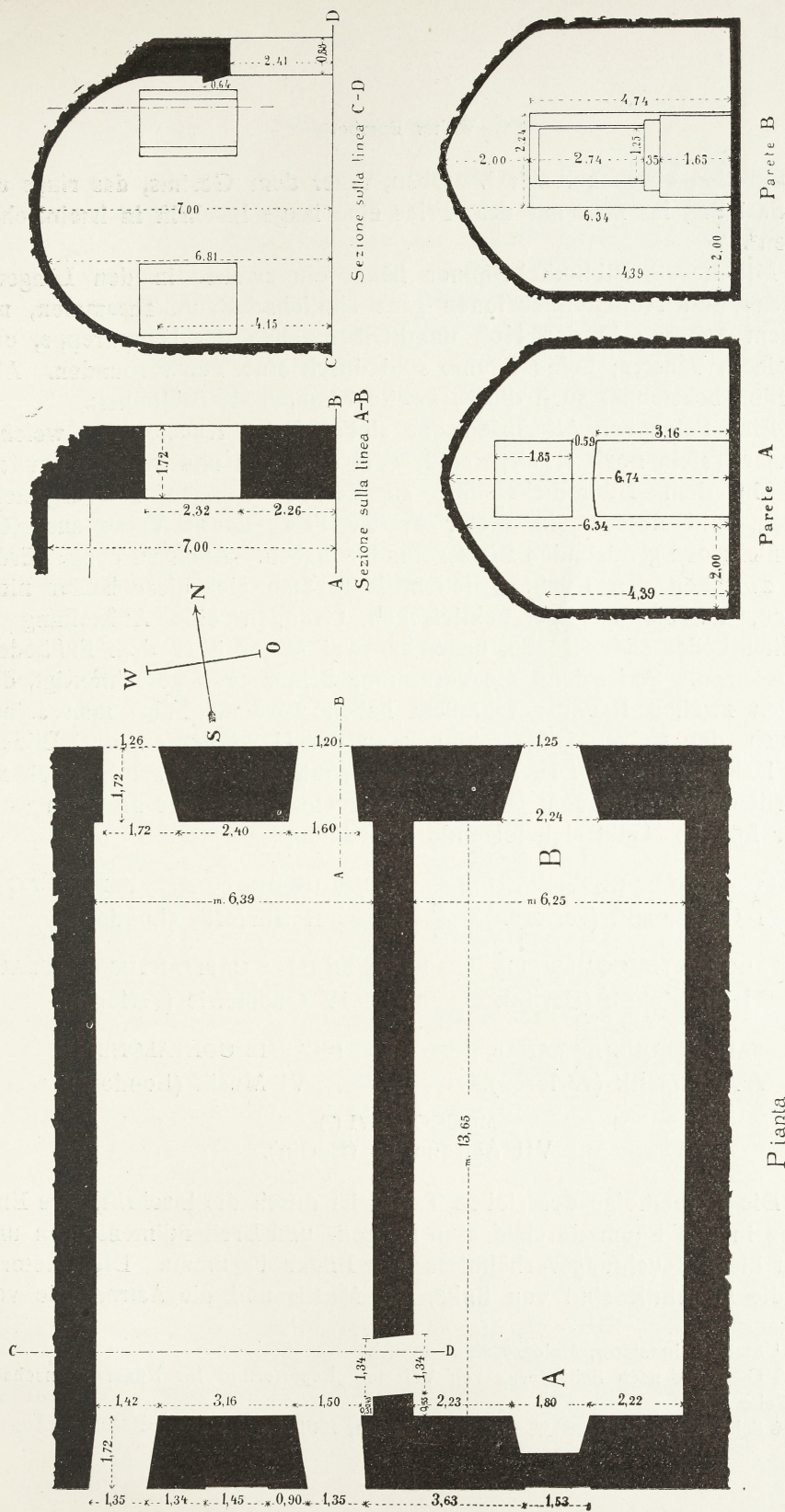


Abb. 22. Die Bibliothek des Herzogs Federigo im Schlosse von Urbino (nach einer Zeichnung der Contessina Marzia Ubaldini zu Urbino).

eines großen ehernen Adlers¹. Oben, unter dem Gesims, das rings um den Saal lief, las man auf dem Fries eine lange Inschrift in lateinischen Versen².

Mit diesem Bibliothekszimmer hängt ein zweiter in den Längen-, Breiten- und Höhendimensionen ganz ähnlicher Raum zusammen, mit eigenem Ausgang in den Hof, unmittelbar neben der Haupttreppe, und nur einem Fenster; beide Räume sind durch eine Tür verbunden. Alte Tradition bezeichnet auch dieses zweite Zimmer als Bibliothek.

