

the discourse that made its participants members of the Florentine state, it also would have made them subjects to the *respublica christiana*. While this double loyalty would cause problems for the Foucaultian subject, this was not the case for the Seicento *cit-tadino*. Thus, the theoretical context chosen for this book – the interaction between politics, discourse and institutions that constituted a new kind of citizen in the early modern period – might have been acceptable, but was taken too literally from Foucault – who developed it for nineteenth-century France. His assumption that religion is an ‘empty’ ritual does not apply to Florence in the given period, and moreover, the city was not a closed political society, but located in the midst of an Italian peninsula that comprised many small states, and the peculiar double power of the Pope⁹.

Notwithstanding these objections, the quality of the book lies in the amassed quantity of material that provides a rich insight into the development and possible political influences on the visual arts in early modern times. It corrects the still prevailing interpretation published six decades ago by Nikolaus Pevsner in his study on the European academies, which posed the search for artistic independence and social rise as the core of the phenomenon – although in his fourth chapter on the eighteenth century, Pevsner readily acknowledged the importance of political initiatives for the founding of academies¹⁰. This book, however, has reached the opposite side by too much concentration on one academy in one city, sacrificing the characteristics of religious and artistic culture along the way for a modern theoretical concept. It is up to the reader to find the middle.

ARNOLD WITTE
University of Amsterdam

-
- 9 For the papal states and its head, see P. Prodi: *The Papal Prince. One body and two souls: the papal monarchy in early modern Europe*; Cambridge 1987; p. 157 f.; and for the influence of papal politics on the Florentine situation see K. J. P. Lowe: *Church and Politics in Renaissance Italy. The life and career of Cardinal Francesco Soderini (1453–1524)*; Cambridge 1993; p. 53 f.
- 10 Nikolaus Pevsner: *Academies of Art Past and Present*; New York 1973; p. 140 f. – Political dimensions of the Florentine Accademia have also been alluded to in Bram Kempers: *Kunst, Macht en Mecenaat. Het beroep van schilder in sociale verhoudingen*; Amsterdam 1987; p. 17, 326–332; and H. Th. van Veen: *Cosimo de' Medici. Vorst en Republikein. Een studie naar het heersersimago van de eerste groothertog van Toscane (1537–1574)*; Amsterdam 1998; p. 88 f.

Jan Pieper: Pienza. Der Entwurf einer humanistischen Weltsicht; Stuttgart: Axel Menges 1997; 622 S., 1438 Abb., 124 Pläne; ISBN 3-930698-06-4; DM 380,-

Die Stadt Pienza in der südlichen Toskana, nicht weit von Siena entfernt, gilt als die erste Idealstadt der Renaissance. Mit ihrer zentralen, als regelmäßiges Trapez angelegten Piazza öffnet sich hier erstmals ein städtischer Binnenraum zur umgebenden Landschaft, werden Architektur und Natur ganz neu als zwar gegensätzliches, aber gleichwohl zusammengehörendes Paar begriffen. Zum ersten Mal seit der Antike bildet diese Piazza auch wieder den politischen *und* religiösen Mittelpunkt der Stadt; an ihr stehen mit der Kathedrale und mit den Palästen des Bischofs, der Kommune und

der Familie Piccolomini, die in der Stadt und ihrer Umgebung umfangreiche Güter besaß, die Bauten aller gesellschaftlich relevanten Kräfte. Initiator dieser zwischen 1459 und 1464 realisierten Planung war Enea Silvio Piccolomini (1405–1464), der zunächst als Humanist, Dichter und Diplomat, ab 1458 als Papst Pius II., zu den herausragenden Persönlichkeiten des Quattrocento gehörte. Ganz in der Tradition antiker Stadtgründer sorgte er unmittelbar nach der Papstwahl für die Umgestaltung seines Geburtsortes Corsignano und gab ihm seinen Namen: Pientia, die Piusstadt. Nach dem Tod Pius II. sank Pienza indes wieder in seine frühere Bedeutungslosigkeit zurück, die monumentale Baugruppe aber um die zentrale Piazza blieb unbeschadet der Zeitläufte nahezu unverändert erhalten.

