

Die zweite Hauptgruppe stammt aus dem 18. Jahrhundert und wirkt malerischer als die vorige, da sich auch Technik und Stil gewandelt haben. Machte Emminghaus bei der ersten Gruppe eine Unterteilung aufgrund der Darstellungen, unterscheidet er bei der zweiten Zusammenstellung nun in der Technik. So nennt er hier zwei Gruppen: 1. die der Konturstopfungen und 2. die der Tülltücher. Von den Tüchern aus dem 17. Jahrhundert haben sich mehr erhalten, was sich in deren Besprechung auf 80 Seiten gegenüber jenen aus dem 18. Jahrhundert auf 15 Seiten niederschlägt. Zum besseren Verständnis der Bildabfolgen auf den größeren Tüchern befinden sich im Anhang sieben schematische Darstellungen.

Bei der Bearbeitung der einzelnen Tücher macht Emminghaus genaue Angaben zu folgenden Punkten: Größe (Gesamtgröße sowie einzelne Bildfelder), Material und Technik (mit Maschenbildung und Maschenweite etc.); Geschichte des Tuches mit Hersteller und Auftraggeber (soweit bekannt); spätere Restaurierungen mit den damit verbundenen Veränderungen sowie Provenienz des Werkes von seiner Entstehung bis 1949. Es folgt eine genaue Bildbeschreibung jeden Bildfeldes (im Falle von Telgte sind dies allein z. B. 33 Felder) mit einer Transkription der eingefügten Texte mit Hinweisen auf die dazugehörenden Bibelzitate und kunsthistorischen Bezüge. Hier drängt sich der Kunsthistoriker Emminghaus in den Vordergrund. Er setzt die Tücher untereinander in Beziehung, weist auf gemeinsame Vorbilder und die Motivwahl aus Musterbüchern und von druckgraphischen Vorlagen hin und nennt sowohl italienische als auch niederländische Einflüsse. Anhand der Geschichte der Tücher werden ebenso für den Nicht-Kenner dieses Bundeslandes die Verbindungen der Klöster und Pfarreien untereinander deutlich.

Damit schafft Emminghaus das, was er im vorletzten Absatz seiner Arbeit betont: „[...] diese so oft verkannten Stücke einer bloßen Wertung als ‚Volkskunst‘ zu entziehen und ihren kunsthistorischen Rang zu begründen“ (S. 198).

KARIN LEITNER

Landesmuseum Joanneum – Alte Galerie
Graz

Francesco di Giorgio alla Corte di Federico da Montefeltro. Atti del convegno internazionale di studi; Bd. I: Il contesto, Bd. II: Origini e fortuna di un linguaggio architettonico; Hrsg. Francesco Paolo Fiore; Urbino, 11–13 ottobre 2001; Florenz: Leo S. Olschki 2004; XXIII + 708 S., zahlr. Ill.; ISBN 88-222-5322-1; € 75,-

1982 wurde in Urbino anlässlich des 500. Todesjahres des Herzogs von Urbino, Federico da Montefeltro, ein Kongreß veranstaltet, der die Person, die politischen und kulturellen Aspekte und die Kunst am Hofe des Fürsten und bedeutenden Condottiere der Renaissance in allen Facetten beleuchtete. Die dreibändigen Kongreßakten (Federico da Montefeltro: Lo stato – le arti – la cultura, Rom 1986) sind nach wie vor wichtige Grundlage für weitere Studien. In den vergangenen zwanzig Jahren wurde

das Thema der Kunst und der Künstler in Diensten der verschiedenen Renaissancehöfe in Italien mehrfach zum Anlaß genommen, entsprechende Kongresse und Ausstellungen zu veranstalten¹. Die Thematik der Kunst an den Höfen erfreut sich also nach wie vor großen Interesses, und so nimmt man gespannt die kürzlich erschienenen umfangreichen Kongreßakten zu Francesco di Giorgio zur Hand, neugierig, was es denn nach immerhin ausführlicher Behandlung einzelner Themen – wie zum Beispiel der Bautätigkeit am Palazzo Ducale in Urbino und der dort beschäftigten Künstler – noch an neuen Erkenntnissen geben mag. Allerdings referiert ein Gutteil der 26 Abhandlungen die Tätigkeit Francesco di Giorgios außerhalb des Hofes des Herzogs von Urbino. Im folgenden wird in erster Linie auf die Beiträge eingegangen, die mit Urbino zu tun haben.

