

Kardinal Giovanni Vitelleschi

Zur römischen Bildnistradition im 15. Jh.

Von RENATE SCHUMACHER-WOLFGARTEN

Von zahlreichen der illustren Zeit- und Weggenossen des Giovanni Vitelleschi († 1. April 1440), Kardinal von Florenz und Heerführer der Römischen Kirche, sind die Gesichtszüge überliefert. Auf Münzen und Medaillen, auf Wandfresken und Holztafeln, in Wachs und Marmor wurden sie festgehalten. Als das wohl berühmteste dieser Bildnisse darf das des Kardinals Nicolo d'Albergati des Jan van Eyck (nach 1431) in Wien mit der Vorzeichnung in Dresden (Abb. 2) gelten. War doch gerade zu Beginn der Renaissance das Interesse an der Persönlichkeit, ihrer Physiognomie und Geste, nicht nur bei dem Auftraggeber – also dem auf seine Fama bedachten Porträtierten selbst¹ –, sondern auch bei den Künstlern höchst lebendig, nach der Jahrhundertwende noch gefördert durch die intensive Nachfrage der Sammler.

Die Voraussetzungen für eine getreue Wiedergabe der Züge des Kardinals sind also gegeben, wir wissen sogar von zwei Originalbildnissen: eines im Vatikan, das andere in seinem Palazzo. Gleichwohl hat ein widriges Geschick, das offenbar nicht nur der Person widerfuhr, diese nicht in der ursprünglichen Fassung überliefert. Wenn wir dennoch versuchen, nach Jahrhunderten sie zu erkennen, dann ist das zugleich ein Stück Bildnisgeschichte, die wir zu rekonstruieren versuchen.

Daß Giovanni Vitelleschi den Künstlern geneigt war, macht uns zu Beginn seiner Karriere als Erzbischof von Florenz die Bestellung des 1437 vollendeten Madonnenbildes bei Fra Filippo Lippi deutlich. Im Fensterausschnitt des Raumes, in dem Maria thront, zeigt die Tafel ein Detail des Hügels mit der Stadtmauer des heimatlichen Corneto-Tarquinia. Dort sollte sie als Altarbild dienen. Auch ließ der Kardinal in seinem prächtigen, neu erbauten Palazzo die Bibliothek² mit dem von ihm persönlich ausgewählten Bildprogramm ausstatten, möglicherweise zugleich die Kapelle Decem Milium Crucifixorum nebenan³.

Doch wie steht es um die Tradition der imago?

I.

Mutio Polidoro († 1683), der Chronist von Corneto, erwähnt ein Siegel des Kardinals⁴: Es zeigt den Salvator mit der Jungfrau Maria, den heiligen Johannes als seinen Namenspatron und den heiligen Nikolaus. Auf der Rückseite war sein „immagine propria“ gerahmt von der Umschrift SIGIL-



Abb. 1: Bramantino (Kopie nach Piero della Francesca), Kardinal Vitelleschi, Como

LUM JOHANNIS CARDINALIS FLORENTINI DE CORNETO. Im Archiv der Kathedrale aber sind die Akten des processo esecutoriale, denen es angehängt war, nicht mehr aufzufinden. Damit ist dieses Bildnis mit seiner allgemeineren Aussage – ob knieend, sitzend, segnend oder betend – verschwunden. Zudem dürfen wir auf einem Siegelbild von 1436 auf Grund seiner Maße, seines Materials und seiner Funktion keine physiognomische Auskunft erwarten.

II.

Einen wichtigeren Hinweis gibt Giorgio Vasari (1511–74). Er, der seine Künstlerviten auf Vorschlag oder gar im Auftrag des vielseitigen Gelehrten Paolo Giovio (1483–1552) schrieb, weiß von der Kopie des römischen Freskobildnisses unseres Kardinals, das er damals im Besitz des Historiographen gesehen hat (Abb. 1).

Vasari nennt es in der Reihe der acht Kopien jener Fresken, mit denen die Stenzen des Vatikans unter Nikolaus V. um 1450 ausgestattet worden waren. Piero della Francesca hatte in der späteren Stanza d'Eliodoro die uomini illustri Karl VII. von Frankreich, Nicolo Fortebraccio, Antonio Colonna (principe di Salerno), Francesco Carmagnola, Giovanni Vitelleschi, Kardinal Bessarione, Francesco Spinola und Battista da Canneto so lebensvoll gemalt, daß Raffael von Urbino Kopien ihrer Köpfe anordnete. M. E. wurden sie von Bramantino – Bartolomeo Suardi – ausgeführt⁵, bevor Pieros Fresken wegen der Anbringung Raffaels eigener Bilder (circa 1514) abgeschlagen werden mußten. Diese Kopien wurden von Giulio Romano, dem Schüler und Erben Raffaels, bald nach 1520 dem Gelehrten Paolo Giovio geschenkt⁶, der damals in Florenz die Sammlung berühmter Porträts begonnen hatte. So gehörte also Giovanni Vitelleschi „in effigie“ zum Grundstock des später so berühmten Musaeum Giovio, das der leidenschaftlich sammelnde Bischof in seiner Heimat Como aufbaute⁷.

Dürfen wir von Pieros etwa zehn Jahre nach dem gewaltsamen Tode des Vitelleschi gemalten Fresko-Bildnis Porträtähnlichkeit erwarten, so gilt das nicht mehr in dem gleichen Maße von dessen Leinwandkopie. Wenn auch nur bedingt zutrifft, daß ein gutes Porträt dem Maler ähnlich sieht wie dem Porträtierten, so schwächt sich in unserem Falle die Ähnlichkeit auch mit Piero della Francesca bei jeder Filiation weiter ab. Immerhin glauben wir dieses Geschenk von Giulio Romano in jenem Bildnis des Museo Giovio in Como zu erkennen, das nach langen Erb- und Irrwegen 1965 dorthin zurückkehrte, in eine Hinterlassenschaft, die von circa 400 auf nur mehr 40 ritratti zusammengeschmolzen ist⁸. Die Maße dieser Bildfassung: 78,5 × 95 cm⁹.

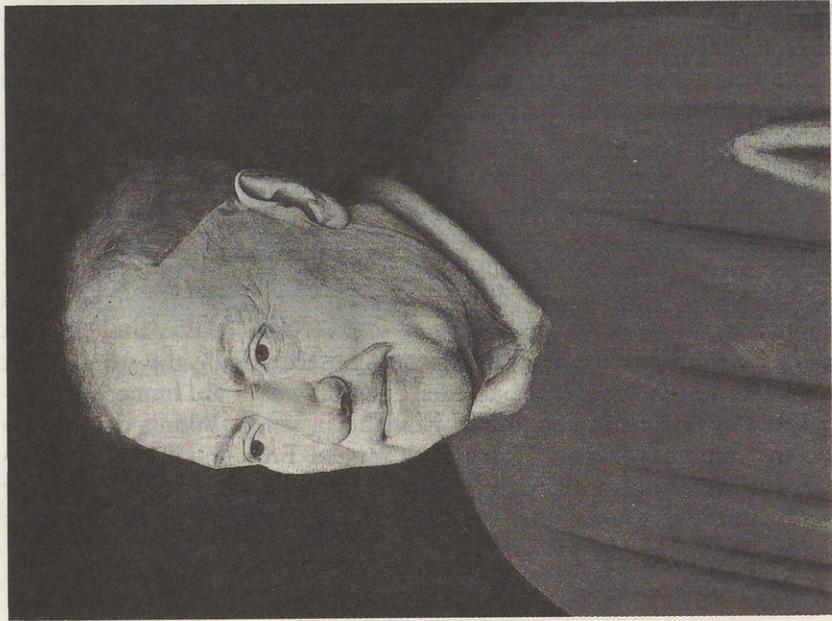


Abb. 2: Jan van Eyck, Kardinal Albercati, Wien

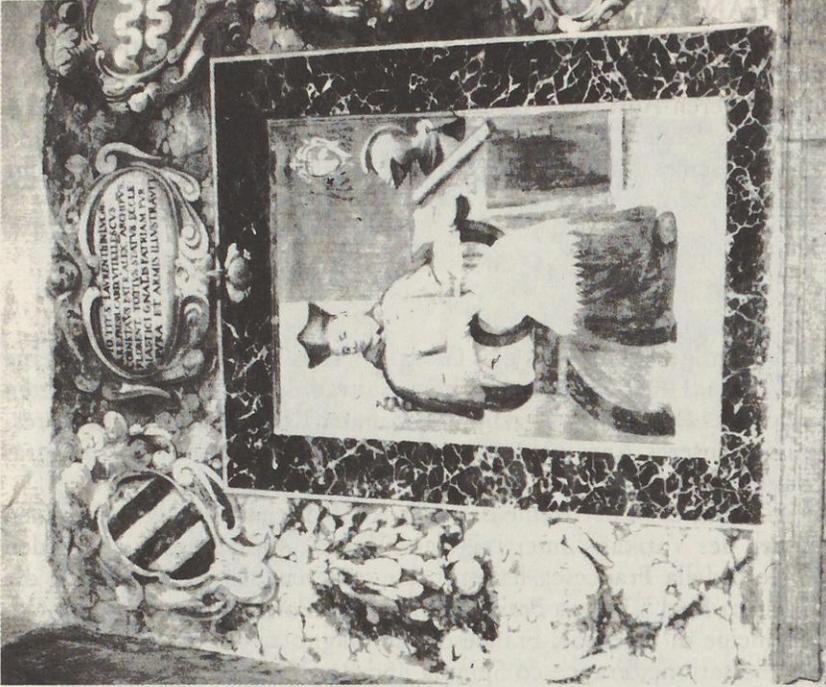


Abb. 3: C. Donati, Kardinal Vitelleschi, Fresko Tarquinia

Knapp in den Rahmen gesetzt erscheint von der linken Körperseite gesehen die mächtige Gestalt des etwa 50jährigen mit der Beischrift

JOHANNES VITELLESCHUS
PATRIARCHA ALEXAN.
CARDINALIS ET PONT.
EXERCITUS IMPER.

