

eine Datierung von Eg. 1070 in die 30er Jahre vorbringen.

Halten wir also fest: Eg. 1070 könnte entgegen der geltenden Meinung durchaus entweder zur Zeit von René's Gefangenschaft in Dijon (also 1435/37) oder in der kurzen Zeit zwischen dessen Freilassung und der im Frühjahr 1438 erfolgten Abreise nach Italien entstanden sein. Später, nämlich während des Neapelaufenthalts, wären die Miniaturen der Cockerell-Chronik anzusetzen. Für die zeitliche Einordnung von M. 358 fehlen äußere Hinweise, vergleicht man jedoch die »eyckischen« Miniaturen dieser Handschrift mit jenen von Eg. 1070 und mit den Helden von Cockerells Weltgeschichte, stehen sie den Nachträgen des Londoner Stundenbuches bedeutend näher. Die Gestalten der Cockerell-Chronik zeichnen sich nämlich durch geschlossene Umrisse und eine gesteigerte Körperlichkeit aus, während

die Figuren aus M. 358 bedeutend kleinteiliger, z. T. flacher und weniger angular angelegt sind. Sind diese Bilder in den 30er Jahren entstanden, müsste Quarton später die unterbrochene Arbeit wiederaufgenommen haben. Ich sehe im Prinzip keinen Grund, der gegen diese Annahme spräche. Eine weitere Steigerung der Blockhaftigkeit und Raumentiefe brächten dann die Bilder des 1443/45 entstandenen Flügelaltars von Aix.

Das nächste sicher datierbare Werk aus »Barthélemy's Œuvre« ist die wohl 1449 oder knapp danach entstandene Miniatur der »Bergère de Tarascon«. Reichen die Ähnlichkeiten zwischen der Cockerell-Chronik und dem Verkündigungsalter einerseits sowie dem Bild der Schäferin andererseits aus, um eine Identität der ausführenden Hände annehmen zu dürfen? Wenn nicht, wäre die Frage nach den Malern des Königs René neu zu stellen.

Georg Zeman

EVELYN S. WELCH

Art and Authority in Renaissance Milan

New Haven-London: Yale University Press 1995, 358 S. mit 152 Abb.

Der Zusammenhang von fürstlich oder staatlich gelenkter Kunstpatronage und der Visualisierung von Herrschaft wurde während der letzten Jahrzehnte in Monographien aus verschiedenen Blickwinkeln und am Beispiel unterschiedlicher Epochen und Gegenstandsfelder untersucht. Erinnerung sei nur an einige der programmatischen Titel: Lauro Martines, *Power and Imagination. City-States in Renaissance Italy* (1979); Paul Zanker, *Augustus und die Macht der Bilder* (1985) und Peter Burke, *The Fabrication of Louis XIV* (1992). Evelyn Welch, die bereits durch ihre Studien zu säkularen, von den Sforza-Herzögen in Auftrag gegebenen Bildprogrammen hervorgetreten ist, geht dem Problem unter der einprägsamen

Formel von »art and authority« nach. Durch die eindrucksvolle Dichte der archivalischen Dokumentation sowie einer breit angelegten Rezeption der kunsthistorischen wie auch der historischen Forschung gelingt ihr eine facettenreiche Rekonstruktion der bedeutenden Bauunternehmungen im spätmittelalterlichen Mailand, dessen Stadtgestalt wie wohl bei keiner anderen mittelalterlichen Metropole Italiens im Lauf der Neuzeit überformt wurde.

Im Unterschied zu vielen mittelalterlichen Kommunen und Territorien in Italien war das politische System Mailands und des lombardischen Dominiums über den Zeitraum von annähernd zweieinhalb Jahrhunderten von einem überraschend hohen Maß an Konti-

nuität geprägt. Seit es den Visconti 1277 definitiv gelang, sich gegenüber rivalisierenden Adelsfraktionen zu etablieren, war die Dynastie sowohl im Hinblick auf ihre expansive Territorialpolitik als auch auf ihr Taktieren gegenüber dem kaiserlichen Lehensherrn erfolgreich. Trotz blutig ausgetragener Familienrivalitäten und schwerer Sukzessionskrisen hielten sich die Visconti bis zum Aussterben der Familie 1447 an der Macht. Wie die der Vorgänger war auch die Dynastie der Sforza, die Francesco Sforza 1450 begründete, von außen nicht ernsthaft gefährdet. Innenpolitisch war das Verhältnis zwischen Dynastie und städtischer Oligarchie in Mailand jedoch brüchig. Die mangelnde Akzeptanz zeigte sich spätestens beim Einmarsch des französischen Invasionsheeres 1500 in die Stadt, der von weiten Teilen der Bevölkerung begrüßt wurde und dem Herzogtum ein ebenso abruptes wie klägliches Ende bereitete.