Knapp die Hälfte des ersten Bandes ist rein historischen Themen gewidmet. Bei den Beiträgen von Michael Mallett: *Federico da Montefeltro: soldato, capitano e principe* (S. 3–13), Massimo Miglio: *Federico da Montefeltro e lo stato della Chiesa* (S. 15–26) und Angelo Turchini: *Sigismondo e Federico* (S. 27–48), handelt es sich jeweils um Würdigungen der Person Federicos nach bereits bekannten Fakten. Hingegen bringt die Abhandlung Anna Modiglianis: *Il consenso interno nello stato di Federico: i capitoli del 1444 con Urbino e Gubbio* (S. 49–79) doch ein neues Detail. Sie kann die Veröffentlichung der sogenannten „capitoli“ für Urbino, das heißt, der einzelnen Punkte des Vertrags, den Federico da Montefeltro unterschreiben mußte, bevor ihm die Tore der Stadt nach dem tödlichen Putsch gegen seinen Vorgänger Oddantonio geöffnet wurden, durch eine Überprüfung des bisher genannten Datums 26. Mai 1450 auf 1452 präzisieren. Eine dermaßen späte Bekanntmachung ist wohl nur mit der bis dahin noch nicht einwandfrei gefestigten Stellung Federicos in seinem Staat zu erklären. In den „capitoli“ von Gubbio (1444) wird Federicos umsichtiges und verantwortungsvolles Handeln für die Wiederherstellung von Ruhe und Ordnung, die Anerkennung der bürgerlichen Privilegien und die Förderung der Bürger herausgestellt.

Die unbekümmerte Vernichtung eines Großteils der urbinatischen Dokumente im 19. Jahrhundert im Florentiner Archiv hat bis heute eine eindeutige Beantwortung vieler Fragen unmöglich gemacht. Deshalb gleicht es immer wieder einer Sensation, wenn ein bislang unbekanntes Dokument auftaucht. Solche Funde, meist in kleineren oder privaten Archiven, sind erfreulich, nur sollte man bei der Auswertung mit dem gebotenen Augenmaß vorgehen. Marcello Simonetta (*Federico da Montefeltro architetto della congiura dei Pazzi e del Palazzo di Urbino*, S. 81–102) glaubt nach der Decodierung eines von ihm neu aufgefundenen, in Geheimschrift verfaßten Briefes

1 Genannt seien hier nur die wichtigsten: *Splendours of the Gonzaga* (Katalog London 1982). – *Arte, Committenza ed Economia a Roma e nelle Corti del Rinascimento (1420–1530)* (Kongreß Rom 1990, publ. Turin 1995). – *Città e Corte nell'Italia di Piero della Francesca* (Kongreß Urbino 1992, publ. Venedig 1996). – *Francesco di Giorgio e il Rinascimento a Siena 1450–1500 / Francesco di Giorgio architetto* (zweibänd. Katalog Siena 1993). – *Leon Battista Alberti. Architettura e Cultura* (Kongreß Mantua 1994, publ. Florenz 1999); *Il Principe Architetto* (Kongreß Mantua 1999, publ. Florenz 2002). – Große Ausstellungen waren aber auch einzelnen historischen Persönlichkeiten gewidmet: „*La prima donna del mondo*“. *Isabella d'Este, Fürstin und Mäzenatin der Renaissance* (Katalog Wien 1994). – *Il potere – le Arti – la Guerra. Lo Splendore dei Malatesta*, (Katalog Rimini 2001). – *Lorenzo Magnifico e il suo mondo* (Kongreß Florenz 1992, publ. Florenz 1994).

von Federico die gesamte bisher geläufige Darstellung der sogenannten „Pazzi-Verschworung“ auf den Kopf stellen zu können. Er behauptet nicht mehr und nicht weniger, als daß Federico da Montefeltro selbst als der bislang unerkannte Auftraggeber der gegen die Medici gerichteten „Pazzi-Verschworung“ entlarvt sei². Darüber hinaus gibt sich Simonetta alle Mühe, mit Hilfe verschiedener Aussagen von Zeitgenossen ein abträgliches Bild Federicos zu konstruieren³.

