

Situation Kunst (für Max Imdahl)
Schloßpark Weimar [Zufahrt Nevelstraße]
4630 Bochum 1
Tel. (0234) 700-2644

Öffnungszeiten:
Di-Fr 15-17 Uhr, Sa u. So 12-18 Uhr, Mo geschlossen;
Eintritt frei, Führungen nach Vereinbarung

Kunstsammlungen der Ruhr-Universität Bochum
Leiter: Dr. Norbert Kunisch,
Prof. Dr. Monika Steinhauser (Moderne Abteilung)
Universitätsstraße 150, 4630 Bochum 1
Tel. (0234) 700-4738 u. 700-2528

Öffnungszeiten:
Di-Fr 12-15 Uhr, Sa u. So 10-18 Uhr, Mo geschlossen;
Eintritt frei, Führungen nach Vereinbarung

Michael Hesse

Literaturbericht

ARCHITEKTUR DES 15. JAHRHUNDERTS IN DER LOMBARDEI

LUCIANO PATETTA, *L'architettura del Quattrocento a Milano*. Milano, Cooperativa Libreria Universitaria del Politecnico (CLUP), 1987. 447 Seiten, 355 Abbildungen. – LUISA GIORDANO, in: *La Basilica di S. Maria della Croce a Crema*, Testi di Cesare Alpini, Giulio Bora, Edoardo Edallo, Luisa Giordano, Iliaria Lasagni, Gian Paolo Sambusiti. Cinisello Balsamo (Milano), Banca Popolare di Crema e Amilcare Pizzi Editore, 1990. 243 Seiten, 225 Abbildungen. – MARIO COMINCINI, PAOLA MODESTI, in: AA.VV., *S. Maria Nuova in Abbiategrasso, Storia, arte, restauri*. Vigevano, Banca Popolare di Abbiategrasso e Diakronia, 1990. 223 Seiten, 183 Abbildungen. – FRANCO BORSI unter Mitarbeit von STEFANO BORSI, *Bramante*. Milano, Electa Editrice 1989. 358 Seiten, 427 Abbildungen. – RICHARD V. SCHOFIELD, JANICE SHELL, GRAZIOSO SIRONI (Hrsg.), *Giovanni Antonio Amadeo, Documents / I documenti*. Como, Edizioni New Press, Società Storica Lombarda, 1989. 653 Seiten.

(mit fünf Abbildungen und einer Figur)

Die Kultur der Stadt Mailand im 15. Jahrhundert wird heute nur noch durch wenige Zeugnisse dokumentiert. In kaum einer italienischen Stadt haben Bauspekulationen des 19. und 20. Jahrhunderts und Kriegszerstörungen die urbanistische

Struktur und den Denkmälerbestand der Renaissance so stark verändert oder vernichtet. Diese ungünstigen Voraussetzungen mögen die traditionelle Ausrichtung der Forschung vor allem auf das Florentiner Quattrocento indirekt gefördert und dazu beigetragen haben, daß die Mailänder Architektur des Quattrocento nur am Rande beachtet wurde. Florenz stand aber nicht zuletzt insofern immer im Mittelpunkt des Interesses, als die Forschung schon im 19. Jahrhundert einen idealen Stilbegriff der Quattrocentoarchitektur entwickelt hat, den man in den Bauten Filippo Brunelleschis und Leon Battista Albertis par excellence vertreten sah. Dieser Stilbegriff der Renaissance läßt sich nicht auf Mailand übertragen. Im 15. Jahrhundert entstehen hier so unterschiedliche Bauten wie der Dom, S. Maria del Carmine, S. Maria delle Grazie, die Cappella Portinari, das Ospedale Maggiore, das Castello Sforzesco, der Palazzo Medici und S. Maria presso S. Satiro. Bis weit über die Jahrhundertmitte hinaus wurde die mittelalterliche Tradition nicht in Frage gestellt; eine Wende zeichnet sich erst mit dem Regierungsantritt Francesco Sforzas (1450) und der damit verbundenen Berufung des Florentiners Antonio Averlino, gen. Filarete, sowie mit den von Florentinern initiierten Aufträgen der Portinarikapelle und des Palazzo der Medici-Bank ab. Neben diesen Bauten, die sich deutlich durch die architektonische Formensprache der Renaissance auszeichnen, lebt die mittelalterliche Tradition weiter, wie die Baumeisterfamilie Solari und vor allem die Dombauhütte lehren. Der entscheidende Durchbruch sollte dann Ende der siebziger Jahre erst Bramante gelingen.