Eine Folge von Allegorien der sieben freien Künste, von welcher uns vier Tafeln noch erhalten sind, zwei in Berlin und zwei in London, kann in dem Bibliotheksraum, an dessen Wänden Büchergestelle lehnten, und dessen ein Meter breiter Fries durch Verse ausgefüllt war, nicht den genügenden Platz gefunden haben. Auch zu ebener Erde, etwa zwischen den Büchergestellen, kann man sich diese Bilder nicht denken, da sie aus perspektivischen Gründen eine Aufstellung in ziemlich bedeutender Höhe, ungefähr zwei Meter über dem Fußboden, voraussetzen. So ist denn die Vermutung Schmarsows gerechtfertigt, daß sie den zweiten Raum geschmückt haben werden. Führt man seinen Versuch, den ganzen Bilderschmuck an der Hand der auf drei Bildern noch lesbaren Inschrift zu rekonstruieren, mit Hilfe der seitdem bekannt gewordenen Inschrift vom Jahre 1476, die einst im Studio zu lesen war,³ weiter fort, so ergibt sich folgende Anordnung:

| | |
|--------------------------|-------------------------------------|
| FRIDERICUS MONTEFELTRIVS | DUX URBINI MONTIS FERITRI AC |
| I Grammatik (verloren). | II Rhetorik (London). |
| DURANTIS COMES SER. | REGIS SICILIAE CAPITANEVS GENERALIS |
| III Dialektik (Berlin). | IV Geometrie (verloren). |
| SANCTAEQUE ROMANAE | IECLESIE GONFALONERIVS |
| V Arithmetik (verloren). | VI Musik (London). |
| MCCCCLXXVI (?) | |
| VII Astronomie (Berlin). | |

Die Reihenfolge der sieben Tafeln ist durch die Inschrift, ihre Einfügung in den Raum durch dessen Längen- und Breitendimensionen und durch die Beleuchtungsverhältnisse der Bilder bestimmt. Die Rhetorik und die Dialektik sind von links, die Musik und die Astronomie von

¹ Siehe Schmarsow, Melozzo, Seite 83—84.

² Gedruckt nach Schraderus von Voll im „Repertorium für Kunstwissenschaft“ 1901, Seite 54 ff.

³ Schraderus, Seite 283^{vo}, und Repertorium, 1901, Seite 56.

rechts her belichtet. Der Zyklus begann also wahrscheinlich an der Längswand rechts vom Fenster mit der Grammatik, Rhetorik und Dialektik, fand alsdann seine Fortsetzung an der Schmalwand über der Tür mit der Geometrie, und schloß an der Längswand links vom Fenster, wo Arithmetik, Musik und Astronomie ihren Platz fanden. Der zwischen den einzelnen Bildern verbleibende Raum könnte durch Intarsienschmuck oder durch Teppiche ausgefüllt gewesen sein.

Nun zu einer kurzen Betrachtung der vier noch erhaltenen Tafeln. Von den Allegorien des Triviums sind noch zwei vorhanden, die Rhetorik in London und die Dialektik in Berlin. Die jugendlich-anmutige Vertreterin der Rhetorik hat auf einem mit Bronze- und Goldschmiedearbeit reichverzierten Throne Platz genommen. Perlenschnüre schmücken ihren Hals und ihr blauschwarzes Seidenkleid. Ihr Kopf mit dem frei über die Schultern wallenden Haupthaar, das nur durch einen Lorbeerkrantz lose zusammengefaßt ist, die schmalen Augenbrauen, die etwas zu kurze Nase mit deutlicher Verdickung an der Spitze, sind zweifellos Porträtzüge. Auf dem Schoße hält sie mit der linken Hand ein aufgeschlagenes Buch; die Rechte weist erklärend auf eine Stelle des Textes. Vor ihr kniet, auf den Thronstufen, die mit grünem Teppich bedeckt sind, ein bartloser junger Mensch in Scholarentracht und faßt mit beiden Händen nach dem Buche, seine Züge sind nur im verlorenen Profil sichtbar.

Das nächste Bild des Zyklus, die Dialektik, zeigt den Herzog selbst vor der Göttin kniend, die er sich seiner Neigung für Disputation über gelehrte Fragen entsprechend zur Patronin erwählt hat. An der Identität des Dargestellten mit Federigo von Montefeltre ist kein Zweifel. Gerade den markantesten Zug seines Profils, die zertrümmerte Nasenwurzel, hat ein wohlmeinender Restaurator zu korrigieren für gut befunden; alle sonstigen Eigentümlichkeiten seines Gesichtes, selbst die Warzen, sind getreulich wiedergegeben, und das von einem Bronzeadler getragene Wappen der Montefeltre in der Ecke des Gemaches bestätigt die Bestimmung, die schon von Julius Friedländer 1881 ausgesprochen worden ist.