Eben dieser Zwiespalt von geistlichen und weltlichen Würden macht die Person des Giovanni Vitelleschi unverwechselbar. Gewandet ist er in die *cappa magna*, in leuchtendem Scharlachrot. Ein bleiches leidenschaftliches Gesicht, in $\frac{3}{4}$ -Profil nach rechts gewendet, erscheint hell beleuchtet unter dem großen Hut, von dem die Schnur durch die Quaste straff herunterhängt. Zwischen schwarzen, geraden Brauen springt die gebogene Nase hervor. Ihre Spitze reicht fast bis zum Umriß seiner Wange. Dagegen weist der volle Mund mit nach unten hängenden Mundwinkeln und dem schwach ausgeprägten Kinn empfindsame Züge auf. Heftige Kontraste lassen auf jähes Temperament schließen¹⁰. Unter dem breiten Schulterkragen mit Kapuze (*Mozzetta*), der die Formen einfach zusammenschließt, ist der rechte Arm erhoben, weil die Hand den Kommandostab etwa in Schulterhöhe umgreift und auf die Hüfte stützt. Die Linke umfaßt den reichverzierten Schwertgriff. Das Einzigartige dieser Kardinalstracht, das am Gürtel angehängte Schwert (!), ist authentisch. Denn zufällig erwähnt es Giovio in der Biographie des Giovanni Vitelleschi bei dem Bericht der Gefangennahme des Kirchenfürsten „*incurvum gladium, quo militari mori cinctus erat*“¹¹. Von diesem Porträt in Halbfigur also leiten sich alle anderen ab¹², mit unterschiedlicher Variationsbreite.

III.

Die Porträtgalerie des Paolo Giovio fand unter den Fürsten des 16. Jahrhunderts, ja unter den Gebildeten überhaupt, ungeheuren Anklang. Es entwickelte sich eine Nachfrage nach den Bildnissen berühmter Persönlichkeiten, angespornt durch den Sammeleifer des Museumsgründers und Bischofs aus Como selbst, in ganz Europa. Immer wieder erbat man Kopien nach Gemälden seiner Kollektion.

So gehört ein weiteres Porträt des Giovanni Vitelleschi, das noch heute in den Uffizien in Florenz im Brückengang zum Palazzo Pitti (Abb. 4) zu sehen ist, schon 1568 der Sammlung Cosimos I. Medici an. Wie wir aus der ausgedehnten Korrespondenz wissen, hatte der Fürst seit 1552 eigens einen Maler, Cristoforo dell'Altissimo, mit dem Kopieren der Bildnisse des ikonographischen Museums in Como beauftragt¹³; zu den 280 ritratti, die Cristoforo im Laufe der Jahre, etwas größer als die „originali“ Giovios auf Leinwand anfertigte, zählt auch das unseres Kardinals¹⁴.



Abb. 4: C. Altissimo, Kardinal Viteleschi, Florenz



Abb. 5: Holzschnitt 1577, Kardinal Viteleschi

Wie die Überschrift, JOES CAR. VITELLESCHI, so ist auch das Bild sehr verkürzt, bzw. auf die Darstellung des Kopfes beschränkt. Dabei wurden die Charakteristika abgeschwächt, nicht nur im Gesicht. Die militärische Schärfe im Blick wie im Beiwerk ist verloren, Individuelles abgeschwächt zugunsten einer größeren Verbindlichkeit der Florentiner Wiederholung¹⁵.

IV.

Die ständig wachsende Berühmtheit der Sammlung des inzwischen vielgelesenen Historikers nutzend, wollte der Baseler Verleger Perna den verbalen Bildnissen gemalte hinzufügen. Nach dem Tode des Verfassers sandte er einen Künstler nach Como, der für ihn die Porträts abzeichnen mußte. Aus der Serie von 150 Kriegshelden seiner Galerie, deren Biographien Giovio zu den Bildnissen seiner Sammlung in den ELOGIA gab¹⁶, erscheinen nun im Druck 128 Porträts. Die Baseler Ausgabe von GIOVIO VITAE ILLUSTRUM VIRORUM ist 1578 erstmals mit diesen Holzschnitten geschmückt¹⁷.

Auch der des JOANNES VITELLIUS CORNETANUS / PATRIARCHA ET CARDINALIS ist dabei (Abb. 5). Er gibt nur einen Ausschnitt des Comenser Bildnisses wieder, doch ist dieser größer gewählt als der (spätere) des Altissimus für den Medici; dem entspricht die längere Überschrift. So bleibt durch die Erhebung der rechten Hand mit dem gerade noch sichtbaren Kommandostab der Sinn der Kopfwendung nach rechts erkennbar, das Bildnis in Blick und Kopfhaltung zuverlässig, wenn auch das Schwertgehäk wegfällt. Gleichwohl beginnt schon in dem Druck stilistisch wie motivisch eine Umformung. Der Holzschnitt zeigt dem gemalten Vorbild gegenüber nicht nur einen modischen Rollwerkrahmen, sondern auch gelockerte, reiche Formen an Hutschnur und Mozzetta. Das Gesicht selbst erscheint breiter und dadurch weniger streng. Offenbar war das Gemälde im 16. Jahrhundert noch nicht so nachgedunkelt, so daß Altissimo wie der Baseler eine helle Haube unter dem Hut auf der römischen Leinwand im Hause Giovios ausmachen und wiedergeben konnten – gewöhnlich trugen die Kardinäle unter ihrem breitkrempeigen Hut die Kapuze.

Der Genauigkeit der Schweizer Graphiker muß man zugute halten dabei, daß die Illustration bis zu ihrem Druck eine zweifache Umsetzung erfuhr: durch den nach Como entsandten Zeichner und dann in Basel durch den Holzschneider.

Wieviel Gewinn sich Perna von den Illustrationen versprach, macht zudem ein bereits ein Jahr früher, 1577 in Basel erschienener Auszug deutlich, der zu den Abdrucken der gleichen Bildstöcke jeweils auf einer Seite in deutscher Sprache unter dem Holzschnitt in „angehenkten summarischen