Zu wenigen wichtigen Untersuchungen zur Mailänder Architektur gehören neben den Einzelbeiträgen enthusiastischer Lokalforscher des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts und den Überblicksabhandlungen von Adolfo Venturi, Giulio Carlo Arslan, Angiola Maria Romanini und Lilliana Grassi die frühe Arbeit von Alfred Gotthold Meyer (*Oberitalienische Frührenaissance, Bauten und Bildwerke der Lombardei*, Teil I-II, Berlin 1897-1900) und das klassische Werk Francesco Malaguzzi-Valeris, *La corte di Ludovico il Moro*, Bd. I-IV, Milano 1913-23. Darüber hinaus brachte man einzig den herausragenden Künstlerpersönlichkeiten Filarete, Leonardo und Bramante größeres Interesse entgegen. Obwohl sich die Forschungsschwerpunkte bis heute nicht wesentlich verschoben haben, wurde die Kenntnis der lombardischen Architektur des 15. Jahrhunderts in den letzten Jahren durch neue Beiträge erweitert und korrigiert, von denen einige hier vorgestellt werden sollen.

Mit dem Band Patettas liegt erstmals ein umfangreiches Werk über die gesamte erhaltene bzw. heute bekannte Architektur des Mailänder Quattrocento vor. Das chronologisch aufgebaute Einleitungskapitel beschäftigt sich mit den wichtigsten unter der Regierung der jeweiligen Herzöge aus den Häusern Visconti und Sforza entstandenen Bauvorhaben und ihrer Bedeutung für die Entwicklung der mailändischen Architektur des 15. Jahrhunderts; ferner werden Fragen der historischen Einordnung der Mailänder Architektur sowie der Zuschreibung und Datierung einzelner Bauten und des Baubetriebs berührt. Angesichts der stilistischen Heterogenität in Mailand liegt die Frage nahe, welche Rechtfertigung

es dafür gibt, die Bauten des gesamten Jahrhunderts geschlossen zu untersuchen: Worin besteht der gemeinsame Nenner aller dieser Bauten? Patetta beabsichtigt, sich von einem von Florenz geprägten Bild der Renaissance zu lösen, indem er nicht nur diejenigen Bauten, die (eben nach Florentiner Maßstäben) als Werke der Renaissance gelten können, beachtet, sondern den gesamten Bestand des Quattrocento vollständig erfaßt. Erst dieses Vorgehen – so Patetta – könne zu einer unvoreingenommenen Neueinschätzung der Eigenständigkeit der lombardischen Architektur führen. Ein solcher Ansatz mutet nicht nur ein wenig wie ein verzweifelter Versuch der Ehrenrettung der Mailänder Architektur an, sondern birgt auch Mißverständnisse und Widersprüche in sich. Ein Vergleich zwischen der Florentiner und der Mailänder Architektur muß zunächst nicht zwangsläufig auf eine Wertung abzielen. Florenz steht vielmehr für eine neue Architekturauffassung, die dort mit der Wiederentdeckung der Tektonik der Säulenordnungen und der anthropomorphen Proportionen ihrer Glieder durch Brunelleschi zu Beginn des Quattrocento ihren Ausgang nahm. In diesem Sinne kann das Fragen nach der Übernahme florentinischer Elemente in Mailand ein berechtigtes Vorgehen sein. Der von Patetta gewählte zeitliche Rahmen steht insofern im Widerspruch zu seiner Absicht, sich von der beständigen Orientierung am Florentiner Vorbild zu lösen, als er den Terminus „Quattrocento“ zwar nicht als Stil-, aber offenbar doch als Epochenbegriff versteht, also eine letztlich wiederum von Florentiner Entwicklungen geprägte Periodisierung der Kunstgeschichte übernimmt. In Mailand kann das Quattrocento jedoch primär nur als historische Epoche verstanden werden, denn dieser Zeitraum deckt sich ziemlich genau mit der Phase, in der es Hauptstadt des von den Visconti und ihren Nachfolgern aus dem Hause Sforza regierten Herzogtums war. Mit der Ernennung Gian Galeazzo Viscontis zum Herzog 1395 und den daraufhin begonnenen Großprojekten (Dome in Mailand, Monza, Como; Certosa in Pavia; Kastelle in Mailand, Pavia etc.) brach in Mailand eine neue Zeit kultureller Blüte heran, die ein gutes Jahrhundert später 1499 mit dem Einmarsch der Franzosen und dem Sturz der Sforza jäh enden sollte. Dieser historische Rahmen hätte ein Studium der Architektur des gesamten Quattrocento rechtfertigen können, wenn der Autor methodisch einen von Stilfragen zunächst losgelösten, historisch-soziologischen Ansatz vertreten hätte, der Fragen der Auftragsverhältnisse des Hofes und seines Umkreises auf der einen und des städtischen Patriziats auf der anderen Seite thematisierte.