Die beiden ersten Allegorien des Quadriviums, Geometrie (an der Schmalwand über der Tür) und Arithmetik (an der nächsten Längswand) sind verschollen. Es folgt die Allegorie der Musik, welche wir uns in der Mitte der einen Längswand vorzustellen haben. Das Throngestühl ist hier in gerader Vorderansicht gegeben. Die jugendlich-schöne, der Vertreterin der Rhetorik ähnliche Göttin hält in der erhobenen Rechten ein geschlossenes Buch und deutet mit der Linken auf eine Orgel, welche auf der untersten Thronstufe steht. Der links kniende

Jüngling in ritterlicher Tracht ist im Begriff, ähnlich wie der Boëthius im Studio, der im Mittelalter die Musik repräsentiert, an den Fingern zu zählen.

Dieser zu den Füßen der Musica kniende Verehrer ist, wie Julius Friedländer überzeugend nachgewiesen hat¹, Costanzo Sforza, Herr von Pesaro, der junge Schwager Federigos und zugleich sein Schwiegersohn, denn er hatte eine der urbinatischen Prinzessinnen heimgeführt. Zwei Medaillen des Giovan Francesco Enzola aus Parma zeigen eine geradezu schlagende Ähnlichkeit mit dem knienden Verehrer der Musica, so daß hier wohl kein Zweifel an der Identität desselben mit Costanzo Sforza möglich ist. Hierdurch gewinnt eine schon von Schmarsow aufgestellte Hypothese, daß die thronende Musica selbst die Tochter Federigos darstellt, die Costanzo heimgeführt hatte, ganz bedeutend an innerer Wahrscheinlichkeit. Die Familienähnlichkeit, welche die Vertreterin der Musica mit denen der Dialektik und der Rhetorik verbindet, läßt uns mit Schmarsow annehmen, daß auch die anderen Töchter des Hauses zusammen mit den Männern porträtiert sind, die sie heimgeführt haben, so Roberto Malatesta von Rimini bei Elisabetta, Giovanni della Rovere von Senigallia bei Giovanna, Fabrizio Colonna bei Agnesina, alle 1474 verlobt². Wenn Schmarsow, über diese allgemeine Mutmaßung hinausgehend, den ganzen Zyklus, einschließlich der beiden verlorenen Allegorien, aufzuteilen versucht und für jedes Bild die dargestellten Personen namhaft macht³, so vermögen wir ihm darin allerdings nicht zu folgen. Zugegeben aber sei, daß alle dargestellten Personen, die knienden Verehrer, wie die allegorischen Frauen, ganz individuelle Bildnisse sind, also nach dem Leben gemalt sein müssen⁴. Auffällig ist

¹ Die italienischen Schaumünzen des fünfzehnten Jahrhunderts, Jahrbuch der Kgl. Preuß. Kunstsammlungen, Berlin 1881, S. 120.

² Schmarsow, „Melozzo da Forlì“, S 90 (Anm.).

³ 1. Grammatik: Das Kind Guidobaldo mit einer Schwester als Lehrerin (verloren). 2. Rhetorik: Antonio Montefeltre, der illegitime Sohn Federigos, mit der zweiten Schwester (London). 3. Dialektik: Federigo selbst mit der dritten Tochter (Berlin). 4. Geometrie und 5. Arithmetik: Zur Wahl zwischen Malatesta und Rovere mit ihren Bräuten Elisabetta und Giovanna (verloren). 6. Musik: Costanzo Sforza mit der letzten der sechs Prinzessinnen (London). 7. Astronomie: Ottaviano Ubaldini mit Pantasilea Baglioni (Berlin).

