

Eine Privatbibliothek des 15. Jahrhunderts in Tarquinia

Von RENATE SCHUMACHER-WOLFGARTEN

Die Gestalt des „homo novus“ Giovanni Vitelleschi, des Patriarchen von Alexandrien, der es zu höchsten militärischen und kirchlichen Ehren brachte, bevor er im April des Jahres 1440 unter dem Verdacht der Konspiration gegen Papst Eugen IV. und die Stadt Florenz in der Engelsburg ein jähes Ende fand, ist in ihrer menschlichen Seite äußerst schwierig zu erkennen – entzog sie sich doch bereits dem einhelligen Urteil der Zeitgenossen¹.

Einziges direktes Zeugnis, das auf uns kam, ist der von dem Kardinal erbaute herrliche Palazzo in seiner Heimatstadt Corneto-Tarquinia (Abb. 1) – uno dei più belli d'Italia – heute Museo Nazionale. Zwar unterlag auch er absonderlichen Schicksalen; dort, wo die originale Anlage erhalten ist, wollen wir ihn nach seinem Erbauer befragen. Nach der Sitte der Zeit lagen offenbar die Wohnräume für den Hausherrn in dem unter Benutzung von Vorgängerbauten errichteten Palazzo im obersten Geschoß.



Abb. 1: Tarquinia, Palazzo Vitelleschi; ganz links das Dach von Kapelle und „Anticappella“

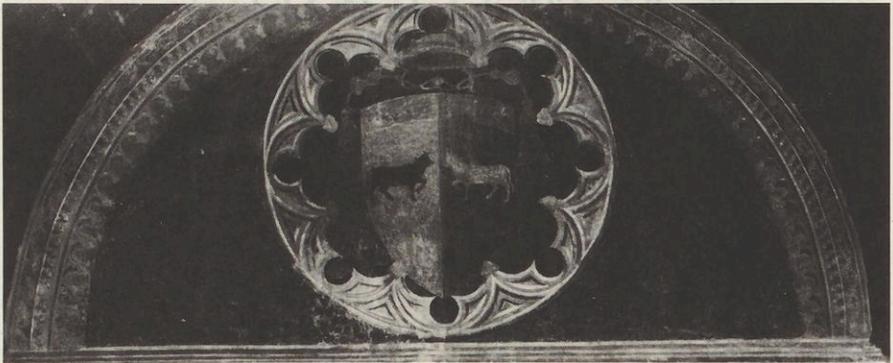


Abb. 2: Tarquinia, Palazzo Vitelleschi – Wappen des Kardinals

Deutlich gibt sich nur noch gegenüber der Torre Fani die Kapelle mit ihrem Giebeldreieck über dem niedrigen Portal im 2. Stockwerk der Nord-ecke des Ostraktes zu erkennen. Dieser „Coda“ ist nach den Untersuchungen von Cultrera im 2. Stock eigens erbaut², d. h. auf ein bestehendes Geschloß mit Terrasse darüber aufgesetzt und somit nicht ganz organisch angeschlossen an die Loggiata des Hofes, die die verschiedenen älteren Bauteile zu einer Einheit zusammenfügt. Dieser Befund ermöglicht aber auch die Annahme, daß gerade dieser Flügel nach den persönlichen Wünschen des Auftraggebers aufgebaut werden konnte³. Damit erklärt sich die besondere, entschiedene Gestaltung im abgelegenen Flügel des 2. Geschosses bei nur sehr kurzer Bauzeit. Die Kapelle selbst ist etwa 3,50 m breit und 6 m lang, ihre Ausstattung ging verloren bis auf das Altarbild der Madonna, heute in Rom, Palazzo Barberini⁴. Zwei gedrehte Marmorsäulen tragen eine Art Triumphbogen, mit dem Agnus Dei im Schlußstein. Er grenzt den Altarraum und die nach außen, nach Osten erkerartig vorragende, halbrunde Apsis mit dem Fenster darin ab. Die Kapelle ist wie ihre Apsis gewölbt, jedoch liegt die Scheitelhöhe niedriger als die des etwa gleich großen Nebenraumes an der rechten Seite, zu dem 3 Stufen hinaufführen, der bisher sog. Anticappella. Das verbindende Portal ist breit mit Ohren gerahmt wie das äußere Tor im Erdgeschoß auf den Vicolo Soderini, verrät also die gleichzeitige Ausführung.

Dieses Nachbargemach, dem unsere Untersuchung vor allem gilt, obgleich es jetzt als Magazin dient, hat keinen eigenen Zugang von außen vom Kapellengang her, der von dem Laubengang des Innenhofes abzweigt. Wohl führt eine einfache Türe dem Kapelleneingang schräg gegenüber zu einem Raum mit Balkendecke, in dem wir des Kardinals Schlafgemach vermuten.

Den schmalen rechteckigen Raum der „Anticappella“ überwölbt eine kassettierte Spitztonne aus Holz, unter der sich Wandfresken einherziehen⁵. In etwa 3,50 m Höhe beginnt an den Längsseiten ein historischer

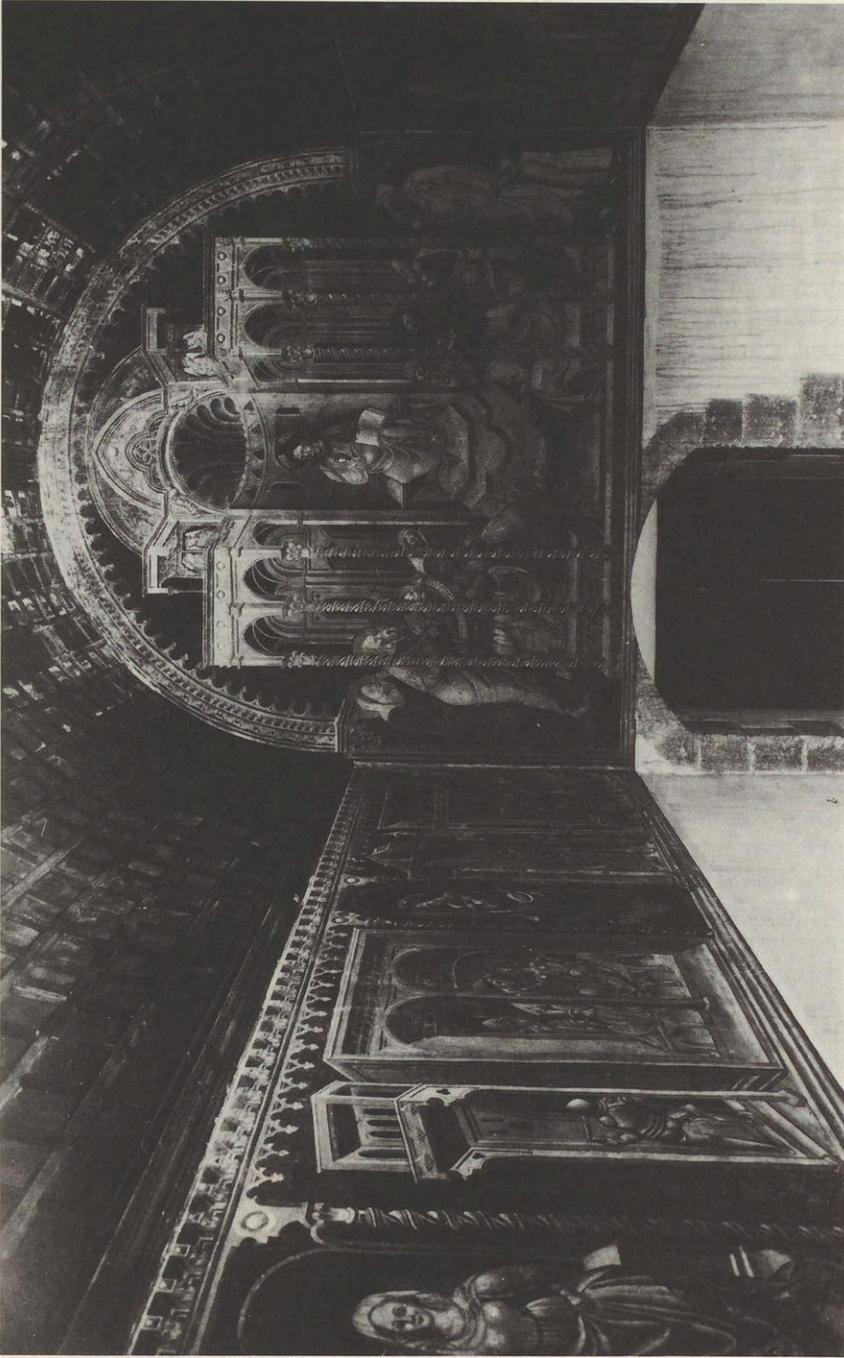


Abb. 3: Tarquinia, Palazzo Vitelleschi – „Anticappella“ = Bibliothek nach Osten

Fries von ca. 1,20 m Höhe (Abb. 3); knapp darunter setzt an der Schmalseite im Osten die Wölbung des einzigen Fensters an, dem an der linken Seite ein Sitzplatz zugeordnet ist.

Die Lunetten füllen Einzelthemen. An der Rückseite ist es das Wappen des Kardinals Vitelleschi in einer gemalten Steinrose (Abb. 2). Ihm gegenüber an der Stirnseite beherrscht den Raum die Darstellung des 12jährigen Jesus unter den Schriftgelehrten. Bei beiden ist die Rundung des Bildfeldes eingefaßt von rahmenden Zierstreifen, die kleine Dreipaß-Bögen begleiten. Doch beansprucht das Bild des lehrenden Jesu außer dem Bogenfeld zusätzlich noch den gleichen Raumstreifen, den seitlich die Historien einnehmen. Dabei begrenzt der gemalte Steinsockel einheitlich die Freskenzone.

Die heutige Rückwand ist unseres Erachtens nicht gemäß der ursprünglichen Raumplanung; die Neigung der Dächer, deren Achsen senkrecht zueinander stehen, machte eine Kürzung der „Anticappella“ im Westen wegen der hohen Tonnenwölbung notwendig, so daß die dünne Rückwand etwa im Abstand von 1,20 m von der Außenwand (mit jetzt verputztem Fenster zum Kapellengang) innen eingezogen werden mußte. Daher wurde diese Wand mit dem Wappen unter dem Kardinalshut als letzte ausgemalt.

Doch beginnen wir mit der Fensterwand, dem Fresko mit dem *zwölfjährigen Jesus im Tempel* (Lk 2,41–52; Abb. 4).

Wir blicken achsial in ein zierliches gotisches Gebäude, das das Bildfeld ganz ausfüllt. Die Vorhalle des Tempels wird von einer Apsis überragt, in der übergroß der jugendliche Jesus herausgehoben auf einem dreistufigen Thron sitzt. Auf das angezogene linke Bein stützt er den offenen Kodex, die Rechte erhebt er im Lehrgestus. Über dem weißen Gewand hat er einen rötlichen Mantel umgeschlagen und unter seinem rechten Arm hindurch gezogen; er trägt Sandalen: eine Darstellung, wie sie uns seit den frühchristlichen Sarkophagen für den lehrenden Christus geläufig ist. Ein goldener Nimbus mit großem Kreuz hinterfängt die feinen gewölbten Formen des Kindergesichts und betont den der ganzen Erscheinung innewohnenden Charakter der *Maiestas*.

Zu seinen Füßen unter je zwei schlanken Arkaden sitzen auf geschnitzten Bänken einander zugewandt 12 Schriftgelehrte in Doppelreihen; einige haben den Tallit über die antike Tracht gezogen. Mit lebhaften Gesten meditieren oder diskutieren sie, die Texte ihrer Rollen und Bücher prüfend, doch einige heben das Antlitz empor, um dem Zwölfjährigen besser zuhören zu können. Geistige Arbeit ist aus Gesichtern und Gesten ablesbar. Unter dem Kapitell des Rahmenbogens drängen von links die großen Gestalten von Josef und Maria heran, die ihren Sohn im Tempel wiederfinden. Der gebeugte Nährvater erhebt vorwurfsvoll seine linke Hand aus der Umwicklung des Mantels; er trägt ebenfalls Sandalen, während die Mutter in dem alten Trauergestus der zum Kinn geführten Hand ihre Sorge ausdrückt. Ihr kleines Gesicht wird durch ein helles Kopftuch gerahmt.



