

Bartolomeo Ammannati, Scultore e Architetto, 1511–1592

Convegno di studi, Florenz und Lucca. Associazione Dimore Storiche Italiane, Sezione Toscana/Università degli Studi di Firenze, 17.–19. März 1994

Auf Einladung der Universität Florenz und der toskanischen Sektion der Vereinigung Historischer Wohnsitze, dem italienischen Gegenstück zum britischen National Trust, fand in Florenz und Lucca ein Ammannati-Kongreß in z. T. sonst unzugänglichen Bauten des Künstlers statt. Der 400. Todestag Ammannatis bot den Anlaß, die Erforschung dieses zentralen Künstlers, der fast das ganze 16. Jahrhundert erlebte und mit Skulpturen oder Bauten prägte, in einem seit Jahren verschobenen, nun aber sehr ertragreich durchgeführten, vorzüglich geleiteten internationalen Gespräch zu fördern und auf den neuesten Stand zu bringen.

Zehn Beiträge behandelten das bildhauerische Werk Ammannatis, während – entsprechend seiner historischen Bedeutung – das Schwergewicht auf der Architektur lag. Die insgesamt 40 Vorträge können aus Platzgründen nicht *in extenso* besprochen werden, so daß der Rezensent hier mit seinen Bemerkungen nur versuchen kann, einen Eindruck von der überragenden Vielfalt der Forschungen zu vermitteln, zumal schon im Oktober üppig illustrierte Kongreßakten vorliegen sollten (Casa Editrice Alinea, Florenz). Die Fülle spezieller Forschungsbeiträge wiederholte nicht einfach schon weitgehend bekannte Tatsachen, sondern brachte auf teilweise exzellentem Niveau neue, oftmals methodisch anregende Ergebnisse, die das Bild von Ammannatis historischer Stellung bereichern. Das mag nicht zuletzt daher kommen, daß nur vier ausgewiesene Ammannati-Forscher teilnahmen und die Mehrzahl der Arbeiten aus unveröffentlichten Dissertationen und Quellenforschungen der aus Denkmalämtern, Museen und Universitäten Italiens, Spaniens, Frankreichs, Großbritanniens, Deutschlands und der USA gekommenen Spezialisten bestand.

In der Forschung herrscht trotz der anerkannten Bedeutung Ammannatis Dissens über grundlegende Fragen wie die Zuschreibung und Datierung der Werke. Die erneute Sichtung des heutigen Kenntnisstandes durch jene, die in jüngster Zeit zu Ammannati forschten, führte zu einer weitergehenden Revision der Monographien von E. Vodoz (*Studien zum architektonischen Werk Bartolomeo Ammannatis*, Mschr. Diss. Zürich 1930, als Aufsatz in den *Flor. Mitteilungen* 6, 1941, 1–141) und M. Fossi (*Bartolomeo Ammannati architetto* [Diss. Florenz 1960], Neapel 1967). In den Monographien fehlten Hauptwerke wie der Palazzo Pubblico in Lucca, in dem der Kongreß am 18. März tagte, die Villa Medici in Rom und der Kreuzgang von Santo Spirito, in dem der Kongreß mit Pomp eröffnet wurde. Zudem konnten mehrere bisher unbekannte Werke und Projekte wiedergefunden werden.

Vor den spezialisierten Beiträgen standen einleitende Vorträge mit einer etwas allgemeineren Orientierung wie die (ab Vasari) chronologisch aufgebauten Forschungsübersichten zur Skulptur von M. G. Ciardi Duprè und zum architektonischen Werk von F. Borsi. Es gelte vor allem, folgende Probleme prinzipiell anzugehen: die Sicherung der Zuschreibungen durch vertiefte Archivstudien, die Konfrontation der Dokumente mit den Originalen, die darauf aufbauende erneute Untersuchung der Werke des Künstlers sowie ihre Einordnung in die Kunstgeschichte.

Wohl selten hat die Forschung zu einem Œuvre so schnell und explosionsartig zugenommen, wie sich bei Ammannati anläßlich des Kongresses beobachten läßt. Die Vielzahl neuester Untersuchungen führte allerdings dazu, daß dieselben Themen von verschiedenen Autoren zur gleichen Zeit bearbeitet wur-



Abb. 1 Rom, Palazzo di Firenze. "palazzetto"-Fassade nach der Restaurierung (Bibl. Hertziana, G. Fichera)

den: Zu den Bronzen und Marmorarbeiten finden sich jeweils mehrere Studien (M. Scalini, A. M. Massinelli, L. Zangheri, C. Vasic Vatovec). Dasselbe ließe sich für die Architektur festhalten: A. Fara, F. Cioni, E. Settesoldi, D. Lamberini untersuchten Ammannatis Ingenieurstechniken, F. Gurrieri und G. Petrini die Erhaltung seiner Bauten, R. Galleni und A. Gambuti den architektonischen Dekor. Das parallele Forschen schloß die Berücksichtigung der gleichzeitig erzielten Ergebnisse zumindest in den Vorträgen aus,

was aber in den angekündigten Kongreßakten behoben sein könnte.