Man sollte meinen, dieses einmalige städtebauliche Ensemble der Frührenaissance sei schon längst intensiv behandelt und bis ins Detail erforscht worden, zumal Pius II. in seinen *Commentarii* eine akribische Beschreibung der gesamten Anlage hinterlassen hat. Ein erster Hinweis findet sich 1822 bei Carl Friedrich von Rumohr, der Pienza aus eigener Anschauung kannte¹; Jacob Burckhardt war die Stadt 1855 nur vom Hörensagen bekannt², wenige Jahre später hatte er diesen Mangel behoben³. Unter dem Eindruck umfangreicher Restaurierungen in Pienza publizierte Ludwig Heinrich Heydenreich 1937 einen Aufsatz, der trotz manch zeitbedingter Formulierung in seinen wesentlichen Ergebnissen bis heute gültig geblieben ist⁴. Sieht man aber von einzelnen Aufsätzen oder der Behandlung Pienzas in den einschlägigen Gesamtdarstellungen zur Renaissancearchitektur einmal ab, sind trotz der erstrangigen Quelle und des singulären Charakters der Gesamtanlage nur wenige Monographien erschienen. Diese setzen überhaupt erst 1966 mit Enzo Carli ein, der sich ausführlich mit der Ausstattung der Kathedrale beschäftigt, der Architektur aber nur wenig Raum widmet⁵. Durch Giancarlo Cataldi und seine Mitarbeiter wurde 1977 der erste exakte Erdgeschoßgrundriß der gesamten Stadt erstellt, 1978 erschien eine ergänzende Publikation⁶. 1984 legte Kunibert Bering eine frühe Studie zur Ikonologie Pienzas vor⁷, 1985 folgte Nicholas Adams mit einer Publikation Sieneser Archivalien, die den durch den Eingriff des Papstes ausgelösten Wandel in Corsignano dokumentieren⁸.

- 1 CARL FRIEDRICH VON RUMOHR: Bauwerke Pius' II. zu Pienza und Siena. Bernhard Rosselino und Francesco di Giorgio, in: *Kunstblatt. Beilage zum Morgenblatt für gebildete Stände* 1822, Nr. 10, S. 37–40, Nr. 11, S. 41–44, Nr. 12, S. 45f.
- 2 JACOB BURCKARDT: Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuß der Kunstwerke Italiens (*Kröners Taschenausgabe*, 134); 3. Aufl. Stuttgart 1953 (Basel 1855), S. 175.
- 3 JACOB BURCKARDT: Geschichte der Renaissance in Italien; Stuttgart 1868, S. 148f.
- 4 LUDWIG HEINRICH HEYDENREICH: Pius II. als Bauherr von Pienza, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 6, 1937, S. 105–146, Neudruck in: DERS.: Studien zur Architektur der Renaissance. Ausgewählte Aufsätze; München 1981, S. 56–82.
- 5 ENZO CARLI: Pienza. La città di Pio II.; Rom 1966; vgl. DERS.: Pienza. Die Umgestaltung Corsignanos durch den Bauherrn Pius II. (*Vorträge der Aeneas-Silvius-Stiftung an der Universität Basel*, 3); Basel, Stuttgart 1965.
- 6 GIANCARLO CATALDI (u. a.): Rilievi di Pienza; Florenz 1977; DERS.: Pienza e la sua piazza. Nuova ipotesi tipologica di lettura, in: *Studi e Documenti di Architettura* 7, 1978, Nr. 4, S. 73–116.
- 7 KUNIBERT BERING: Baupropaganda und Bildprogrammatik der Frührenaissance in Florenz – Rom – Pienza (*Bochumer Schriften zur Kunstgeschichte*, 4); Frankfurt a. M. 1984.
- 8 NICHOLAS ADAMS: The acquisition of Pienza, 1459–1564, in: *Journal of the Society of Architectural Historians* 44, 1985, S. 99–110. Adams hat das Material noch mehrfach in anderer Form vorgelegt,

1987 schließlich erschien die Arbeit von Charles Randall Mack, der zahlreiche bislang übersehene architektonische Details beobachtete und Pienza als Umsetzung der zeitgenössischen Architekturtheorie erklärte⁹. Diesen Ansatz führt die 1990 publizierte Habilitationsschrift von Andreas Tönnemann fort, die das gebaute Pienza mit dem theoretischen Diskurs um die Anlage und Architektur von Städten im Quattrocento konfrontiert¹⁰.