Die Beobachtung, daß es sich bei den wechselseitigen Bindungen zwischen Herrscherdynastie und Kapitale sowohl unter den Visconti als auch unter den Sforza um einen äußerst labilen Herrschaftskonsens handelte, bildet den methodischen Ausgangspunkt des Buches von Welch. Dabei gerät die Vorstellung von der Signoria der Renaissance als einer Institution, die mit unumschränktem herrscherlichen Zugriff auf die Stadt ausgestattet gewesen sein soll, beträchtlich ins Wanken. Die Fürsten hatten nicht nur mit dem Interessengeflecht bürgerlicher und — so weit sie sich quellenmäßig artikulierten — unterbürgerlicher Schichten zu rechnen, sondern vor allem mit den wohlformierten Eigeninteressen der städtischen Eliten, der kommunalen Instanzen und der geistlichen Körperschaften. Kunstpolitik war unter diesen Vorzeichen über weite Strecken Krisenmanagement.

Das Thema wird als Folge von monographischen Studien über drei monumentale Baukomplexe entfaltet, die als die repräsentativen architektonischen Großunternehmen in Mailand während des Betrachtungszeitraumes gel-

ten können: Dom, Ospedale Maggiore und Castello Sforzesco. Ein einführendes Kapitel gibt einen konzisen Überblick über die Geschichte der Herrscherhäuser und läßt anhand einzelner Grabmäler deren wichtigste Repräsentanten Revue passieren. Die postume Errichtung dieser Monumente, die primär im Dienst der dynastischen Kontinuität standen, war flankiert von der Anbringung heraldischer Zeichen in der Stadt, der Ausstattung der fürstlichen *famiglia* mit einer *livrea* und den Münzprägungen, die als ad hoc-Maßnahmen den Herrschern eine unmittelbare, nahezu ubiquitäre Präsenz sicherten. Die Bedeutung dieser Unternehmungen für die fürstliche Repräsentation läßt sich kaum überschätzen, auch wenn über deren öffentliche Wirkung kaum Aussagen zu machen sind. Zugleich hat sich bereits bei den Zeitgenossen eine offene Kritik am Hochmut der Herrscher und an der Unglaubwürdigkeit des ihnen durch die Grabmäler zugewiesenen Tugendkanons entzündet. Bei Dom, Ospedale und Kastell verlagerten sich Kritik und Widerspruch in die Entstehungsgeschichte der Bauten selbst.

Mit dem Wechsel der Perspektive von der Dynastie zur Kommune kommt das komplizierte Netzwerk der Institutionen und sozialen Traditionen innerhalb der Stadt in den Blick. Die Stadtstatuten blieben zwar nominell unangetastet, traditionelle Schlüsselpositionen wurden aber statt durch Wahl nunmehr durch fürstliche Ernennung besetzt. Dies galt etwa für den leitenden Beamten der städtischen, für das Zivilbauwesen zuständigen Behörde. Die sechs Stadtteile der *porte* sowie Pfarreien und Nachbarschaften bewahrten als Einheiten der sozialen Binnengliederung ihre politische Eigenständigkeit. Da sie für die Organisation und Finanzierung der Stadtverteidigung, des Straßenbaus und -erhalts und die Pflege der kirchlichen Niederlassungen zuständig waren, war eine gewisse Unabhängigkeit dieser Einrichtungen auch von seiten des Signore anscheinend ohne grundsätzliche Vorbehalte

in Kauf zu nehmen. Die resistente Hartnäckigkeit, mit der sich die im Stadtzentrum gelegene Pfarrei über Jahrzehnte gegen den Abbruch ihrer Pfarrkirche S. Tecla, die dem Domneubau zu weichen hatte, gegen die Domopera zur Wehr setzte, belegt nicht nur, wie sehr eine Pfarrei sich zur Wahrung ihrer Interessen einsetzen konnte, sondern ist auch ein Indiz dafür, daß die Interessenfronten in der Frage des Dombaus durchaus auch innerhalb der Bürgerschaft verliefen.