Da zu vielen Mailänder Bauten umfassende monographische Studien fehlen oder diese aufgrund ihrer Veröffentlichung an entlegener Stelle nur schwer zugänglich sind, liegt das Verdienst Patettas schon im Katalog aller erhaltenen oder überlieferten Bauten Mailands. Seine Zusammenstellung der Denkmäler vermittelt erstmals einen umfassenden Überblick über die Mailänder Architektur und rückt so wichtige, aber weitgehend unbekanntere Beispiele wie S. Maria del Giardino, den Konvent der Dame Vergini alla Vettabbia oder den Palazzo Medici ins Licht. Jeder Katalogeintrag ist mit nicht sehr zahlreichen und oft auch recht kleinformatischen, aber doch hilfreichen Photographien sowie Grundriß- und Aufrißzeichnungen ausgestattet. Hervorzuheben sind neben den histo-

rischen Photoaufnahmen zerstörter Werke vor allem die zahlreichen neu angefertigten Pläne, die auf Vermessungen oder auf Umzeichnungen älterer Pläne (etwa in der *Raccolta Bianconi*) oder den meist nur schwer zugänglichen Aufnahmen der Soprintendenza basieren. In einigen wenigen Fällen (z.B. bei S. Maria degli Angeli oder dem Palazzo Medici) beruhen die Grundrißzeichnungen allerdings auf sehr hypothetischen Rekonstruktionen. In den einzelnen Katalogbeiträgen behandelt Patetta die Baugeschichte, den Auftraggeber, die Zuschreibung sowie die stilistische und typologische Einordnung des Baus. Wenn der Autor dabei meist nur den jüngsten Forschungsstand wiedergeben und nur selten neue Ergebnisse erzielen kann, so ist zu bedenken, daß auf Grund der schlechten Forschungslage in Mailand Neues allenfalls nach aufwendigen Archivstudien zu erhoffen wäre und viele Probleme sich dennoch vermutlich niemals lösen lassen werden.

Zu diesen offenen Fragen gehört auch jene nach der Zuschreibung vieler Monumente, die Patetta vielfach diskutiert. Aufgrund des spezifischen Mailänder Baubetriebs ist diese Frage jedoch oft kaum zu beantworten; oder anders gesagt, es handelt sich um eine falsche Problemstellung, wie R. V. Schofield überzeugend für die Projekte des Ludovico il Moro dargelegt hat („Bramante and Amadeo at S. Maria delle Grazie in Milan“, *Arte Lombarda* 78 [1986/3], 41-58). Bei größeren Bauunternehmungen engagierte Ludovico il Moro mehrere Künstler gleichzeitig und ließ sich von ihnen Entwürfe vorlegen, die zumindest teilweise in das Endprojekt für die Ausführung einfließen. Noch im Verlauf der Bauausführung konnten weitere Vorschläge Berücksichtigung finden; dementsprechend lag oft kein wenigstens für einen gewissen Zeitraum für die Ausführung verbindlicher Entwurf eines Künstlers vor. Ob diese Methode der Auftragsvergabe auch von anderen Bauherrn praktiziert wurde, ist noch nicht untersucht; die architektonische Gestalt vieler Mailänder Bauten läßt zumindest Zweifel daran aufkommen, daß bei Baubeginn ein umfassendes, verbindliches Projekt vorlag. Diese Situation schließt jedoch nicht grundsätzlich aus, daß das Werk einiger Architekten und ihre Formensprache genauer gefaßt werden können.