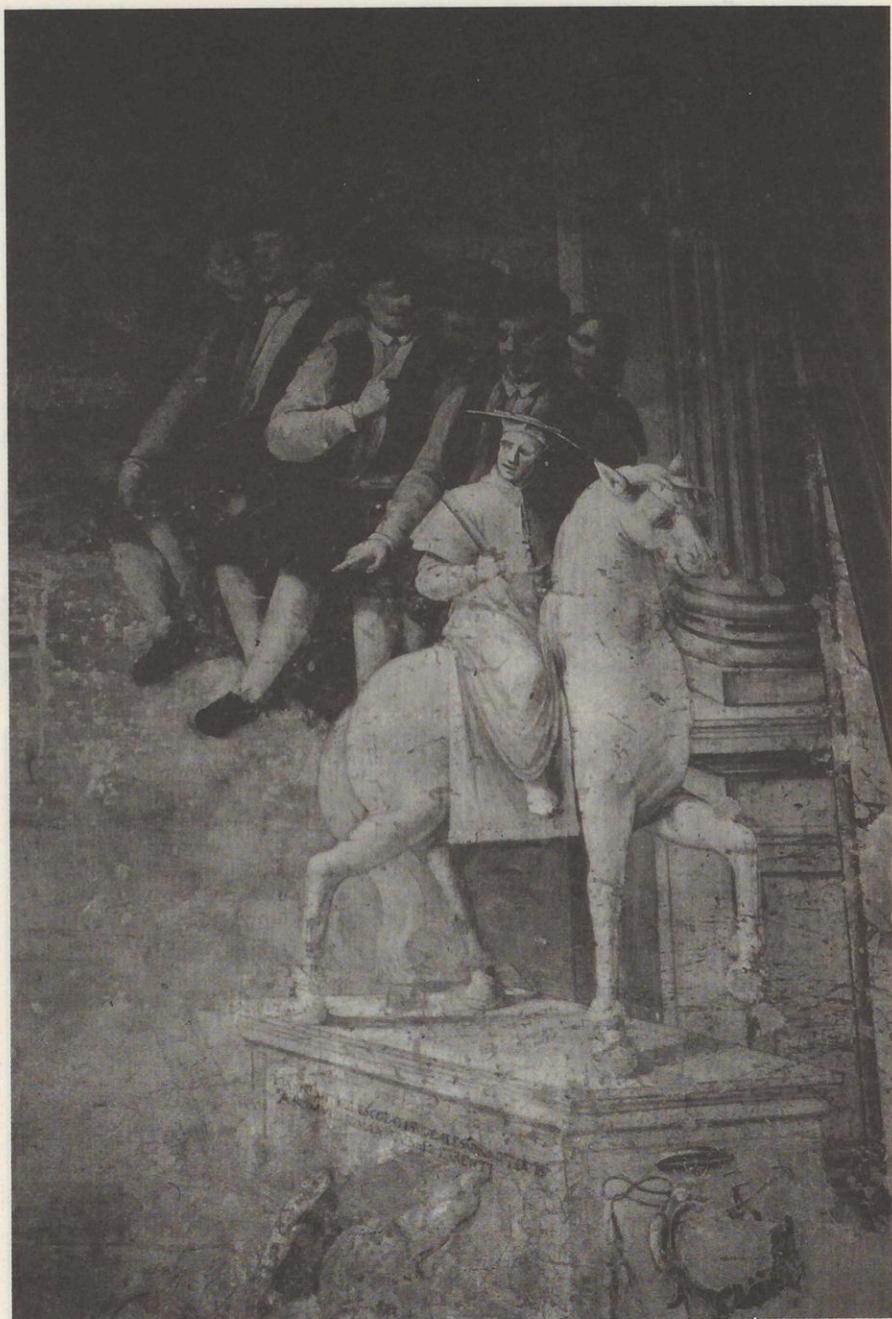


Abb. 6: C. Donati, Reitermonument Kardinal Vitelleschi, Fresko Tarquinia

Reimen“ an der Stelle der lateinischen Vita kurz die „History“ des Dargestellten brachte. Auch die spannungsvolle Kurzgeschichte Vitelleschis unter seinem Bilde fehlt nicht:

„JOHANNES VITELLIUS CORNETANUS PATRIARCHA
& CARDINALIS

Wenn du dich/ wie von anbegin/
Allweg gehalten hettst fürthin /
da du zu hohem ampt erhebt /
Deins gleich auf erd kaum hett gelebt /
Dein Maul stanck dir nachs Bapstesnam
Welchs / wie dem hundert das gras / dir bekam.“¹⁸

V.

Vasaris Notiz und unserer Genese des Bildnisses in Como (Abb. 1) scheint allerdings eine Nachricht zu widersprechen, die E. Müntz weitergibt, indem er in seinem grundlegenden Aufsatz „Le musée de portraits de Paul Jove“ 1900 ohne Bedenken schreibt: „Le Portrait du Musaeum Jovianum avait été copié sur une peinture du palais Vitelleschi à Corneto“¹⁹. Offenbar liegt dem ein Irrtum zugrunde, konnte der französische Gelehrte das damals noch in der Privatsammlung eines Erben vergrabene römische Bild – von uns als Geschenk Giulio Romanos identifiziert – heute in Como ja nicht kennen, sondern hielt ein weiteres von Giovio erwähntes Fresko für das Vorbild. Bei Giovio selbst jedoch, der mit diesem Satz seine Vitelleschi-Biographie in den ELOGIA abschließt, ist von einer Kopie aus Corneto nicht die Rede: „Cornetanus patriarcha et cardinalis vera Vitelli effigies depicta in magno conclavi ejus domus Corneti spectatur“²⁰. Über das Aussehen, den Kontext und die Tradition dieses Freskos wissen wir gar nichts. Vielleicht geben uns die Restaurierungsarbeiten, die z. Z. im Palazzo Vitelleschi durchgeführt werden, eines Tages Auskunft, wenn sie „in magno conclavi“ ein Porträt des Erbauers freigelegt haben werden, das die Stürme der Zeit überdauerte. Dann erst werden wir über Ähnlichkeiten und Beziehungen urteilen können.

Im Vorfeld müssen wir jedoch fragen, ob diese Mitteilung auf Autopsie Giovios beruhte, das heißt ob rund 100 Jahre nach dem gewaltsamen Tod des Giovanni Vitelleschi durch einen Befehlsträger des Papstes Eugen IV., Antonio Rido, sein Porträt noch in seinem Hause sichtbar war. Giovio berichtet selber, daß der bewundernswerte Palast nun „Pontificum hospitio“ genannt sei. Dafür sprechen eindeutig die dort freskierten und skulptierten Wappen der Päpste Eugen IV. und Nikolaus V. Ob sie das ihres Helfers und Opfers bestehen ließen²¹? Zwar gestattete im Jubeljahr 1450 Nikolaus V. die Rückkehr der Gebeine des toten Kardinals nach Corneto, wo ein „marmoreum cenotaphium“ im Dom von seinem bischöflichen Neffen laut



Abb. 7: Grabmal Antonio Rido, Rom

erhaltener Inschrift errichtet wurde²². Von einer *damnatio memoriae* ist nicht die Rede.

VI.

Als der Rat von Corneto im Jahre 1629 beschloß, die *sala consigliare* im Palazzo Comunale zu dekorieren, wählte man als Maler C. Donati und für den Freskenschmuck der vier Wände Szenen, in denen man die Stadt verherrlicht sah²³.

Zwei davon waren dem großen Kardinal gewidmet. Nach der Flucht auf dem Tiber begleitet er den von ihm geretteten Papst Eugen IV. (1434) bei seinem Einzug in die Urbs – und vor allem: Die Sitzung des römischen Senates im Jahre 1436 im Konservatorenpalast. An diesem 12. September wurde aus Dankbarkeit für die Befreiung von Tyrannen und Bewahrung vor Hungersnot ein marmornes Reiterstandbild für Giovanni Vitelleschi auf dem Kapitol dekretiert²⁴. Und so hat sich auf dem Fresko – anders als in der Realität – zu dem Beschluß der Adunanz gleich die Ausführung gestellt (Abb. 6). Im Vordergrund rechts steht bereits das Monument des Kardinals hoch zu Pferde; ein geflügelter Genius pinselt soeben die Inschrift auf den Sockel: *JOHANNI VITELLESKO PATRIARCHAE ALEXANDRINO TERTIO A ROMULO ROMANAE URBS PARENTI*, wörtlich die gleiche, die der römische Senator Giangiacomo Ceccantoni, Priore dei Capi Regione, vorgeschlagen hatte²⁵.

Überhaupt ist ja die Tatsache dieser damals unerhörten Ehrung „in suo onore una statua equestre marmorea erette sul Campidoglio . . . sul piedistallo“ noch nicht gebührend gewürdigt worden; das kann auch in diesem Rahmen nicht geschehen. Wissen wir doch weder von der Aufstellung einer anderen Ehrenstatue noch gar auf dem Kapitol, geschweige denn von der Errichtung eines Reitermonuments für einen lebenden Zeitgenossen als Denkmal persönlichen Ruhmes in der Mitte des 15. Jahrhunderts²⁶. Selbst das Freimonument des Gattamelata von Donatello in Padua wurde 1443 als Grabmonument geplant und 1453 so aufgestellt, keineswegs als pures Ruhmesmal. Die Frage erhebt sich, ob eben diese Unerhörtheit der Ehrung, doppelt bezeugt, ihre „*superbia*“ nicht auch den Keim zu ihrer Unerfüllbarkeit in sich trug. Zeigte der Papst Bedenken? Nicht zuletzt erschreckt ob der begeisterten Zurufe *VIVAT INVICTISSIMUS DOMINUS PATRIARCHA*? Fehlte ein geeigneter Künstler oder mangelte es an einem tatkräftigen „Sponsor“ in der unruhigen, verarmten Stadt? War nicht vielmehr die Idee als solche noch zu kühn für die Zeit?

Wahrscheinlich hinderten all diese Erwägungen gemeinsam die Ausführung, denn soviel wir wissen, ist in keiner Quelle davon mehr die Rede, die Überlieferung schweigt.



Abb. 8: Filarete, Bronzerelief der Tür von St. Peter, Vatikan

Doch zurück zu dem Fresko in Tarquinia. Denkbar ist, daß der Kardinal in seinem Palazzo dieses Thema zur Darstellung wählte, seine höchste Auszeichnung in der „vera effigies“ festhalten wollte. Konnte er sich doch – zumindest in der Erwartung – auf dem Kapitol als römischer Feldherr im Reiterbild sehen, wenngleich in der Abwandlung als Befehlshaber der Truppen der *Ecclesia Romana* ²⁷.

Wenn das barocke Fresko mit dem von Giovio im Palazzo genannten zu tun haben sollte, dann höchstens in dem Motiv, dem des Reiterdenkmals für Giovanni Vitelleschi.