⁴ Die jugendlichen Vertreterinnen der Musik und der Rhetorik zeigen eine mehr als oberflächliche Familienähnlichkeit mit jener entzückenden Büste einer urbinatischen Prinzessin von Desiderio da Settignano, die heute das Kaiser Friedrich-Museum bewahrt. Die Dargestellte wird eine natürliche Tochter Federigos sein, aus der Zeit seiner ersten, wenig glücklichen Ehe mit Gentile Brancaleoni, der „Donna di soverchia grassezza“, die ihm keine Kinder gebar; von den acht Töchtern, welche ihm seine zweite Gemahlin Battista Sforza geschenkt hat, konnte die älteste im Jahre 1464, als Desiderio starb,

der reiche Perlenschmuck auf den kostbaren Gewändern der allegorischen Frauen. Schöne Kleider und Juwelenschmuck liebte die Mutter der Prinzessinnen über alles, und ein Zeitgenosse, Sabadino degli Arienti, weiß von dieser Vorliebe des Battista Sforza zu erzählen: „appresso li suoi altri ornamenti fu in li suoi habiti et vestimenti de magnifica pompa, et similmente per suo iocundo dilecto volea che le sue figliuole fussero ornate de varii habiti, de illustri vestimente e di geme, ne le quale molto si dilectava.“

Der Zyklus schließt in der Nähe des Fensters mit der Darstellung der Astronomie, welche das Kaiser Friedrich-Museum bewahrt. Die Komposition ist im Gegensinne zu derjenigen der Dialektik angeordnet. Auch hier ein Fenster in der Seitenwand, aber links und mit dem Ausblick in eine Landschaft. Vor der verschleierte Matrone, die mit der Linken ein aufgeschlagenes Buch auf dem Schoße hält und mit der Rechten eine Himmelskugel darreicht, kniet ein bärtiger Mann mit reichem, aber ungepflegtem Haupthaar, der hier, wie die neben ihm liegende Krone erraten läßt, als Ptolemaeus fungiert, und in dem wir den Ptolemaeus aus dem Studio des Herzogs wiedererkennen.

Man hat bisher angenommen, daß in dem Verehrer der hohen Frau Astronomie Federigos Bruder Ottaviano Ubaldini dargestellt sei, der als Liebhaber astrologischer Studien in Urbino bekannt und beim Volke, wie es scheint, als Anhänger diabolischer Künste gefürchtet war¹. Ein Porträt Ottavianos ist jedoch bisher nicht nachgewiesen worden. Ich bin in der Lage, zwei authentische Bildnisse dieser Persönlichkeit vorzulegen (Abb. 23 und 24), von denen sich eines im herzoglichen Schlosse zu Urbino neben dem seines Bruders Federigo und das zweite in der Kirche seines Schlosses Mercatello bei Urbino befindet. Die Züge Ottavianos sind denen Federigos in ganz auffallender Weise ähnlich, was freilich nichts Überraschendes hat, wenn man der alten Tradition Glauben schenkt, daß beide Söhne derselben Mutter waren, einer natürlichen Tochter Guidantonios von Montefeltre. Mit dem bärtigen Mann auf dem Bilde der Astronomie aber hat Ottaviano nichts gemeinsam. Derselbe Mann mit buschigem Bart- und Haupthaar figuriert, wie schon bemerkt, als Ptolemaeus auch im Studio des Herzogs. Meine Nachforschungen nach dem Dargestellten unter der Schar der Persönlichkeiten, welche dem Hofe von Urbino nahestanden, haben leider keine befriedigenden Resultate ergeben.

höchstens drei Jahre alt sein. Die schöne Porträtbüste stammt aus der Galerie Barberini und ist wahrscheinlich vom Kardinal Francesco Barberini aus dem herzoglichen Palast entführt worden.

¹ Schmarsow im Jahrbuch der Kgl. Preuß. Kunstsammlungen, 1887, Seite 67—70.

Ich komme nun zu der Frage nach der Entstehungszeit und dem Autor dieses Zyklus. Schmarsow nimmt als Jahr der Entstehung 1474 an und will in den Allegorien der sieben freien Künste Werke des Melozzo da Forli erkennen, und an dieser Attribution halten die offiziellen Kataloge der Berliner und der Londoner Galerie noch heute fest. Voll bezeichnet das Datum 1476 unter dem Bilde des Herzogs als den „terminus ante quem“ für die Vollendung des ganzen Bilderschmuckes. Auf die Zeit von 1474—76 kommen wir auch, wenn wir die Ereignisse der Geschichte berücksichtigen. Vor 1474 kann der Zyklus nicht entstanden sein, da Federigo durch die Inschrift auf dem einen Londoner Bilde als



Abb. 23. Bildnis des Ottaviano Ubaldini, Relief in der Kirche zu Mercatello (Photographie von Contessina Marzia Ubaldini zu Urbino).