Abb. 4: Tarquinia, Palazzo Vitelleschi – Der 12-jährige Jesus im Tempel

Den entsprechenden Raum der rechten Bildhälfte hat der Künstler zur Einführung von zwei in der Ikonographie neuen Gestalten genutzt, um so, etwa im Gegensatz zu Duccio di Buoninsegna's Tafel auf der Vorderseite der Predella der *Maestà* in Siena⁶, die Bildsymmetrie – d. h. hier Christus in der Bildmitte⁷ – zu wahren. Ein würdevoll aufgerichteter Hoherpriester führt einen kleinen Jungen, der bereits lesen kann, heran, um ihm das Wunderkind Jesus zu zeigen. Üblich ist wohl seine Abc-Tafel: wie dieser zeigt sie der Knabe Augustinus, den seine Eltern zur Schule begleiten, auf dem Bild des Bartolomeo Gentile der „Storie di S. Agostino“ in der Vatikanischen Pinakothek (Nr. 205). Beide Juden tragen die Holzschuhe „Zoccoli“ der Orientalen, eine seltsam realistische Beobachtung.

Größe und Anbringung innerhalb der „Anticappella“ geben der NT-Szene Vorrang. Die Zentralkomposition – gewährleistet durch Einführung neuer Bildelemente –, dazu die perspektivische Ausrichtung des Gebäudes mit seiner Überhöhung durch eine Art von Baldachin oder Mittelkuppel, dienen in der Bildmitte der Hervorhebung Jesu auf hohem Thron.

Das Thema „Jesus unter den Schriftgelehrten“ erfährt demnach zusätzlich durch die Darstellung selbst die Steigerung zum Zentralthema des Raumes. Diese ikonologische Sonderstellung wird noch deutlicher, wenn wir bedenken, daß diese Lehrszene bislang nur in den Zyklen des Lebens bzw. der Jugend Jesu auftauchte und auch in Italien keine selbständige Gestaltung fand.

Hier sind beide Aspekte gegeben, Diskussion und Lehre. Lehren, Hören und Disputieren aber sind die Grundlage des mittelalterlichen Studiums. So empfiehlt sich die Schilderung des lehrenden Jesus *eo ipso* als Inbild für die Universitäten: Heidelberg⁸ und Freiburg⁹ wählten sie z. B. für Zepter und Siegel.

Werfen wir einen Blick auf die phantastische Architektur des Tempels, so erscheint es nahezu glaubhaft, daß die Engel das obere Stockwerk als Loggia benutzen; sie kennzeichnen so das Bauwerk als das, „was meines Vaters“ ist. So wenig konstruktiv die Gestaltung auch sein mag, deutlich ist der mit Cosmaten-Sternen eingelegte, durchgehende Sockelstein an der vorderen Bildgrenze, auf dem jeweils drei der seltsam knittrigen Säulen mit einem Basisring aufruhren; dadurch bleibt das Tempelinnere ein geöffneter Außenbau¹⁰.

Diese gedrehten Säulen in ihrer Zierlichkeit aber werden bestimmend für die Gliederung sämtlicher Fresken auch der anderen Wände (Abb. 2). Nur daß sie an den Langseiten rötlich und nicht wie hier marmorweiß sind. Dort sitzen sie dem gemalten Steinsockel auf, tragen auf vereinfachten Kapitellen die Zierleiste mit kleinen dreiteiligen Arkaden und darüber den abschließenden Konsölnenfries. Sie teilen jede Längswand in drei große und zwei kleine Bildfelder ein, wobei die insgesamt vier schmalen den *Kardinaltugenden* vorbehalten sind. Eine einheitliche Komposition scheint diese raumübergreifende Gliederung der zarten Säulchen zu verraten.

Die Fresken mit den Figuren in Grisaille vor dunkelblauem Hintergrund, gelegentlich auf Rasen, sonst in grauen Gebäuden, haben den Charakter von Reliefs. Anders die farbigen Tugenden, die auf Thronen mit gleichen Stufen sitzen, deren Seitenflügel eigentümlich mit den rahmenden Säulen korrespondieren bzw. in sie übergehen.

Betrachten wir zuerst den Zyklus in den Hauptfeldern, der bereits von Bertini Colosso als die bei Livius, *De urbe condita* I 57–59 überlieferte *Geschichte der Lucretia* erkannt wurde¹¹.

Unter der Regierung des Superbus Tarquinius, des 7. römischen Königs, belagern die Römer Ardea, die Hauptstadt der Rutuler in Latium. Die Belagerung zieht sich hin. Um sich die Langeweile zu vertreiben, veranstalten die königlichen Prinzen ein Gelage, bei dem das Gespräch auf ihre Frauen fällt. Tarquinius Collatinus, ein Neffe des Königs, läßt seine Wette, die schönste und tugendhafteste Gemahlin in seiner Lucretia zu besitzen, durch einen überraschenden Besuch bei ihren Gattinnen entscheiden. In Rom finden sie die jungen Frauen bei einem üppigen Gelage, Lucretia, Tochter des Spurius Lucretius Tricipitinus, jedoch trotz Mitternacht bei Wollarbeiten im Kreise ihrer Mägde. Auf höfische Art empfängt sie ihren Mann und die jungen Leute. Ihr wird der Preis zuerkannt.

Aber während des Gastmahls, das der Sieger Collatinus seinen prinzlichen Gästen gibt, erregt Lucretias Schönheit und Keuschheit die Leidenschaft des Königssohnes Sextus Tarquinius. Am Abend bricht er (nur mit einem Begleiter) heimlich aus dem Lager vor Ardea auf nach Collatia, wo ihn Lucretia als Verwandten des Gatten gastlich aufnimmt. In der Nacht, als das ganze Haus schläft, gelingt es ihm, Lucretias Schlafzimmer zu betreten; er gesteht ihr seine Liebe und bedroht sie mit dem Schwert, wenn sie ihm nicht zu Willen sei. Sie lehnt entschieden ab. Doch als er ihr droht, sie zu erwürgen und einen getöteten nackten Sklaven neben sie zu legen, um die anderen glauben zu machen, er habe sie wegen des gemeinen Ehebruchs getötet, ergibt sie sich Sextus' Willen.

In übergroßem Schmerz sendet Lucretia am anderen Morgen nach Rom zu ihrem Vater und nach Ardea zu ihrem Gatten und bittet beide, mit einem vertrauten Freunde zu ihr zu kommen. Der Vater eilt mit Publius Valerius, der Mann mit Junius Brutus herbei. Lucretia gesteht ihnen alles, läßt sie dem Schuldigen Rache schwören und sühnt ihre unfreiwillige Entehrung mit Selbstmord: Sie sticht sich vor den Augen der vier Männer das Messer in die Brust. Brutus zieht das Eisen heraus, erneuert den Racheschwur, indem er Tarquinius Superbus und seine Familie aus Rom vertreiben will. Die anderen schwören nach Brutus; die jungen Kämpfer, bewegt von dem bemitleidenswerten Ende der Lucretia und den stolzen Worten des Brutus, folgen ihm nach Rom, wo die Gemüter aufgebracht werden durch die Erzählung auch der alten Verbrechen des Königs Tarquinius Superbus. Sie eilen nach Ardea, aber er ist ins Exil geflohen. Sextus zieht sich

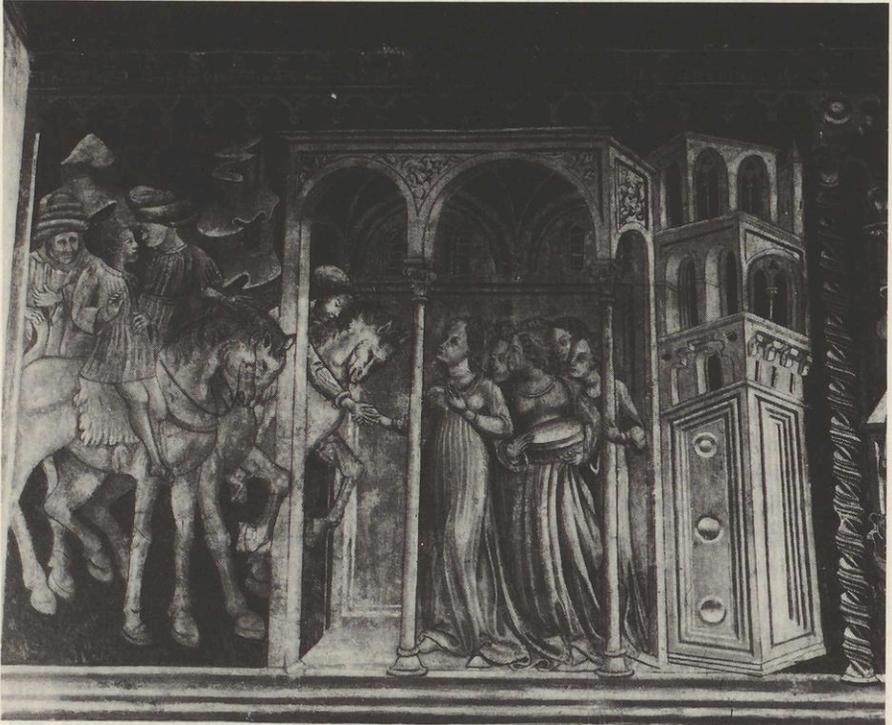


Abb. 5: Tarquinia, Palazzo Vitelleschi – Begrüßung

nach Gabi zurück, wo die Gegner durch seine Niederwerfung und seinen Tod die Schurkerei sühnen, die er begangen hatte.

Collatinus und Brutus werden die ersten Konsuln von Rom i. J. 509.

Vergleichen wir diese Historie des Livius mit der Bilderzählung. Sie beginnt auf der linken nördlichen Wand hinten, gleich über dem Eingang von der Kapelle aus, mit der Begrüßung nach dem nächtlichen Ritt der Prinzen nach Collatia (Abb. 5). Von links sind mehrere Reiter in höfischer Kleidung eingetroffen, deren Anführer, wohl Collatin, sich vorbeugt, um Lucretia, die Tugendreichste, zu beglückwünschen, die ihrerseits von ihren Mägden in einer Vorhalle begleitet wird. Sie alle tragen ein bis zur Taille anliegenden Gewand mit langen Ärmeln, dessen weiter Rock in Falten auf den Boden fällt. Eine von ihnen hält ein rundes Gerät, einer großen Spanschachtel vergleichbar, wohl eine Art Stickrahmen mit herunterhängendem Stoff. Der vordere Reiter weicht bei dem Anblick, erstaunt ob so viel Anmut, zurück, mit einer ungewissen, vielleicht abwehrenden Gebärde der rechten Hand. In ihm vermuten wir Sextus. Wenngleich in dieser Episode die Einheit von Ort und Zeit gewahrt ist, so sind andere Bildfelder so eingeteilt, daß sich (rechts oder) links von dem Hauptereignis unbedeutendere schmalere Nebenszenen abspielen.

Plan der Fresken
Osten

Jesus im Tempel/Abb. 4

<p>Briefe Abb. 8</p>		<p>Belagerung Abb. 9</p>
<p>Mäßigkeit Abb. 7</p>		<p>Tapferkeit Abb. 10</p>
<p>Bedrohung Abb. 7</p>		<p>Selbst- mord Abb. 11</p> <p style="text-align: right;">Verbindung zur camera</p>
<p>Klugheit Abb. 6</p>		<p>Justitia (fehlt)</p>
<p>Eingang von der cappella</p> <p>Begrüßung Abb. 5</p>		<p>Schlacht Abb. 12</p>



Abb. 6: Tarquinia, Palazzo Vitelleschi – Prudentia

Nach rechts folgt die Tugend der Klugheit, Prudentia, hier mit der Sanduhr¹², bekrönt von einem winzigen Reh (Abb. 6).