Nach Ansicht Welchs war der Beschluß zum Neubau des Domes von S. Maria Maggiore eine Initiative der Kommune, auch wenn der direkte Zusammenhang der Stiftung des Jahres 1386 mit dem Jahrestag der Akklamation Gian Galeazzo Viscontis als »*Dominus medianensis*« am 7. Mai 1385 nicht recht zu klären ist. Die Entscheidungen über alle wichtigen Fragen der Bauorganisation, der Begutachtung der Architekturvorschläge und der Künstlerberufungen lagen bei der *fabbrica*. Ein wesentliches Motiv für den Neubau lag in der Städtekonkurrenz. Der Dom erscheint als ein Prestigeunternehmen, mit dem die Kommune u. a. ihre ökonomische Vorrangstellung gegenüber anderen Zentren des Dominiums zu behaupten suchte. Offensichtlich gilt dies gegenüber dem von den Visconti als Residenzstadt bevorzugten Pavia sowie für Bologna, Monza und Como, in denen Ende des Trecento Neubauten der Hauptkirchen im Gange waren. Den Mailänder Herrscherdynastien gelang es, sich durch Altarstiftungen, Herrscherbildnisse, Inschriften, Wappen und Grabmäler nachhaltig in die Bildwelt des Domes einzuschreiben, obwohl sie sich an der Finanzierung des Baus nur sporadisch beteiligten. Auf sich selbst gestellt, entwickelte die *fabbrica* ein ganzes Arsenal von Strategien der Geldbeschaffung zur Finanzierung des Vorhabens.

Die bereits 1387 getroffene Entscheidung, den Kirchenbau nicht in Sichtziegelmauerwerk, sondern in Marmor zu errichten, hatte für die Organisation der Bauhütte gravierende Folgen. Der Geldbedarf stieg in astronomische Höhen, vor allem aber erwies es sich als

notwendig, im Steinbau erfahrene Handwerker und Architekten zu berufen. Bekanntlich entwickelte sich die Dombauhütte in den Jahren um 1400 zu einem europäischen Umschlagplatz für Kathedralbaumeister. Zu den spannendsten Abschnitten des Buches gehören die Überlegungen, in welchem Maß Erfolg oder Scheitern der Architekten von der Mehrheitsbildung der Gremien innerhalb der *fabbrica*, den Interventionen Galeazzo Maria Viscontis, die zeitweilig zum offenen Konflikt eskalierten, und nicht zuletzt von den Loyalitäten der Landsmannschaften der Steinmetze, die in wechselseitiger Konkurrenz eine Art Hausmacht auf der Baustelle etablieren konnten, abhingen. Am Ende setzte sich die Seilschaft der Steinmetzen und Ingenieure aus dem lombardischen Seengebiet durch. Vor dem Hintergrund dieser Erwägungen favorisiert Welch für die Zuschreibung des verbindlich gebliebenen Gesamtentwurfes den lombardischen Buchmaler, Bildhauer und Architekten Giovannino de Grassi (vgl. hierzu jüngst auch Marco Rossi, *Giovannino de Grassi. La corte e la cattedrale*, Cinisello Balsamo 1995).

Die Gründung des Ospedale Maggiore durch Francesco Sforza nach dem Dynastiewechsel schloß einerseits an Reformbemühungen an, mit denen die Kommune seit langem die Versorgung von Armen und Kranken zu sanieren suchte. Andererseits zielte das Projekt auf deren Zentralisierung in der Hand des Herrschers. Pius II., der auf die Hilfe Francescos beim geplanten Türkenkreuzzug angewiesen war, gab dem Vorhaben 1459 den päpstlichen Segen. Stiftungen an das Hospital ergingen in erster Linie aus dem Kreis von Patriziern, die wie der Kanzler Cicco Simonetta eng mit dem Signore verbunden waren und maßgebliche Entscheidungsvollmachten über die Planung an sich ziehen konnten. Darauf läßt sich zurückführen, daß sich bereits im Lauf der Entstehung ein Funktionswandel des Baus vom Armenhospiz zu einer Versorgungsanstalt für verarmte und kranke *nobiles* aus dem Mailänder Patriziat abzeichnete. Filarete, der 1450 als Architekt in die Dienste Francesco Sforzas getreten war, stand Planung und Errichtung des Ospedale mit händeringender Ohnmacht gegenüber. Zum Zeitpunkt der Abfassung seines Architekturtraktates in den Jahren nach 1460 waren der dort beschriebene Idealentwurf und die Darstellung der Gründungsgeschichte des Hospitals als einer

geradezu intimen Übereinkunft zwischen dem Herzog und seinem Architekten gänzlich obsolet geworden. Filarete mußte das Zusammenstreichen seines Entwurfes ebenso in Kauf nehmen wie die veränderte Detailausführung des zuletzt nur als Torso realisierten Gebäudes.

