

**Olga Raggio & Antoine M. Wilmering: The Gubbio Studiolo and Its Conservation.** Bd. I. Federico da Montefeltro's Palace at Gubbio and Its Studiolo (Olga Raggio); Bd. II. Italian Renaissance Intarsia and the Conservation of the Gubbio Studiolo (Antoine M. Wilmering); New York: The Metropolitan Museum of Art 1999; 222 S., 238 meist farbige Abb.; 262 S., 254 meist farbige Abb.; ISBN 0-87099-924-9 (Bd. I) bzw. 0-87099-925-7 (Bd. II); \$ 125,-

Die seit Jahren angekündigte Publikation über das frisch restaurierte Studiolo aus dem Herzogspalast Federico da Montefeltros in Gubbio, das sich seit 1941 im New Yorker Metropolitan Museum of Art befindet, erschien vergangenes Jahr als hervorragend bebildertes zweibändiges Werk. Olga Raggio, die zuständige Kuratorin des Metropolitan Museum, und Antoine M. Wilmering, der mit der Restaurierung beauftragt war, haben sich die Aufgabe der aufwendig ausgestatteten Präsentation geteilt.

Der 1. Band, den Olga Raggio verfaßte, behandelt die historischen und kunsthistorischen Fragestellungen. Das Einleitungskapitel erläutert die Geschichte der Intarsien des Gubbio-Studiolos seit seinem Verkauf und Ausbau aus dem Palast in Gubbio im Jahre 1874 bis zum Erwerb durch das Metropolitan Museum of Art im Jahre 1941. Kapitel 2 ist der Geschichte des Hauses Montefeltro gewidmet. Im nächsten Kapitel wird die Persönlichkeit des Auftraggebers, des Condottiere-Fürsten Federico da Montefeltro, ausführlich dargestellt und seine historische Aufgabe in Politik und Kunst im italienischen 15. Jahrhundert beleuchtet. Zur Sprache kommen dabei auch seine bedeutenden Kunstaufträge, der Palast in Urbino und, als hervorragende Beispiele, Piero della Francescas Montefeltro-Altarbild (Mailand, Brera) sowie Pieros Porträtduptychon des Condottiere mit dessen Gemahlin Battista Sforza (Florenz, Uffizien). Besondere Aufmerksamkeit wird speziellen Problemen, wie z. B. Federicos Impresen, zuteil.

Die weiteren Kapitel des Buches befassen sich mit dem eigentlichen Gegenstand der Untersuchung, dem Studiolo aus dem Herzogspalast in Gubbio. Die Geschichte der Stadt Gubbio, der Um- und Ausbau des Palastes zu Lebzeiten Federico da Montefeltros und das weitere Schicksal von Palast und Ausstattung werden beschrieben, stets begleitet von einer Fülle hervorragender Farbaufnahmen, die zum großen Teil eigens für diese Publikation angefertigt wurden.

Schließlich wird das Studiolo selbst vorgestellt und mit seinem berühmten, etwas früher entstandenen Gegenstück, dem Studiolo im Herzogspalast von Urbino, verglichen. Entstanden sind die Gubbio-Intarsien offenbar 1476-83 in der Florentiner Werkstatt des Giuliano da Maiano. Ein weiteres Hauptwerk dieser bedeutenden Werkstatt hat sich in den Intarsien der Nordsakristei des Florentiner Domes von 1463 erhalten. Diese zeigen ebenfalls illusionistische Wandschränke mit Gittertüren, deren unglaubliche Trompe-l'oeil-Effekte den Reiz und Ruhm beider Studioli ausmachen; die für diese Werkstatt charakteristischen Figurennischen zählen im Urbino-Studiolo zum Formenrepertoire der Intarsien. Ähnliche Figurennischen sind auf den etwa gleichzeitig entstandenen Intarsientüren Giulianos mit den Figuren von Dante und Petrarca in der Sala dei Gigli im Florentiner Palazzo Vecchio zu finden, desgleichen

auf den Intarsientüren der Sala degli Angeli mit Mars und Herkules bzw. Apoll und Minerva im Palast von Urbino. Die Kassettendecken der Studioli in Gubbio und noch deutlicher in Urbino (1476) zeigen engsten Zusammenhang mit dem entsprechenden Soffitto der Sala dell'Udienza aus dem Jahre 1475 im Palazzo Vecchio. Diese Kassettendecke wurde nachweislich von Giulianos Werkstatt geschaffen.