Zudem ist das Bild des Kardinals im Rochette hoch oben in der sala consigliare zu Seiten des Stammbaumes von Corneto so mittelmäßig, daß es keinerlei Porträtanspruch erheben kann ²⁸ (Abb. 3). Mit dem Zeigefinger der aufgestützten rechten Hand weist der Sitzende mehr oder minder diskret auf den Tisch zu seiner Linken, wo neben Buch und Glocke sein Helm und sein Kommandostab (mit Quaste [!]) unübersehbar lagern. Weder in der Physiognomie noch im Aufbau – der als prominentes Vorbild Raffaels Bildnis Papst Julius II. voraussetzt – kann man an eine Nachwirkung des von Giovio genannten „effigie in magno conclave“, im Salone seines nur etwa 100 m entfernten Palazzos denken.

Es bleibt dabei, von dem zweiten Originalbildnis, zitiert von Giovio, haben wir keine sichere Spur.

Vielleicht aber helfen uns diese Überlegungen bei der Lösung eines bescheidenen Rätsels der römischen Sepulcral-Ikonographie.

VII.

In der Kirche S. Maria Nova (S. Francesca Romana) zu Rom befindet sich noch heute das Grabmal für Antonio Rido aus Padua, etwa drei Meter hoch (Abb. 7). Sein Sohn Johannes Franciscus hat es ihm nach seinem Tode 1450 erstellt. EX TESTAMENTO beteuert die Inschrift auf dem Sarkophag, der als Sockel dient ²⁹. Zwei geflügelte Putten stützen sich seitlich auf Wappenschilder ³⁰. Darüber erhebt sich, altrömische Vorstellungen weiterführend, das eigentliche Monument aus weißem Marmor, die Stele, gerahmt von kannelierten Pilastern.

Das Bildnis eines nach rechts (also zur Kirchentüre hinaus) auf seinem Pferde Reitenden im Profil, der im Steigbügel steht, füllt die Fläche. Voll gepanzert grüßt er mit dem Kommandostab in der Rechten, während die Linke in die Zügel des reich aufgezügten Pferdes greift. Auf dem verhältnismäßig kleinen Kopf, dem jede Ausstrahlung mangelt, trägt der Reiter nur ein Käppchen. Vielleicht erschien es der Heiligkeit des Ortes und dem Friedenswillen des Toten angemessener, den Kriegshelm unter das Pferd zu plazieren, das den linken Vorderfuß erhebt.

Es ist das einzige Grabmal des 15. Jahrhunderts in Rom, das den Ver-

storbenen hoch zu Roß als Relief darstellt. Dieses Kunstwerk wird Mino Del Reame aus Neapel zugeschrieben³¹.

Das in der Vorderschicht kräftige Relief vor leerem Grund läßt an ein Reiterstandbild denken, erlesen in seiner Einfachheit. Der Wille zur plastischen Form spricht sich unübersehbar in dem abgespreizten rechten Bein des Reiters aus. Freiplastisch und rund aus dem Marmorblock herausgehauen, war es doch seit langer Zeit abgebrochen und verschwunden. Nun aber, im Frühjahr 1987 ist es – bis auf den Sporn in seiner Wappnung gut erhalten – wieder an seinem Platz und klärt die Haltung des sich im Steigbügel Aufrichtenden.

Selbst wenn wir einen von Donatello in Ridos Heimat Padua geschul-ten Meister annähmen³², wie kommt es zu der Wahl dieser singulären Totenehrung als Reiterrelief in Rom? Offenbar geht sie ja zurück auf den Besteller.

In dem Verstorbenen wurde jener Antonio Rido identifiziert, der unter Nikolaus V. als Befehlshaber der päpstlichen Truppen starb. Als Castellan der Engelsburg, wie die Grabschrift ihn nennt, hat er dort 1433 Papst Eugen IV. mit Kaiser Sigismund empfangen – eine Szene auf einer der kleinen Tafeln auf dem linken Flügel von Filaretos Bronzetür für St. Peter, die des Papstes Wirksamkeit rühmen³³ (Abb. 8). Dort gelang es, den von links mit der päpstlichen Standarte zum Tor Reitenden PRAEFECTO ARCIS ROMAE zu identifizieren aufgrund des Wappens mit zwei Sternen zwischen gekreuzten Schwertern, wie wir es von seinem Grabmal (Abb. 7) kennen; auf seinem Schild wird es ihm mit Helm und Schwert von einem Knappen vorangetragen. Zu allem Überfluß erscheint sein Name ANTONIUS DE RIDDIO C ungeschickt unter dem Pferdebauch eingeritzt. Ähnlichkeit mit dem Reiter des Grabmales zeigt sich erstaunlicherweise nicht. Bei genauer Betrachtung fällt jedoch auf, daß die Standarte in Ridos Hand nicht, wie zu erwarten, ausgefüllt ist mit dem Wappen Eugens IV. († 23. Febr. 1447), des Papstes, der auf der rechten Bildhälfte der CORONATIO IMP SIGISMVNDI namentlich bezeichnet ist, sondern daß sie zudem ein abgetrenntes Feld mit den gekreuzten Schlüsseln zeigt. Die Schlüssel Petri aber nahm Nikolaus V. (1447–53), „da er selbst kein Adelswappen besaß, zu seinem Wappen“³⁴.

Diese Abänderung des geschichtlichen Tatbestandes – der Bannerträger des Regierenden hält zugleich die Standarte des Nachfolgers! – ist zu Lebzeiten Eugens IV. undenkbar. Der Hervorhebung des späteren Herrschers auf dem päpstlichen Thron entspricht eine weitere bildliche Bevorzugung in der gleichen Szene. In der oberen rechten Ecke hängen die beiden Schilder von Ridos Dienstherren, jeder mit der Tiara, jedoch so, daß vor dem Condulmer-Wappen mit Schrägbalken des Auftraggebers EUGENIUS PP IIII der größere Schild mit den gekreuzten, zusammengebundenen Schlüsseln, also mit dem Wappenzeichen des späteren Papstes, lehnt, ja ihn überschneidet.

Unsere Beobachtung der päpstlichen Heraldik an Banner und Schilden wirft ein Problem auf, das zwar von unserem Thema wegführt, jedoch erwähnt zu werden verdient. Betrifft es doch den Termin der endgültigen Fertigstellung der erneuerten Porta Argentea am Hauptportal der konstantinischen Peterskirche.

Nach dem Datum 31. Juli 1445, das die Erztüre nach Abschluß einer 12jährigen Arbeit (Vasari) selber trägt³⁵, muß sie noch einmal verändert worden sein. So gibt zu denken, daß Stefano Infessura unser Täfelchen auf dem rechten Türflügel gesehen hat³⁶, obgleich es heute auf dem linken sitzt. Dies bezeugt ferner das so nicht ursprüngliche Zentrum der Rahmung: Die Mitte des linken Türflügels wird gekrönt durch zwei fliegende Putti, die auf der Akanthusranke in antiker Weise den Wappenschild des Condulmer-Papstes auf einer Muschel mit dem Schloß nach unten präsentieren. Ihnen entsprechen auf der rechten Türhälfte zwei Putten, die jedoch einen Blattkranz und darin das Wappen mit dem gekreuzten Schlüssel, den Bart nach oben, halten. Von der Tiara überhöht, deren Lemnici die Schlüssel umwinden, gibt es sich einwandfrei wiederum nicht als „Wappen der Kirche“³⁷, wie gemeinhin bisher angenommen, sondern als das des Papstes Nikolaus V. zu erkennen. In dieser Form ziert es noch heute vielfach die Wandbehänge, dazu – im Wechsel mit Puttenköpfchen – die Girlanden der Zierleisten auf den Fresken des Beato Angelico (1437–38) in der nahegelegenen Cappella di Niccolò V³⁸ oder das Deckenzentrum der erwähnten Stanza d’Eliodoro.

Zu untersuchen bleibt, wann und wieso es zu dem Anteil dieses späteren Papstes kommt, der sich offensichtlich nicht nur auf das eine Täfelchen beschränkt, wo doch das Bildprogramm der Türe bis ins Detail auf den Papst aus Venedig, die Höhepunkte seines Pontifikats, Kaiserkrönung und Konzil, eingeht. Seine Kenntnis der Bedeutung des Ostens und der kirchlichen Union, die Ziele der Ecclesia Universalis unter Vorrang der Ecclesia Romana³⁹ bestimmen die verstreuten orientalischen Bildelemente. Wie war nur eine solche Umarbeitung – auch technisch? – möglich, über die alle Quellen schweigen⁴⁰? Offene Fragen.

Am Tage der Hängung der Türen, für den das Datum des 14. August 1445 angenommen wird⁴¹, also während des Pontifikats Eugens IV., konnte niemand wissen, nicht einmal er selber, wer sein Nachfolger werden würde; demzufolge war die Frage nach dessen Wappen nicht akut. Zur allgemeinen Überraschung ging aus dem Konklave am 6. 3. 1447 der Humanist Tommaso Parentucelli, der sich als Pontifex Niccolò V. nannte, hervor. Von so bescheidener Herkunft war er, daß er nicht einmal über ein Familienwappen verfügte – also erst nach seiner Thronbesteigung die Schlüssel des Apostelfürsten zu seinem Emblem wählen konnte, gemäß dem Bericht des Paolo di Benedetto di Cola dello Mastro in seinem Memoriale „et era si vile natione che non avea arma e fece per arma la chiave“⁴².