Mit Ausnahme des Kirchenbaus schenkt Patetta der typologischen Entwicklung innerhalb der verschiedenen Baugattungen wenig Beachtung, was sich angesichts der nun disponiblen Grundriß- und Aufrißaufnahmen angeboten hätte. So fällt beim Palastbau etwa auf, daß meist keine Neubauten *ex fundamentis*, sondern nur Umbauten älterer Teile vorgenommen wurden, was zu unregelmäßiger und von Fall zu Fall höchst unterschiedlicher Grundrißdisposition führt. Soweit der stark dezimierte und teilweise veränderte Denkmälerbestand noch Rückschlüsse gestattet, kristallisiert sich für Mailand ein zweigeschossiger Palasttyp heraus, der im Erdgeschoß, wo sich meist keine Bottegen befinden, hochgelegene Fenster sowie ein reich geschmücktes Ädikulaportal aufweist, dem ein Obergeschoß mit reich gerahmten Rund- oder Spitzbogenfenstern folgt. Offen bleibt, wie verbreitet Fassaden mit freskierter architektonischer Gliederung waren. Die Höfe charakterisieren zweigeschossige Loggien, die meist allerdings auf zwei oder drei Hofseiten beschränkt bleiben. Über die Innendisposition und die An-

ordnung von Andito, Hof, Treppe und Sala im *piano nobile* lassen sich beim gegenwärtigen Forschungsstand keine genaueren Aussagen machen.

Patettas Beschränkung auf die Bauten der Stadt Mailand ist vom Arbeitsaufwand für die Katalogeintragungen zwar gerechtfertigt, für das einführende Kapitel wäre jedoch eine stärkere Berücksichtigung anderer wichtiger Städte des Herzogtums wie Pavia, Lodi, Cremona oder Vigevano wünschenswert gewesen. Auch wenn einige der Provinzstädte ihre kommunale Eigenständigkeit bewahren konnten, waren sie politisch und kulturell doch eng an den Mailänder Hof gebunden, was sich auch in der Architektur manifestierte. Häufig standen die Auftraggeber der Provinz in direkter Verbindung mit dem Hof, wie etwa Bartolomeo Stanga, Kanzler Ludovico il Moros, der sich in Cremona einen prächtigen Palast erbaute. Zudem erschließt sich das Werk mancher Architekten, wie etwa Battaggio oder Bramante, nur, wenn man die Aufträge außerhalb Mailands miteinbezieht.

So läßt dieser sehr verdienstvolle Überblick beim Leser doch keine Zweifel daran, auf wie unsicherem Boden er sich bei der lombardischen Architektur befindet, und wie notwendig vorerst daher monographische Studien bleiben.

Diese Arbeit ist in den beiden Monographien zu S. Maria della Croce in Crema und zu S. Maria Nuova in Abbiategrasso geleistet worden. Beide Publikationen wurden, wie häufig gerade in Oberitalien, von Banken in Auftrag gegeben und finanziert, weswegen solche Bücher meist nicht in die internationalen Bibliographien Aufnahme finden und folglich weitgehend unbekannt bleiben. Die anlässlich der Fünfhundertjahrfeier erschienene Monographie zu S. Maria della Croce in Crema (*Abb. 1 und 2, Fig. 1*), etwa 50 km südöstlich von Mailand gelegen, enthält Beiträge mehrerer Autoren zur Ortsgeschichte, zur Architektur, zur malerischen und plastischen Ausstattung sowie zu der 1985-88 erfolgten Restaurierung der Kirche. In unserem Zusammenhang interessiert besonders Luisa Giordanos Untersuchung zur Architektur. Die Stadt Crema, die seit 1449 zum Staatsgebiet der Serenissima gehörte, aber weiterhin nach Mailand orientiert blieb und gegen Ende des 15. Jahrhunderts eine kulturelle und wirtschaftliche Blüte erlebte, beschloß nach einer Marienerscheinung im Jahr 1490, vor den Toren der Stadt am Ort des Wunders eine Kirche errichten zu lassen. Der Auftrag ging an den damals auf dem Höhepunkt seiner Karriere stehenden Architekten Giovanni Battaggio aus Lodi, der mit seinem Zentralbauprojekt einen Typus aufgriff, der sich in Oberitalien gegen Ende des 15. Jahrhunderts besonders für Mariensanktuarien verbreitete. Anhand zahlreicher bekannter und neu aufgedeckter Quellen gelang es der Autorin, wesentliche Fragen der Auftrags- und Baugeschichte zu klären. Alle wichtigen Entscheidungen über Organisation, Verwaltung und Finanzierung des Projekts fielen die gewählten Vertreter der Kommune Crema. Giovanni Battaggio mußte die Bauleitung 1499 vor Vollendung der Kirche infolge eines Streits mit der Auftraggeberschaft an den lokalen Baumeister Antonio Montanaro abgeben. Die Ausstattung der Kirche geht erst auf die nachfolgenden Jahrhunderte zurück.

