

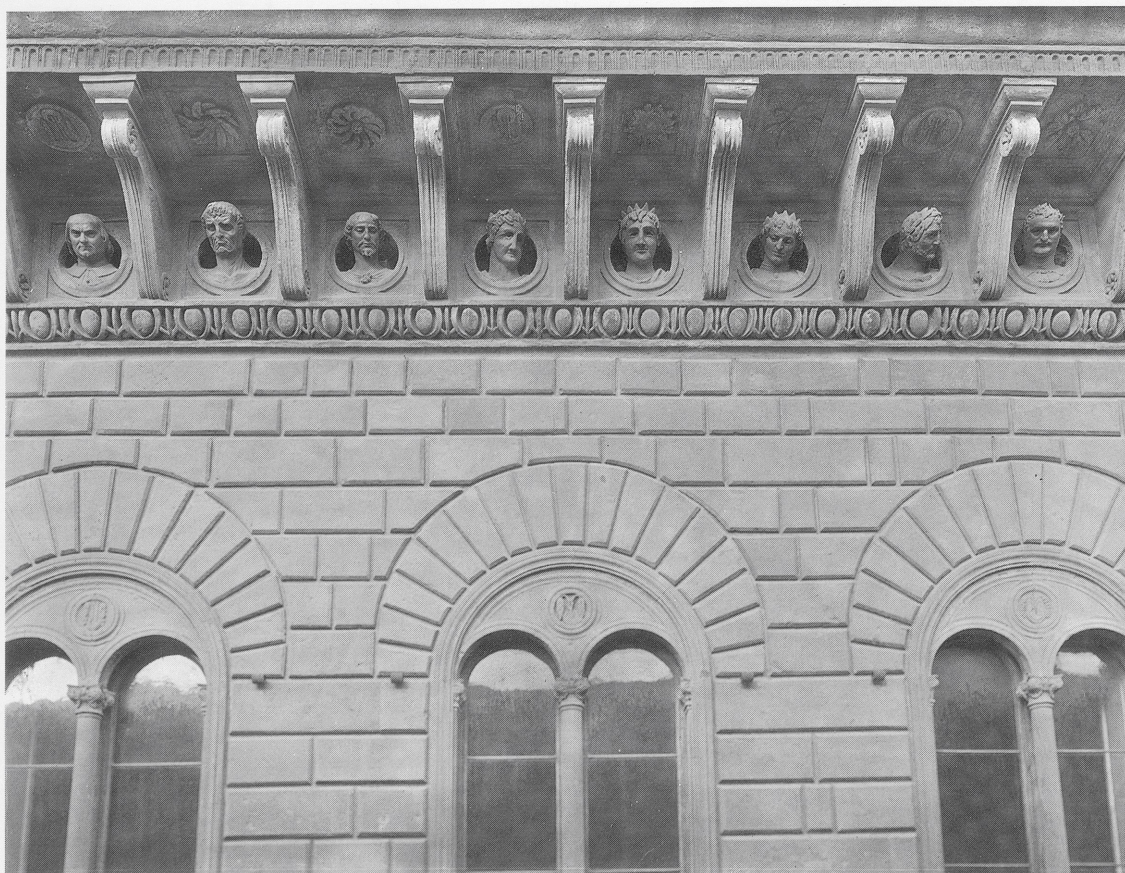
Die Fassade des von Giuliano da Maiano errichteten Palazzo Spannocchi in Siena weist ein ungewöhnliches Schmuckelement auf: Unterhalb des vorspringenden Kranzgesimses sind in offenen Tondi 18 überlebensgroße Terrakottaköpfe angebracht, die auf die unten auf der Straße Vorübergehenden herabblicken (Abb. 1). Die monumentalen Köpfe, deren außergewöhnliche künstlerische Qualität unmittelbar ins Auge fällt, sind bisher — abgesehen von einigen marginalen Bemerkungen — der Aufmerksamkeit der kunsthistorischen Forschung entgangen. Es ist weder die Frage nach ihrer Entstehungszeit noch nach ihrem Autor ernsthaft gestellt worden. An dieser Stelle soll nun gezeigt werden, daß die Büsten zusammen mit dem Palast entstanden sind und von dem Bruder des Architekten, Benedetto da Maiano, ausgeführt wurden.

Die ca. 60 cm hohen Büsten sind in tief ausgehöhlten, schattenbildenden Tondi unterhalb des ungefähr einen Meter vorspringenden Kranzgesimses angebracht (Abb. 2). Das ungewöhnliche Motiv des stark vorspringenden, von Voluten getragenen Gesimses wurde offensichtlich so gestaltet, um den zwischen die Konsolen gesetzten Terrakottabüsten Schutz vor den Unbilden der Witterung zu bieten. Das Kranzgesims und die Büsten sind also als eine künstlerische Einheit konzipiert und zusammen entstanden. Die Büsten stellen mit Lorbeerkränzen bekrönte römische Kaiser, aber auch andere antike Persönlichkeiten dar (Abb. 3-5).¹ Ein Kopf unterscheidet sich jedoch von den Idealköpfen der antiken Imperatoren und ist durch die realistisch aufgefaßten Gesichtszüge und die zeitgenössische Kleidung deutlich als ein Porträt zu erkennen. Wir haben hier offensichtlich das Porträt des Ambrogio Spannocchi vor uns, der der Erbauer des Palastes war (Abb. 6). Die Büsten wurden 1996 restauriert. Dabei wurde zweifelsfrei festgestellt, daß sie im Quattrocento entstanden sind.² Heute sind allerdings von den ursprünglich 18 Büsten nur neun gut erhalten, drei weisen halbseitige Ergänzungen der Gesichter auf (Abb. 2), während sechs der Büsten bei einer Restaurierung im Jahre 1768 durch Nachbildungen ersetzt wurden.³ Diese Köpfe wurden nicht in Terrakotta ausgeführt und sind daher sowohl durch das Material, als auch durch die geringe künstlerische Qualität und die grimassenhafte, fast karikaturistische Verzerrung deutlich von den Terrakottabüsten des 15. Jahrhunderts zu unterscheiden. Sie werden deswegen hier aus der Betrachtung ausgeklammert.⁴ Da weder Dokumente noch andere Quellen existieren, die uns über die Entstehungszeit und den Schöpfer der Büsten Auskunft geben könnten, soll versucht werden, über die Auftragsumstände und die Baugeschichte des Palastes zu einer Datierung und zu einer Zuschreibung zu gelangen.

Der Erbauer des Palastes und damit auch der Auftraggeber der Büsten war Ambrogio Spannocchi, der der größte sienensische Kaufmann und Bankier des Quattrocento war (Abb. 6).⁵ Über seine Jugend ist wenig bekannt. Doch wissen wir, daß er sich seit 1453 in Neapel aufhielt, wo er ein Bankhaus eröffnete. Später gründete er Filialen in Siena, Rom und Valencia. Von Kalixtus IV. zum Generalbevollmächtigten für den Kreuzzug gegen die Türken ernannt, hatte er schon unter diesem Papst das einflußreiche und lukrative Amt des päpstlichen *depositario* inne, ein Amt, das er mit einer kurzen Unterbrechung unter Papst Paul II. auch unter den nachfolgenden Päpsten wahrnehmen sollte und dem er im Wesentlichen seinen Reichtum verdankte. Mit Enea Silvio Piccolomini, dem späteren Papst Pius II., verband Ambrogio eine lebenslange Freundschaft, die auf die Jahre, als Enea Bischof von Siena war, zurückging. Pius II. machte ihn unmittelbar nach seiner Wahl erneut zum *depositario* der Camera Apostolica. