

fortlaufende Numerierung ohne Kapitelbezug die Benutzung des Bandes sicher vereinfacht. Warum das wichtige Kapitel „Rekonstruktionen“, das farbige CAD-Rekonstruktionen des Oratoriums Sta. Maria degli Angeli und des Palazzo della Parte Guelfa enthält (S. 87–92), nicht integraler Bestandteil der Gliederung ist, auch nicht im Inhaltsverzeichnis erscheint und daher nur zufällig gefunden werden kann, wird wohl eher verlegerische als inhaltliche Gründe haben. Die Tafeln sind übrigens ohne Kapitelbezug in römischen Ziffern fortlaufend numeriert. Unklar bleibt auch, warum die Rekonstruktion des Oratoriums Sta. Maria degli Angeli als SW-Darstellung ohne (S. 51) bzw. mit Abbildungsunterschriften (S. 65) und die des Palazzo della Parte Guelfa wiederum ohne Abbildungsunterschriften (S. 73) wiederholt wird.

Läßt man einmal die nähere Untersuchung des geistesgeschichtlichen Kontexts um Leonardo Bruni und den Florentiner Patriotismus beiseite, so liegt der große Wert der Untersuchung Uta Schedlers in ihrem induktiven, vom einzelnen Beispiel ausgehenden Ansatz und ihrer These, die Architektur Filippo Brunelleschis beruhe auf der Synthese des mittelalterlichen „Bezugssystems von Stützen- und Bogengliederung und der klassischen korinthischen Säulenordnung“ (S. 6) – ob man sie nun als Architektursystem oder als konsequent entworfene Architektur darstellt. Die Autorin belegt deutlich, daß jede monokausale Herleitung, entweder aus den Säulenordnungen der Antike oder den Rippe-Dienstsystemen des Mittelalters der Komplexität der Architektur Brunelleschis nicht gerecht werden kann. Diese ist tatsächlich, wie der Untertitel ihrer Untersuchung postuliert, eine „Synthese von Antike und Mittelalter in der Renaissance“, und zu deren Erforschung hat Uta Schedler mit ihrer Fülle von Einzelbeobachtungen einen wesentlichen Beitrag geleistet.

KLAUS TRAGBAR
FH Augsburg

Jeanette Kohl: Fama und Virtus. Bartolomeo Colleonis Grabkapelle (*Acta humaniora. Schriften zur Kunstgeschichte und Philosophie*); Berlin: Akademie Verlag 2004; X, 379 S., 117 SW- und 18 Farbabb.; ISBN 978-3-05-003718-9; € 79,80

Die Cappella Colleoni in Bergamo gehört eigentlich zu den gründlich bearbeiteten Objekten der Kunstgeschichtsforschung. Im Jahr 1996 erschien Dietrich Erbens Dissertation über die Stiftungen des im Dienst Venedigs stehenden Condottiere Bartolomeo Colleoni, in der er der Kapelle mehr als 50 Seiten widmete¹. 2001 veröffentlichte Giles Knox einen Aufsatz über die politischen Implikationen der Fassadenikonographie².

Wenn nun wenige Jahre später wieder eine Studie zur Colleoni-Kapelle erscheint, darf man neue Ergebnisse und Erkenntnisse der Autorin erwarten. Fama

1 DIETRICH ERBENS: Bartolomeo Colleoni. Die künstlerische Repräsentation eines Condottiere im Quattrocento; Sigmaringen 1996.

2 GILES KNOX: The Colleoni Chapel in Bergamo and the Politics of Urban Space, in: *Journal of the Society of Architectural Historians* 60, 2001, S. 290–309.

und Virtus, Ruhm und Tugend, sind die Schlüsselworte, mit denen Jeanette Kohl ihre Trierer Dissertation titulierte. Während Dietrich Erben den Condottiere in seiner Funktion als Auftraggeber vor allem historisch mit Hilfe neuer Archivalien zu analysieren vermochte, legt Jeanette Kohl ihren Schwerpunkt auf den komplexen Bedeutungsgehalt von Fassadenprogramm, Grabmal und Ausstattung der Kapelle.