Die nächste Szene bringt die nächtliche Freveltat des Sextus, der links in voller Rüstung von hinten gesehen den schweren Riegel von der Türe geschoben hat, um in die Burg einzudringen (Abb. 6). Das kastenartige Hauptbild (Abb. 7) zeigt hinter einem Vorraum mit Kassettendecke, der durch eine Arkadenstellung diskret das Schlafgemach abgrenzt, Lucretia auf ihrem Bett, dessen Kopfteil verschoben ist. Der gepanzerte Sextus mit dem Schwert in der Rechten wartet an der Türe, gesenkten Blickes! Selt-sam, daß nicht er es ist, der die halbnackte, sich aufstützende Frau bedroht, sondern daß er mit der Untat sinnwidrig hier eine Frau beauftragt hat¹³! Denn eine Dienerin ist es, die sich Lucretia nähert, ihre linke Brust berührt und sie mit einer stilettartigen Waffe bedroht, während Lucretia sie von sich weg zu stoßen versucht.



Abb. 7: Tarquinia, Palazzo Vitelleschi – Bedrohung; Temperantia

Der Satz, auf den sich seit 60 Jahren die Livius-Interpretation stützt, ist mit dieser Auswechslung des Handelnden bei sonst präziser Wiedergabe jedoch ad absurdum geführt: *Sextus . . . stricto gladio ad dormientem Lucretiam venit sinistraque manu mulieris pectore oppresso. . .*

Es folgt die Tugend der Mäßigkeit; *Temperantia* gießt aus einer Kanne Wasser in einen Pokal.

Das Geschehen am anderen Morgen zeigt das nächste Bild ausführlich (Abb. 8): *Lucretia* sitzt in einer Loggia und schreibt auf ihrem Schoß einen Brief, die Feder in der Hand, die Linke hält das Tintenfaß bereit. Sie trägt Mantel und Schleier. Neben ihr kniet eine Dienerin mit aufgelösten Locken, die einen bereits fertigen Brief hinausreicht in einen Hof, wo ihn ein bärtiger Mann, der sein Knie beugt, in Empfang nimmt. Drei weitere Boten warten; den Weg deutet der schmale Landschaftsausschnitt mit Felsen an, der die Bildfolge der linken Wandseite abschließt.



Abb. 8: Tarquinia, Palazzo Vitelleschi – Briefe

Der Zyklus setzt sich an der gegenüberliegenden Ecke der rechten Wand fort mit einer Szene im Freien, einer kahlen Landschaft vor der belagerten Burg Ardea (Abb. 9).

Wiederum kniet der bärtige Alte links, der dem breitbeinig vor seinem Zelt stehenden ritterlichen Gemahl Tarquinius Collatinus den Brief überbracht hat. Trotz seiner Größe scheint der in voller Rüstung Lesende zu schwanken, getroffen von der Botschaft, die auch seine Kampfgefährten auf beiden Seiten des Flusses (Tiber?), den im Vordergrund eine Brücke überspannt, zutiefst erregt und zu Drohgebärden veranlaßt¹⁴.

Eingeschoben ist die Tugend der Stärke, Fortitudo umfaßt die Säule, weist jedoch mit der anderen Hand beziehungsvoll auf ihr Herz (Abb. 10). Die Mitte der Wand (über dem Durchgang zum Nebenzimmer) und ausgezeichnet durch den anderen Größenmaßstab der Figuren, nimmt die Schlüsselszene ein, der Tod der Lucretia (Abb. 11) – Ausdruck höchster Tugend. Von links nähern sich die herbeigerufenen vier Reiter der Burg, als erster ihr Gatte (Abb. 10). Das eigentliche Drama vollzieht sich eng ein-



Abb. 9: Tarquinia, Palazzo Vitelleschi – Belagerung



Abb. 10: Tarquinia, Palazzo Vitelleschi – Fortitudo

gespannt in das fast quadratische Gehäuse eines Zimmers mit gewölbter Kassettendecke (Himmel?), aber ohne Türe und Fenster, ausweglos. Lucretia mit aufgelöstem Haar zwischen zweien ihrer Mägde, hat sich heroisch das Messer in die Halsschlagader gestochen, um ihre Ehre zu retten, und stützt sich, zusammenbrechend, noch mit der Linken auf den quer vor die Handelnden gestellten Tisch, dessen Decke verrutscht. Mit wildem Aufschrei schleudert die Gefährtin links neben ihr beide Arme hoch in die Luft – eine Gebärde Giotto's! –, während eine Ältere, Besonnenere ungeschickt versucht, die Todeswaffe herauszuziehen. Der Vater hat sich in un-



Abb. 11: Tarquinia, Palazzo Vitelleschi – Selbstmord

sagbarem Schmerz über den Tisch geworfen, den Kopf in die Hände vergraben. Der Freund des Vaters als einziger Zeuge ist vor dem Tisch in die Knie gesunken, einen Fuß schiebt er über die Bildgrenze. Nur er in kleinem Maßstab.

Nun ist es die Tugend der *Justitia*, Gerechtigkeit mit der Krone, die vor das Ende der Tragödie inseriert ist (Abb. fehlt).

Gezeigt ist die große Schlacht vor Gabi, die Abrechnung mit den Frevlern (Abb. 12). Hier ist es *Collatinus*, der *Sextus* mit einer Lanze ersticht. Hängt der Gestürzte noch mit einem Fuß im Steigbügel? Auch *Lucretias*



Abb. 12: Tarquinia, Palazzo Vitelleschi – Schlacht

Vater kämpft am linken Bildrand seinen Gegner nieder. Andere Begebenheiten des Kampfes sind kaum noch zu erkennen, außer Lanzen, Schwertern und dem hochgeschwungenen Zweihänder. Gewiß ist nur der Sieg für die Rächer der Ehre der LUCRETIA ROMANA.

Aber ist das wirklich noch der Text des Livius mit der heroischen Matrone, den diese Bilder beschreiben? Sind es der Abweichungen nicht gar zu viele?

Es fehlen Anfang und Ende der römischen Überlieferung in unserem Zyklus: Wette, Gelage der Römerinnen, aber auch die ganze Brutus-Episode, seine Anwesenheit beim Selbstmord der Lucretia mit Empörung, Racheschwur, Kampf und Sieg der Revolution. Es geht also nicht um Politik, wie selbst bei der Kurzillustration en camaïeu innerhalb der „Storie dei Romani“ im Darmstädter Petrarca-Kodex¹⁵. Diesen Auslassungen einerseits entsprechen Zufügungen andererseits, die mindestens die gleiche Entfernung von Geist und Wort des Livius zeigen: Da sind die Dienerinnen zu nennen, die stets ihre Herrin umgeben bis hin zu jener Unglaublichen (Abb. 7), die anstelle des Verführers die Ehre und das Leben Lucretias bedroht. Auch ist es nicht Brutus, der das Messer bei der Szene des Suicid herauszieht, sondern eine Gefährtin.

Nie hatte Lucretia direkte Berührung mit einem Manne, außer bei der Begrüßung ihres Gatten nach ihrem Tugendsieg in der Wette (Abb. 5).

Sie tritt in Verbindung zu dem männlichen Geschlecht stets durch die Vermittlung einer anderen – selbst die ihr so wichtigen Briefe überreicht sie nicht dem Boten persönlich. Andererseits ist aber gerade die Bedeutung des Schreibens, Übergabens und Lesens in zwei Szenen (Abb. 8 und 9) ausgebreitet.

Wie die politische Aktion zur Familienrache, so wird die erotische Komponente geziemend abgeschwächt. Ob das alles aber noch als Anpassung an gotische Mode wie etwa Architektur und Kleider gelten kann? Verraten sich nicht neue Tendenzen? Andere soziale Verhältnisse lassen den Besuch in der Spinnstube zum Empfangszeremoniell werden, ja der Anschluß an die zeitgemäße höfische Kultur unserer Schilderung ist so eng, daß die Einbuße an psychologischem Gehalt in Kauf genommen wird – z. B. wenn ein Weib an Stelle des Mannes die Rolle des Verführers übernimmt. Nicht nur der Frevel als solcher, sondern auch die Verletzung der Ehre verliert dabei an Deutlichkeit. Wichtiger als die Dramatik ist in unseren Bildern die überall durchscheinende Tugendhaftigkeit der keuschen Lucretia.

Das „muliebre decus“ wird musterhaft gewahrt! Das alles aber führt uns weg von Livius und in die Nähe jener typisch humanistischen Frauenverehrung, die den Lucretia-Stoff zu einem Exempel jener berühmten Frauen werden läßt, die Boccaccio mit der Erfassung ihrer Charaktere und ihrer seelischen Triebkräfte feiert: *De claris mulieribus* (um 1360)¹⁶. So liegt es

also nahe, das Vorbild für unsere Fresken in einer illustrierten Boccaccio-Handschrift zu suchen? In dem Sammelwerk fungiert die Geschichte nur als gedrängter Tatsachenbericht. Zwar scheint das Lucretia-Thema zu einem Lieblingsstoff geworden zu sein, der auch gesondert abgeschrieben wurde, wie es z. B. der in München erhaltene Cod. Lat. 18941 belegt¹⁷.

Aber ich kenne kein Manuskript der „Clarissimae mulieribus“ mit einer so einläßlichen Illustrierung der Lucretia-Geschichte¹⁸. Auf zwei Druck- oder Manuskriptseiten bleibt eben kein Raum für ausführliche Bebilderung¹⁹. Zudem ist die Übereinstimmung unserer Fresken mit der Novelle des Boccaccio auch nicht restlos²⁰. So ist die Wette nicht gemalt. Vor allem aber fehlt die Textvorlage für das letzte Bild, die Schlacht, die Rache durch Collatinus. Brutus bleibt politisch unwirksam. Doch scheint es möglich, daß z. B. einer illustrierten Boccaccio-Handschrift aus dem Besitz des Kardinals Vitelleschi noch ein Szenenbild angehängt wurde? Bislang kennen wir die exakte Quelle nicht, ebensowenig die Vorlage für die stilistisch altertümliche Illustration, deren Maler Bertini Calosso auf Grund seiner Analyse in der Nähe von Lorenzo und Jacopo Salimbeni da Sanseverino ansiedeln möchte²¹.

Erstaunlich, daß nach der Erwerbung des neuesten Madonnenbildes von Fra Filippo Lippi, datiert 1437, für den Altar seiner Hauskapelle, mit der Freskierung des angrenzenden Raumes Vitelleschi nicht einen Maler aus Florenz beauftragte. Die Erklärung muß wohl auf verschiedenen Ebenen gesucht werden. Politisch mag sie darauf gründen, daß das Verhältnis dieses Erzbischofs zu seiner Stadt ein gespanntes und zudem nur von kurzer Dauer war. Die künstlerische, im Sinne der Entwicklung „modernere“ Richtung der Toskaner, ihr Problem der Perspektive wird ihn zudem kaum interessiert oder gar beschäftigt haben. Maßgeblich wird für den unruhigen Auftraggeber – dem es wohl mehr um den Inhalt als um die Form ging – gewesen sein, daß das Lucretia-Thema in toskanischen Miniaturen nicht vorgebildet war. Denn schon die Streifenform der Erzählung – allerdings ihrer Funktion angemessen – läßt auf die Vorlage in einem Buch schließen, desgleichen die Art, wie die Gruppen dicht gedrängt und am Rande überschritten sind, schon beim Auftakt! Römisch-archäologisches Beiwerk fehlt ebenso wie landschaftliches. Immerhin ist die Vorführung eines heidnischen Stoffes aus der römischen Geschichte in sechs großen Fresken ein Vorklang der Renaissance, der seinesgleichen nicht nur innerhalb der Aufträge des Kardinalskollegiums sucht – selbst wenn die Handlung in das mittelalterliche System der Tugenden eingebunden und wie ein Ritterroman erzählt wird, dominiert von einer biblischen Szene.

Über die Meisterfrage läßt sich vielleicht mehr ermitteln, wenn die andernorts im Palazzo noch unter der Tünche versteckten Fresken freigelegt sein werden. Da in Latium eine eigene malerische Tradition fehlt, die Paduaner jedoch der besonderen Beziehung ihrer Stadt zu Livius eingedenk waren, dazu Grisaille bevorzugten²², läßt für den „umbro marcheggiano“ die



Abb. 13: Treviso, Tomaso da Modena: Hl. Hieronymus, ca. 1352

Vorbildlichkeit oberitalienischer Miniaturen, was den historischen Zyklus angeht, erwägen. Doch möchten wir an eine eigenständige, wenn auch formal gotische Bildfolge denken.