Luisa Giordanos baugeschichtliche Ergebnisse erlauben in Kombination mit einer Analyse des Baubestandes (letztere begünstigt durch eine Vermessung der

Kirche), die von Battaggio selbst vorgenommenen Planänderungen sowie die späteren von Montanaro zu identifizieren und auf diese Weise bestimmte Inkongruenzen des Baus neu zu interpretieren. Das viel zu hoch angelegte erste Gebälk des Innenraums beispielsweise (Abb. 2) erweist sich als unglückliche Konsequenz der vom Auftraggeber veranlaßten Veränderungen am Außenbau (d.h. einer Erhöhung der umlaufenden Galerie) zur besseren Belichtung der Nebenkuppelräume (Abb. 1). Montanaro zeichnet wahrscheinlich für die mittelalterlichen Traditionen folgende und zum übrigen Außenbau in Diskrepanz stehende, abschließende Galerie verantwortlich. Obwohl Luisa Giordano den Leser mit vielen Detailinformationen zum Baufortgang von S. Maria della Croce wie auch zu anderen Bauunternehmungen in Crema strapaziert (die von primär lokalem Interesse sind), schaffen ihre Ergebnisse insgesamt doch die notwendige Basis für eine Neueinschätzung des Baus und seines Architekten. Giovanni Battaggio war der einzige Architekt der Lombardei, der nicht nur mit der Lehre Albertis vertraut war und die tektonische Lektion Bramantes begriff, sondern auch die von Bramante in der Sakristei von S. Maria presso S. Satiro initiierten Zentralbaugedanken zu einer komplizierteren Raumkomposition weiterentwickelte. Für die Aggregation von vier kleinen Baukörpern an einen größeren Hauptraum (Fig. 1) macht die Autorin mit Recht neben der Anlage von S. Lorenzo in Mailand den Einfluß von Leonardos Zentralbauentwürfen geltend. S. Maria della Croce kann wohl als einzige gebaute Umsetzung von Leonardos Entwürfen gelten. Doch die Autorin geht unserer Meinung nach zu weit, wenn sie in der Raumkomposition bereits Lösungen des Cinquecento antizipiert sieht. Der zentrale Achteckraum öffnet sich durch die Bögen im Achsenkreuz zwar zu den Annexräumen, aber die

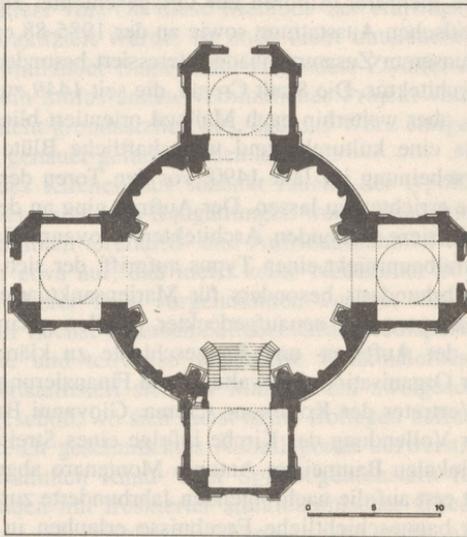


Fig. 1 Crema, S. Maria della Croce, Grundriß
(nach: *La Basilica...* 1990, S. 59)

Öffnung bleibt im Verhältnis zum Hauptraum klein, und es fehlen wirklich raumverschleifende Elemente, so daß die Annexe letztlich abgeschnürt bleiben. Eine Hierarchisierung der Räume im Sinne der späteren Lösungen, angefangen von Bramantes St. Peter-Entwürfen, können wir hier noch nicht sehen. Die symbolische Bedeutung der in Battaggios Grundriß angedeuteten Kreuzform, die auf den Beinamen der Kirche anspielt, klingt indirekt bereits bei zeitgenössischen Autoren an; man sollte jedoch auch danach fragen, welche Funktion diese Annexräume hatten, ob sie etwa als Familienkapellen von besonders potenten Stiftern dienten. Insgesamt zeigt diese Arbeit, daß Battaggio, bislang eine eher unbekanntere Größe, im späten 15. Jahrhundert in der Lombardei neben Bramante der bedeutendste Architekt war. Seine wichtigsten Bauten außer S. Maria delle Croci (Palazzo Landi in Piacenza, S. Maria dell'Incoronata in Lodi) stehen bis auf S. Maria della Passione allerdings nicht in Mailand – Anlaß, das Verhältnis des Zentrums Mailand zu seiner Peripherie, den Provinzstädten, zu überdenken.