Indes liegt allen Publikationen, mit Ausnahme der von Giancarlo Cataldi, ein historischer bzw. kunstwissenschaftlicher Ansatz zugrunde. Die präzise und detailierte Bauaufnahme hingegen, wesentliche Grundlage für die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit historischer Architektur, blieb lange ein Desiderat der Forschung. Erst Jan Pieper, Jahrgang 1944, Architekt und Professor für Baugeschichte an der Technischen Hochschule Aachen, hat sich, unterstützt von seinen Studenten, in fast zehnjähriger Arbeit dieser Mühe unterzogen und eine Monographie zu Pienza vorgelegt, die nicht nur dem Umfang nach ihrem Gegenstand durchaus adäquat ist, sondern auch erstmals konsequent die Bauwerke selbst als Quelle ihrer Geschichte heranzieht und damit die Pienza-Forschung auf eine neue Basis stellt.

Erste Ergebnisse seiner Forschungen hatte Jan Pieper 1986, 1989 und 1990 vorgelegt¹¹, darin allerdings den Bogen der Interpretation seiner Baubefunde sehr weit gespannt; möglicherweise liegt hier oder in dem anders gearteten methodischen Ansatz der Keim für die wechselseitigen Mißverständnisse, die in den etwa zeitgleich entstandenen Arbeiten von Jan Pieper und Andreas Tönnemann immer wieder aufflackern. Nach Andreas Tönnemann nimmt Jan Pieper eine „entschiedene Gegenposition“ zu der „enthusiastischen Kleinarbeit“ von Nicholas Adams und Charles Randall Mack ein¹². Die durch die beiden Amerikaner publizierten Dokumente stellen sicher einen wichtigen Schritt in der Pienza-Forschung dar, das Bauwerk selbst jedoch, die wesentlichste Quelle seiner Geschichte, blieb auch von diesen beiden unbeachtet, und gerade in dessen akribischer Beobachtung und Dokumentation liegt das große Verdienst Jan Piepers. Bedauerlich ist auch, daß Andreas Tönnemann die Aussage Gottfried Grubens nicht präzisiert, Jan Piepers Hypothesen zur Kathedrale hielten dem Baubefund nicht stand¹³. Schließlich sind seit Beginn der Drucklegung

nimmt aber bis zur jüngsten Publikation weder die Arbeiten von TÖNNEMANN 1990 (Anm. 10) noch die von PIEPER 1986, 1989 und 1990 (Anm. 11) zur Kenntnis (DERS.: The construction of Pienza (1459–1464) and the consequences of „renovatio“, in: Susan Zimmerman/Ronald F. E. Weissman (Hrsg.): *Urban life of the renaissance*; Newark/Del. – London 1989, S. 50–79; DERS.: Pienza, in: *Storia dell'architettura italiana. Il Quattrocento* (Hrsg. Francesco Paolo Fiore); Mailand 1998, S. 314–329).

9 CHARLES RANDALL MACK: Pienza. The creation of a renaissance city; Ithaca – London 1987.

10 ANDREAS TÖNNEMANN: Pienza. Städtebau und Humanismus (*Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana*, 26); München 1990. Die Studie liegt mittlerweile in einer 2. Auflage vor (München 1996).

11 JAN PIEPER: Pienza. Das Bühnenhaus einer humanistischen Zusammenschau der Gegensätze, in: *Bauwelt* 45, 1986, S. 1710–1732; DERS.: Architektur wächst aus den Steinen. Metaphern der Verwandlung am Palast Pius' II. in Pienza, in: *Daidalos* 31, 1989, S. 76–87; DERS.: Die Idealstadt Pienza. Fünf Körper im Spiel der Geometrie, in: *Planstädte der Neuzeit vom 16. bis zum 18. Jahrhundert* (Kat. Karlsruhe 1990); Karlsruhe 1990, S. 95–110.