Die Autorin gliedert ihre Arbeit in sieben große Kapitel. In einer kurzen Einleitung positioniert sie ihren Forschungsansatz in der Tradition der neueren Grabmalforschung, die den vorrangigen Anspruch von Grabmälern und Grabkapellen in der bildlichen Herrschaftsvermittlung, der Repräsentation, sieht. Daß Jeanette Kohl dabei zum Begriff der Repräsentation „der Kürze halber“ nur deutschsprachige Beiträge zitiert, die noch dazu mit einer Ausnahme ganz andere Epochen (wie Karolinger und Staufer) betreffen (Seite 3 Anm. 8), läßt verwundern, ist doch die Repräsentation des späten Mittelalters und der frühen Neuzeit nicht nur in der deutschen, sondern auch in der französischen Geschichtswissenschaft gut erforscht. Im Anschluß daran legt die Autorin das historische Fundament in einem Kapitel zu Auftraggeber und Künstler, Bartolomeo Colleoni und Antonio Amadeo. Es folgt ein detaillierter chronologischer Überblick über Bau- und Ausstattungsgeschichte der Kapelle vom 15. Jahrhundert bis heute. Das vierte, fünfte und sechste Oberkapitel behandeln Architektur und räumlichen Kontext, das Fassadenprogramm sowie das Grabmal Colleonis. Eine kurze Zusammenfassung der Trauerfeierlichkeiten und der Grabreden, deren bereits im 18. Jahrhundert gedruckte Version im Anhang beigegeben ist, und Überlegungen zur Memoria des Condottiere schließen die Darstellung ab.

Dietrich Erben hatte in seinem historischen Überblick eine ausgezeichnete dreißigseitige Einführung in die politischen Verstrickungen Colleonis und in seine Konkurrenz zum Mailänder Fürstenhof vorgelegt. Man kann es nur als klug bezeichnen, wenn sich Jeanette Kohl hier auf einen kurzen, klaren Überblick beschränkt. Sie ergänzt dieses Kapitel mit aufschlußreichen Beobachtungen zu Werkstattpraxis und Arbeitsteilung einer oberitalienischen Werkstatt der zweiten Hälfte des Quattrocento. Dabei schreibt sie Amadeo zwar die künstlerische Leitung zu, stellt aber Überlegungen zu seinen Mitarbeitern und Beratern an: Den Rohbau errichteten die venezianischen Ingenieure Moroni; Alessio Agliardi wirkte vermutlich als Oberaufseher und Ingenieur des Baus, und vielleicht haben die Architekten des Mailänder Doms und der Certosa di Pavia, Giovanni und Guiniforte Solari, den jungen Bildhauer bei den Entwürfen beraten.

Im baumonographischen Kapitel beschränkt die Autorin sich nicht, wie die meisten ihrer Vorgänger, auf das Quattrocento. Ihre Rekonstruktion des vorbarocken Zustands beruht vor allem auf Archivmaterial zu Ausstattung, Umbauten und Restaurierungen bis in die heutige Zeit. Vermutlich war der Beutestock Colleonis, also Banner, Rüstung und Wappenschilder, bereits seit 1476 auf seinem Grabmal ausgestellt; er findet sich in späteren Inventaren wieder. Nebenbei kann die Autorin wichtige Schlüsse über jüngere Vorstellungen von der zeitgemäßen Repräsentation eines Condottiere ziehen. Man hätte allerdings gerne erfahren, wie groß denn das Reiterbild auf dem Grabmal ist, wenn ein Modell Verrocchios in Lebensgröße, das

Dietrich Erben für diese Stelle zur Diskussion stellt, zu groß gewesen sein soll. Und: zu welcher Zeit fügte man die Cantoria oder Tribüne ein, die im 17. Jahrhundert mit einer roten Balustrade ausgestattet und im 18. Jahrhundert vermauert wurde?

Die Grabkapelle, die der alte Condottiere kurz nach einem Anschlag auf sein Leben errichten ließ – immer in Konkurrenz zu den Projekten seines Mailänder Erzrivalen Galeazzo Maria Sforza – fungiert explizit als Ersatz für die Fortführung der genealogischen Linie, die mit Colleoni im männlichen Stamm erlosch, und für den militärischen Ruhm, den er sich erhofft, aber nicht erreicht hatte. Schärfer als Dietrich Erben, nämlich als „persönliche Tragik“, bewertet die Autorin Colleonis Unfähigkeit, sich militärisch zu profilieren (S. 9f.). Wenngleich Quellen zur Entstehung der Kapelle nach wie vor fehlen, geht Jeanette Kohl wie die übrige neuere Forschung davon aus, daß der Bau um 1472 begonnen wurde. Colleonis geniales Konstrukt einer vom nebenstehenden Kirchenraum unabhängigen Kapelle garantierte ihm fortdauerndes Gedenken und verhinderte den Verfall seiner Kapelle: Seine Stiftung, den Luogo Pio della Pietà, dem er das Patronatsrecht vererbte, verknüpfte er mit dem städtischen Leben Bergamos, da ihr Mitglieder alter Bergamasker Familien vorstanden. Anders als testamentarisch bestimmt, übernahm jedoch die Republik Venedig die Ausführung seiner Kapelle; erst im 16. Jahrhundert erlangte der Luogo Pio die Oberaufsicht über die Kapelle. Die Autorin faßt wie Dietrich Erben die Kapellenstiftung Colleonis unter den rechtshistorischen Begriff der „Eigenkirche“ (Seite 2, 90f.). Das Eigenkirchenrecht wurde jedoch im 12. bzw. 13. Jahrhundert durch das Patronatsrecht ersetzt; Colleoni war folglich nicht Eigentümer oder Eigenkirchenherr, sondern Patron, Träger des Patronatsrechts, das auf bischöflichem Privileg beruhte³.