Ein zweiter Anachronismus auf Filaretos Platte der INCORONATIO

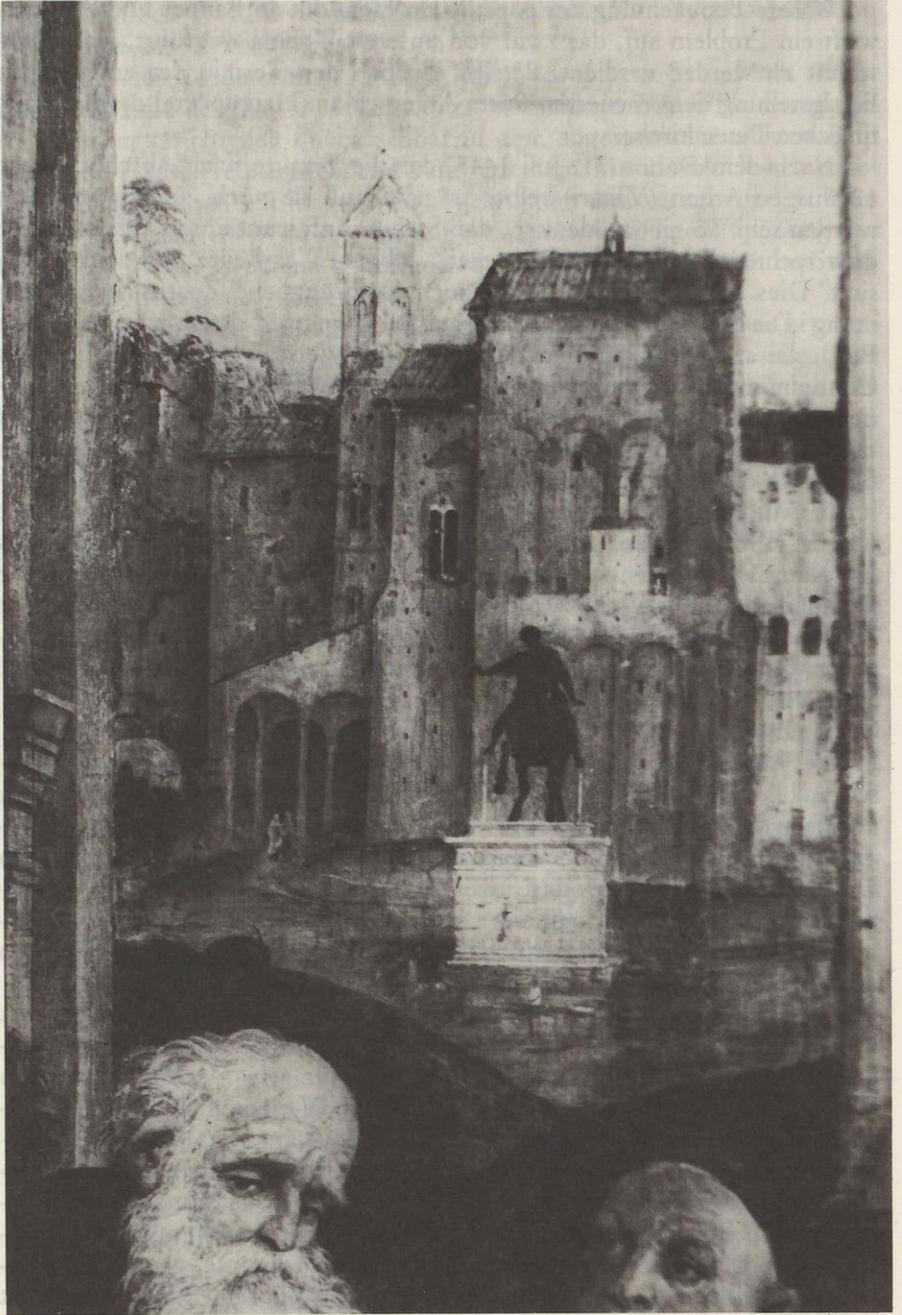


Abb. 9: Filippino Lippi, Reiterdenkmal Marc Aurels, Fresko, Rom

fällt dagegen weniger ins Gewicht, er könnte sogar von Rido selbst inspiriert sein. Quellen bezeugen, daß Antonio Rido erst im Mai 1434 das Amt des castellano erhielt und bis April 1447 innehatte⁴³. Er also konnte es nicht gewesen sein, der am 30. Mai 1433 Papst und Kaiser in der Engelsburg empfing. Als man nach dem Tode Eugens die päpstlichen Insignien austauschte, werden bei dieser Gelegenheit die Wappenzeichen zu des mächtigen Rido Gunsten verändert, sein Name eingeritzt und so dem Bild ein neuer, korrigierter Sinn unterlegt worden sein. Als Zeugnis für die Wertschätzung Ridos durch Papst Nikolaus kann die Aufnahme in die Bilderzählung in diesem Kontext angesprochen werden. Selbst wenn sie auf dem Entwurf des Künstlers, der der Kaiserkrönung nach eigenem Zeugnis beiwohnte, zurückgeht, dürfen wir schließen, daß das Reliefbild deutlicher als die Textquellen Ridos „onestà“ bestätigen soll.

Gewiß war dem maßvollen Papst Nikolaus V. an einer Beendigung der unter seinem Vorgänger entstandenen Wirren gelegen. Könnte sein Friedenswille inhaltlich zur Erklärung dienen? Das Nachgeben nach beiden Seiten bezeugen ja unsere Porträts: hier die Aufnahme des unter Eugen IV. ermordeten Kardinals Giovanni Vitelleschi in das Fresko des Piero della Francesca im päpstlichen Palast, dazu die Freigabe seines Leichnams für eine würdige Beisetzung in seiner Heimat, zusätzlich der Auszeichnung von Cornetos Stadtmauer durch Nikolaus V. mit seinem marmornen Wappenschild – dort die unhistorische Hineinnahme von dessen Todfeind Antonio Rido in die Szene der Kaiserkrönung auf Filaretos Türe von S. Peter. In unserem Zusammenhang spielte Rido jedoch eine zwielichtige Rolle. Wir hören von ihm in Verbindung mit Gefangennahme in der „Arcis Romae“ und Tod – ob auf echten oder gefälschten Befehl Eugens IV. hin – des päpstlichen Legaten Giovanni Vitelleschi.

Von daher, aus seiner Biographie, könnte sich das Motiv seines Grabmales als ein höchst persönliches erklären. Erhielt sein Gegner, der Erzbischof von Florenz und Patriarch von Alexandrien, wie wir bereits hörten, vom römischen Senat 1436 ja nicht nur den Titel TERTIO PATER PATRIAE zugesprochen, vielmehr wurde ihm die Ehrung durch ein Reiterdenkmal auf dem Kapitol zugesagt.

Sollte es zu dessen Ausführung nicht mehr gekommen sein und mag auch der Bericht der Zeitgenossen über den Neid des Rido auf Vitelleschi übertreiben, so könnte dennoch diese von den Senatoren dem Feind des Antonio zgedachte Auszeichnung des *governatore dello Stato Pontificio* dem PRAEFECTO Ansporn genug gewesen sein, sich selbst das erwünschte Reiterdenkmal zu setzen. So legen es die historischen Quellen nahe⁴⁴.

Konnte es nicht vollplastisch und offiziell sein, so zeigt es doch für ein privates Grabmal erstaunliche, nahezu imperiale Würde. Für den Gedanken des Reitermonumentes spricht das Kunstwerk selbst: 1. in seiner außerordentlich knappen Form – auffallend im Vergleich zu dem übervollen Relieftäfelchen, 2. in dem Verzicht auf alles „Private“, denn ungeachtet der

hohen Stellung Ridos am päpstlichen Hof fehlt jedes christliche Zeichen oder Wort, 3. in dem antikischen Aufbau. Erinnert doch das Pferd mit dem erhobenen Fuß an das Standbild Marc Aurels, das allerdings erst knapp 100 Jahre später auf dem Kapitol einzog⁴⁵.

Es spricht dafür aber auch die geschickte Wahl des Ortes der Beisetzung: Im Herzen Roms am Forum Romanum, in der (von Nikolaus V. reparierten) Kirche S. Maria Nova bzw. deren südlicher Eingangshalle, in direkter Verlängerung der Via Sacra.

Schon Gioivo hat diese Intention des Grabmals wohl bemerkt, läßt er doch in den Schluß seiner Lebensbeschreibung des Kardinals Vitelleschi den Hinweis auf Rido und seine „mamorem aequistem statuam (!)“ einfließen „quae in vestibulo templi Divae Mariae novae ad arcum Titi conspicitur“⁴⁶.