12 TÖNNEMANN 1990 (wie Anm. 10), S. 12f.

13 Ebd., S. 105 Anm. 5.

1995 einige kleinere Arbeiten zu Pienza erschienen, meist zu einzelnen Aspekten der Bauten Pius' II.¹⁴ Eine erste Rezension des vorliegenden Werkes von Jan Pieper wurde im Jahr 2000 publiziert¹⁵.

Das Buch ist in zwei Hauptteile („Bücher“) gegliedert, die der Stadt (S. 15–231) und den Bauten gewidmet sind (S. 233–491); die Bauaufnahmen der Bauten Pius' II. bilden einen dritten Schwerpunkt (S. 492–587). Den Abschluß bilden 1107 Anmerkungen (S. 589–608), die umfangreiche Bibliographie (S. 609–616) und das Register (S. 617–621), das nicht nur die Namen von Orten und Personen enthält, sondern auch Fachtermini der Architekturgeschichte, um „das Auffinden ikonologischer oder typologischer Zusammenhänge“ (S. 617) zu erleichtern, deren Darstellung ein wesentliches Anliegen Jan Piepers ist.

Jan Pieper beginnt sein erstes Buch mit einer Betrachtung des Entwurfs und der grundlegenden Baugedanken der Anlage. Die Wurzeln der Stadtbaukunst der Frührenaissance findet er in der Auseinandersetzung mit dem Theaterbau der Antike, wie sie etwa seit der Mitte des Trecento anzutreffen ist; das erkläre den bühnenartigen Charakter des Raumgefüges und die Aneinanderreihung von Einzelbauten. Neben bildlichen Darstellungen sei Pienza die einzige Stadt Italiens, die „diesen Charakter der Frührenaissancearchitektur vollständig bewahrt hat“ (S. 18). Intention der Baumaßnahmen von Pius II. sei nicht eine Sanierung des historischen Ortskernes gewesen, sondern eine Demonstration: „Es ging Pius um den Entwurf einer humanistischen Weltsicht, um eine kulturelle Vision. Diese sollte an seinem Geburtsort zum ersten Mal in der Epoche konkrete, architektonische Gestalt gewinnen“ (S. 20). Damit deutet Jan Pieper, wie schon im Untertitel des Buches, das Ergebnis seiner Untersuchungen an: Für ihn ist Pienza eine hoch programmatische, auf die Selbstdarstellung des Papstes und seiner Weltsicht ausgerichtete Architektur, die bei der Umbenennung Corsignanos zu Pienza beginnt und sich selbst in den kleinsten Details der Bauten wiederfindet. Ungereimtheiten und Brüche, von der Forschung bisher als Unvermögen des ausführenden Architekten Bernardo Rossellino, Konzession an die Pro-

14 ALBERTO OLIVETTI: *Costruito instabile. Pio II a Pienza*, in: *Conferenze d'arte* (Hrsg. Gianni Mazzoni) (Poliziana arte, 5); Montepulciano 1994, S. 17–50; GIUSEPPINA CARLA ROMBY: *Modelli urbanistici rinascimentali. La vicenda di Pienza*, in: ebd., S. 51–67; JAN PIEPER: *Der Schatten Pius' II. Die Kalenderarchitektur der Domkirche von Pienza*, in: *Archithese* 27, 1997, Nr. 1, S. 19–24; SAMO TEFANAC: *I maestri transalpini alla costruzione del duomo di Pienza*, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 41, 1997 (1998), S. 177–187; JACOPO GRESLERI: *Alfredo Barbacci e il Duomo di Pienza*, in: Francesco d'Alberti di Villanuova und Sandro Scarrocchia (Hrsg.): *Cultura della conservazione e istanze del progetto (Saggi e documenti, 166)*; Florenz 1998, S. 113–117. – Lediglich aus Gründen der Vollständigkeit sei erwähnt MARIA BONIFAZI-GERAMB: *Pienza. Studien zur Architektur und Stadtplanung unter Pius II.* (*Wissenschaftliche Beiträge aus europäischen Hochschulen, Reihe 9: Kulturgeschichte, 6*); Ammersbek bei Hamburg 1994. Ihre These, Pius II. habe nicht nur die zentrale Piazza, sondern die gesamte Stadtanlage von Pienza einschließlich der Stadtmauern geplant, ruht auf einem geometrischen System, dem wechselweise die Pläne Heydenreichs und diejenigen Caltadis zugrundeliegen, ohne daß die Verfasserin die Frage nach deren Kongruenz auch nur stellt; zudem bleibt sie jeglichen baulichen wie schriftlichen Beleg schuldig.