Hervorzuheben sind neben der ausführlichen, qualitätvollen Photodokumentation des Bandes die im Zusammenhang mit der Restaurierung angefertigten Grundrißaufnahmen auf fünf verschiedenen Ebenen des Baus sowie das Aufmaß von Innen- und Außenbau; letzteres zeigt sehr gut die von Battaggio angestrebte Korrespondenz zwischen Innen- und Außenbau, auch dies ein Zeichen dafür, daß er damals zu den fortschrittlichen Architekten gehörte.

Die Kirche S. Maria Nuova im kleinen, westlich von Mailand gelegenen Abbiategrosso hat schon immer über die regionalen Grenzen hinaus Interesse geweckt, da ihre Vorhalle seit den ersten Lokalforschungen des 18. Jahrhunderts Bramante zugeschrieben wird, obwohl es dafür keinerlei authentische Belege gibt (Abb. 3, 4a und b). Den einzigen Anhaltspunkt zur Datierung der Vorhalle, die sich zwischen die Kirche des Trecento und die Portiken des 15. Jahrhunderts des davorliegenden Friedhofs fügt, bildet das über den Pilastern des Erdgeschosses eingeritzte Datum 1497. Die zum Abschluß der Restaurierung (1987-1990) erschienene Monographie mit Beiträgen verschiedener Autoren zu Kirche, Vorhof und Fassadenvorhalle publiziert überraschende neue Quellenfunde, die eindeutig belegen, daß das Obergeschoß der Vorhalle sowie die Pilasterordnungen in Erd- und Obergeschoß auf der eigentlichen Kirchenfassade erst 1595-1602 vom römischen Architekten Tolomeo Rinaldi errichtet wurden. Bereits Geymüller hatte 1875 auf Grund der fortschrittlicheren Details eine Ausführung des Obergeschosses erst nach Bramante im frühen Cinquecento, aber unter Einhaltung des ursprünglichen Projekts, angenommen. Die Baugeschichte ist anhand der neuen Quellen ausführlich von Mario Comincini dargelegt, der auch die Geschichte der Zuschreibung an Bramante zurückverfolgt hat. Paola Modesti ist Fragen der Rekonstruktion und der Zuschreibung des Quattrocento-Projekts nachgegangen.

Diese Monographie stellt ein gutes Beispiel dafür dar, daß neue Dokumente allein die kunsthistorischen Probleme, die sich mit einem Bauwerk verbinden, noch nicht lösen; es bedarf der Quelleninterpretation im Kontext der sich aus dem Monument ergebenden Fragestellungen. So haben Mario Comincinis Quellenfunde zwar eine neue Grundlage für die Diskussion um die Vorhalle geschaf-