Herzog bezeichnet wird, und ihm diese Würde erst am 21. August 1474 verliehen wurde. Andererseits dürfen wir zeitlich über das Jahr 1477 nicht hinausgehen. Im Jahre 1477 begann der florentinische Krieg. Schon im Sommer des Jahres zog Antonio Montefeltre im Auftrage Federigos gegen den unruhigen Carlo Fortebraccio zu Felde, wenig später folgte ihm der Herzog selbst, als Gonfaloniere des Papstes. 1478, als der Krieg weiter um sich griff, traten Federigos Schwiegersöhne Costanzo Sforza und Roberto Malatesta in den Dienst der Florentiner Republik und standen so dem Herzog als Feinde gegenüber. Man wird nicht annehmen dürfen, daß bei so verändertem Stand der Dinge politische Gegner sich hätten nebeneinander porträtieren lassen.

Im Juni 1476 verließ Papst Sixtus IV. Rom, um einer verheerenden Seuche zu entfliehen. Erst im Spätherbst des Jahres kehrte er zurück. Unmittelbar danach muß Melozzo sein großes Fresko im Vatikan, Sixtus IV. mit den Seinen, in Angriff genommen haben, das im Januar 1477 nahezu vollendet war. Es ist also schon aus chronologischen Gründen wenig wahrscheinlich, daß wir in Melozzo da Forli den Vollender dieser umfangreichen und höchst bedeutenden Serie von Allegorien zu verehren haben. Verschiedene Autoren, wie Frizzoni, Venturi, Calzini, Karl Voll und Paolo d'Ancona, haben sich für Justus von Gent ausgesprochen. Ich selbst bin nach eingehenden Detailvergleichen mit den Porträts des Studio zu der Überzeugung gelangt, daß Justus von Gent nach Kartons, die Melozzo, als er nach Rom abberufen wurde, in Urbino hinterließ, den ganzen Bilderschmuck dieses Raumes ausgeführt hat.

Wenn wir die beiden Porträts des Herzogs mit dem Bildnis auf der Allegorie der Dialektik, oder den Ptolemaeus aus dem Studio mit dem Partner der Astronomie, oder die Formenauffassung in dem Porträt des jungen Königs Salomo aus dem Studio mit den beiden jugendlichen Vertreterinnen der Rhetorik und der Musik vergleichen, so finden wir in der Behandlung des aufgelockerten Haares, in der Modellierung des Gesichtes, der Nase, des Mundes, in der überreichen Verwendung von Perlen- schmuck, Ketten und sonstigem Geschmeide unleugbare stilistische Übereinstimmungen. Auch die übrigen Figuren zeigen in der Auffassung, in den Handbewegungen und in dem ausdrucksvollen Spiel der Finger charakteristische Eigentümlichkeiten des Flandrers. Ein flandrisches Element ist ferner die minuziöse Durchführung des dekorativen Beiwerkes, und selbst Schmar- sow, der den ganzen Zyklus für Melozzo in Anspruch nimmt, spricht an einer Stelle von „niederländischer Treue in der Durchführung“¹. Das Kompositionelle dagegen entspricht der italienischen Tradition, und die Throne der Göttinnen haben im Aufbau und in den Voluten Ähnlichkeit mit Melozzos

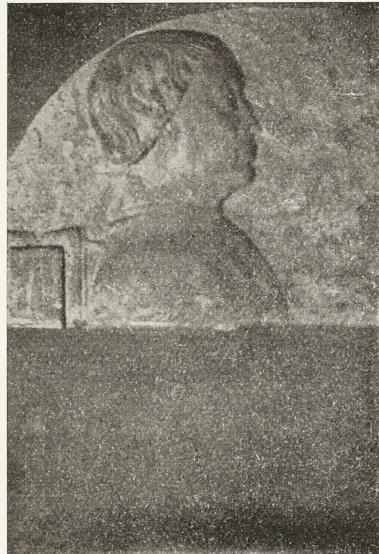


Abb. 24. Bildnis des Ottaviano Ubaldini, Relief im Schloß zu Urbino (Photographie von Contessina Marzia Ubaldini zu Urbino).

¹ Melozzo S. 89.

Thron des h. Markus in Rom, der allerdings nicht wie die Throne des Flandrers mit blankem Metall und glänzenden Edelsteinen überladen ist. Auch der großartige, breite Faltenwurf zeigt Melozzos Weise, ebenso die Raumbehandlung. Somit scheint es, daß doch Melozzo da Forli an dem Zyklus des Flandrers beteiligt ist, und daß er vor der Abreise nach Rom einen Gesamtentwurf hergestellt hat, der dann für Justus von Gent maßgebend blieb. So ist die eigentümliche Durchdringung von flandrischer Auffassung und italienischem Stil zu erklären, welche diesen merkwürdigen Bilderzyklus auszeichnet und vielleicht seinen stärksten Reiz bildet.