Mit dem Wiederaufbau des während der Ambrosianischen Republik (1447-50) zerstörten Visconti-Kastells an der Porta Giovia setzte sich Francesco Sforza in eklatanter Form über Abmachungen mit der Bürgerschaft hinweg, mit denen dem Condottiere die Signoria angetragen worden war. In den Vereinbarungen war ein uneingeschränktes Verbot der Errichtung einer Zwingburg ausgesprochen worden. Der Wiederaufbau des Kastells begann jedoch schon wenige Wochen nach der Entrata Francescos in die Stadt. Für Filarete war die Aussicht auf den Auftrag für den Bauentwurf der Grund, nach Mailand zu kommen. Welch zeigt, daß die schleppende Verwirklichung des Vorhabens weder in Finanzierungsproblemen noch im Zögern Francescos begründet waren, sondern im Gegenteil in dessen Anspruch auf direkte Kontrolle: das Warten auf die oftmals minutiösen Direktiven des Herrschers, der sich meist im Feldlager aufhielt, brachte zeitweilig die Aktivität der Bauhütte zum Stillstand. Ein ausführliches, dem Hofleben gewidmetes Kapitel illustriert, daß sich die Abschottung des Hofes gegenüber der städtischen Umgebung nicht nur in den äußeren Bastionenmauern des Kastells abbildete. Eine Demarkationslinie verlief als Grenze einer strikten Separierung zwischen der Garnison und der *corte* auch innerhalb der Burg. Dies schlug sich im sukzessiven Innenausbau ebenso deutlich nieder wie in den aufwendigen Ausstattungsprojekten, zu denen neben Freskenausmalungen auch das Reiterdenkmal für Francesco Sforza gehörte. In diesem Zusammenhang wünschte man sich einen ausführlicheren Blick auf die Rolle Pavias für die Herrscher. Dies gilt auch bereits für das Verhältnis zwischen dem Dombau und der Certosa di Pavia. Denn die beträchtlichen

kunstpolitischen Ambitionen und finanziellen Mittel, die der Hofhaltung in Pavia und der Certosa zugeordnet wurden, standen bei den Stiftungsinteressen der Dynastien in Mailand stets im Hintergrund.

In allen drei monographischen Abschnitten entzieht sich Welch weitgehend der Aufgabe, die Bauten in ihrer Formgenese zu betrachten und in ihrem historischen Bestand vorzustellen. Man kann dafür Verständnis aufzubringen, da bei den Anlagen die Schichtungen von Idealentwurf und Planänderung, von nur partieller oder verspäteter Errichtung, von weitreichender Zerstörung und schließlich von rekonstruierendem Wiederaufbau nur mit Mühe voneinander zu trennen sind. In der Gegenüberstellung von historischen und modernen Fotografien äußert sich das berechtigte Mißtrauen der Autorin gegenüber der historischen Verlässlichkeit des heute sichtbaren Bestandes. Insgesamt kommt die Fragestellung des Buches im Hinblick auf das künstlerische Verständnis der behandelten Bauten dennoch unübersehbar an ihre Grenzen.

Man konstatiert mit einer gewissen Verwunderung, daß selbst fruchtbare architekturikonologische Deutungen — wie die Ableitung von Filaretos Turmentwurf für die Stadtfassade des Kastells von der zeitgenössischen Rekonstruktion des Hadrianmausoleums — nur cursorisch abgehandelt werden. Auch die Bilderbildung vermag keinen Gesamteindruck von den Bauwerken zu vermitteln, die Abbildungen werden im Text kaum kommentiert, und ihre Auswahl scheint eher verlagsstrategischen als inhaltlichen Gesichtspunkten zu folgen. Die Autorin führt den Leser über die Baustellen und in die Bauhütten, er bleibt jedoch beim Rundgang durch die Bauten selbst weitgehend auf sich gestellt. Doch trotz dieses Vorbehalts ist mit dem Ansatz von Welch viel gewonnen. Will sich die Kunstgeschichte nicht neuerlich dem Vorwurf der Autonomieästhetik aussetzen, erweist sich die Rekonstruktion des Planungsverlaufs aus dem Blickwinkel der Entscheidungsträger gerade auch für die Stilgeschichte als notwendige historische und materielle Basis.