Aber weshalb der Einschub der Kardinaltugenden? Im Studiolo des Federico de Montefeltre (1444–82) in Urbino begleitet sie die Inschrift: VIR-TUTIBUS ITUR AD ASTRA²³. Darüber hinaus gibt ihr Sinn sich leichter zu erkennen, wenn wir sie an ihrem Ort innerhalb der Lucretia-Novelle betrachten: Durch sie wird jeweils eine der hervorragenden Eigenschaften der Heldin entsprechend dem Gang der Handlung herausgestellt. Galt doch Lucretia von jeher als klassische Gestaltwerdung der römischen virtù.

Stehen diese modisch gekleideten und ausgerüsteten Damen demnach inhaltlich in engem Zusammenhang mit der Geschichte der „Weltsiegerin“ der Tugend, so macht andererseits ihre Farbigkeit auf ihre geistige Zugehörigkeit zur Lunette mit Jesus und den Schriftgelehrten aufmerksam: Jesus der Inbegriff von Weisheit und Tugend. Man vergleiche etwa die Zusammenstellung der Farben bei Josef mit der bei Justitia oder Fortitudo, ja die Ähnlichkeit reicht bis zu den Verzierungen der Mantelsäume von Maria und von Justitia²⁴.

Auch die engere Verbindung zur ikonographischen Tradition ist beiden Themen gemeinsam, selbst die Throne zeigen in ihrer kunstvollen Stufenform ähnlich die Vorliebe für das Präziöse.

Thematisch, formal und farbig sehen wir also die Zusammengehörigkeit des Wandschmuckes (Abb. 2). Die einheitliche Gesamtplanung, die schon das Grundmuster des durchgehenden Säulengitters verriet, erhellt ebenso aus dem Themenverband. Tarquinias Glorie, römische Virtus wird zusammen gesehen mit der Christlichen Wissenschaft. Tugend und Weisheit bestimmen also den Gehalt der Raumausstattung. Läßt sich daraus auf seine Funktion schließen? Wir glauben ja.

Schon die Kleinheit der sog. Anticappella, des Kapellenvorraums, seine vorsorgliche Abdeckung mit Holz, der fehlende Zugang von außen und vor allem die Nähe zur Kapelle auf der 2. Etage des Palazzo lassen eine besondere Bestimmung erwarten, eine gewisse Art von Schatzkammer. Ihren Inhalt können wir deuten aus den zusammen zu lesenden Bildstreifen. Sie weisen uns auf das Studium, und zwar in seiner Hauptrichtung Theologie, dazu antike Autoren und vaterländische Geschichte. Bücher, und zwar hauptsächlich Bücher dieses Inhalts zu bergen war also wohl die Bestimmung dieses Raumes – zumindest in den Plänen des Auftraggebers war die Anticappella eine Bibliothek, synonym mit „studiolo“²⁵! Dann bildete der gemalte Sockel die obere Abschlußleiste der Holzverkleidung für die Schrägablagen und Regale des privaten Studierzimmers, Einrichtungen also, wie sie uns aus Darstellungen des heiligen Hieronymus im Gehäus (Abb. 13)²⁶ oder von Gelehrten (Petrarca)²⁷ und gar später aus größeren Bibliotheksräumen (Piccolomini, Dombibliothek ab 1492 Siena)²⁸ bekannt

sind. Eine vergleichbare Wohnung eines Kirchenfürsten ist uns leider nicht erhalten²⁹.

Die enge Verflechtung von heidnischen und christlichen Themen, die wir in der Bibliothek antreffen, war gar so ungewöhnlich nicht. Über das Beispiel von Siena, dessen Bürgerrecht der Kardinal mit den Seinen vielleicht seit 1439 besaß, werden wir noch reden³⁰. Im Palazzo Trinci zu Foligno (ca. 150 km entfernt), den Giovanni Vitelleschi mit Sicherheit kannte und 1439 eroberte, war die Loggia im 2. Stockwerk ausführlich mit einer anderen Geschichte aus dem 1. Buch des Livius ausgemalt³¹, der von Romulus und Remus, von der der Kodex in Darmstadt fünf Szenen wiedergibt³². Die direkt angrenzende Kapelle dagegen schmücken Szenen aus dem Marienleben von Ottaviano Nelli 1424. Auch hier sind die neutestamentlichen Gestalten „antik“ gewandet, die der römischen Gründungslegende dagegen modern, „gotico internazionale“. Ob man annehmen darf, daß so subtile Überlegungen, wie etwa die zur Jungfräulichkeit hinter dieser Anordnung stecken? Sollten die Jungfrau, die von einem Gott empfing – hier die Vestalin Rea Sylvia und Mars, dort das Mädchen Maria aus Nazareth und der Heilige Geist – und ihre je hervorragenden Söhne einander gegenüber gestellt werden? Sicher ist jedenfalls, daß die Fresken im Palazzo Trinci, Sitz der Vicari Pontifici bis 1438, die Größe und Herrlichkeit des antiken Rom vor Augen führen sollten, wie es die beigegebenen Verse ausdrücken³³: Rom als Weltmacht, auch das päpstliche!

Für dieses humanistische Bewußtsein der Verbundenheit mit der Antike spricht auch, daß unter Mithilfe seines Ratgebers Francesco da Fiano Corrado Trinci eine archäologische Sammlung anlegte – Grundstock des heutigen archäologischen Museums in den Räumen um den Schloßhof zu Foligno³⁴. Darf man ähnliches nicht auch von Giovanni Vitelleschi CORNETA-NI PATRICIA NOBILITATE³⁵ erwarten, der stolz auf seinen Herkunfts-ort war, dessen Boden so reiche Funde ermöglichte? Dafür spricht auch das antiquarische Interesse am Bauwerk, die Wahl des Rustica-Mauerwerks an Teilen der Fassade all'antico, die so als erste Domus cardinalis außerhalb Roms das neue Renaissance-Ideal verwirklicht (Abb. 1). Der Kardinal, der seine steile Karriere als Apostolischer Proto-Notaio in Rom begann³⁶, war gewiß höchst schriftkundig. Dafür spricht nicht zuletzt die Vermutung der Zeitgenossen, daß er dem Condottiere Piccinino chiffrierte Briefe gesandt habe. Seine römische Ausbildung unter Martin V. hatte ihn in den Stand versetzt, das Bildprogramm für sein Studiolo selbst auswählen zu können. So erklärt sich der theologische Bezug zu Jesus unter den Schriftgelehrten persönlich. Daß aber auch der kriegerische Aspekt, der Schlachtensieg, nicht unbedeutend war, versteht sich bei einem Condottiere der Sancta Romana Ecclesia. Eigene Auctoritas bringt das Wappenfeld zur Ansicht.

Die Betonung von Rom, der Römertugend, das Zeugnis der Tradition, dies alles fand in Lucretia die passende Vertreterin – war sie doch in einer Person mit dem Stammort des Auftraggebers Corneto-Tarquinia ebenso

verbunden wie mit Rom. Daß dies zu jener Zeit geschah, als Tarquinia führend und Rom empfangend war, ja erst zur Stadt wurde, der zeitliche Abstand, wird in den Fresken durch das Fehlen des Antiquarischen nicht bewußt gemacht. In beiden Bezügen stimmt sie mit Giovanni Vitelleschi überein, dem der römische Senat den Titel TERTIUS PATER PATRIAE POST ROMULUM verlieh³⁷. Nicht nur ihm selbst³⁸, sondern allen Bürgern seiner Heimatstadt wurde das Römische Bürgerrecht vom Senat der Urbs 1436 zugesprochen – vermutlich als Dank für jene Weizenlieferungen aus der fruchtbaren Heimat, die in Notzeiten den Brotpreis in Rom niedrig hielten³⁹ – ein Tatbestand, an den heute noch ein römisches Wappenschild am Palazzo Comunale von Tarquinia erinnert.

Daß der Kardinal Giovanni Vitelleschi zahlreiche und kostbare Bücher besaß, ist nicht nur in sich wahrscheinlich, sondern läßt sich auch urkundlich belegen. Vor allem durch das Testament seines Neffen, des Bischofs von Corneto, Bartholomäus Vitelleschi von 1463⁴⁰. Es gibt Auskunft durch die gewissenhaften Anweisungen, wem die Hinterlassenschaft, die der Bischof von dem großen Onkel, dem Reverendissimo Signor Cardinale Patriarca, übernommen hatte, vererbt werden solle. Ein großer Teil eben dieses Erbes aber sind Bücher, von denen einige nicht zuletzt wohl deshalb einzeln aufgeführt sind, weil sie besonders kostbar waren, etwa in rotem oder weißem Leder gebunden, auf Pergament geschrieben etc.⁴¹. Bei den aufgeführten handelt es sich hauptsächlich um liturgische und theologische Handschriften für geistliche Empfänger. Außerdem sollen die Bücher und die „Libreria“ (!) nach seinem Tode verkauft werden – aber erst nach dem Silberschatz! Auch daraus läßt sich auf Wert und Bedeutung der Bücherei schließen.

Ein weiteres Argument für den Besitz ist die Quittung, die sein Feind und Nachfolger, Patriarch Ludwig von Aquileja erhielt über eine Zahlung für Dinge aus dem Nachlaß des Giovanni Vitelleschi, unter denen Bücher aufgeführt werden⁴². Wenige Jahre vor dem jähen Tod des Kardinals ist nach der Zerstörung von Palestrina (1436) durch die päpstlichen Truppen unter seinem Befehl bei den Schätzen, die er von dort nach Corneto abtransportieren ließ – z. B. Marmorsäulen, wohl auch diejenige in der Fensterarkade der Bibliothek! – auch die Rede von Büchern⁴³.

Über das Datum der Erstellung unseres Bibliotheksraumes sind wir genau unterrichtet, dank der Chronik des Pier Gian Paolo Sacchi da Viterbo, einer der Getreuesten auch im Unglück des Giovanni Vitelleschi: am 8. Februar 1439 war der Palazzo demnach vollendet „di tutto punto“⁴⁴. Da unser Raum mit dem Wappen unter dem Kardinalshut geschmückt ist, die Ernennung aber erst 1437 erfolgte, müssen wir für die Ausmalung die Jahre 1437/38 ansetzen. Im Jahre der Vollendung der Bibliothek 1438 stellt die Comune einen Lehrer, Professor für Grammatik, Rhetorik und Poetik an⁴⁵ – aber erst 1447 einen Arzt⁴⁶! Gewiß nicht ohne den Mäzen!

Gehört damit der Innenraum der Bibliothek zu den ältesten fürstlichen Bücherräumen, die wir kennen⁴⁷, so ist es der älteste erhaltene private Bibliotheksraum überhaupt. Selbst von dem fast gleichzeitig (1447–51) von Fra Angelico im Vatikan neben der Kapelle für Papst Nikolaus V. ausgemalten Studiolo fehlt heute jede Spur⁴⁸. Die ruhige Lage der kleinen Privatbibliothek des Palazzo Vitelleschi⁴⁹, ihre Anordnung neben der Kapelle, wie ihre Holztonne, vor allem das funktionsgerechte Bildprogramm lassen unsere Interpretation zur Gewißheit werden⁵⁰. Dabei wird der Tenor unserer Bilder, der Bund zwischen Weisheit und Tugend, das „conubium virtutis ac scientiae“, unter Betonung des göttlichen Ursprungs allen Wissens durch den Lehrer Jesus, für Jahrhunderte zur Hauptaussage der geistlichen Bibliotheksräume überhaupt, weithin noch in den Deckenmalerien der Barockklöster des deutschen Sprachgebietes. Das fürstliche Element, das durch Wahl und Interpretation des antiken Stoffes, zusammen mit dem persönlichen Wappen, vertreten wird, ist voll integriert in den geistlichen Charakter von Vitelleschis Studiolo – beruht doch die nobilitas des Erbauers sichtbar auf sapientia und virtus.

Von der Ausstattung und dem Aussehen städtischer Bibliotheken Italiens in der ersten Hälfte des 15. Jh. wissen wir wenig, doch könnten eingehende Untersuchungen gewiß noch manches klären. Wir möchten nur kurz auf Siena weisen, wo im 1. Obergeschoß des Palazzo Pubblico der Vorraum der Kapelle, heute zu einem bloßen Durchgang erniedrigt, manche Kriterien aufweist, die an eine ursprüngliche Verwendung als Bibliotheksraum für den Rat der Stadt denken lassen.