Der Repräsentationsanspruch des Condottiere, der anders als die Sforza keinen Anspruch auf städtische Macht in Bergamo hatte, zeigt sich nicht nur in der Wahl des Materials Carrara-Marmor und dem oberitalienischen Hang zum Dekor, sondern auch in dem Genius loci, dem weithin sichtbaren Ort der Kapelle, angebaut an die Bürgerkirche Santa Maria Maggiore, deren Portalskulptur Colleoni mit seiner Kapelle zu überbieten suchte. Diesen Ort hatte Colleoni sich erkaufen können, obwohl Grabmäler innerhalb von und angebaut an Santa Maria Maggiore eigentlich verboten waren. Wie auch schon Dietrich Erben herausgearbeitet hat, war der Condottiere damit in Bergamo doppelt präsent, in seiner Kapelle und in den Fresken der Loggia der Piazza Vecchia. Kaum ein Bau wäre geeigneter für die Verkörperung des humanistischen Ruhmesgedankens gewesen als der nach antiken Vorbildern errichtete Zentralbau: Den von Alberti als modern angepriesenen Bautyp hatte kurz zuvor auch Galeazzo Maria Sforza für seine Grabkapelle gewählt. Christliche Zentralbauten im Zeichen der Auferstehung Christi wie das Heilige Grab von Jerusalem, das Colleoni zu besuchen gelobte, und die Taufkapellen von Pisa und Florenz sind natürlich dem Zentralbau ebenfalls inhärent.

Im folgenden wirft die Autorin einen scharfen Blick auf die Art und Weise der

3 Theologische Realenzyklopädie IX (1982) S. 399–404 s. v. Eigenkirchenwesen (Peter Landau); XXVI (1996) S. 106–114 s. v. Patronat (Peter Landau).

Antikenrezeption in der Fassadengestaltung: „Appropriation, Zitat, Montage und schöpferische Umprägungen“ (S. 110). Wenngleich die Gliederung der Fassade, insbesondere die Randleisten mit ihren Imperatoren- und Apostelmedaillons, Vergleiche mit der Buch- und Wandmalerei zulassen, bezeichnet Jeanette Kohl die Aneignung antiker Motive als „motivische Unbedarftheit“ oder als „Arglosigkeit im Umgang mit dem antiken Material“ (S. 148f.). Während einige Imperatorenbüsten auf antike Münzen zurückgehen, sind andere frei erfunden, die Inschriften sind relativ wahllos hinzugefügt; für die antikisierenden Herkulesreliefs sind keine konkreten Vorbilder zu benennen.

Die Stärke der Arbeit liegt in dieser ikonographischen Analyse der Fassaden- und Grabmalsskulptur, deren kontextgebundene Bedeutung die Autorin souverän und kritisch zur Diskussion stellt. Ob Herkules tatsächlich nicht nur als konkretes militärisches und höfisches Vorbild für Colleoni und als Präfiguration des Christus victor an der Kapelle präsent ist, wie die bisherige Forschung angenommen hat, sondern auch, wie Jeanette Kohl argumentiert, im Grabmalsskulpturkontext der frühen Neuzeit als „Beschützer der Seele von Verstorbenen“ verstanden werden muß, bleibt dahingestellt (Seite 129); in der Antike war nicht Herkules, sondern Hermes der Seelenbegleiter. Bisher konnte die Lamech-Szene des Genesis-Frieses nicht überzeugend mit Colleoni in Zusammenhang gebracht werden, abgesehen von der naheliegenden, aber zu kurz greifenden Spekulation, hier sei die Biographie Colleonis mit dem tragischen Tod des Vaters dargestellt: Laut dem apokryphen Buch Lamech hatte der blinde Jäger, geführt von seinem Sohn Tubalkain, den im Gebüsch versteckten Kain für Wild gehalten und ihn mit einem Pfeil getötet. Als Lamech die Tat erkannte, erschlug er seinen Sohn. Nach Ansicht Jeanette Kohls ist hingegen die auffällige Betonung der Sündenfall- und Mordszenen im politischen Herrschaftsverständnis des ausgehenden Mittelalters begründet: als Hinweis auf die Notwendigkeit einer guten und gerechten staatlichen Ordnung auf Erden, die durch den mythischen Helden Herkules – Identifikationsfigur des siegreichen und zur Erlösung auserkorenen Condottiere Colleoni – aufrechterhalten wird. So erklärt sich der programmatische Zusammenhang zwischen Genesis- und Herkulesreliefs, aber auch das Erscheinen der Büsten Caesars und Trajans als vorbildliche Herrscher an der Fassade. Mit ihrer Identifizierung der mittleren Engelsfigur über dem Portal als Erzengel Michael kann die Autorin eine weitere Figur überzeugend entschlüsseln, die, als Parallele zu Herkules, die Seele in den Himmel begleitet. Michael ist nicht nur als Seelenwäger präsent, sondern auch als Verkörperung der Gerechtigkeit, der Justitia. Friedrich Piels Deutung des Radfenters als Rad der Fortuna aufgreifend, entwickelt Jeanette Kohl eine komplexe ideengeschichtliche Deutung der Fassade aus dem Gegensatz von Fortuna und Virtus. Der Triumph der Tugend über das Schicksal wird als Garant für das Seelenheil Colleonis begriffen. Den auf dem angehaltenen Glücksrad stehenden Feldherren deutet sie denn auch, mit der älteren Literatur, als Alexander-Darstellung. Die Figur fügt sich als „imago triumphalis Colleonis in der Art eines metaphorischen Porträts“ in das Bildprogramm ein (S. 183). Fassade und Grabmal Colleonis sind mithin als Triumpharchitekturen zu lesen. Hinweise auf die Vanitas des Feldherren fehlen dagegen völlig.