15 MARIA FABRICIUS HANSEN: *Rezension von Jan Pieper: Pienza. Der Entwurf einer humanistischen Weltsicht*, in: *Albertiana* 3, 2000, S. 300–303.

vinzialität oder die kurze Planungs- und Bauzeit gedeutet, sind für Jan Pieper Beleg einer collagenhaften Konzeption der Architektur, von Pius II. bewußt geplant und von den Bauleuten konsequent umgesetzt.

Als Kernstück der Umbaumaßnahmen gilt Jan Pieper die zentrale Fläche der Piazza. Städtebaulich bildet sie fraglos das Zentrum, architektonisch nimmt ihre Pflasterung aus fischgrätartig verlegten Backsteinen und Travertinstreifen auf die umgebenden Bauten Bezug. Vor allem aber sieht Jan Pieper in der Piazza ein großes Kalenderbauwerk. Seinen Ausführungen zufolge ist die Kirche „nämlich so gedreht, daß mittags an den Äquinoktien der Schatten der Fassade auf die [...] Piazza fällt und diese gänzlich ausfüllt“ (S. 24). Daran knüpft Jan Pieper eine Fülle von Assoziationen zu Licht und Schatten, zum Lauf der Zeit und der Vergänglichkeit des Lebens; er meint, diese seien „die bestimmende Absicht der Orientierung und einer der grundlegenden Baugedanken der Stadtanlage überhaupt“ gewesen (ebd.) und legt noch zahlreiche weitere Indizien für diese These vor. Am Ende dieser Gedankenkette bringt er die in den *Commentarii* erwähnte Aufstockung der Kapitelle in der Kathedrale mit einem politisch motivierten Rückzug Pius' II. in Verbindung, der den Schattenwurf zunächst auf das astronomische Äquinoktium berechnet wissen wollte, dann aber auf das kalendarische zurückgegangen sei, das wegen der damals schon bekannten Ungenauigkeit des julianischen Kalenders 11 Tage später stattfand (S. 32 ff.). Pius habe so wider besseres astronomisches Wissen dem theologischen Argument den Vorzug gegeben und „über den Kapitellen wiederum Pfeiler von sieben Fuß“ errichten lassen (*Commentarii*, IX, 24).

Ich gestehe, diese Ausführungen fasziniert gelesen zu haben, möchte ihnen gleichwohl nicht ganz folgen. Aus der für die Hypothese vom Kalenderbauwerk erforderlichen Aufstockung von 2,41 m, die Jan Pieper auch an den Pfeilern gemessen hat, und der Maßangabe Pius' errechnet sich ein Fußmaß von 34,4 cm, das erheblich von den gebräuchlichen Fußmaßen zwischen 28 und 30 cm abweicht. An anderer Stelle nennt Jan Pieper das aus einem halben *braccio romano* (56,4 cm) gebildete Fußmaß von 28,2 cm als Modul für den Bau der Kathedrale (S. 230; s. u.). Umgekehrt läßt sich das aus sieben Fuß à 28,2 cm errechenbare Maß von 1,974 m oberhalb der Kapitelle nicht nachweisen. Ich möchte daher die Aufstockung der Kapitelle als Planänderung während der Bauzeit ansehen, ganz so wie Pius selbst es in den *Commentarii* beschreibt. Angesichts der Herkunft der Piccolomini wäre auch eine Verbindung zur Kathedrale in Siena denkbar, die im Chor ähnliche Aufstockungen zeigt und ebenfalls der S. Maria Assunta geweiht ist.