fen, doch haben sich damit die Schwierigkeiten eher vermehrt als vermindert: Geht das erst Ende des 16. Jahrhunderts realisierte Obergeschoß noch auf das Projekt von 1497 zurück, und wenn nicht, wie wäre dieses dann zu rekonstruieren? Mit der Rekonstruktion untrennbar verbunden ist die Zuschreibungsfrage, die ja eigentlich schon immer existiert hat, jetzt aber zunächst anhand der Erdgeschoßordnung diskutiert werden muß. Paola Modesti kommt in ihrer stilistischen Analyse zu dem Ergebnis, Bramante sei nicht für den Entwurf verantwortlich zu machen: Da die für Bramante charakteristische Hierarchisierung von großer und kleiner Ordnung (der frontalen Säulen bzw. der Pilaster der seitlichen Durchgänge zu den Hofportiken) fehle, entstehe eine additive Struktur; ferner träten die charakteristischen Motive der Vorhalle wie die gedoppelten Säulen und die Kombination von Säulen und Pilastern bei Bramante kaum auf; auch das architektonische Detail lasse sich nicht mit Bramante in Verbindung bringen. Die Rekonstruktionsvorschläge berücksichtigen daher auch kaum seine anderen Werke. Von diesen Vorschlägen überzeugt allein die an der Ausführung orientierte zweigeschossige Lösung: Nur hier erhält die ausgesprochen breite Arkade der Vorhalle (deren Jochbreite den Abstand der beiden Wandvorlagen der Kirchenfassade aufgreift) angemessene Proportionen; bei einer unmittelbar über der Erdgeschoßordnung ansetzenden Wölbung ergäbe sich eine Arkade von absurd gedrungenen Verhältnissen. Die zweigeschossige Rekonstruktion wird zudem durch eine kleine, von der Autorin aber nicht ausgewertete dokumentarische Notiz über den Verkauf von vier Säulen im Jahr 1596 gestützt. Warum sollten diese Säulen nicht für das Obergeschoß des Quattrocentoprojekts bestimmt gewesen sein, einen Platz, den sie aber offensichtlich nie einnahmen und angesichts des neuen Auftrags in „modernisierten“ (Detail-)Formen auch nicht mehr erreichen sollten? Zur Zuschreibung ist anzumerken, daß trotz der Einzelmotive, die gegen eine Autorschaft Bramantes sprechen, die Vorhalle eine so komplexe Struktur aufweist, wie wir sie in der Lombardei des 15. Jahrhunderts sonst nur von Bramante kennen. Hier ist vor allem die komplizierte Stützenbildung mit auf allen vier Seiten unterschiedlichen Säulen- und Pilastervorlagen, die jeweils unterschiedliche Wand- und Raumeinheiten definieren, zu erwähnen. Vergleichbare Lösungen treten in der Vierung von S. Maria presso S. Satiro (um 1479 beg.) und an der Canonica von S. Ambrogio (1492 beg.), beide in Mailand, auf. Auch die Idee, eine Säulenportikus mit einer großen Arkade zur Auszeichnung des Kircheneingangs zu kombinieren, dürfte von der Canonica von S. Ambrogio stammen. Gewisse Brüche in der Verbindung von großer und kleiner Ordnung lassen sich wohl mit dem Versuch des Architekten erklären, die Vorhalle den vorhandenen Portiken zu integrieren und diesen die kleine Ordnung anzupassen. Der Architekt der Vorhalle von S. Maria Nuova in Abbiategrosso muß also – wenn er tatsächlich nicht mit Bramante selbst zu identifizieren ist – zumindest mit Ideen Bramantes vertraut gewesen sein.

Aus der Reihe neuerer Forschungen zum lombardischen Werk Bramantes soll hier lediglich die Monographie von Franco Borsi erwähnt werden – wenn auch

leider als Negativbeispiel. Der Autor konnte gegenüber dem 1986 abgehaltenen Bramante-Kongreß über die Mailänder Phase des Architekten keine neuen Ergebnisse erzielen, ja es scheint sogar, als wäre ein Schritt zurück getan worden. Obwohl Franco Borsi die nach dem kolossalen Werk Arnaldo Bruschi (*Bramante architetto*, Bari 1969) erschienene Literatur zitiert, greift er deren neue Ergebnisse in seinen eigenen Ausführungen weder auf noch bezieht er Stellung dazu. Die zahlreichen Fehler und veralteten Ergebnisse wurden bereits in der Rezension von Manfredo Tafuri aufgeführt (*Roma nel Rinascimento* [1989], S. 85-101). Wenn sich dieses Buch auszeichnet, dann durch einige gute Photographien, die entgegen Electa-Gewohnheit weniger auf eine suggestive Atmosphäre als auf eine getreue Dokumentation der Werke abzielen (vgl. *Abb. 3., 4a und b*).

Den bislang wenig beachteten Bildhauer und Architekten Giovanni Antonio Amadeo zu würdigen, ist Anliegen der kommentierten Edition von umfangreichem Quellenmaterial zum Leben und Werk dieses Künstlers, der von 1466 bis zu seinem Tod 1522 in verschiedenen Städten des Mailänder Staatsgebiets sowie in der damals zur Terraferma gehörigen Stadt Bergamo tätig war. Hinsichtlich kunsthistorischer Fragestellungen läßt sich zu diesem Buch nur wenig sagen, da sich die Autoren, von der Einleitung abgesehen, im wesentlichen auf die Publikation von bekannten und neu entdeckten Dokumenten beschränken und damit allerdings ein einzigartiges Material für weitere Studien zugänglich machen. Neue Ergebnisse sind wohl eher von den Akten des Kongresses über Amadeo zu erwarten, der im April 1992 in Mailand stattfand. Wie die Autoren in der Einleitung zu Recht bemerken, gehört Amadeo wohl zu den bestdokumentierten Künstlern der Renaissance, doch eröffnen die Quellen weniger Neuheiten zum Werk des Künstlers als vielmehr zu seinen unternehmerischen Aktivitäten und seinem sozialen Status. Amadeo scheint zwar an fast allen wichtigen lombardischen Aufträgen seiner Zeit beteiligt gewesen zu sein, zeichnete aber nur in den seltensten Fällen (etwa in der Colleoni-Kapelle in Bergamo oder bei einigen bildhauerischen Arbeiten in der Certosa in Pavia) allein für den Entwurf verantwortlich. Daher ist es vielleicht auch nicht verwunderlich, daß sich trotz der zahlreichen neuen Quellen kein weiteres, bislang unbekanntes Werk Amadeo zuschreiben läßt. In der Einleitung gehen die Autoren neben Erläuterungen zu verschiedenen Quellentypen (Notariatsverträge, Rechnungsbücher etc.) sowie zu Vertrags- und Zahlungsverfahren zwischen Künstler und Auftraggeber (Erläuterungen, die für denjenigen, der mit Archivrecherchen konfrontiert ist, zwar sehr nützlich sind, aber wegen ihres stark technischen Charakters doch besser in ein Handbuch für Archivforschungen gepaßt hätten) auf diese Rolle Amadeos ein, gelangen aber zu einer starken Überschätzung des Künstlers. Zwar überall „dabei“, darunter bei so wichtigen Unternehmungen wie der Fassade der Certosa in Pavia oder dem *Tiburio* des Mailänder Doms – von der Quantität der Arbeiten der meist beschäftigte Künstler in Mailand –, so erlangte er doch niemals eine mit Bramante und Leonardo vergleichbare Position am Hofe. Ludovico il Moro engagierte Amadeo zwar für seine Projekte, aber nur in Zusammenarbeit mit ande-