Der Epilog des Buches entwirft ein über weite Strecken amüsant zu lesendes Sittenbild der Tätigkeiten und sozialen Stellung der »Künstler« im Umfeld des Sforza-Hofes. Unausgesprochen verweist dabei der englische Begriff der *patronage*, der »Mäzenatentum« und

»Patronage« umfaßt, auf den Sachverhalt, daß klienteläre Bindung an einen Förderer und Beschützer bis in die Neuzeit ein gesellschaftlicher Normalzustand war. Die Abhängigkeit des Künstlers ist nichts anderes als ein Einzelfall der sozialen Lage aller seiner Zeitgenossen. Die Kunstpatronage der Sforza-Herzöge war oft kurzatmig und stets von einer miserablen Zahlungsmoral bestimmt: Geplantes wurde nicht verwirklicht, Begonnenes nicht vollendet, Ausgeführtes nicht bezahlt. Im kulturellen Hofmilieu erscheinen auch Leonardo da Vinci und Donato Bramante als Bittsteller, die sich gegen die unliebsame, aber ernsthafte Konkurrenz der fürstlichen Ingenieure und Lieferanten von Ausstattungsstücken für die Palastgemächer behaupten mußten. Der 1477 begonnene Neubau von S. Satiro, der von einer Bruderschaft mit zahlungskräftigen Mitgliedern aus dem Stadtbürgertum initiiert wurde, und an dessen Errichtung und Ausstattung sämtliche Mailänder Künstler mit Rang und Namen beteiligt waren, bezeugt dagegen auch für das ausgehende Quattrocento die ungebrochene Vitalität der patrizischen Auftragebertätigkeit.

Dazu ließe sich ergänzen, daß sich Parteigänger aus dem Patriziat oder Alliierte der Dyna-

stie auch für deren Repräsentation in der Stadt einsetzten. So wurden etwa von Gasparo Vimercati, der 1450 als Vertreter der Stadt Francesco Sforza bei seinem Einzug in Mailand begleitet hatte, am Portal seines Stadtpalastes die Bildnisse Francescos mit denjenigen Caesars und Alexanders als Huldigung an den neuen Herzog angebracht. Die Bildausstattung des Banco Mediceo verlieh nicht nur dem politischen Bündnis zwischen Cosimo de' Medici und Francesco Sforza sichtbaren Ausdruck, sondern stand auch im Dienst der Herrscherpanegyrik (vgl. John T. Paoletti, *The Banco Mediceo in Milan: urban politics and family power*, in: *Journal of Medieval and Renaissance Studies* 24, 1994, p. 199-238). Insgesamt bietet das Buch eine Fülle von Belegen für die Schlußfolgerung, daß eine von selbstbestimmten, konsensfähigen Gremien oder von Einzelpersonen gelenkte Kunstpatronage anscheinend fruchtbarer und effizienter ist als eine obrigkeitlich gesteuerte Kunstpolitik. Die Dynastie konnte an dieser Durchsetzungsfähigkeit allerdings partizipieren, wenn ihre Verbündeten die herrscherliche Repräsentation zu ihrer Sache machten.

Dietrich Erben

CHRISTIAN MÜLLER

Kupferstichkabinett der öffentlichen Kunstsammlung Basel. Beschreibender Katalog der Zeichnungen. Band III: Katalog der Zeichnungen des 15. und 16. Jahrhunderts, Teil 2 A: Die Zeichnungen von Hans Holbein dem Jüngeren und Ambrosius Holbein

Basel, Schwabe & Co. AG Verlag 1996, 317 Seiten mit 22 Farbtafeln, 101 SW-Tafeln und zahlreichen Textabbildungen, DM 115,-

Nachdem John Rowlands 1985 ein nach strengen Kriterien revidiertes Werkverzeichnis der Gemälde vorgelegt hat und etwa zur selben Zeit ausgewählte Zeichnungen aus der Sammlung der britischen Königin auf Welttournee gingen und aus diesem Anlaß bei einer

gemeinsamen Ausstellung mit Zeichnungen des Kupferstichkabinetts der Öffentlichen Kunstsammlung Basel 1988 präsentiert wurden, kann man sich über eine mangelnde Aufmerksamkeit gegenüber dem Werk von Hans Holbein dem Jüngeren nicht beklagen. Ein Teil