Der gewölbte, einheitlich konzipierte Raum der Cappella dei Signori wurde 1406–07 – bzw. 1413/14 – von Taddeo di Bartolo freskiert und erst später durch ein kunstvolles Eisengitter unterteilt⁵¹. Ein großer gewölbter Bogendurchgang zur Sala di Mappamondo mit der Gestalt des Aristoteles in cathedra unter dem Rundbild der beispielgebenden Stadt Rom diente dem Ganzen als Haupteingang⁵².

Im Vorraum sind die Personifikationen der Tugenden Justitia, Magnanimitas, Fortitudo, Prudentia, Religio in den Lunetten mit den Medaillons der Uomini famosi als „exempla“ gerahmt oder durch Akanthusranken verbunden. Diese Büsten antiker Philosophen entsprechen in der mit dem Marienleben ausgemalten Kapelle selbst den Büsten der Propheten bei den theologischen Virtutes.

Die Zone darunter wird in der Anticappella von gemalten Standbildern jener berühmten Römer in ihren antiken Rüstungen (mit den ihre Virtus preisenden Unterschriften) beherrscht, die als „exemplum civile“ aus der römischen Republik die gelehrten Entwerfer des 1413 neu festgelegten Programmes dem Magistrat von Siena vorstellten⁵³.

Es geht also hier wie in der Sala dei Nove um das gute Stadregiment durch Republikaner; die Uomini famosi bezeugen den Gemeinsinn für die

Antike, und Tugenden und Heilige (Christophorus!) helfen weiter. Neben den Themen der Ausmalung, ihrer Ikonologie, den ausführlichen Tituli spricht die veränderte Ikonographie im einzelnen unüberhörbar für die Verwendung des Raumes als Libreria.

Beachten wir nicht nur den Tenor des auf Gelehrsamkeit abgestimmten Gesamtprogrammes, die zahlreichen Zitate und Beischriften, sondern z. B. die Gestalt der Justitia, die vor allen Tugenden gepriesen wird⁵⁴. Wie jede ihrer Schwestern sitzt sie auf einer breiten Bank wie auf einer Büchertruhe. In der Rechten hält die Gekrönte das Schwert über einer Wiedergabe der Weltkarte, einer „mappa mundi“ (!). Auf ihr gebräuchlichstes Attribut, dasjenige, das sie am besten kennzeichnet, die Waage, hat Justitia jedoch verzichtet, und zwar zugunsten von – Büchern! Vier (!) liegen in ihrem Schoß, einen weiteren Kodex stützt die PRAECLARISSIMA auf. Diese Spezifizierung spricht für sich.

Zudem lassen reale Gegebenheiten die Planung der „anticappella“ als eines Bücherraumes erschließen. So ist die Fortsetzung des intarsierten Chorgestühls der Cappella, etwa durch eine Wandverkleidung, Regale, Schränke o. ä. im Vorraum 'wahrscheinlich, da der Wandssockel hier wie dort in der bis auf wenige Zentimeter gleichen Höhe unbemalt, die Stelle also gleichfalls freigeblieben ist für eine Verkleidung in Holz, wie sie eine Libreria erfordert.

Von den gleichzeitigen Kloster-Bibliotheksbauten in Italien⁵⁵, z. B. von der für Cosimo de Medici von Michelozzo 1437–41 errichteten Bibliothek in S. Marco zu Florenz unterscheidet sich unsere Libreria nach Funktion und Form; ja als die des Erzbischofs von Florenz, eine Würde, die Giovanni Vitelleschi seit 1435 auch innehatte, mag sie sogar aus einem gewissen Gegenanspruch entstanden sein. Ob mehr Sammelleidenschaft für Bücher oder echter Wissensdurst die Triebfeder war, wer vermag das noch zu entscheiden?

Gewiß ist jedoch, daß wir nun das Bild des Bauherrn, des Kriegsmannes und Kardinals, der seinen Gegnern in Grausamkeit nicht nachstand, durch eine starke Bildungskomponente erweitern müssen. Erinnern wir uns an den Auftrag für Filippo Lippi in Florenz. Diese humanistische Prägung zeigt sich vor allem in der Aufnahme einer solchen noch ungewöhnlichen „biblioteca“ unter die Privatgemächer des Palazzo; so sollte man jetzt die „anticappella“ wieder nennen. Sie drückt sich aus in Auswahl und Zusammenfügung der geistlichen und weltlichen Themen, in ihrer Behandlung: nicht zuletzt in der höfischen Durchbildung der „storielle“ und des lehrenden Jesus als eines Kindes, dazu der kleine Schüler (Abb. 4). Wenig ist da von dem rauhen Feldherrn zu spüren.

Vitelleschis Kränklichkeit, die Bitte um Entlassung aus dem päpstlichen Heer, von der berichtet wird⁵⁶, lassen zusätzlich vermuten, daß er sich hier ein Refugium schaffen wollte, zu dessen Nutzung er nicht mehr kam. Cha-

rakterisiert ihn Sacchi u. a. doch als „savio“⁵⁷! Auch die geplante Hebung des geistigen Niveaus in Corneto durch die Anstellung eines „professore“ gehört hierhin, ebenso seine Mildtätigkeit⁵⁸ – Züge also, die eine positive Abrundung seines Bildes fordern, den Kardinal und Condottiere menschlicher machen. Geben doch die Fresken von Vitelleschis biblioteca, aus Glauben und historischer Reflexion erwachsen, einen moralischen Appell zur Erneuerung des antiken Rom durch Kardinal-Tugenden!

Zur Cappella des Palazzo Vitelleschi

Von den mancherlei Hinweisen, die das hoch bedeutsame Testament des Bischofs Bartolomeo Vitelleschi gibt⁵⁹, möchten wir nur einen aufgreifen. Erfahren wir doch dadurch direkt den bislang unbekannt Namen und damit wohl den Weihetitel des Privat-Oratoriums, das der bibliophile Condottiere in seinem Kardinalspalast zu Corneto-Tarquinia einrichtete. „Cappella dei Dieci Mila Crocifissi“ (martiri)⁶⁰ wird sie vom Erblasser (testatore) genannt. Damit sind die 10 000 Märtyrer commemoriert, die mit Achatius oder Akakios auf dem Berg Ararat in Armenien im 2. Jh. gemartert worden sein sollen.

Die Legende des Achatius und der 10 000 Märtyrer entstand im 12. Jh. nach dem Modell der der Thebäischen Legion, wohl zum Ansporn für die Kreuzfahrer⁶¹. Sie erzählt, daß der heidnische Primicerius Achatius mit 9000 Soldaten von den römischen Kaisern Trajan und Antoninus für einen Feldzug gegen Rebellen in Asien angeworben wurde. Im Angesicht der feindlichen Übermacht verhiessen Engel ihnen den Sieg, wenn die Kämpfer zu Christus beteten. Diese bekehrten sich in der Not, und nach ihrem Sieg am Euphrat führten Engel die Legionäre zur Unterweisung im Glauben auf den Berg Ararat; dort öffnete sich ihnen der Himmel und verhiess ihnen Beistand. Die Kaiser riefen zornig sieben orientalische Könige mit ihren Truppen zusammen, verhörten Achatius mit den Seinen und ließen die den Göttern Abtrünnigen foltern, doch da traten von ihren eigenen heidnischen Kriegerern noch 1000 zu den Bekehrten über. Alle 10 000 erlitten nun das Martyrium auf verschiedene Weise: sie wurden gesteinigt, doch die Steine flogen zurück; gegeißelt, doch die Hand der Henker verdorrte; endlich mit Dornen gekrönt, in Dornengestrüpp gestoßen und dann auf dem Berg Ararat gekreuzigt.

Nach einem starken Erdbeben – das die Nähe zu den Ereignissen der Passion Christi noch verdeutlicht⁶² – beteten Achatius und die Märtyrer vor ihrem Tode darum, daß allen Gläubigen, die ihr Andenken fromm feiern, Gesundheit des Leibes und der Seele und alle Güter verliehen werden – worauf eine himmlische Stimme Gewährung dieser Bitte versprach. Es versteht sich, daß aufgrund dieses Privilegs Achatius unter die 14 Nothelfer gezählt wird.

Im Abendland setzt die Verehrung der 10 000 nach den Kreuzzügen ein⁶³. Ihre Reliquien wurden in Rom⁶⁴, Bologna, Avignon, Bern, in Köln⁶⁵ und in Halle verehrt, ihre Fürbitte durch Bilder angerufen⁶⁶. Demnach ist ebenso wie für die Ausstattung der Bibliothek für die der Kapelle des Palazzo ein persönlicher Bezug des Kardinals Vitelleschi zu diesem Patrozinium gut vorzustellen, wenn auch nicht zu beweisen; und zwar nehmen wir diese individuelle Wahl, mit der auch die Ausgestaltung der Kapelle zusammenhängt, an, unabhängig davon, ob ihm etwa von Papst Eugen IV. in Bologna, wo er 1437 Vitelleschis Ernennung zum Kardinal vornahm⁶⁷, eine Reliquie dieser Märtyrer geschenkt wurde. War doch der Rote Hut die Anerkennung für des Patriarchen militärische Leistungen im päpstlichen Auftrag zu Gunsten des Thronprätendenten René von Anjou; unter dessen immer wachem Anspruch auf das Königreich Jerusalem⁶⁸ konnte sich der päpstliche Feldherr Giovanni Vitelleschi als ein später Kreuzritter in direkter Tradition verstehen⁶⁹. Der Fürbitte der 10 000 Krieger-Märtyrer⁷⁰, ihrer Gnadenvermittlung, mochte auch der siegewohnte Kardinal sich vertrauensvoll empfehlen. Ob und wie weit der Gedanke an die *Imitatio Christi* lebendig war⁷¹?

Es bleibt die Frage, ob die Kapelle in Corneto-Tarquinoa mit einem Zyklus dieses Martyriums ausfreskiert war. Denn als Altarbild dürfen wir das Thema nicht – wie sonst häufig – erwarten, da wir für diese Stelle das Madonnenbild von Filippo Lippi vermuten.

Eine malerische Ausstattung ist insofern in sich wahrscheinlich, als das Oratorio in jedem Falle vor dem Studiolo Vorrang hatte, also wohl auch zuerst ausgemalt wurde – erst recht zu einer Zeit, als der Bestand an Büchern noch wichtiger war als der Bücherraum selbst.

Natürlich bleibt die Anzahl der dargestellten Szenen, ihre Auswahl, für uns ungewiß, denn bis zu 40 konnten die Achatius-Geschichte illustrieren, wie uns fast gleichzeitig das südöstliche Chorfenster aus dem Berner Münster lehrt. Von Meister Nikolaus Magerfritz, dem Berner Glasmaler, wurde es nach dem Entwurf eines sonst unbekanntenen Meister Bernhard 1447–49/50 ausgeführt⁷². Die erhaltenen Scheiben, Bruchstücke der breiten Schilderung, sind zusammen mit den Resten eines etwas früheren Passionsfensters nun im Mittelfenster des Münsters eingesetzt.