Federico zeigt sich in dem neuen Schreiben besorgt um das Ansehen des Papstes, sollten Details bekannt werden oder das Komplott scheitern. Der ziemlich verworren abgefaßte Brief mit seinen vielen Wiederholungen läßt aber nur erkennen, daß Federico offensichtlich nervös war, was das weitere Vorgehen betrifft. Er rät, bei den Plänen des „Papstes, der Königs [von Neapel] und des Grafen [Riario]“ zu bleiben; wichtig sei jetzt nur, die Sache gut durchzuziehen, dabei würde es keine Rolle spielen, ob er selbst vielleicht eine andere Meinung dazu hätte. -

Federico war als Condottiere sowohl des Königs von Neapel, der an einem Sturz der Medici interessiert war, als auch des Papstes Sixtus IV., und außerdem als dessen Lehensmann, selbstverständlich weisungsgebunden; im erwähnten Beitrag von Massimo Miglio kann man das übrigens gut nachlesen. Die entscheidende Frage, was der Herzog von Urbino für sich persönlich als Anstifter aus einem solchen Unternehmen hätte gewinnen können, wird nicht gestellt. - Dagegen ist der unverhohlene Nepotismus des Papstes als einer der wichtigsten Gründe für das Vorgehen gegen die Medici einzuschätzen. Der eigentliche Drahtzieher und Anstifter bleibt der Papstneffe Girolamo Riario, an den der Herzog von Urbino wenige Jahre später sogar seine Stellung als *Capitano generale* des Papstes verlieren wird. Nur in völliger Verkennung der tat-

2 Die „Sensation“ des dechiffrierten Briefes ging sogar durch die Tagespresse und wird auch in der neuesten Publikation zu Federico da Montefeltro unkritisch übernommen, da sie den Autoren offensichtlich gut in ihr Bild paßt: BERND RÖCK u. ANDREAS TÖNNESMANN: Die Nase Italiens. Federico da Montefeltro, Herzog von Urbino; Berlin 2004, S. 212 ff. Wie man der Verlagsankündigung entnehmen kann, ist dieses neue Buch „eine erfrischend geschriebene Biografie ohne akademische Flausen“. Der saloppe Stil und die negative Darstellung Federicos mögen wohl aktuellen Tendenzen der Geschichtsschreibung entsprechen. Auch wird so getan, als hätte man sich bisher von den historischen Elogen auf den berühmten Condottiere die historisch angemessene Sicht verfälschen lassen. Vgl. JAN LAUTS/IRMLIND LUISE HERZNER: Federico da Montefeltro, Herzog von Urbino. Kriegsherr, Friedensfürst und Förderer der Künste; München 2001.

3 Selbst der Zustand Federicos nach dem Unfall (wohl Attentat) in San Marino, der schwere Gehbehinderungen und Schmerzen verursachte und damit für den Condottiere ein erhebliches Problem darstellte, ist dem Autor Anlaß zu abfälligen Bemerkungen. - Gerade Pius II., auf den sich Simonetta u. a. beruft, äußert sich über Federico auch sehr anerkennend. - Den *Commentarii Pius* II. kann man - anders als Simonetta meint - durchaus die tatsächliche Abstammung Federicos entnehmen: Pius II. erwähnt die Volksmeinung, daß Bernardino della Carda (verheiratet mit Aura Montefeltro, einer natürlichen Tochter Guidantonios) Federicos Vater sei. Guidantonio habe ihn als angeblich unehelichen Sohn legitimieren lassen. Der Papst schließt mit der Bemerkung, daß für Federico der „padre vero e legittimo“ (i. e. Bernardino della Carda) nicht so nützlich gewesen wäre wie der „padre finto e adulterino“ (i. e. Guidantonio da Montefeltro). Siehe ENEA SILVIO PICCOLOMINI PAPA PRO II: I commentari. Lateinisch und italienisch hrsg. von Luigi Totaro; Mailand 1984, I, S. 664. - Auch der „Anonimo Veronese“ bezeichnet in seiner Cronaca 1438-1445 (vgl. den oben besprochenen Beitrag von Anna Modigliani, S. 49, Anm. 1) Bernardino della Carda als den Vater Federicos; Guidantonio ist damit sein Großvater bzw. Adoptivvater. Siehe dazu LAUTS/HERZNER, S. 37-40 (I.L.H.).

sächlichen Machtverhältnisse kann man in Federico den „Architekten“ der Pazzi-Verschworung entdecken⁴.