Da die urbinatischen Dokumente bis auf wenige Ausnahmen verloren sind, bleibt die Zuschreibung an bestimmte Künstler weitgehend auf die Kriterien des Stilvergleichs angewiesen. Im vorliegenden Fall müßte das Vorhandensein eines zweiten ähnlichen Ensembles für eine Zuschreibung eigentlich nützlich sein; außerdem gibt es von der Florentiner Werkstatt der Brüder da Maiano die erwähnten weiteren Arbeiten, die zur Beurteilung herangezogen werden können. Trotzdem liegt der Fall nicht so einfach: im gleichen Zeitraum war eine zweite, etwas jüngere Werkstatt in Florenz tätig, deren wichtigstes Mitglied, Baccio Pontelli, ebenso wie Giuliano da Maiano bei Francesco di Giovanni, genannt Francione gelernt hat, der in Pisa mit Giuliano da Maiano zusammenarbeitete. – In der äußerst umfangreichen einschlägigen Literatur der letzten Jahre werden beide Studioli meist den Brüdern Giuliano (der gleichzeitig auch als Architekt tätig war) und Benedetto da Maiano (der auch Bildhauer war) zugeschrieben, eine Mitarbeit Baccio Pontellis wird von einigen Autoren in Betracht gezogen.

Nach Meinung von Olga Raggio und Antoine M. Wilmering ist Giuliano da Maiano nur für das Studiolo in Gubbio zuständig. Raggio schreibt das Studiolo in Urbino Baccio Pontelli unter Mitarbeit Franciones zu, den Soffitto hält sie für ein Werk der da Maiano-Werkstatt. Antoine M. Wilmering plädiert allein für Baccio Pontelli; – Vor allem Wilmering nennt technische Argumente, wie z. B. die Bevorzugung bestimmter Holzsorten, was sich aber so strikt nicht behaupten läßt, oder die mangelnde Übereinstimmung bei der Gestaltung gleicher Objekte, z. B. den Impresen, und meint aus diesen Gründen beide Studioli jeweils anderen Werkstätten zuschreiben zu können.

Beide Studioli desselben Auftraggebers, der wie bei anderen Kunstaufträgen augenscheinlich selbst auf die Planung, und damit vor allem auf das komplizierte ikonographische Programm Einfluß nahm, weisen eine Fülle von Gemeinsamkeiten, aber auch einige Unterschiede auf.

In Urbino baut sich die Wandverkleidung aus Holzintarsien in mehreren Zonen auf: über fingierten Holzbänken auf rechteckigen Konsolen folgt eine Zone mit Bildfeldern, in denen Impresen, Devisen und Orden des Hausherrn dargestellt sind, immer wieder unterbrochen von „hochgeklappten Sitzbrettern“ mit ornamentalen Intarsien in „Comesso-di-silio“-Technik, wie sie aber für die Werkstatt der da Maiano (übrigens auch nach Meinung Wilmerings) typisch sind. Darüber folgt die Zone der „Wandschränke“ mit Gittertüren: hier finden sich dicht gedrängt stapelweise Bücher, Musikinstrumente, Meßinstrumente und andere Gegenstände. Perspektivisch sehr aufwendig gestaltete Wandnischen mit großen Figuren der christlichen Tugenden unterbrechen die Reihe der Schränke. Die Ostwand ist thematisch hervorgehoben. In den beiden echten Nischen links und rechts wird eine kleine Waffenkammer und ein

weiteres kleines Studiolo mit Lesepult dargestellt, auf dem vorkragenden Wandpfeiler in der Mitte ist ein fiktiver Ausblick durch eine Loggia hindurch in die weite Landschaft zu sehen. Im seitlich anschließenden Bildfeld tritt der Hausherr Federico da Montefeltro mit der gesenkten Lanze des Friedensfürsten zwischen einem Vorhang heraus. In dieser Stilisierung, unmittelbar neben den gegensätzlichen Betätigungsfeldern der Waffenkammer und des Studiolos, vertritt er das Ideal der „arma et litterae“, das er als humanistisch gebildeter Fürst für sich in Anspruch nimmt.

Über der Intarsienverkleidung beginnt die Bilderzone mit achtundzwanzig Porträts der „Uomini illustri“, Geisteshelden aus dem profanen und sakralen Bereich, sozusagen eine geistige Ahnenreihe für den gelehrten Condottiere, in die er sich selbstbewußt einreihet. Federico da Montefeltro besaß eine der umfassendsten Bibliotheken seiner Zeit, die er innerhalb von etwa fünfundzwanzig Jahren systematisch zusammengetragen hat. – Da seit 1983 die Hälfte der Bilder wieder an ihrem originalen Platz angebracht ist und die im Pariser Louvre befindliche andere Hälfte mittels Fotokopien das Ensemble vervollständigt, ist das urbinatische Studiolo heute das am komplettesten erhaltene Studiolo eines Renaissancesfürsten.