Wäre die geplante Reiterstatue des Giovanni Vitelleschi ausgeführt worden, so hätte ihr wohl ebenso wie dem Relief des Todfeindes Rido, das freiplastische Reiterbild des Kaisers Marc Aurel (ca. 173 n. Chr.), das als sogenannter „Konstantin“ am Lateran im Mittelalter sichtbar und beispielhaft wurde, als Vorbild gedient. Genügte der kaiserliche Reiter doch noch am Ende des Jahrhunderts Filippino Lippi auf dem Fresko „Triumph des hl. Thomas“ in der Carafa-Kapelle von S. Maria sopra Minerva zur Kennzeichnung Roms⁴⁷ (Abb. 9).

¹ Dafür spricht, daß Vitelleschi an der Fassade seines Palastes groß sein Wappen – im gespaltenen Schild je ein einwärts schreitendes Kalb unter drei Lilien – im Tympanon des prächtigen Portals aufsetzte; ja, dazu noch auf die Marmorkämpfer der wahrscheinlich aus Palestrina „importierten“ Kapitelle der Triforia seiner Salone seine Wappentiere als Embleme ausmeißeln ließ. – Zu den Wappen im Inneren: R. Schumacher-Wolfgarten, „Anticapella“ del Palazzo Vitelleschi, in: Società Tarquiniense di Arte e Storia, Bolletino dell' anno 1985 (1986) 73–90; zu Person und Schicksal Vitelleschis: Pastor, Bd. 1 (Freiburg 1925) 306–311.

² Für die Einrichtung einer Prälaten-Bibliothek: Der hl. Hieronymus vgl. in Italien: Antonello da Messina um 1456, London (*J. Bialostocki*, Spätmittelalter und beginnende Neuzeit (= [Propyläen-Kunstgeschichte Bd. 7] [Berlin 1972] Farbtafel 43) und Deutschland: Stefan Lochner, Raleigh, N. C. Mus. of Art (Kat. Die Kölner Maler von 1300–1430 [Köln 1974] Farbtf. S. 181), in den Niederlanden: Jan van Eyck: Kardinal Albergatis Porträt innerhalb eines religiösen Themas (*E. C. Hall*, Cardinal Albergati, St. Jerome and the Detroit Van Eyck, in: Art Quarterly 31 [1968] 25).

³ R. Schumacher-Wolfgarten, Eine Bibliothek im Palazzo Vitelleschi zu Tarquinia, in: RQ 81 (1986) 159–92.

⁴ Zum Jahre 1436 in *M. Polidoro*, Cronache di Corneto, Herausgeb. A. R. Mochetti (Tarquinia 1977) 34.

⁵ Wir möchten annehmen, daß Suardis (Bramantinos) Arbeit im Vatikan, für die er im Dezember 1508 im voraus 130 Dukaten erhielt, nicht wie in Thieme-Becker IV (1910) 519 f. vermutet, auf das Restaurieren der Historienbilder Pieros zu beziehen ist. Einerseits waren diese gerade zwei Generationen alt – andererseits mußten sie binnen kürzester Zeit zerstört werden. So liegt nichts näher, als daß Suardi sie im Auftrage Raffaels kopierte. Zu Como wird heute keines der genannten Bildnisse – außer dem des Vitelleschi – aufbewahrt. Das des Carmagnola ist als Kopie in Florenz (Uffizien) und in Wien (Kunsthistorisches

Museum) erhalten, vgl. zu den Porträts der Sammlung des Erzherzogs Ferdinand von Tirol *J. Kenner*, in: *Jb. der Kunsthist. Sammlungen des allerh. Kaiserhauses* (1897) 137 und 1898, S. 6 ff.

⁶ *G. Vasari*, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, Herausg. *G. Milanesi*, Bd. 7 (Florenz 1878) 492, „... i quali tutti ritratti furono dati al Giovio da Giulio Romano discepolo et erede di Raffaello da Urbino, e dal Giovio posto nel suo Museo a Como“.

⁷ Das Bildnis in Como ist also wohl kaum die Kopie eines als Einzelporträt konzipierten Freskos im Sinne der „Uomini-illustri“-Zyklen, sondern die eines Ausschnittes aus einem Historienbild, so erklärt sich die Aufnahme von Hut und Attributen. Ob von einigen dieser römischen Kopien, die für die geplante Porträtgalerie Cosimos festgelegte Maßeinheit ausging? Die Leinwand sollte etwa 1½ Fuß betragen „in linteo sesquipedale“, *E. Müntz*, *Le Musée de portraits de Paul Jove*, in: *Mémoires des l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres* 36, II (Paris 1900/01) 258. Die Maße der 40 erhaltenen Bildnisse im Museum zu Como sind dagegen nicht einheitlich.

⁸ *Collezioni Giovio, Le immagini e la storia, Como Musei Civici* 3.6 – 15. 12. 1983, Paolo Giovio, quinto centenario della nascita (Como 1983) 41.

Die vier Kategorien, nach denen Giovio sammelte, beschrieb er in den *ELOGIA VERIS CLARORUM VIRORUM IMAGINIBUS APPOSITA*, Venedig 1546:

1. Verstorbene Philosophen und Dichter
2. Lebende Gelehrte und Letterati
3. Künstler
4. Päpste, Souveräne und Kriegshelden

⁹ *Collezioni Giovio* S. 48

¹⁰ Diese Physiognomie entspricht durchaus der Charakterisierung durch seinen Vertrauten Pier Paolo Sacchi. „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“, *P. Paschini*, *Roma nel Rinascimento, Storia di Roma XII* (Bologna 1940) 148. Seine Attribute, Kommandostab und Schwert, als Oberbefehlshaber der Päpstlichen Truppen, sind die gleichen, wie etwa die des natürlichen Sohnes seines Gegners Giovanni de Vico: Marmorgrabmal des Briobris von Paolo da Gualdo Cattaneo in S. Francesco zu Vetralla.

¹¹ *VITAE ILLUSTRUM VIRORUM II*. P. Perna, Basel, S. 63. Zeitgenössisches Kardinal-Porträt ohne Hut und Beiwerk: sein Feind und Nachfolger Ludovico Trevisano (Mantegna, Berlin).

¹² Vielleicht gelingt es zusätzlich, Giovanni Vitelleschi innerhalb einer größeren Erzählung zu identifizieren. So könnte man ihn unter den von Eugen IV. kreierte Kardinalen vermuten, die in der Bildgeschichte der vierten Arkade der Libreria Piccolomini in Siena von Pintoricchio (1504–7) um den Papst versammelt sind, *P. Scarpellini*, *Pintoricchio alla Libreria Piccolomini* (Mailand-Genf 1965) Taf. 22. Hatte der Künstler doch während seiner Ausmalung des Appartamento Borgia (1491–94) im Vatikan Piero della Francescas Fresken im darüber liegenden Stockwerk und damit das Bildnis unseres Kardinals sicher gesehen. Dagegen spricht jedoch die historische Konstellation. Das Fresko „Papst Eugen und seine Kardinäle“ gibt frei eine Sitzung wieder, die nach Vitelleschis Tod stattfand. Vollzog Enea Silvio Piccolomini (Papst Pius II. 1458–64), Stifter der Bücher und Held der Storia der Bibliothek, den Wechsel von den Baseler Konzilsvätern und Felix V. zu Papst Eugen IV. ja später, 1445. Eben dieser Akt der Unterwerfung des Humanisten wird auf dem Fresko Pintoricchios thematisiert. Unser Kardinal war also schon fünf Jahre nicht mehr unter den Lebenden bei diesem Ereignis.

¹³ *Vasari* (Anm. 6) Bd. XIII, 173; *M. Gianoncelli*, *L'antico Museo di Paolo Giovio in Borgovico* (Como 1977) 49.

¹⁴ Kopien ließen u. a. weiter anfertigen Ippolita Gonzaga, Erzherzog Ferdinand von Österreich (1579) für sein Schloß Ambras, ja selbst Kardinal Federico Borromeo (1619) in der Biblioteca Ambrosiana. So ist es immer noch möglich, daß eine Kopie des Bildnisses von unserem Kardinal gelegentlich auftaucht.

¹⁵ Nachdem das Urbild von Como verloren schien, wurde das Porträt in den Uffizien zum Vorbild für die späteren Bildnisse Vitelleschis, vor allem im 19. und 20. Jahrhundert, wie

für die von Odoardo Valentini 1885, Clementina Mariani 1886, Leonida Marchese 1939 (Abb. S. 110 in Bolletino dell'anno 1985 [Anm. 1]); Lorenzo Balduini 1979. Herrn Balduini, Maler in Tarquinia, verdanke ich die Namen der Tarquineser Kopisten, eine weitere Wiederholung erschien 1983 in der Zeitschrift „Tuscia“.

¹⁶ *Pauli Jovii, Novocomensis Episcopi Nucerini, ELOGIA VIRORUM BELLICA VIRTUTE ILLUSTRUM VERIS IMAGINIBUS SUPPOSITA QUAE APUD MUSAEUM SPECTANTUR* (Florenz 1551) ohne Illustrationen, ferner Basel 1561, 1571; Giovanni Vitelleschi II. S. 147–55.

¹⁷ *VITAE ILLUSTRUM VIRORUM TOMIS DUABUS ET PROPIIS IMAGINIBUS ILLUSTRATE*, Peter Perna (Basel 1578) Vitelleschi 60–63, Abb. S. 61.