Mit dem für die Publikation geänderten Titel seines Beitrags, „Federico da Montefeltro architetto della congiura dei Pazzi e del palazzo di Urbino“, suchte Simonetta ganz offensichtlich nur nach einem einprägsamen Aufhänger, denn vom Palast ist kaum die Rede; in ursprünglichen Text ging es wohl nur um Politik⁵.

Marinella Bonvini Mazzanti beschäftigt sich in ihrem Beitrag mit dem „principe nuovo“ Giovanni Della Rovere, dem Schwiegersohn Federico da Montefeltros, der als Neffe des Papstes ebenfalls Nutznießer des päpstlichen Nepotismus war (S. 103–125).

In dem Beitrag von Maria Giannatiempo López (Antefatti al Palazzo di Federico: Ritrovamenti, ipotesi S. 147 ff.) werden neue Funde anlässlich der Restaurierung im Erdgeschoß des Palastes in Urbino vorgestellt, die die Freskenausstattung unter Guidantonio Montefeltro betreffen. Die Autorin kann auch das Wappen an der alten Hofhaltung erstmals richtig als Wappen des Grafen Guidantonio deuten.

Christoph Luitpold Frommel (Il palazzo Ducale di Urbino e la nascita della residenza principesca del Rinascimento, S. 167–196) erläutert die Baugeschichte des Palazzo Ducale und setzt sie in Beziehung zu den anderen Palästen der Epoche. Den berühmten Hof sieht er als Ergebnis eines mehrfachen Umbaus an: die bisher auf den neuen Hof bezogenen Aussagen von Zeitgenossen beträfen seiner Meinung nach einen wesentlich älteren Bauzustand; der heutige Hof sei damit erst ein Ergebnis der letzten Bauperiode unter Francesco di Giorgio (nach 1476), zu dessen Werken bei den Kapitellen und Pilastern eine größere stilistische Affinität bestünde. Ob die Feststellung, daß „man von Laurana kein anderes Hofprojekt kennt“, ausreicht, ihm den Hof im Palast von Urbino abzuschreiben, mag man bezweifeln⁶. Für den Zustand der Fassade bleibt auch Frommel bei der durchaus plausiblen Auffassung, daß der Tod Federicos und der daraus resultierende Geldmangel für das ungewöhnliche „nonfinito“ verantwortlich seien⁷. Die berühmten Bilder der „Città ideale“ (Urbino, Berlin, Baltimore) datiert er in die achtziger Jahre aufgrund der dort zitierten architektonischen Formen.

Der Beitrag von Luciano Bellosi wiederholt im großen und ganzen die bereits im Sieneser Katalog vorgestellten Thesen zur Tätigkeit Francesco di Giorgios als Maler (in Siena) und zur Organisation seiner Werkstatt; im Beitrag von Claudia Cieri Via (S. 229–247) geht es nur um die sienesischen Projekte.

4 Für eine nüchterne Darstellung der Pazzi-Verschworung siehe LAURO MARTINES: April Blood. Florence and the Plot against the Medici; Oxford/ New York 2003; dt. Ausgabe: Die Verschwörung. Aufstieg und Fall der Medici im Florenz der Renaissance; Darmstadt 2004. Die Verstrickung des Herzogs von Urbino in die Verschwörung hält er nur für marginal (S. 159).

5 Vgl. dazu die Vorbemerkung bei Simonetta, S. 81.

6 Siehe dazu auch die neue Baumonographie von JANEZ HÖFLER: Der Palazzo Ducale in Urbino unter den Montefeltro (1376–1508). Neue Forschungen zur Bau- und Ausstattungsgeschichte; Regensburg 2004, S. 167 ff., die bei der Zuschreibung der Kapitelle und Konsolen an Luciano Laurana bleibt, wie auch WERNER LUTZ: Luciano Laurana und der Herzogspalast von Urbino; Weimar 1995, S. 55 ff., der zu ähnlichen Ergebnissen kommt. Meine Rezension des Buches von Höfler wird in der Zeitschrift *architectura* erscheinen.