Das Wort »Manierismus« fiel kaum (und wurde in vielen Beiträgen ohne Diskussion durch »Renaissance« ersetzt oder ersatzlos fortgelassen). Stattdessen nahm man Ammannatis Kunst von ihrer repräsentativ-gesellschaftlichen Seite bzw. als Produktion ohne metaphysische Tiefe. Die Vortragstitel verraten überwiegend positivistische Ansätze. Allerdings begnügten sich die Beiträge in der Regel nicht mit simplen Materialanhäu-

fungen, sondern demonstrierten den Ertrag der Archivistudien oder die Zwänge des Materials eindringlich und brachten sie zur Erklärung der künstlerischen Werke gewinnbringend ein (P. Ruschi, J. Vicioso).

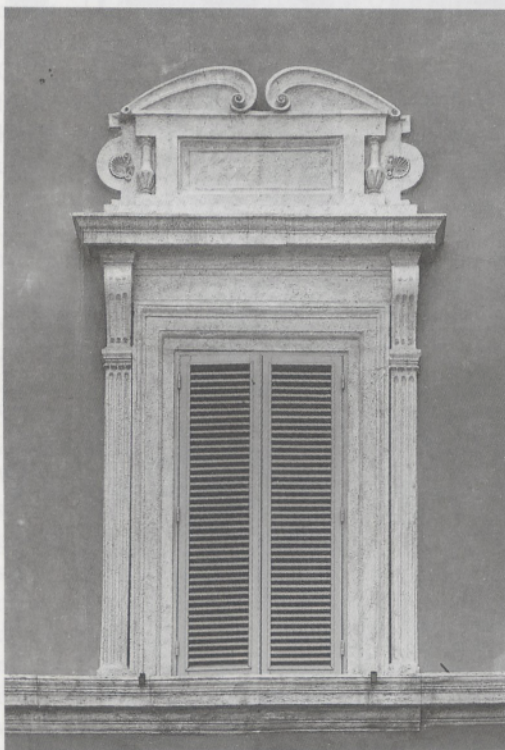


Abb. 2 Rom, Palazzo di Firenze. Fenster im ersten Obergeschoß nach der Restaurierung (Bibl. Hertziana, G. Fichera)

Als klare Tendenz vieler Kongreßbeiträge tritt ein zu einem erkenntnistheoretischen Stillstand führendes Festklammern am Fallstudienmodell zutage, das sich vielfach mit Beispielen zufriedengibt und übergreifende Zusammenhänge wegläßt. Die Beiträge behandelten kaum Hauptwerke, die auch nach dem Kongreß oft genug noch der eingehenden Analyse harren, sondern neben den verarbeiteten Materialien (Bronze, Marmor, Ziegel, Perperin) früher weniger beachtete Gärten (G.

Galletti, A. M. Giusti, A. C. Pozzana), Militär- und Ingenieursaufträge sowie »architettura minore« (C. Davis, A. Godoli). Was zunächst wie ein Defizit klingt, setzte sich im Verlauf der Referate im Teilnehmer als umfassendes Bild von der Stellung und den Aufgaben des Hofkünstlers und speziell des Hofarchitekten zusammen. Wie ein solches, die auf der Hand liegenden Schlußfolgerungen ziehendes Resümee aussehen könnte, sollen folgende Einzelbesprechungen der wichtigsten Resultate zeigen.