Auch einen weiteren Baubefund, die Abweichung der Längsachse der Kathedrale um 12° 30' Ost von der exakten Südrichtung und ihre Ausrichtung auf den Monte Amiata, sieht Jan Pieper im Kontext des Kalenderbauwerks; zudem müsse man die Intention Pius' berücksichtigen, Stadt und Landschaft aufeinander zu beziehen. Aber auch die in Italien Mitte des 15. Jahrhunderts noch unbekanntes Fehlweisung der Kompassrose, die Differenz zwischen geographischem und magnetischem Nordpol, erklärt diese Abweichung, zumal sie in Pienza eben jene 12° 30' Ost beträgt (S. 589 Anm. 47). Könnte daher nicht schlicht der gut dokumentierte Wunsch Pius' II.

nach einem lichterfüllten Innenraum ausschlaggebend für eine intendierte exakte Südorientierung gewesen sein, aus der dann wegen der Fehlerhaftigkeit der Instrumente die realisierte abweichende geworden ist? Die Ausrichtung auf den Monte Amiata mag man als zusätzlichen Gewinn angesehen haben.

Der mit zahlreichen Abbildungen aus der zitierten Literatur illustrierten Forschungsgeschichte Pienzas widmet Jan Pieper das nächste Kapitel, bevor er ausführlich Ansatz und Genese seiner Forschungen erläutert. Nach seinen Worten geht es ihm dabei nicht nur um die klassischen Fragestellungen der Baugeschichte, Entstehung und Typologie, und um die Ikonologie, sondern als drittes um die „Darstellung der elementaren architektonischen Themen, die die überzeitliche Faszination jeder bedeutenden Architektur ausmachen“ (S. 63). Damit formuliert Jan Pieper einen eigenen, allumfassenden methodischen Ansatz, der weit über die neutrale, nüchterne Bauuntersuchung hinausgeht.

Die folgenden Kapitel sind Persönlichkeit und Vita Pius' II. sowie dessen humanistischer Weltanschauung gewidmet. Verwoben wird diese Darstellung, die auch einen Einblick in den intellektuellen, weltlichen wie geistlichen Diskurs des Quattrocento gibt, in eine detailreiche Abhandlung der politischen Verhältnisse. Jan Piepers besonderes Augenmerk gilt dabei der Auseinandersetzung mit dem Islam und dem Verhältnis der römisch-katholischen zur orthodoxen Kirche. Idee und Programm der Stadtgründung von Pienza, obwohl im Grunde nur ein Umbau, und der Bauten an der zentralen Piazza sind Gegenstand der nächsten Kapitel, wiederum aufs engste verwoben mit detaillierten Baubeobachtungen, die indes eher assoziativ sind als daß sie einer streng geordneten Baubeschreibung entsprechen würden.

Das zweite Buch beginnt mit einem auszugsweisen Abdruck der *Commentarii Pius' II.*, soweit sie sich auf Architektur und Landschaft von Pienza beziehen (IX, 1–4 und 23–26), und deren deutscher Übersetzung. Im Anschluß werden, ähnlich einem Katalog, die einzelnen Bauten beschrieben, beginnend mit der Kathedrale und dem Palazzo Piccolomini, dann, in deutlich knapper werdenden Kapiteln, das Rathaus und der Palazzetto genannte, diesem benachbarte Bau sowie die Klerikerpaläste. Die Beschreibungen sind wiederum eng mit der Analyse verflochten und behandeln Außenbau wie innere Ausstattung; das bewegliche Inventar ist nur selten Gegenstand der Untersuchungen. Das vorletzte Kapitel ist der Piazza selbst gewidmet, das letzte schließlich den Bauarbeiten, den Kosten und dem Bauzeitenplan, den Jan Pieper aus den Quellen und den Ergebnissen seiner Bauuntersuchung erstellt hat.