ren Künstlern und eben nur bei solchen Unternehmungen, die noch an das traditionelle lombardische Bauhüttenwesen gebunden waren.

Besonders hingewiesen werden sollte noch auf das Glossarium zu den in den Dokumenten verwendeten und heute oft schwer verständlichen Termini zu Architektur und Plastik, d.h. deren Formen, Ausführung und Materialien. Eine separate und damit leichter zugängliche Publikation eines solchen Glossariums, dem ersten seiner Art überhaupt, wäre erstrebenswert.

Wollte man abschließend Perspektiven für die weitere Forschung formulieren, dann dürften diese Publikationen gezeigt haben, daß uns vor allem Studien zu Einzelproblemen der lombardischen Architektur weiterbringen. Bau- wie künstlermonographische Arbeiten sollten sich jedoch stärker als bisher von den konventionellen Fragestellungen nach der Autorschaft der Bauten beziehungsweise nach dem Œuvre des Künstlers lösen und den speziellen Bedingungen des Mailänder Bauwesens und des offensichtlich von anderen Zentren verschiedenen Verhaltens der Auftraggeber vermehrt Rechnung tragen. Besonders historisch-soziologisch orientierte Forschungen zu verschiedenen Auftraggeberpersönlichkeiten stehen noch aus. Es sei daran erinnert, daß nicht einmal das Mäzenatentum der Mailänder Herzöge zufriedenstellend untersucht ist. Der Glanz des Hofes unter Ludovico il Moro ist zu einem kunsthistorischen Topos geworden, doch was machte den Glanz dieses Auftraggebers eigentlich aus?

Anna Elisabeth Werdehausen

Rezensionen

BERNHARD DEGENHART und ANNEGRIT SCHMITT in Zusammenarbeit mit HANS-JOACHIM EBERHARDT unter Mitwirkung von ULRIKE BAUER-EBERHARDT und DOROTHEA STICHEL mit einem Beitrag von URSULA LEHMANN-BROCKHAUS, *Corpus der italienischen Zeichnungen 1300 - 1450, Teil II, Venedig, Jacopo Bellini*. Berlin, Gebr. Mann 1990. 4 Bände (5-8). 5. Band: Text (266 S. mit 285 Abb.); 6. Band: Katalog (306 S. mit 221 Abb., 8 Taf.); 7. und 8. Band: Tafeln (Taf. 1-319).

Im Kontext eines zunehmend mit sich selbst beschäftigten Wissenschaftsbetriebes nimmt sich das seit Jahrzehnten von Bernhard Degenhart und Annegrit Schmitt erarbeitete Corpus der frühen italienischen Zeichnungen aus wie ein Werk aus einer anderen Welt. Unter den wenigen epochemachenden Leistungen, die unser Fach in den letzten Dekaden hervorgebracht hat, gehört das Corpus mit in die erste Reihe. Konzeptionelle Weitsicht und langer Atem verbinden sich mit stupender Materialkenntnis und einer selten gewordenen Souveränität der Darstellung. Die Jacopo Bellini gewidmeten Bände stehen den früheren in nichts