Vom Motiv her⁷⁴ läßt sich die Wiedergabe der Schlacht am Euphrat⁷³ am ehesten vergleichen mit unserer Schlacht vor Ardea. Während in Boppart⁷⁵ die Legionäre als Kreuzritter auftreten, sind sie in Bern ebenso zeitgenössisch als Ritter ausgestattet, wie die Römer auf dem Fresko der Lucretia-Geschichte im Studiolo. Seltsam nur, die Berner kämpfen unter einem Banner mit dem Reichsadler, das ein schwerk gepanzerter Ritter dicht neben der Hand Gottes emporhält – soll damit etwa der gefallenen Schweizer Krieger anstelle der römischen Legionäre gedacht werden⁷⁶? Zwar ist auch die Scheibe mit Kämpfern und Waffen dicht gefüllt, doch ist die Gliederung klarer und übersichtlicher als in dem italienischen Fresko, die Zeich-

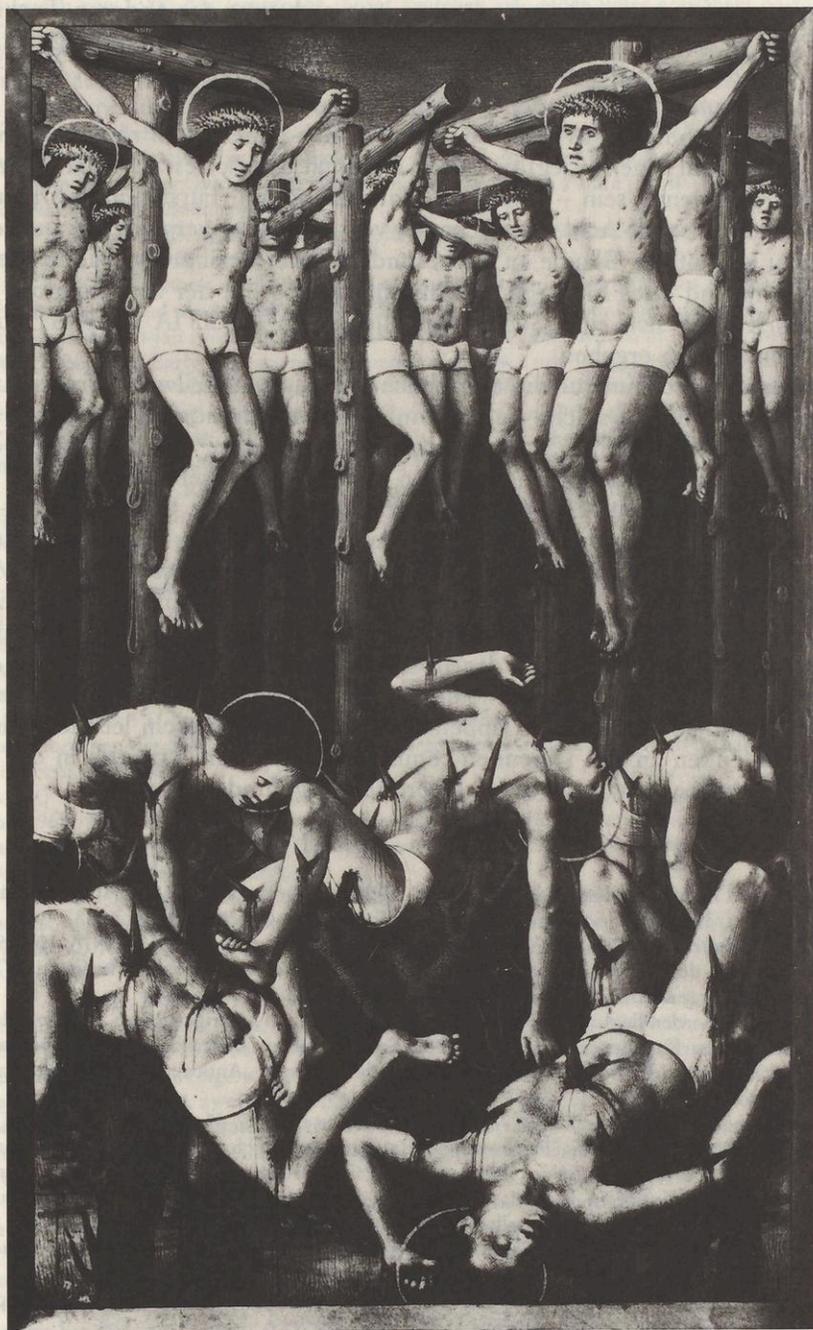


Abb. 14: Paris, Stundenbuch der Anne de Bretagne (Foto Bibl. Nat., Paris)

nung schärfer umrissen und genauer, was nicht nur der anderen Technik zuzuschreiben ist, sondern künstlerische Weiterentwicklung bezeugt. Platz für einige Szenen des Martyriums wäre an den heute geweißten Wänden von Chor und Langhaus der Cappella vorhanden.

Die Legende der 10 000 gemarterten, doch unbesiegten römischen Soldaten mag für einen kriegführenden Kardinal der Ecclesia Romana beziehungsreich genug sein – zumal ihr Hauptmann und Fürst Achatius häufig mit einem Bischof Achatius (Achatius von Melitene) verwechselt wurde⁷⁷. Hinzu kommt der Glaube an die besondere Kraft der Fürbitte dieser Heiligen aufgrund ihres Privilegs. Im Zusammenhang mit der benachbarten Bibliothek hätte sich eine Gegenüberstellung von MILITIA CHRISTI und antiken Helden ergeben.

Uns aber scheint für die tatsächliche, wenigstens teilweise Freskierung der Kapelle, die als solche wahrscheinlich, räumlich möglich, inhaltlich beziehungsreich und formal ikonographisch vorgeprägt⁷⁸ war, der Text des Testamentes des bischöflichen Neffen selber zu sprechen. Begnügt sich Bischof Bartolomeo 1463 – also etwa 25 Jahre nach der Fertigstellung – ja nicht mit dem Namen des Anführers Achatius oder mit der Nennung der Märtyrer-Soldaten; vielmehr werden ausdrücklich genannt die „Dieci Mila Crocifissi“, Kreuze oder Gekreuzigte. Damit ist ganz konkret die Art ihres Martyriums angesprochen. Wir möchten demnach annehmen, daß zumindest ein Bild mit der Marter der 10 000 Soldaten am Kreuz – wie etwa das aus dem Stundenbuch der Anne de Bretagne⁷⁹ (Abb. 14) – ihr Andenken in der Nachfolge Jesu in der Cappella des Palazzo Vitelleschi lebendig hielt; das Gedenken an die Tugenden römischer Helden um Lucretia in der Biblioteca nebenan hätte so seine Überhöhung gefunden.

¹ L. von Pastor, Geschichte der Päpste I, S. 306–311, dort auch ältere Literatur zum Palazzo; L. Dasti, Notizie storiche archeologiche di Tarquinia e Corneto (Roma 1878).

² G. Cultrera, Il Palazzo Vitelleschi in Corneto Tarquinia, in: AUSONIA 10 (1921) 260–297, Plan des Secondo piano fig. 3 auf S. 253; D. Whitehouse, Palazzo Vitelleschi di Tarquinia. Una strana storia, in: Pro Tarquinia (April 1984) 8.

³ Nach Norden liegt am Ende des Ganges schließlich ein niedriger Raum, der eine kleine Tür neben dem Kapelleneingang hat und als Sakristei oder Garderobe gedient haben mag. Demnach wäre die Raumfolge von Süden her: Schlafzimmer, „Anticappella“, Kapelle, Sakristei.

⁴ Als neuernannter Erzbischof von Florenz bestellte er es (G. Marchini, Filippo Lippi [Florenz 1979] 200). Leider ist die Tafel nach der Restaurierung noch nicht wieder nach Tarquinia zurückgekehrt. Der Aufbau seines Rahmens ist der Gliederung unserer Fresken eng verwandt.

⁵ Nach dem Kriege an der Südseite ausgebessert. – Die Maße konnten wir nicht genau ermitteln, da der Raum z. Z. zugestellt ist. 6 m Länge, 3,50 m Breite, 6 m Höhe.

⁶ Predella della MAESTA, Siena, Museo dell'Opera del Duomo (n. 79). G. Cattaneo – E. Bacceschi, L'opera completa di Duccio, Classici dell'Arte 60 (Mailand 1972) Taf. 33.

⁷ Vergleichbares Fresko Cristo fra i dottori, in Piedimonte d'Alife, Campanien, Cappella di S. Biagio (G. Scavizzi, Boll. d'Arte I [1967] Abb. 37).

⁸ Heidelberg Universität; auf dem Szepter von 1492 sitzt wahrscheinlich die Bekrönung

desjenigen von 1388: der Jesusknabe thront zwischen vier Juden unter gotischem Baldachin (*H. und J. Vorbrod*, Die akademischen Szepter und Stäbe in Europa [Heidelberg 1971] Bd. I, 1 98–100, Bd. I, Taf. 58). – Für den Zusammenhang mit dem Gelehrtenbild: *F. Deuchler*, Magister in Chathedra – Lehrer und Schüler im Mittelalter, in: FS H. v. Einem (Bonn 1965) 639.

⁹ Freiburg, Stadtarchiv, Ältestes Siegel der Universität nach 1456 (*Fr. Schaub*, Die Siegel der Universität Freiburg im Breisgau und ihrer Fakultäten [Freiburg 1932] Abb. 1). – Das Thema noch 300 Jahre später an der Stuckdecke der Bibliothek des Jesuitenkollegs in Passau!

¹⁰ Anders bereits Giusto di Menabuoi im Baptisterium zu Padua (*H. W. Krufft*, Altichiero und Avanzo, Diss. [Bonn 1966] 153).

¹¹ *A. Bertini Calosso*, Le origini della pittura del Quattrocento intorno a Roma, in: Boll, d'Arte XIV (Rom 1920) bes. 196 ff.

¹² Eine Uhr gehörte nach Petrarca zur Grundausrüstung des Studiolo als Zeichen der Vergänglichkeit und als Antrieb, die Zeit durch intensives Studium klug zu nutzen, z. B. auf dem Gemälde von Jan van Eyck und Petrus Christus: Hl. Hieronymus, in Detroit, Institute of Arts (*E. Panofsky*, Early Netherlandish Painting II [New York 1971] New York Abb. 258).

¹³ Erst um 1505 wird in die Erzählung des Livius bei Sextus' Betreten von Lucretias Kammer die Mithilfe einer bestochenen Magd eingeführt, in Deutschland von B. Schöferlin (*H. Galinsky*, Der Lucretia-Stoff in der Weltliteratur. Sprache und Kultur der germanisch-romanischen Völker, B Germanistische Reihe Bd. III [Breslau 1932] 61).

¹⁴ Vergleiche die Rüstungen mit den in nächster Nähe skulptierten auf den Grabmälern in Capranica, S. Francesco und in Vetralla, S. Francesco (*F. Bertarelli-B. Barbini*, I Colli Cimini [Novara 1977] Abb. 103 und 108).

¹⁵ Darmstadt, Hessische Landes- und Hochschulbibliothek; die Handschrift (Nr. 101) mit der italienischen Übersetzung von Petrarca's De viris illustribus, um 1400 geschrieben, wurde von J. von Schlosser veröffentlicht und dabei die Grisailen u.E. zu Recht als zusammengezogene Kopien der Fresken in der Sala dei Giganti des Palazzo Carrarese in Padua erkannt (Ein veronesisches Bilderbuch und die höfische Kunst des XIV. Jahrhunderts, Jb. d. allerrh. Kaiserhauses XVI [Wien 1895] 144–230, bes. 188 ff.) Die beiden Illustrationen zum Lucretia-Kapitel: 1. Lucretia, das Messer in der Hand versteckt, berichtet den vier Männern das Verbrechen des Sextus, 2. Vertreibung des Königs Tarquinius aus Rom durch Brutus mit der Devise „LIBERTAS“.

Auch *G. L. Mellini* (Altichiero e Jacopo Avanzi, Studi e documenti di storia dell'Arte 7 [Mailand 1965] 95) betont die Urheberschaft eines Paduaner Ateliers, vergl. Avanzis Grisaille-Miniaturen der Tebaïde des Statius (Farbtafel nach S. 104) in ihrer kontinuierlichen Erzählung (Dublin, Chester Beatty Library).

¹⁶ „De Lucretia Collatini coniuge“ Cap. XLVII in: De Mulieribus Claris (hrsg. von *V. Zaccaria*, mit italien. Übersetzung: Tutte le opere di Giovanni Boccaccio, Vittore Branca Bd. X [Mailand 1967] 194); zu Petrarca, Boccaccio und ihren Nachfolgern s. *Galinsky* (Anm. 13) 40 ff.