Der dritte Abschnitt versammelt die Bauaufnahmen der Bauten Pius' II. Höchst anerkennenswert ist die hier wie überall im Buch spürbare Intention des Autors, neben dem klassischen Bauaufmaß wieder der Freihandskizze, mit welcher einzelne Beobachtungen besser dargestellt werden können, zu mehr Aufmerksamkeit zu verhelfen. Indes ist der generelle Verzicht auf Maßstabsleisten bei den Plänen nicht gerade benutzerfreundlich. Der Maßstab ist zwar für jede Zeichnung am Ende der Bildunterschrift angegeben; bei oft fünf, sechs oder mehr Abbildungen pro Seite ist die Orientierung allerdings nicht gerade einfach, und auch das Layout erschwert die Zuordnung der als Blöcke gesetzten Bildunterschriften (völlig unklar: Abb. 37 und 38).

Geradezu ärgerlich, weil die Benutzung der Pläne unnötig erschwerend, ist das häufige Durchlaufen von guten, instruktiven Zeichnungen über die Buchmitte (Abb. 6, 9, 23, 56, 58, 59, 62, 67, 89, 111). Darunter finden sich viele hervorragende isometrische Skizzen zur inneren Organisation des Palazzo Piccolomini, die es gerade wegen dessen ungestörten Zustands mehr als verdient hätten, in der Lehre vorgeführt und in der Forschung bearbeitet zu werden.

Bei der Lektüre gewinnt man den Eindruck, daß Jan Pieper sich mit buchstäblich jedem Aspekt der Architektur Pius' II. auseinandergesetzt hat. Nicht provinziell sei diese, sondern Ausdruck eines „Protomanierismus“, der die inneren Widersprüche des Quattrocento aufnimmt und bewußt in Architektur umsetzt. Die zunächst befremdliche Kombination einer antik inspirierten Kirchenfassade mit einer spätgotischen deutschen Hallenkirche sei einerseits ein Hinweis auf den humanistisch gesonnenen Papst und dessen nordalpine Biographie, andererseits Ausdruck einer Zeit, deren Denken schon der Renaissance und deren Fühlen noch dem Mittelalter verpflichtet sei. Auch bilde die Lichtfülle einer Hallenkirche einen schärferen Kontrast zum Schatten der Fassade auf der Piazza und zu den Höhlen und Klüften unterhalb der Kirche. Gegensatzpaare dieser Art sucht und findet Jan Pieper überall in Pienza, interpretiert sie als die eigentliche Intention des Entwurfs und deutet folgerichtig die gesamte monumentale Baugruppe um die zentrale Piazza als architektonische Metapher Pius' II. und seiner Familie. Selbst die Beobachtung, daß die in den *Commentarii* angegebenen Maße mit den gemessenen nicht übereinstimmen, erklärt Jan Pieper aus einer narzißtischen Laune des Papstes: Dieser habe einen halben *braccio romano* (56,4 cm) als Modul bestimmt, der mit seinen 28,2 cm dann deutlich kleiner gewesen sei als der antik-römische Fuß mit 29,7 cm – ein kleiner Fuß also, eben wie der von *piccol'uomini* (S. 230).

So faszinierend diese Gedankengänge sind, es stellt sich doch unweigerlich die Frage, wie denn nun dieses großartige Gesamtkunstwerk zum Ruhme Pius' II. und seiner Familie in der doch recht kurzen Zeitspanne vom 18. August 1458, dem Datum der Papstwahl, bis zum Baubeginn im April 1459 konzipiert, entworfen und bis ins kleinste Detail geplant worden ist. Auch für eine umfassend gebildete, mit vorzüglichen Kontakten und den besten Beratern ihrer Zeit, zudem mit der Machtfülle des Nachfolgers Petri ausgestatteten Persönlichkeit wie Pius II. bleibt dies eine gewaltige Leistung, an deren Realisierbarkeit daher berechtigte Zweifel bestehen.