Einerseits folgten die Referate dem Weg des Künstlers von Florenz über das Veneto (C. Lattanzi, L. Puppi) nach Rom (T. Carunchio, M. Fagiolo, J. Vicioso) zurück nach Florenz (R. Galleni, A. Gambuti, P. Giovannini, F. Gizdulich, A. Godoli, M. Kiene, M. Maddii, M. C. Pozzana, C. Presciutti, C. Prini). Damit zeichneten sie Ammannatis Itinerar zugleich chronologisch nach. Andererseits befaßten sich mehrere Studien mit der Nachwirkung des Veneto-Aufenthaltes auf Ammannatis Werke in Rom (T. Carunchio) und Florenz (C. Davis). Wenn auch die frühen Belege für Ammannatis – zu dieser Zeit wohl noch ausschließlich bildhauerisches – Werk im Veneto schwierig und unklar sind, so läßt sich doch mit relativer Sicherheit festhalten, daß Ammannati in den Kreis des Florentiners Jacopo Tatti, gen. Sansovino (1485–1570), geriet (C. Lattanzi). In Venedig wirklichte Ammannati bei ihm Skulpturen und in Padua (1542–1548) kleinere Werke architektonischen Charakters, deren antikisierender Dekor deutlich von seinen Studien und seiner genauen Kenntnis der Baukunst der Hochrenaissance und der Antike zeugt (die ihm seine Biographen übereinstimmend nachsagten, sich aber nicht nachweisen lassen). Eine letzte Gruppe von Beiträgen untersuchte seine Bauten und ihre Ausstrahlung auf die jeweilige lokale Architektur, speziell in der Lucchesia (M. A. Giusti, G. Barsella, C. Celli, M. Povoleri), Vicenza (L. Puppi), Siena (S. Sembranti) und Arezzo (A. Andanti).



Abb. 3 Rom, Palazzo di Firenze. Gartenfassade nach der Restaurierung
(Bibl. Hertziana, G. Fichera)

C. Acidini Luchinat wandte L. O. Larssons Resultate (*Von allen Seiten gleich schön*, Stockholm 1974) auf den *Neptun* an. Zu dieser Brunnenskulptur konnte D. Heikamp an Quellen nachweisen, daß er ursprünglich nicht über zwei (wie heute), sondern über 70 Strahlen und somit über wahre Wasserfluten herrschte. Am Ende des Kongresses wurden auf Anregung G. Morollis Maßnahmen gefordert, diese Angaben durch Freilegungen zu prüfen und gegebenenfalls wiederherzustellen. Aufbauend auf dem bedeutenden, nicht erwähnten Aufsatz von M. Daly Davis (*La galleria di statue antiche di Cosimo I a Palazzo Pitti*, In: *Le arti del principato mediceo*, Florenz 1980, 31–54) untersuchte L. Beschi die Antikenaufstellung bei Ammannati, der sie in allen Etappen seines Schaffens in immer neuen Variationen ab dem Paduaner Werk (um 1545) über die (zerst.) *sala delle nicchie* des Palazzo Pitti (1561) bis zur Villa Medici (1578/1586) pflegte.

Als letzter Florentiner Dombaumeister überhaupt hatte sich Ammannati *ex officio* mit der Materialbeschaffung zu befassen. In diesen Zusammenhang gehört L. Zangheris Untersuchung über die Marmorgewinnung und -verarbeitung Ammannatis. 1564 dekretierte Cosimo I. die Verwendung heimischen (anstelle importierten Carrara-) Marmors aus Pietrasanta bei öffentlichen Bauten. Ammannati befaßte sich nicht nur 15 Jahre lang mit dieser Aufgabe, vor allem wirkte sie auf sein eigenes Schaffen zurück: Das Pietrasanta-Material führte ihn zu immer aufwendigeren polychromen Marmorcompositionen in der Skulptur (Domnischen, Neptunbrunnen) und Bauten (Portale des Palazzo Pitti, Kartuschen am Ponte Santa Trinità, Säulenmonumente). Am Schluß des Kongresses stand die Forderung, nach der 1992 abgeschlossenen, allerdings (um dem Autoverkehr freie Fahrt zu lassen) versetzten Wiederaufstellung der Säule auf der Piazzetta San Felice auch jene vor San Marco, deren Reste derzeit noch im

Garten der Akademie liegen, an ihren ursprünglichen Ort zurückzubringen.

Ein Schwerpunkt lag auf der Bedeutung Roms für Ammannatis Anfänge als Architekt. Hier wandelte er sich vom Bildhauer zum Architekten. Seine römischen Bauten gewannen dank der kürzlich abgeschlossenen Restaurierung der Villa Giulia und des Palazzo di Firenze ihre ursprüngliche fein gestufte, polychrome (aber auf andere Weise als später in Marmor in Florenz) Farbigkeit wieder (Abb. 1–3). In einigen Jahren wird auch die Gartenseite der Villa Medici wiederhergestellt sein. In Rom entwickelte Ammannati jene