7 Diese Meinung wird von F. P. Fiore nicht geteilt; er nennt es ein „nonfinito programmatico“; siehe Francesco di Giorgio (wie Anm. 1), S. 169.

Fernando Marías und Felipe Pereda (*Petrus Hispanus Pittore in Urbino*, S. 249–267) nehmen erneut die Tätigkeit des „Petrus Hispanus“, der meist mit Pedro Berruguete identifiziert wird, unter die Lupe. Sie können das lange verschollen geglaubte Dokument von 1477 vorlegen, das die Anwesenheit eines „Magister Perus spagniolus pictor habitator Urbini“ unter Beweis stellt. Sie rollen die Tätigkeit des Justus van Gent für die Corpus-Domini-Bruderschaft neu auf, woraus sie weitere Argumente für dessen Zusammenarbeit mit „Magister Perus“ an der „Apostelkommunion“ ableiten, die ursprünglich mit „Petrus Hispanus pinxit“ signiert war. Die Identität dieses Malers mit Pedro Berruguete lehnen die beiden Autoren jedoch weiterhin ab. Dagegen erscheint die Mitarbeit Berrugetes an den urbinatischen Studiolo-Bildern, die schon von Nicole Reynaud und Claudie Ressort an Hand der Vorzeichnungen plausibel gemacht wurde⁸, sowie seine Autorschaft für das berühmte Doppelporträt des Herzogs von Urbino mit seinem kleinen Sohn Guidubaldo unbestreitbar, zumal einige seiner spanischen Werke nach der Rückkehr aus Italien verblüffende Übereinstimmungen aufweisen⁹.

Matteo Ceriana (*Ambrogio Barocci e la decorazione del Palazzo Ducale di Urbino*, S. 269–304) kann den Beitrag des lombardischen Künstlers am plastischen Dekor des Palazzo Ducale differenzierter als bisher herausarbeiten. Dabei wird einmal mehr klar, wie viele Hände an einem so gewaltigen Projekt, das unter enormem Zeitdruck entstand, beschäftigt waren und sich gegebenenfalls nach Musterbüchern oder anderen Vorlagen zu richten hatten.

Die Beiträge von Nicholas Adams (*Knowing Francesco di Giorgio*, S. 305–316) und Massimo Mussini (*Siena e Urbino. Origini e sviluppo della trattatistica martiniana*, S. 317–336) gehen der Frage nach, wie das Verhältnis von theoretischer und praktischer Tätigkeit Francesco di Giorgios zu bewerten sei. Beide betonen, daß er offenbar erst in Urbino als ausführender Architekt tätig war und auch erst dort Vitruvmanuskripte zur Verfügung hatte, die er aber wegen mangelnder Grammatikkenntnisse nicht komplett nutzen konnte, weshalb die vielzitierten Vitruvbezüge wohl vorsichtiger gewertet werden sollten. – Es folgen noch zwei weitere Beiträge. Arnold Nesselrath (*Disegni di Francesco di Giorgio*, S. 337–367) beschäftigt sich mit dem *Taccuino dei Viaggi* Francesco di Giorgios, der die Zeichnungen nach antiken Monumenten Campaniens und Neapels ab den späten achtziger Jahren enthält. Francesco Paolo Fiore (*Principi architettonici di Francesco di Giorgio*, S. 369–398) analysiert erneut die Traktate im Verhältnis zu den ausgeführten Bauten Francesco di Giorgios.

Im zweiten Band befassen sich nahezu alle Beiträge mit stilistischen Fragen im Werk Francesco di Giorgios außerhalb seiner Tätigkeit am Hofe von Urbino. Matthias Quast: *Il linguaggio di Francesco di Giorgio nell'ambito dell'architettura dei palazzi*

8 NICOLE REYNAUD und CLAUDIE RESSORT: Les portraits d'Hommes illustres du Studiolo d'Urbino au Louvre par Juste de Gand et Pedro Berruguete, in: *Revue du Louvre* 1, 1991, S. 82–116. Vgl. dazu auch LAUTS/HERZNER (wie Anm. 2), S. 362–368 (I.L.H.).