Dennoch: Jan Pieper hat nach langjähriger Forschung ein enzyklopädisches Werk zu Pienza und seiner Architektur vorgelegt, das seinem Gegenstand mehr als nur gerecht wird. Auch wenn ich, wie dargelegt, nicht jedem der labyrinthischen Pfade Jan Piepers folgen möchte, bin ich doch der Überzeugung, es hier mit einer außerordentlich sorgfältigen Untersuchung zu tun zu haben, die nicht nur die verschiedensten Aspekte der Baugeschichte der zentralen Baugruppe Pienzas behandelt, sondern mit der präzisen Bauaufnahme die Pienza-Forschung auf eine erheblich breitere, zuverlässigere Basis gestellt hat als dies bislang der Fall war. Auch wenn Jan Pieper in seinen Interpretation weit über den Baubefund hinausgeht, führt er den methodischen Ansatz, das Bauwerk selbst als Quelle seiner Geschichte zu sehen, eindrucks-

voll vor. Und daß sein schwergewichtiges *opus magnum* nicht zum Grabstein der Pienza-Forschung wird, dafür hat er mit seinen pointierten Thesen schon selbst gesorgt.

KLAUS TRAGBAR
Frankfurt

Mary Bergstein: The Sculpture of Nanni di Banco; Princeton University Press 2000; 230 S. mit ca. 140 SW-Abb. und 19 Tiefdrucktaf.; ISBN 0-691-00982-1; \$ 79.50

Nanni di Banco, dessen gesicherte künstlerische Tätigkeit 1408 begann und der bereits 1421 starb, war der Zeitgenosse Brunelleschis, Ghibertis und Donatellos – aber gehörte er, wie diese, zu den Gründervätern der Renaissancekunst? War er gleichrangig mit Donatello und sogar dessen wichtigster Wegbereiter? – Oder war er ein Bildhauer, der ganz konventionell begann und erst dank der Anregungen durch die kühnen Neuerer neben ihm – allen voran Donatello – zu bedeutenden Leistungen gelangte? An diesen Fragen scheiden sich die Geister in einem Maße, wie das kaum bei einem anderen Künstler der Renaissance der Fall ist.

Mary Bergstein, die Nanni di Banco eine monumentale Monographie gewidmet hat, ist von dessen großer künstlerischer Bedeutung überzeugt. Es geht ihr aber nicht allein darum; ihr eigentliches Ziel ist vielmehr, Nanni di Banco als den idealen künstlerischen Exponenten des Florentiner „Bürgerhumanismus“ ins rechte Licht zu rücken.

Nanni hatte mehrfach hohe politische Ämter inne, sei es als Konsul seiner Zunft, sei es als Podestà in Gemeinden des Florentiner Umlandes, sei es als Mitglied der *Dodici Buonomini* oder des *Consiglio dei Dugento*. Er nahm also aktiv an der korporativen Selbstverwaltung der florentinischen „Res publica“ teil, und im Kontakt mit den Handwerkern, Kaufleuten und Bürgern habe er deren republikanische Ideale kennengelernt und diesen schließlich in seiner Kunst Ausdruck verliehen. So heißt es beispielsweise im Hinblick auf die Statuen der „Quattro Coronati“ an Orsanmichele, welche die Schutzheiligen der Zunft der Steinmetze und Steinbildhauer darstellen: „The *Quattro Coronati* group appears to stand as a concrete affirmation of the corporate republican ideals maintained by merchant-class and artisan-class guild members in Florence“ (S. 20). Und: „Like the merchant-class humanists who through classical examples called forth the ideals of the republican state, emphasizing the responsibility of the committed citizen, Nanni di Banco based his work on classical Roman sculpture, introducing a new naturalism and setting the classizing group against a relief descriptive of the quotidian work of the Florentine artisan“ (S. 21).

Mary Bergstein malt sehr phantasievoll aus, wie sie sich die gesellschaftliche und geistige Atmosphäre vorstellt, die für Nanni di Banco prägend gewesen sei und in der das Interesse an antiker Porträtskulptur erwuchs: „If an object like the small bronze *Trebonianus Gallus* [= ein kleiner römischer Porträtkopf] were handed around at a dinner party, artists and their potential audiences would quite literally have been