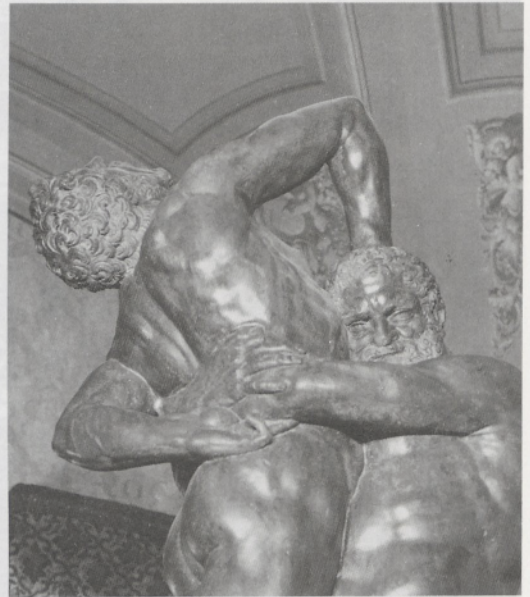


Abb. 4 Bartolomeo Ammannati, "Herkules und Antaeus" nach der Restaurierung. Villa della Petraia (Ass. Dimore Storiche Italiane, Sezione Toscana)

architektonischen Auffassungen, die er bis ins Spätwerk beibehielt. Beispiel hierfür sei der Palazzo Grifoni, mit dem er römische Errungenschaften in Florenz einzubürgern versuchte: Es ist der erste Florentiner Palast mit drei Geschossen, Eckrustika, Ziegelwand, Rusti-

kaportal, zentraler Serliana und hierarchisch gestuften Ädikulen. An der Villa Giulia finden sich kennzeichnende Musterungen des Ziegelmauerwerks mit auf die Spitze gestellten Rauten (»losanghe“), die die Hand des am 4. Sept. 1554 auf der Baustelle ermordeten Bartolomeo Baronio verraten und sich in dem von jenem vollendeten Obergeschoß des Palazzo Farnese finden. Es ist P. Ruschis Verdienst, genau dieses Mauerwerksmotiv zwischen den Erdgeschoßfenstern des Palazzo Grifoni nachgewiesen zu haben.

M. Fagiolos Beitrag über »Die drei gescheiterten Aufträge von Sixtus V.« überzeugt unter der Bedingung, daß die Identifizierung der Uffizienzeichnung 3437A als Entwurf für den Neubau des Lateranpalastes in der gedruckten Fassung mit Nachweisen belegt werden kann. Hier ließe sich Ammannatis Bedeutung für Sixtus V. präzisieren: Es gelang Domenico Fontana wie beim Vatikanischen Obeliscen und der Presepe-Kapelle in Santa Maria Maggiore, den Auftrag an sich zu reißen. Die *Avvisi di Roma* vom 8. und 28. Juni 1585 belegen den Wunsch nach einer Papstresidenz. U 3437A – zuvor irrig als Entwurf für eine Villa angesehen – könnte Ammannatis Projekt zur Beibehaltung der alten *Aula Concilii* und der Treppe von der Basilika zu den päpstlichen Gemächern im Rahmen einer Neubebauung darstellen.

Wie wichtig eine Neubewertung von Ammannatis zeichnerischem Nachlaß ist, bewiesen auch die Analysen des seit Jahrzehnten hochverdienten Ammannati-Forschers C. Davis über das Skizzenbuch der Biblioteca Riccardiana in Florenz (ediz. rare 120). Zwar liegt die Edition von M. Fossi vor (*La Città, appunti per un trattato*, Rom 1970), doch erweckt die Klassifizierung der darin enthaltenen Skizzen als »Entwürfe« Zweifel. Durch die erneute genaue Befragung ausgewählter Zeichnungen gelang es C. Davis, Ammannatis reale Vorbilder wieder aufzufinden. Mithin handelte es sich nicht um Projekte, sondern

um »ricordi“, so daß diese traditionelle Florentiner Gattung einen gezeichneten spätem Ableger hervorgebracht hat. Davis schlug die Identifizierung von fol. 33 als »ricordo“ von Sansovinos Kanzel in San Giacomo dell’Orio in Venedig vor.

Ammannati reflektierte seine Position als Hofarchitekt in der der Forschung unbekanntem *Ratio struendi/Ragione d’architettura*, die er mit Giuseppe Valeriano verfaßte. Leider fiel M. Carpos Beitrag zu diesem Thema aus. In Kürze erscheint eine Behandlung dieses Schlüsselwerks durch den Rezensenten (Bartolomeo Ammannati et le développement de l’architecture des Jésuites de la seconde moitié du 16e siècle, Akten des Kongresses *Les Jésuites et la Civilisation du Baroque, 1540–1640*, Chantilly, Centre des Fontaines, 1991). Die *Ratio struendi* erschien posthum 1593 in Rom in der *Bibliotheca selecta de Ratione Studiorum* des Antonio Possevino (Nachdrucke Venedig 1603 und Köln 1607) und diente im Lehrbuch der Jesuitenkollegien der Belehrung der Schüler in Architekturfragen. Da der Text zu Ammannatis Uffizienzeichnungen heute verschollen ist, handelt es sich um den einzigen Rest von Ammannatis Architekturtheorie.