Auch den Innenraum der Kapelle mit dem Wandgrabmal des Condottiere, dessen strukturelle Anordnung aus zwei unterschiedlich großen Sarkophagen und einem später hinzugefügten Reiterstandbild einige Fragen aufwirft, kann die Autorin in diesem Kontext als Glorifizierung des Herrschers verstehen, dessen Tugenden ihm sein Seelenheil sichern sollen. Wie weit die Skulpturen, beispielsweise die frei stehenden und sitzenden Figuren, dabei tatsächlich den Herrschereinzügen des Quattrocento verpflichtet sind, wie die Autorin vermutet, muß allerdings offen bleiben; vielmehr scheinen sich Grabskulptur und ephemere Festarchitektur auf dieselben Bildtraditionen zu beziehen. Daß auf Colleonis Bahre bei seinem Begräbnis eine Reiterfigur gestanden haben könnte, erscheint der Rezensentin ebenfalls zweifelhaft, statt dessen muß man sich wohl eher eine liegende Funeraleffigie des Feldherren vorstellen.

Indem Jeanette Kohl immer wieder kritisch auf dem vorher Gesagten aufbaut, fügt sich am Schluß alles zu einem Ganzen, an dem das Bildprogramm und der Beutestock Colleonis genauso teilhaben wie die Grabreden. Es geht hier nie um die additive Präsentation neuen oder bekannten Materials, sondern um dessen stringent und präzise formulierte Bewertung unter neuen Fragestellungen, und das kann manchmal durchaus spekulativ ausfallen. Die Autorin hat sich entschieden, den Schwerpunkt ihrer Arbeit auf Ergebnisse zu legen; so wird die explizite Auseinandersetzung mit älterer Literatur oft eher in den Fußnoten als im Haupttext geführt.

Dem Akademie-Verlag ist anzulasten, daß insbesondere die Farbabbildungen des Bandes weit hinter dem ansprechenden Druck und dem sorgfältigen Lektorat zurückstehen. Ausgerechnet die Fassade ist in Farbe so klein und schlecht reproduziert, daß sich daran die Ausführungen des Textes nur bedingt überprüfen lassen.

ANTJE FEHRMANN
Marburg/Hamburg

Lucia Faedo, Thomas Frangenberg (a cura di): Hieronymus Tetius: Aedes Barberinae ad Quirinalem descriptae. Descrizione di Palazzo Barberini al Quirinale. Il palazzo, gli affreschi, le collezioni, la corte; Pisa: Edizioni della Normale 2005; 655 S., 45 Abb.; ISBN 88-7642-163-7; EUR 35,00

In Zeiten geisteswissenschaftlicher Überproduktion, die dazu tendieren, längst bekanntes Material wieder und wieder durchzukauen, und sich bisweilen schon mit einem neuen *theoretical framework* zufrieden geben, ohne bislang unbekannte Fakten zugänglich zu machen, wird man die Edition einer noch wenig erschlossenen Quelle lebhaft begrüßen. Dies gilt umso mehr, wenn diese Quelle den Rang des hier vorgelegten Textes besitzt und sie – nicht zuletzt aufgrund der gewaltigen Übersetzungsleistung – in einer Weise aufbereitet wird, wie es in der anzuzeigenden Neuausgabe geschieht.

Der Conte Girolamo Tezi, latinisiert Hieronymus Tetius (ca. 1580–1645), war von 1637 bis 1642 *Gentiluomo* am Hofe Antonio Barberinis, des zweiten Kardinalneffen Urbans VIII. (1623–1644). Seine erstmal 1642 publizierte Abhandlung zum Palazzo