9 Vgl. auch den Ausstellungskatalog „Pedro Berruguete. El primer pintor renacentista de la Corona de Castilla“, Hrsg. Pilar Silva Maroto; Paredes de Nava (Palencia) 2003; sowie die Monographie von PILAR SILVA MAROTO: Pedro Berruguete; Salamanca 1998; 2. Aufl. 2001.

senesi (S. 401–431); Daniela Lamberini: Alla bottega del Francione: l'architettura militare dei maestri fiorentini (S. 493–516); Francesco Benelli: Baccio Pontelli e Francesco di Giorgio. Alcuni confronti fra rocche, chiese, cappelle e palazzi (S. 517–555); Pietro C. Marani: Francesco di Giorgio e Leonardo. Divergenze e convergenze a proposito del tiburio del duomo di Milano (S. 557–576); Roberta Martinis: Francesco di Giorgio e Mauro Codussi: ricezione e assimilazione del linguaggio all'antica a Venezia tra Quattro e Cinquecento (S. 577–593); Richard Schofield: Girolamo Riario a Imola. Ipotesi di ricerca (S. 595–642); Sabine Frommel: Ricerca, immaginazione, malinteso: Francesco di Giorgio e la tipologia degli edifici residenziali a pianta centrale (S. 643–677); und Paul Davies: Santa Maria del Calcinaio a Cortona come architettura di pellegrinaggio (S. 769–706).

Einzig der lange Artikel von Arturo Calzona (Leon Battista Alberti e Luciano Laurana: da Mantova a Urbino o da Urbino a Mantova, S. 433–492) beleuchtet ein urbinatisches Problem. Es geht wieder einmal um die Frage, auf welche Weise Luciano Laurana seinen Weg in die Dienste Federico da Montefeltros fand, wie auch um die nach wie vor kontrovers diskutierte Möglichkeit einer Beteiligung Leon Battista Albertis am Palastprojekt. Calzona kann immerhin durch einige Dokumentenfunde in den Gonzagaarchiven neue Akzente setzen, die jedoch leider nicht viel zu einer wirklichen Klärung beitragen. Leon Battista Alberti hat sich danach – wie zumeist angenommen – tatsächlich mindestens im Sommer/ Herbst 1464, nach dem plötzlichen Tod Papst Pius' II. in Ancona, längere Zeit am Hof in Urbino aufgehalten, auch, um der in mehreren Städten grassierenden Pest auszuweichen. Daß bei dieser Gelegenheit auch das Projekt des Palastneubaus ausgiebig diskutiert wurde, kann als sicher gelten. Warum auch hätte der an Architektur so sehr interessierte Fürst die Gelegenheit verstreichen lassen sollen, sich von kundiger Seite beraten zu lassen? – 1464 ist Luciano Laurana offensichtlich an mehreren Baustellen gleichzeitig tätig gewesen: bereits im Frühjahr wird er anlässlich von Reparaturarbeiten am Stadttor von Fano „bonus ingenerius Magnifici Domini Federici“ genannt und arbeitet für Alessandro Sforza in Pesaro, von wo er Anfang Mai 1465 dringend zur Rückkehr nach Mantua aufgefordert wird, um seinen Pflichten als Bauleiter nachzukommen. Damit dürfte nicht erst Alberti den jungen Baumeister in Urbino eingeführt haben, er wird mit ihm aber vermutlich dort zusammengetroffen sein. Wieviel an Anregungen in den gemeinsamen Gesprächen mit dem Fürsten und Alberti eingeflossen ist, wird sich kaum noch feststellen lassen. Entsprechende Korrespondenz gibt es nicht oder ist verloren gegangen, ein persönlicher Stil Lauranas läßt sich kaum fassen.

Die außerordentlich schön gedruckte und reich illustrierte Publikation – typisch für die Casa Editrice Leo S. Olschki – bringt für die behandelten Themen Präzisierungen und teilweise auch neue Aspekte. Der Titel weckt jedoch Erwartungen, die nicht erfüllt werden; denn die Beiträge gelten entweder Francesco di Giorgio – aber kaum seiner Tätigkeit am Hofe Federicos, oder sie betreffen den urbinatischen Hof – haben aber mit Francesco di Giorgio nichts zu tun.

IRMLIND LUISE HERZNER
Karlsruhe