M. C. Pozzana, P. Presciutti, C. Prini präsentierten das wiedergefundene Baubuch des Palazzo Grifoni. Ammannatis Rolle als Führer der Baustelle konnte bis ins Detail präzisiert werden; die einzelnen Handwerker und ihre Befugnisse werden der quantifizierenden Analyse zugeführt.

Als Ergebnis des Kongresses kann festgehalten werden: Bislang nicht bekannte und ausgewertete Dokumente berichten eingehend über die Baugeschichte und die Organisation des Baubetriebs. Hier ergibt sich ein Einblick in die Veränderungen der architektonischen Praxis, der Bauorganisation und der Stellung des Architekten im 16. Jahrhundert. Zumindest in der letzten Phase seiner Tätigkeit kann Ammannati als Prototyp des modernen Architekten verstanden werden.

Der Kongreß war Anlaß, mehrere Werke Ammannatis zu restaurieren. Nicht nur die angesprochenen Wiederherstellungen in Rom (Abb. 1–3), der Bronzegruppe »Hercules und Antaeus« der Villa di Castello (1979–1982 durch den Opificio delle Pietre Dure restauriert, derzeit in der Villa della Petraia aufgestellt; Abb. 4), vor allem auch die gerade im Gang befindlichen Arbeiten des Palazzo Ramirez di Montalvo (Borgo degli Albizzi,

24) und der Gartenseite der Villa Medici ermöglichen der Forschung zum ersten Mal seit Jahrzehnten, einen Ammannati ohne Patina zu sehen und zu untersuchen. Möge der Kongreß dazu nur ein erster Auftakt gewesen sein! Die Organisatoren können sich des Dankes aller Teilnehmer des internationalen Gesprächs sicher sein.

Michael Kiene

JOHN OLIVER HAND with the assistance of SALLY E. MANSFIELD
 German paintings of the fifteenth through seventeenth centuries.
 The Collections of the National Gallery of Art:
 systematic catalogue

National Gallery of Art, Washington, D.C., Cambridge University Press 1993.
 XVIII und 215 Seiten, 34 Farb- und 78 Schwarzweißabb.

Die Sammlung spätmittelalterlicher deutscher Malerei in der National Gallery of Art in Washington ist nicht umfangreich, aber gediegen bis hochkarätig; den deutschen Barock vertritt allein der Italianist Johann Liss mit einem wunderbaren »Besuch des Satyrn bei der Bauernfamilie«. Es gibt verschiedene Gründe für die Tatsache, daß die USA nicht eben reich an deutscher Tafelmalerei sind. Zuerst haben Private wie John G. Johnson, Robert und Arthur Lehman, Albert Barnes, Ralph H. Booth und Andrew W. Mellon deutsche Bilder gesammelt, was später den Museen zugute kam, die sich selbst andere Prioritäten gesetzt hatten. Insgesamt war die deutsche Malerei gegenüber der italienischen und niederländischen unterbewertet, in Kirchen und öffentlichen Sammlungen auch fester verankert. Durch den 1. Weltkrieg ausgelöste Ressentiments sollten im Hinblick auf die Bewertung deutscher Kunst nicht zu hoch veranschlagt werden: Baron Heinrich Thyssen-Bornemisza hat gezeigt, daß die Inflation,

die den privaten deutschen Kunstbesitz ein für allemal ruinierte, dem Aufbau einer hervorragenden Bildersammlung, in der auch die Deutschen zu Glanz kamen, durchaus förderlich war. Die USA waren, was die deutsche Tafelmalerei betraf, schon um die Mitte der dreißiger Jahre unseres Jahrhunderts kein Niemandsland mehr. Hans Tietze (*Meisterwerke europäischer Malerei in Amerika*. Wien 1935) und Charles L. Kuhn (*A Catalogue of German Paintings of the Middle Ages and Renaissance in American Collections*. Cambridge, Mass. 1936) zeigen, was damals durch den amerikanischen Handel ging, was sich im Privatbesitz und in den Museen befand, von denen die in New York, Chicago und Detroit, Raleigh, Baltimore und St. Louis alle auf ihre Weise spezielle Seiten deutscher Kunsttätigkeit zeigen konnten. Nach dem 2. Weltkrieg trat die National Gallery of Canada in Ottawa zunehmend in Wettbewerb mit den Sammlungen und Sammlern der USA. Die erst 1937 gegründete National Gallery of Art in