Als Federico da Montefeltro den Auftrag zu seinem zweiten Studiolo in Gubbio vergab, hat er sich offensichtlich derselben Meister bedient. Immerhin konnte er seine Auswahl unter damals 84 florentinischen Werkstätten treffen. Trotz Verwendung ähnlicher Motive sind in Gubbio die Akzente etwas anders gesetzt: das Ambiente wirkt durch die einheitliche Reihung der Gittertürenschränke und durch den Verzicht auf die Figurennischen konsequenter durchstrukturiert und ruhiger, die Gegenstände in den Schränken werden sparsamer verteilt als in Urbino und sind strenger geordnet. Licht- und Schatteneffekte werden auffälliger präsentiert (z. B. bei den Balusterfüßen der „Sitzbänke“), die dunklen Hintergründe lassen die helleren Gegenstände noch deutlicher hervortreten. Die Planung für dieses Studiolo könnte, hier möchte ich Olga Raggio zustimmen, in den Händen Francesco di Giorgios gelegen haben, der seit etwa 1475 für den Herzog tätig war und dessen mathematische Traktate sein Interesse für perspektivische Probleme erweisen. Daraus könnten sich die Unterschiede in der präziseren Anordnung gegenüber dem Vorbild in Urbino ergeben. Daß das zweite Werk noch kunstvoller, aber auch artifizieller wirkt, ist nicht erstaunlich.

Alles in allem möchte man aber den Argumenten Olga Raggios und Antoine Wilmerings für eine unterschiedliche Autorschaft beider Studioli nicht folgen. Schließlich weisen beide Ensembles die von Wilmering für den einen oder anderen Künstler jeweils genannten typischen Formen auf, z. B. die angeblich nur für Pontelli typischen „Porphyrscheiben“, die in Gubbio (da Maiano) noch häufiger als in Urbino vorkommen. Wilmering nennt eine Reihe von subtilen Beobachtungen an beiden Studioli, seine Schlußfolgerungen sind jedoch nicht immer nachvollziehbar. Kann man wirklich unterstellen, beide Ensembles müßten einander wie Kopien entsprechen, um von ein und derselben Werkstatt geschaffen zu sein? – Viel eher hat es den Anschein, als seien für diese ungemein arbeitsaufwendigen Aufträge beide, sehr stark spezialisierten Werkstätten gemeinsam tätig gewesen, wohl aus dem einfachen Grund, weil der Herzog die Fertigstellung vorantreiben wollte (vgl. dazu JAN LAUTS und IRLIND

LUISE HERZNER: Federico da Montefeltro. Kriegsherr, Friedensfürst und Förderer der Künste; München: Deutscher Kunstverlag 2001 [im Druck].

Eine Zusammenarbeit der beiden Werkstätten räumt Wilmering übrigens bei anderen Aufträgen ein (für bestimmte Ornamentleisten in „toppo-Technik“, Austausch bestimmter Holzsorten u. ä.). Der stilistische und technische Vergleich der sehr kleinteiligen „Tugenden“ Baccio Pontellis vom Chorgestühl in Pisa und ihrer urbina-tischen Gegenstücke fällt aber meines Erachtens eindeutig zugunsten Giuliano da Maianos aus, denn diese besitzen dieselbe kontrastreiche Modellierung der Faltenmulden wie Giulianos Figuren. Im übrigen war Baccio Pontelli während der Siebziger Jahre in Pisa sogar ansäßig. Trotzdem kann seine Werkstatt bestimmte, eher ornamentale Arbeiten für Urbino ausgeführt haben. Daß verschiedene Details innerhalb der Studioli, auch ähnliche Gegenstände, nicht identisch gearbeitet sind, sollte bei der Fülle der zu bewältigenden Arbeit nicht verwundern; sicherlich war eine ganze Phalanx von Handwerkern beschäftigt, deren persönliche Handschrift gerade im Bereich kleiner Einzelheiten sichtbar wird. Giuliano da Maiano war, zumal er gleichzeitig mit Bauaufträgen beschäftigt war, auch mehr Werkstattleiter als selbst tätiger Künstler.