¹⁸ Eigentliche und gedenkwürdige Contrafacturen oder Anbildungen wohlverdienter und weiterrümpfter Kriegshelden / auß des hochwürdigen Bischofs Pauli Jovii ELOGIIS oder Rhumschriften gezogen sampt deren jeder angehenckten summarischen Reimen / beide den History und auch gemäls verstendigen ergetzlich und vorstendig durch Theobald Müller von Marpurck, P. Perna, Basel 1577.

¹⁹ Müntz (Anm. 7) 320. Sein Vorwurf gegen die Baseler Holzschnitte „de dormatiser les personnages“ trifft für unseren nicht zu.

²⁰ *ELOGIA VIRORUM BELLICA VIRTUTE ILLUSTRUM* 1561 S. 155.

²¹ „In magno conclave“ sagt nichts aus über Technik oder Material. Gehen wir davon aus, daß es sich um ein Fresko dort handelt, so kann der sog. „salone d'armi“ innerhalb des 2. Obergeschosses, in dem wir die Wohnräume des Kardinals annehmen (vgl. Anm. 1), mit dem Ausdruck *Giovios* bezeichnet sein. Das würde zugleich die Anbringung außen an der Fensterfront jener mit „vitelli“ geschmückten Kämpfer – ungeachtet der großen Höhe – verständlich machen.

Es könnte aber auch an den monumentalen Salone des 1. Obergeschosses gedacht sein, dort sind an zentraler Stelle zwischen den beiden Fenstern nur die Reste zweier schlüsseltragender Engel zutage gekommen.

In der Sala, die als Vorraum und Eingang dazu liegt, läuft ein breiter noch ungedeuteter Fries unterhalb der flachen Holzdecke. Innerhalb einer Rankenbordüre sind sechs Medaillons eingesetzt. An ihren Enden erscheint in dem Rund links das Wappen des Kardinals Giovanni Vitelleschi, rechts – unter einer durch Stuck hervorgehobenen Tiara – das des Papstes Eugen IV. Letzterem gegenüber zeigt sich das – durch die gekreuzten Schlüssel in den Winkeln des Kreuzes – abgerundete Wappen von Corneto unter einem roten Schirm-Baldachin – nebenbei vielleicht das älteste Stadtwappen von CORNETUM CIVITAS FIDELIS mit den „arma della chiesa“ (*Polidoro* Anm. 4, 72). Die beiden Medaillons in der Mitte sind dicht zusammengerückt. Sie rahmen keine farbigen Wappen, sondern Grisaillebildchen: Unter einem Balken bückt sich in jedem Feld eine menschliche, jedoch unterschiedlich bewegte Figur mit kurzem Blondhaar – ein Schrifband zu Füßen. Einzelnes ist nicht mehr zu entziffern, auch nicht der Text, aber der Zusammenhang des Ganzen läßt an die beiden Formen der *Justitia* als distributiva und als commutativa denken. Giotto kennzeichnete mit ihnen die Waagschalen seiner *IUSTICIA*-Figur im Sockel der Arenakapelle zu Padua, Ambrosio Lorenzetti ordnete sie dem Buon Governo im Stadtpalast von Siena zu. Ob der Bildgedanke unserer Grisailen über die allgemeine Aussage hinaus in Beziehung steht mit jenen Jurisdiktionsprivilegien, die Urban V. 1367 Corneto verlieh, bevor Eugen IV. sie 1433 bestätigte (La Margarita Cornetana, Herausg. P. Supino [Roma 1969] Nr. 548, S. 408) – etwa fünf Jahre vor Entstehung unseres Frieses? Stimmt unsere Deutung, dann könnte man darauf schließen, daß dieser Raum des Palazzo Vitelleschi der Verwaltung bzw. der Rechtsprechung durch den Kardinal dienen sollte, als Zugang zur „udienza“, mit dem Portrait wie es 1437 heißt: „nella residenza del patriarcha“ (*Supino* Nr. 541, S. 402).

²² *Polidoro* (Anm. 4) 246 f. berichtet zum 1. April 1452 „Nicolò V. con breve concede al Vescovo Bartolomeo di trasferire in Corneto il cadavere del suo zio Cardinale e di sepolirlo nella cappella maggiore da esso fabbricata“. – Nikolaus V. war es ja, der 1450 das Freskobilnis in der Stanza des Vatikans anbringen ließ.

„Corneti marmoreum cenotaphium extruerint quod hodie cum rudi elegio visitur“ (Giovio VI-

TAE, 1578, S. 63, vgl. ELOGIA 1561, S. 155). Davon haben nur zwei verschiedene Grabchriften den Brand des Domes 1629 überstanden, *G. de Cesaris*, in: *Societa Tarquiniense d'Arte e Storia, Bolletino dell'anno 1982*, 2–17.

²³ *G. Tiziani*, *Ricerche sul Palazzo Comunale di Tarquinia e sugli affreschi della Sala del Consiglio*, in: *Bolletino dell'anno 1984*, 45.

²⁴ *Supino* (Anm. 21) Nr. 543, S. 403 ff. nennt zusätzlich Kopien in Cod. Vat. 7144 und 10379.

²⁵ *V. E. Bianchi*, *Giovanni Maria Vitelleschi ed un verbale del Consiglio Comunale di Roma nel 1436*, in: *La Rassegna nazionale*, v. 135 Jg. XXVI (1904) 403–17 gibt wörtlich das Protokoll im Archivio storico notarile di Roma wieder. Eine Fotokopie dieses Aufsatzes verdanke ich Herrn Dr. A. Weiland, Rom. Den jämmerlichen Zustand des Kapitols beklagen allerdings die Zeitgenossen *Pastor* (Anm. 1) 454, Anm. 5.

²⁶ Auch *J. Traeger*, *Der reitende Papst* (= Münchener kunsthistorische Abh. Bd. I) (München-Zürich 1970) erwähnt kein einziges päpstliches Reiterdenkmal der 1. Hälfte des 15. Jhs.

²⁷ Soweit die künstlerische Gesinnung des Kardinals sich an der römischen Antike inspirierte (Wahl der Lucretia-Geschichte für seine Bibliotheksfresken, Rustica – allerdings schon seit dem Mittelalter in Corneto – an der Front seines Palastes) mag sie von jenem, ihm in antiker Tradition vom Senat dekretierten Reiterstandbild angefeuert worden sein.

²⁸ Das Cartello darüber berichtet ausführlich:

„Jo TIT. S S. TI LAURENTI IN LUCINA
S. R. E. PRESB. CARD VITELLESCUS
CORNETANUS PATRA ALEX. NUS ARCHIPUS
FLORENT. TOTIUS STATUS ECCLE /
SIASTICI GNALIS PATRIAM PUR /
PURA ET ARMIS ILLUSTRAVIT.

An der gegenüberliegenden Fensterwand ist das Bildnis des Neffen, Bischof Bartolomeo Vitelleschi, seines Erben, angebracht.

²⁹ B. M.

ANTONIO RIDO PATAVINO SUB
EUGENIO PONT. MAX. ARCIS RO.
PRAEFECTO AC NICOLAI V. COPIARU
DUCI JOANNES FRANCISCUS FILIUS
EX TESTAMENTO F. C.

Diese Inschrift scheint etwas abgeändert gegenüber derjenigen auf dem Modell, das in der Sala della Giustizia der Engelsburg aufbewahrt wird.

³⁰ Ridos Wappen setzt sich aus zwei nackten gekreuzten Schwertern mit zwei Sternen zusammen.

Die Kostbarkeit einer solchen Marmorstatue läßt sich aus der Geschichte des Reiterbildes des Niccolo da Tolentino von Andrea del Castagno im Dom von Florenz entnehmen. 1435 gleich nach dem Tode des Feldherrn wurde es zwar als „bel sepolcro di marmo“ geplant, jedoch zwanzig Jahre später als Fresko „in modo di sepoltura“ ausgeführt. Dabei fällt die Addition von Reiter und Sarkophag auf. Obgleich die seitlichen Schilderhalter in Rom wie ihre Vorgänger, die Trauergeiern der Antike, mit Fackeln ausgerüstet sind, können sie m. E. ebensowenig wie die Knaben in Florenz, die statt der Lichter Schwerter tragen, als „Zeugen für die Übernahme eines antiken Grabkultgedankens“ gelten, *M. Horster*, *Andrea del Castagno*, in: *Jb. des Wallraf-Richartz-Museums XVII* (1955) 79–131, bes. 112 ff.

³¹ *V. Golzio* – *G. Zander*, *Le Chiese di Roma del XI al XVI secolo* (= *Roma Cristiana*) (Rom 1963) 235.

R. Langton Douglas, *Mino del Reame*, in: *The Burlington Magazine* (1945) (217–24) hält einen Künstler dieses Namens nicht für existent, sondern glaubt, daß Mino del Reame den aus Neapel zurückgekehrten Mino da Fiesole bezeichne. Der aber arbeitete das erste Mal 1461–64 in Rom, also zu spät. M. E. wird das Relief bald nach Ridos Tod ausgeführt worden sein, anders die Grisaille-Malerei dahinter.