¹⁷ *G. Voigt*, Über die Lucretia-Fabel und ihre literarischen Verwandten, in: Ber. über d. Verh. d. Sächs. Akad. d. Wiss. zu Leipzig, Phil. Hist. Kl. Bd. 35 (1883) 24. Das Münchener MS enthält auf Blatt 267a bis 268b das Kapitel De Lucretia Romana pudicissima, doch ohne Illustration. Dagegen zeigten der lateinische wie der deutsche Druck bei Johann Zeiner von Reutlingen, Ulm 1473, zwei andere Bildthemen: Blatt 69 auf dem Holzschnitt links Lucretia, von Sextus in ihrem Bett bedroht; rechts tötet sich Lucretia in Gegenwart des Collatinus und Brutus (*G. Boccaccio*, De Claris Mulieribus, übers. von *Steinhöwel*, hrsg. v. *Carl Drescher* [Tübingen 1895] 169).

¹⁸ Immerhin lernten wir aus der Darmstädter Hs zusammen mit dem Ulmer Druck vier verschiedene Szenen der „LUCRETIA“ als Illustrationsgrundlage kennen.

¹⁹ Zeigen doch selbst die großartigen Miniaturen von Jean Fouquet und seiner Werkstatt um 1458 in der Münchener Handschrift einer französischen Übersetzung von Boccaccios „De casibus virorum illustrium“ zu jeder Person jeweils nur ein Bild, wenngleich Hintergrundszenen die Erzählung ergänzen. (*G. Boccaccio*, Die neun Bücher vom Glück und vom Unglück berühmter Männer und Frauen, hrsg. von *W. Pleister* [München 1965]).

²⁰ Erst am Beginn des nächsten Jahrhunderts faßt der Florentiner Sandro Botticelli drei Etappen aus dem Leben der Lucretia (Verführung, Geständnis, Tod mit Revolution) in einem Tafelbild mit einheitlicher antikisierender Hintergrundarchitektur zusammen und verbindet sie mit Reliefs von heroischen Taten aus dem Alten Testament und der römischen Antike zu einem Hohen Lied auf Lucretias Tugend (Boston, Mass. Isabella Stewart Gardner Museum; Guide to the Collection Boston 1984, 38). – J. Donaldson (The rapes of Lucretia, A myth and its transformation [Oxford 1982]) behandelt den Stoff erst ab 1500.

²¹ Bertini Calosso (Anm. 11) 199.

²² Wir wissen von dem Plan für ein Livius-Denkmal in Padua, seiner Heimatstadt, nach 1413 (D. Frey, Apokryphe Liviusbildnisse der Renaissance [Wallraf-Richartz Jb. 17, 1955]). Zu einer Pariser Handschrift von Petrarca (Italien 549 col. 109) heißt es im Katalog der Bibliothèque Nationale Dix Siècles d'enluminure Italienne (Paris 1984, S. 126) „personnages... traités en camaïeu suivant un usage qui semble avoir été assez répandu dans les ateliers padouans“.

²³ A. Masson, Le décor des Bibliothèques du Moyen Age à la Révolution (Genf-Paris 1972) 44. Das Thema Tugenden und Kardinal (hier vertreten durch das große Wappenbild) ist nicht neu, vgl. das Tafelbildchen des stehenden Kardinals Francesco Zaberella zwischen vier sitzenden Tugenden, um 1417, im Museo Civico zu Padua (Da Giotto al Montegna, Padua 1974, Catalogo a cura di L. Grosseto, Abb. 62).

²⁴ L. Marchese, Tarquinia nel Medio Evo Cenni di Storia e di Arte (Tarquinia 1974, Cassa di Risparmio di Civitavecchia) bringt vier Farbaufnahmen unserer Fresken, darunter Justitia und Temperantia.

²⁵ Hier in Tarquinia wäre also' das älteste erhaltene Beispiel eines Studios, dessen Bilderschmuck seine Funktion reflektiert – noch vor dem Musenprogramm der Este im Studio ihres Palastes Belfiore in Ferrara, entworfen von Marino Veronese 1447. – Übrigens wird man kaum annehmen dürfen, daß Herzog Lionello in sein mit Musen geschmücktes Studio das Bild der Kreuzabnahme von Rogier van der Weyden nur aufnahm aufgrund der Wertschätzung der niederländischen Malerei (W. Liebenwein, Studiolo, Die Entstehung eines Raumtypus und seine Entwicklung bis um 1600 [= Frankfurter Forschungen zur Kunst, Bd. 6] [Berlin 1977] 65) – der christliche Gehalt, das Sujet, war für den Besitzer gewiß nicht belanglos. Sieht doch der Entwurf von Petrarcas Studienprogramm in erster Linie die Verehrung Gottes „Deo servire“ vor, dann erst die Übung des Geistes in den schönen Künsten, um so dem kurzen Leben Dauer zu verleihen (De vita solitaria, in: Francesco Petrarca, Prose, Hrsg. v. G. Martellotti [Mailand-Neapel 1955] 568). Vgl. ferner das Bildprogramm des Studiolo in Urbino.

²⁶ Darstellung von Hieronymus als Kardinal und Gelehrter in der Studierstube, seit Tomaso da Modena in Treviso, S. Nicolò, nach 1352. (L. Menegazzi, Tomaso da Modena [Treviso 1979] Abb. S. 130); vgl. ferner die „Porträts“ von 40 berühmten Dominikanern in ihren Studierzellen im ehem. O.P.-Konvent, heute Seminar, Sala capitulare (Abb. S. 116–29).

²⁷ Petrarca im Studiolo, Darmstadt Hs. 101 (Anm. 15) fol. 1v. Diese Miniatur geht gleichfalls auf ein Fresko in der Sala virorum illustrium (zw. 1380/88) im Carrara-Palast zu Padua zurück. Mellini (Anm. 15) Abb. 280, 281.

²⁸ Biblioteca Piccolomini, Siena, M. Baur-Heinold, Schöne alte Bibliotheken (München 1972) Farbtafel IV, Abb. 107–109.

²⁹ Bereits 100 Jahre vorher wissen wir von der Wohnung eines anderen Kardinals, Napoleone Orsini, in Avignon, die nach dem Vorbild des Papstpalastes seit Benedikt XII. ein Studium enthielt (Liebenwein [Anm. 25] 33). Vgl. auch den schreibenden Kardinal Stefaneschi († 1343) in der Initiale E auf fol. 172 seines Codice di S. Giorgio: die Rückwand seines Schreibsessels ist bis zum Giebel aufgelöst in Fächer für Bücher! (Rom, Biblioteca Vaticana) nach M. Laclotte – D. Thiébaud, (L'école d'Avignon [Paris 1983] 12, Abb. auf S. 10, um 1320–25).

³⁰ Die Verbindung von Bildern (bzw. Statuen) des antiken Mythos ihres Ursprungs (Rea Silvia) mit christlichen Themen, u. a. Tugenden, gemäß dem Auftrag der Stadt (1404) finden sich bereits in Siena z. B. an der Fonte Gaia des Jacopo della Quercia (Jacopo della Quercia nell'arte del suo tempo, Mostra dedicata Cat. Pal. Pubblico [Siena 1975] 106 ff.). Fresken mit Szenen aus der römischen Geschichte von Ambrogio Lorenzetti sollen sich an der Außenwand

des Pal. Pubblico dort befunden haben (*W. Braunfels*, Mittelalterliche Stadtbaukunst in der Toskana [Berlin 1953] 197). Vgl. unsere Anm. 51 ff.

³¹ *M. Salmi*, Gli affreschi del Palazzo Trinci a Foligno, in: Boll. d'Arte XIII (Rom 1919) 139–180.

³² Der Kodex in Darmstadt zeigt zu der Erzählung fünf Szenen, dagegen sind in Foligno zehn zu erschließen durch die in der Renaissance kopierten, bei Salmi abgedruckten Bildunterschriften.

³³ Quivi vedete . . . / l'alma città gloriosa e possente . . . Et quasi a tutto el mondo fe paura. (*Salmi* (Anm. 31) 174). Noch unter Eugen IV. wird auf Filaretos Bronzetüre für Alt-St. Peter die römische Kontinuität durch die Lupa mit Romulus und Remus in der Rahmenleiste des Apostelmartyriums bestätigt (*U. Nilgen*, in: Actas del XXIII congr. intern. de historia del arte Granada 1973, Bd III, [1978] 569–85), ja selbst noch auf der Türe von S. Paolo fuori le mura 1931.

³⁴ *M. Faloci Pulignani*, Le arte e le lettere alla Corte dei Trinci, in: Archivio Storico per le Marche e per l'Umbria IV (1888).

³⁵ Aus der Inschrift seiner Grabplatte im Dom zu Tarquinia. *C. De Cesaris*, Considerazione su una lapide tombale, in: Società Tarquiniense di Arte e Storia, Boll. dell'anno 1982 (Suppl. Nr. 11 zu „Fonti di Storia Cornetana“) 1982, 11; zur Wertschätzung tarquinesischer Altertümer: *L. Margrini*, La scoperta di Tarquinia, Storia archeologica del Medioevo al 1700 (Ebd. 1985, 213).

³⁶ *Muzio Polidoro*, Croniche di Corneto, Hrs. v. *A. R. Moschetti* (Tarquinia 1977) 227.

³⁷ *V. E. Bianchi*, Giovanni Maria Vitelleschi ed un verbale del Consiglio Comunale di Roma nel 1436, in: La Rassegna nazionale 26 (1904) 403–417.

³⁸ *P. Supino* (Hrsg.), „La Margerita Cornetana“ Regesto dei Documenti (Rom 1969) Nr. 543, S. 403: Der römische Senat beschließt, ihm ein Reiterstandbild auf dem Kapitöl zu setzen.

³⁹ „ . . . però ci tenne con molta pace e benessere e finche (G. V.) fu vivo fu basso il prezzo del grano, mentre subito dopo la sua morte sali di prezzo quasi del doppio“, so der römische Chronist Infessura (*P. Paschini*, Roma nel Rinascimento, Storia di Roma XII [Bologna 1940] 147).

⁴⁰ Testamento del Vescovo Bartolomeo Vitelleschi, hrsg. von *A. Pardi* – *M. Corteselli*, in: (Anm. 35; 13, 1984) 125–43.

⁴¹ Auszug (S. 129–38).

Moralia di S. Gregorio in pergamena

Historia Ecclesiastica in pergamena

Commentari sul Prologo della Bibbia in carta

Dialogo di S. Gregorio in pergamena

Francesco Mairone

il Maestro delle Sentenze in pergamena

Esame delle Scritture contro i Giudei in carta

Egidio da Roma in pergamena

Pratica Catholicorum

Conformitates S. Francisci in carta.

Libri ad uso dell'altare maggiore della Cattedrale di Corneto, altare del B. Michele Archangelo e degli altri Spiriti beati, altare dei S. Lorenzo, Pietro Martire e Giuliano

Messale completo, ben scritto a lettere gotiche;

Breviario grande da leggio, tutto disegnato, con stemmi e con l'immagine del B. Giovanni Battista,

Breviario bello e buono

entrambi con il Psalterio Romano,

Psalterio Romano grande, annotato – ricoperta di pelle rossa, stampate, con copertine e con rinforzi d'ottone

2 Antifonari monastici, grandi e belli, annotati

Prosario (Lezionario) in pergamena

4 Libri Pontificali

2 piccoli libri in pergamena, annotati.

detto testatore . . . ha dato disposizione di vendere tutta la sua argenteria e libreria

. . . a favore dell'anima del Cardinale medesimo dal quale tutti questi beni hanno tratto origine.

⁴² *P. Paschini*, Ludovico cardinal camerlengo († 1465), in: Lateranum NS V,1 (Rom 1939) 45. Sein Bildnis, von Mantegna, in Berlin (Gemäldegalerie).

⁴³ *Dasti* (Anm. 1) 128. – Die beiden gedrehten Säulen des großen Saalfensters im 2. Obergeschoß des Palazzo zur Strafe hin glauben wir in einer Zeichnung von Pisanello wiederzuerkennen in Paris (Louvre n. 2425, Disegno a penna e acquarello su pergamena 16,5 × 14,4. *R. Chiarelli*, Pisanello [Florenz 1966], 34, Abb. 75). Pastor (Anm. 1) 308 berichtet 1885: „Die Türpfosten der Kathedrale von Palestrina werden noch jetzt am Eingang des Palazzo gezeigt.“

⁴⁴ Abgedruckt bei *Dasti* (Anm. 1) und *Bertini Calosso* (Anm. 11) 152.