Ein weiteres schwieriges Problem liegt in der Beurteilung der ehemaligen Ausstattung des Gubbio-Studiolos mit Bildern. Bei der Deutung des Inschriftfrieses als Hinweis auf einen Artes-Liberales-Zyklus hat Olga Raggio sicherlich recht. Innerhalb der von ihr genannten Vergleichsbeispiele ist der Artes-Liberales-Freskenzyklus im Palazzo Trinci von Foligno sicherlich der wichtigste. Laut neu aufgefundener Dokumente von LAURA LAMETTI (vgl. *Bell'Italia*, November 2000) wurde dieser Zyklus 1411/12 von Gentile da Fabriano gemalt. – Von einem ehemaligen Artes-Liberales-Zyklus mit Montefeltro-Inschrift sind nur noch zwei Tafeln erhalten, die sich heute in der Londoner National Gallery befinden, von zwei weiteren zugehörigen Bildern (Berlin, Kriegsverlust) sind wenigstens Fotografien vorhanden. Olga Raggio sieht in ihnen die Fragmente des Zyklus', der sich einst im Studiolo von Gubbio befand. Die Zuordnung dieser Bilder zu ihrem ursprünglichen Anbringungsort bereitet jedoch erhebliche Schwierigkeiten. LORNE CAMPBELL hat den Bildern im jüngsten Katalog der National Gallery (1998) eine umfassende Untersuchung gewidmet und ist zu dem Ergebnis gekommen, daß Gubbio als Herkunftsort ausgeschlossen werden müsse. Seine Argumente sind so schwerwiegend, daß man ihnen nicht widersprechen können: die Bildträger aus quer- bzw. längsgefügtten Brettern und die Abfolge der zu rekonstruierenden Inschrift lassen nur eine bestimmte Anordnung und Reihenfolge der sieben „Artes“ zu, die auf Grund ihrer komplizierten Befestigungsvorrichtungen vermutlich eine Dreier- und zwei Zweiergruppen gebildet haben. Allerdings benennt er sie „Justus van Gent-Schule“ und nicht „Pedro Berruguete“, was angesichts ihres Stiles und der Entstehung um 1480 eher zutreffen dürfte. (vgl. OTTO PÄCHT: *Altniederländische Malerei, Von Rogier van der Weyden bis Gerard David*; München 1994, S. 145–152). Olga Raggio versucht die Bilder, die sie „Justus van Ghent and assistants“ gibt, dennoch für Gubbio zu retten. Aber auch ein von ihr aufgefundenes Dokument aus dem 17. Jahrhundert über die Demontage von ehemals in Gubbio vorhandenen Bildern – deren Darstellungen werden nicht genannt – kann

kaum auf die Londoner Bilder bezogen werden. Es wäre durchaus denkbar, daß Federico da Montefeltro noch für einen weiteren seiner Regierungssitze (z. B. Casteldurante, heute Urbania, oder Fossombrone) einen aufwendigen Artes-Liberales-Zyklus in Auftrag gegeben hat. Mit denselben Argumenten, die gegen Gubbio sprechen, läßt sich auch die Bibliothek im Palast in Urbino ausschließen, die verschiedentlich als ursprünglicher Aufstellungsort der Londoner Bilder erwogen wurde. Eine Lösung des Problems scheint kaum möglich, da alle betreffenden Dokumente verloren sind und die Bauten stark verändert wurden oder nicht mehr bestehen.

Der 1. Band von Olga Raggio ist mit einem ausführlichem, sehr nützlichem Personen-, Orts- und Sachindex und kompletter Bibliographie sowie einem Anhang von MARTIN KEMP über die perspektivische Konstruktion der Intarsien ausgestattet.

Ebenso sorgfältig ist der 2. Band von Antoine M. Wilmering gearbeitet. Wieder bestechen die hervorragenden, meist farbigen Abbildungen, die zudem sämtliches Vergleichsmaterial präsentieren. Auch diesem Band ist ein Index zur Aufschlüsselung des gesamten Buches beigegeben; weitere Anhänge bringen eine Liste der dem Namen nach bekannten Intarsienkünstler, eine Werkzeugliste des ausgehenden 15. Jahrhunderts sowie zwei historische Beschreibungen des Studiolo von Gubbio aus dem 19. Jahrhundert vor dem Ausbau.

Sehr aufschlußreich sind Wilmerings Ausführungen über die Geschichte der Intarsie in Italien vom 14. bis ins 16. Jahrhundert, nützlich die Erläuterung der unterschiedlichen Techniken (Comesso di silio, Toppo, Prospettiva, Certosina etc.), der Fachbegriffe, der Holzsorten und der Werkzeuge. Die wichtigsten Werkstätten in Mittel- und Oberitalien, die oft von Künstlerfamilien über Generationen geführt wurden, werden vorgestellt und miteinander verglichen.

Der zweite große Teil seines Buches befaßt sich naturgemäß mit der Restaurierung des seit 1996 wieder ausgestellten Gubbio-Studiolo, deren Darstellung eine sorgfältige Bestandsaufnahme vorausgeht.

Die vorbildlich gestaltete zweibändige Monographie über das Gubbio-Studiolo erschließt ein wichtiges Kapitel der höfischen Kunst, die sich in letzter Zeit wachsenden Interesses erfreut.

IRMLIND LUISE HERZNER  
*Karlsruhe*