³² Wir plädieren für einen lombardischen Meister. Man fühlt sich auch an das von P. Ucello gemalte Reiterdenkmal des Giovanni Acuto im Florentiner Dom erinnert, *S. Bottari*, *Il Duomo di Firenze*, Guida storico-artistica (Bologna 1966) Farbtafel 41. Es diente übrigens als Vorlage für das Bildnis im Museum Jovianum.

³³ Unter St. Petrus, der Papst Eugen die Schlüssel überreicht, auf dem Rahmen eingraviert:

SVNT HAEC EVGENI MONIMENTA ILLVSTRIA QVARTI EXCELSI HAEC ANIMI SVNT MONVMENTA SVI.

Die Bronzetür von Filarete 1435–45, abgebildet bei *M. Lazzaroni – A. Muñoz*, *Filarete, scultore architetto del sec. XV* (Rom 1908). Nach *Traeger* (Anm. 26) 60 handelt es sich bei dem Bannerreiter möglicherweise um den Capitano der Stadt.

³⁴ Wie „man häufig noch heute an römischen Bauwerken und auch auf Münzen“ sehen kann, schreibt lakonisch *L. von Pastor* (Anm. 1) 392 und Belege dafür Anm. 6, wobei anfangs statt des eigentlichen Wappenschildes ein Blattkreuz gegeben ist. Die Papstwappen auf Tafeln z. B. bei *W. Buchowiecki*, *Handbuch der Kirchen Roms I* (Wien 1967) 55.

³⁵ Bei der 1962 begonnenen Reinigung trat auf der Rückseite des linken Türflügels das Datum der Fertigstellung zutage „DIE ULTIMO JULII MCCCCXLV“, vgl. *J. R. Spencer*, *Filarete's Bronze Doors at St. Peter's A cooperative Project with Complications of Chronologie and Technique*, in: *J. R. Spencer*, *Collaboration in Italian Renaissance art* (1978) 33–57, bes. 34.

³⁶ „Eodem anno (1433) die ultima maii fo incoronato lo imperatore in San Pietro da papa Eugenio . . . et papa Eugenio si li fece compagnia per fine ad piazza Castello . . . quali stanno scolpiti nella porta di metallo di Santo Pietro, a mano dritta quando s'entra“ vgl. *S. Infessura*, *Diario della città di Roma*, herausg. von *O. Tommasini* (Rom 1890) 30; ferner *Tib Alphanani*, hrsg. von *M. Cerrati*, *De Basilicae Vaticanae* (Rom 1914) 10.

³⁷ Seit *W. von Oettingen*, *Über das Leben und die Werke des Antonio Averlino genannt Filarete* (Leipzig 1888) 9 wird diese Zuweisung 'ständig wiederholt oder als „stemma pontificio“, *Lazzaroni-Muñoz* (Anm. 33) 68 und Abb. 56 bzw. „Papal arms“, *Spencer* (Anm. 35) abgewandelt. Die irrige Bezeichnung geht wohl auf Grimaldi zurück, der die Bildzeichen „insignia gentilitia“ und „Camerae Apostolicae“ nannte [*Lazzaroni-Muñoz* [Anm. 33] 88. Als „Wappen der Kirche“ wäre dagegen das Schlüsselpaar des auf dem linken Außenpfeiler aufgehängten Schildes (ohne Tiara!) anzusprechen. (Abb. 8).

³⁸ Dort auch finden sich auf den Rippen Lorbeerbinde mit eingesteckten Blüten. Sie verwandeln das Gewölbe des Gotteshauses in eine Art Laube, einen Paradiesort, ähnlich wie in Orvieto die Cappella die S. Brizio. In die Marmorplatten des Fußbodens hat A. Verrone Gefäße eingraviert, deren Typos an die aufgesetzt wirkende, sog. „vas electionis“ bei St. Paulus erinnert. Nikolaus V. Vorliebe für kostbares Silberzeug ist bekannt, vgl. *Paschini* (Anm. 10) 187. Die Frage sei erlaubt, ob die heiter-festliche Note des Ganzen der Türe auf den strengen ehemaligen Coelestiner-Mönch Eugen IV. zurückgeht – auch wenn man seine Abwesenheit von Rom in Betracht zieht.

³⁹ Eine eingehende kunsthistorische Untersuchung der Flügel, die die vielen offenen Fragen und Unstimmigkeiten mit Blick nicht nur auf die Kunst Roms, sondern auch auf die zeitgenössische in Florenz und Venedig ins Visier nimmt, wäre höchst wünschenswert. Das Bildprogramm der gesamten Tür steht im Zeichen Christi als SALVATOR O(MNIS!) MUNDI. Der Gedanke der Union, die Eugen IV. seit 1433 vorbereitete (*J. Gill*, *Konstanz und Basel-Florenz, Geschichte der ökumenischen Konzilien Bd. 9* [Mainz 1972], hat nicht nur die drei Tafelchen mit der Konzilsgeschichte durchtränkt.

⁴⁰ Zu vermuten ist, daß Filarete die Umarbeitung sobald wie möglich nach dem Thronwechsel in Angriff nahm, zumal wir wissen, daß er 1447 noch in Rom weilte: Hatte er dort ja noch den Auftrag für das Grabmal des am 11. Juli 1447 verstorbenen Kardinals Antonius de Clavibus von Portugal im Lateran auszuführen, vgl. *E. Müntz*, *Corrier de l'art janvier 1883*, Nr. 3, 33. Zwei Holztüren für St. Peter, die Papst Eugen bei dem Dominikaner Antonio da Viterbo in Auftrag gegeben hatte, waren 1447 noch nicht ganz vollendet, *Pastor* (Anm. 1) 368 Anm. 1.

⁴¹ Paolo di Liello Petrone, Mesticanza, überlieferte u. a. das Datum, das *Spencer* (Anm. 35) 34 f. so versteht.

⁴² vgl. *Pastor* (Anm. 1) 447 Anm. 3, zu Papst Nikolaus V. ebda. 371–652.

⁴³ *Paschini* (Anm. 1) 132, 137, 171.

⁴⁴ Zusammenstellung, wenn auch nicht ganz objektive Auslegung der Quellen bei *P. Nobili Vitelleschi*, *Storia del Cardinale Giovanni Vitelleschi*, in: *Bolletino dell'anno 1985* (Anm. 1) 104 ff. bes. 120.

⁴⁵ Den genauen Standort des kaiserlichen Reiters bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts hat auch die neueste Forschung nicht ermitteln können, *J. Herklotz*, *Der Campus Lateranensis im Mittelalter*, in: *Röm. Jb. f. Kunstgeschichte* 22 (1985) 24. Man kann sich vorstellen, daß aufgrund der zahlreichen Reiterdarstellungen, die sowohl in den Martyrien- als auch in den Historienbildern der Türe von ihm gefordert wurden, Filarete sich zum Studium der einzigen monumentalen Reiterstatue in Rom veranlaßt sah. Aus diesen „Übungen“ mag die unklassische Formulierung jener Kleinbronze des Marc-Aurel-Reiters hervorgegangen sein, die der Künstler 1465 Piero de' Medici schenkte, zuletzt in Dresden, Albertinum, *Lazzaroni-Muñoz* (Anm. 33) Abb. 83, 84. In Übereinstimmung mit der Zeile der späteren Inschrift auf der Fußplatte QUO TENPORE JUSSU EUGENII QUARTI FABRICATUS EST ROMAE AENEAS (VALVAS) TEMPLI S. PETRI wäre damit das frühe Entstehungsdatum seiner Statuette gesichert. Das Motiv des unter dem erhobenen Pferdehuf liegenden Helmes hätte – falls es nicht erst mit der Inschrift hinzugefügt wurde – nach 1450 von dem Bildhauer für Ridos Marmor-Grabmal (Abb. 7) aufgegriffen werden können.

Die irrtümliche Beschriftung dieser bei *Ch. Seymour Jr.*, *Some Reflections on Filarete's Use of Antique Visual Sources*, in: *Arte lombarda* 38/39 (1973) (S. 36 und Abb. 1) abgebildeten Statuette Filaretos geht wohl auf eine Verwechslung mit der Kopie von Antico, datiert 1470, in Wien, Kunsthist. Museum zurück, *J. von Schlosser*, *Werke der Kleinkunst des Allerh. Kaiserhauses Bd. I* (Wien 1908) Taf. X.

⁴⁶ *ELOGIA* 1561, S. 155.

⁴⁷ Das Gemälde von Lippi gibt den „Konstantin“ bereits auf dem neuen, von Sixtus IV. (1471–84) bestimmten Platz wieder – dieses Ambiente läßt sich mit dem von Marten van Heemskerke in einer Zeichnung des Lateranpalastes um 1535, also 40 Jahre später, festgehaltenen – trotz anderen Blickpunktes – identifizieren, Berlin, Kupferstichkabinett, *Herklotz* (Anm. 36) (Abb. 2). – Zum Thema allgemein: H. Ladendorf, *Antikenstudium und Antikenkopie*, 2. Aufl. (Berlin 1958).