⁴⁵ Einstellung eines Lehrers für Grammatik, Rhetorik und Poetik im Dezember 1438. *Supino* (Anm. 38) Nr. 545, S. 406. ⁴⁶ *Supino* (Anm. 38) Nr. 566, S. 419.

⁴⁷ Das älteste erhaltene Studium eines Papstes, zugleich das früheste, von dem wir überhaupt Kenntnis haben, ist das Studium Benedikts XII. im Palais zu Avignon, 1337/8. Kleine rote Blätter auf blauem Grund bedeckten wohl die Wände in der Tour des Anges, doch nur eine lange Ranke, die in einer Volute endet, hat sich unter dem Fensterbogen erhalten (*Laclotte-Thiébaud* [Anm. 29] Nr. 9, 147).

⁴⁸ *D. Redig de Campos*, Itinerario Pittorico dei Musei Vaticani [Mailand 1973] 8.

⁴⁹ Die Raumkonstellation der „biblioteca“ im Palazzo Vitelleschi entspricht der für ein Studiolo empfohlenen und überlieferten. Isoliertheit der Lage und Höhe des Geschosses verbürgen Ruhe und Zurückgezogenheit, Distanz zum lauten Getriebe auf Innenhof und Straße. Die Nähe zum Schlafzimmer, seit Plinius d. J. geläufig, läßt sich für das päpstliche Studium bereits auf dem Fresko des Papsttraumes innerhalb des Ursula-Zyklus in Treviso (Biblioteca Comunale) von Tomaso da Modena im Bilde nachweisen (*Menegazzi* [Anm. 26] Abb. S. 150; S. 98) um 1358. Dabei wissen wir von der Einführung des am päpstlichen Hof zu Avignon erprobten Raumentsembles in Rom erst nach der Rückkehr Urbans V., nach 1366. Damals wird das Studio in die Einheit von Schlafgemach, Garderobe und Privatkapelle im Ostflügel des vatikanischen Palastes integriert (*Liebenwein* [Anm. 25] 67).

⁵⁰ Wenn *Liebenwein* (Anm. 25) 74 die typische Raumform des Studiolo umschreibt „ein kleiner Raum, dessen Wände im unteren Teil eine Holzverkleidung mit Intarsienfeldern bedeckte und der meist von einem Tonnengewölbe oben abgeschlossen wurde“, so trifft das haargenau auf die ehem. „anticappella“ in Tarquinia zu – bis hin zu dem seit Vitruv (VI 4,1) für Bibliotheken empfohlenen Fenster nach Osten. Auch die Möglichkeit einer niedrigen Wandverkleidung, die ein Wandfeld für einen Bilderfries freiläßt, gehört dazu.

⁵¹ Beschreibung der Fresken bei *L. Sbaragli*, Il Palazzo del Comune di Siena (Siena 1932) 105. Farbige Abbildungen bringt *C. Brandi*, Palazzo Pubblico di Siena, Vicende costruttive e decorazione (Mailand 1983).

⁵² Mit der RELIGIO, die auf die Mappamondo mit Christus in der Mitte weist (Farbabb. 299, vgl. Credo-Intarsien des Chorgestühls 89, 105) darüber, ist der Anschluß zu den Fresken der Kapelle hergestellt: „Omne quod cumque facitis in verbo aut in opere. In nomine domini nostri Jesu Christi facite.“ Darstellung und Text kennzeichnen sie also nicht ambivalent! *Anders N. Rubinstein*, Political Ideas in Sieneese Art, the Frescos by A. Lorenzetti in the Palazzo Pubblico, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes (1958) 171, bes. 189 ff.

⁵³ Messer Pietro de'Pecci und Ser Cristoforo di Andrea erhielten die Aufgabe, für „honoratas et pulchras figuras“ zu sorgen. Die Inschrift am Pfeiler des Bogens zwischen Kapelle und Anticappella „Thadeus Bartholi de Senis pinxit istam capellam MCCCCVII cum figura sci. christofori et cum istis aliis figuris“ bestätigt die Einheit des Raumes. Durch diesen Text und bildliche Zusammenhänge wird Brandis Vorschlag der Benennung in „anticonistoro“ entkräftet (Anm. 51) 241.

⁵⁴ „Justitia omnium virtutum praeclarissima regna conservat. Propter iniustitiam transfe-

runtur regna de gente in gentem“ (*Brandi* [Anm. 51] Abb. 302). Zur Auffassung der *Justitia Ch. Frugoni*, The Book of Wisdom and Lorenzetti's Fresco in the Palazzo Pubblico at Siena, in: (Anm. 52) 1982, 239.

⁵⁵ Zu den italienischen Bibliotheken vgl. s.v. *Biblioteca* in: *Enciclopedia Italiana* VI (1930) 952.

⁵⁶ Zum Ruhegesuch vgl. das Breve von Eugen IV. an die Cornetaner vom 3. April 1440, demzufolge Vitelleschi sogar um Einsetzung eines Nachfolgers gebeten hat (*Pastor* I, 819).

⁵⁷ „Era il cardinale di persona grande e ben fatto e pallido nel viso ed infermiccio, savio e animoso, era pomposo e avaro e in moltissime cose giusto e ragionevole“ (*Sacchi*, *Croniche*, abgedruckt bei *Paschini* [Anm. 39] 148).

⁵⁸ Ferner die Förderung eines jungen Gräzisten (*R. Schulz*, Eine ungedruckte Schilderung der Kurie aus dem Jahr 1438, in: *Archiv für Kulturgesch.* X [1912] 400). Dazu die Eintragung in einer römischen Handschrift (*Pastor*, *Geschichte* I, 309 Anm. 2), wo es unter dem 2. April 1440 zum Tode von „*Joannes Vitelleschi*“ heißt, „qui plurima et gratissima servitia hospitali et ordine S. Spiritus fecit (Cod. Vat. lat. 7871 f. 48, Vatikan. Bibl.).“

⁵⁹ Z. B. auf das (verlorene) handschriftliche Testament des Kardinals Vitelleschi.

⁶⁰ *Pardi-Corteselli* (Anm. 40) 137.

⁶¹ *L. Réau*, *Iconographie de l'art chrétien* (Paris 1958 ff.) III. 1 *Iconographie des Saints* A–F. Vgl. *K. Künstle*, *Iconographie der Heiligen* (Freiburg 1926) 25 ff.

⁶² Dieser Passions-Bezug ist aufgenommen in einem Ergänzungstext der *Legenda Aurea* des Jacopo de Voragine (Ausg. v. *Th. Graesser*, 3. Aufl. [Breslau 1890] Cap. 178). Den wohl bekanntesten bildlichen Ausdruck fand er in dem Gemälde „Die Marter der 10000 Christen“ in Wien, das links vorne eine Szene mit drei Kreuzen zeigt. Albrecht Dürer vollendete es 1508 im Auftrage des Kurfürsten Friedrich des Weisen von Sachsen, zu dessen Reliquienschatz in Halle ja auch Gebeine der 10000 Märtyrer zählten (Das kunsthistorische Museum in Wien und seine Sammlungen, hrsg. von *G. J. Kugler* [Wien 1982] Farbtaf. 79 S. 81). Doch lange vorher gibt ihn unter dem Einfluß der Mystik die Kölner Malerschule wieder (s. Anm. 65)!

⁶³ *S. Kimpel* s. v. „*Achatius*“, in: *LexChrIk.* V (1973) Sp. 16–21.

⁶⁴ Ihrer Verehrung konnte ich leider nur im deutschsprachigen Gebiet nachgehen.

⁶⁵ Diptychon in Köln: WRM Nr. 822, Anfang 14. Jh. (Die Gemälde der altdeutschen Meister, Wallraf-Richartz-Museum der Hansestadt Köln, hrsg. v. *O. H. Förster* [Köln 1939] Abb. S. 48); Tafelbild „Opfertod der 10000“, WMR Nr. 52, 1. Hälfte 15. Jh. (ebd. Abb. S. 61).

⁶⁶ Z. B. Grabaltar des ermordeten Grafen Dietrich von Wernigerode (kurz nach 1400, von einem westfälischen Meister) in Darmstadt, Hessisches Landesmuseum (Katalog Europäische Kunst um 1400 [Wien 1962] Taf. 95, nicht Theodor-, sondern Achatius-Vita!).

⁶⁷ *Paschini* (Anm. 39) 143.

⁶⁸ Darüber geben Auskunft die Wappen und Impresen in René's Stundenbuch in London, Brit. Mus. (*O. Pächt*, René d'Anjou et les van Eyck, in: *Cahiers de l'Association International des Etudes Françaises* [Paris 1956] Nr. 8, S. 41 ff.).

⁶⁹ *J. Haller*, Die Belehrung René's von Anjou 1436, in: *Arch. f. Kulturgeschichte* IV (1901) 184 ff.

⁷⁰ So wurden in Bern die 10000 „Ritter“ seit der siegreichen Schlacht bei Laupen 1339 verehrt (*F. Deuchler*, Schweiz und Liechtenstein Kunstdenkmäler und Museen [Stuttgart 1975] 157 f.).

⁷¹ Deutlich bei dem Anm. 65 genannten Diptychon in Köln (WRM 822): auf der Rückseite der vier Achatius-Martern links Christus am Kreuz zwischen Johannes und Maria mit Stifterin und rechts ein Erbarmdebild mit der gleichfalls knienden Stifterin davor. – Das eher grobe Antlitz eines Condottiere in gläubigem Gebet verändert, ja verklärt, so daß die ganze Gestalt von Gefühl durchbebt wird, zeigt Mantegna im Bildnis des Francesco Gonzaga als Stifter der „*Madonna della Vittoria*“ in Paris, Louvre.

⁷² *H. R. Hahnloser*, Chorfenster und Altäre des Berner Münsters (1950) Abb. 6–9.

⁷³ *A. Erlande-Brandenburg*, Gotische Kunst (Freiburg 1984) Abb. 568.

⁷⁴ Folgende Szenen sind nach Deuchler noch zu erkennen (von unten nach oben):

1. Zeile: Die Schlacht am Euphrat; Steinigung, bei der die Steine zurückprallen, Verhör (oder

Aufforderung zum Abschwören?)

6. Zeile: Geißelung, bei der die Hände der Henker verdorren; Märtyrer werden über ein mit Fußangeln bestreutes Feld getrieben.

7. Zeile: Verhör der 10 000 Ritter.

8. Zeile: „Einzug der 10 000 Ritter ins Paradies“ als Pendant St. Ursula mit 11 000 Jungfrauen.

⁷⁵ Boppard, Severikirche, Gewölbefresken Ende 13. Jh. (*P. Clemen*, Die romanische Monumentalmalerei in den Rheinlanden [Düsseldorf 1916] Abb. 350, 353).

⁷⁶ Bei ihrem Einzug ins Paradies tragen die Ritter jedoch keine Rüstung mehr (*Erlande-Brandenburg* [Anm. 73] Abb. 570).

⁷⁷ *G. Kester*, s. v. „Achatius von Melitene“, in: *LexChrIk. V* (1973) Sp. 16; Achatius als Bischof z. B. auf der Kölner Tafel WRM Nr. 52 und im Stundenbuch der Katharina von Kleve (dort umrahmt von den Köpfen der 12 Apostel!), um 1440 (Die Miniaturen aus dem Stundenbuch der Katharina von Kleve, hrsg. von *J. Plummer* [Berlin 1966] Taf. 126).

⁷⁸ Ob die Kapelle der 10 000 Märtyrer an der Nordseite des Domes zu Hildesheim, die 1945 vollständig ausbrannte, ursprünglich ausgemalt war – 1347 wird sie bereits erwähnt –, ist nicht mehr festzustellen (*H. Engfer*, Die Patrozinien des Domes, in: *Der Hildesheimer Dom*, hrsg. v. *V. H. Elbern, H. Engfer, H. Reuther*, 2. Aufl. [Hildesheim 1976] 122).

⁷⁹ Die Gekreuzigten in großer Zahl beherrschen die obere Bildhälfte z. B. auf der Miniatur mit der Marter des Achatius und seiner 10 000 Gefährten: Stundenbuch der Anne de Bretagne in Paris (Bibl.Nat.Ms.lat. 9474, fol. 177 v.).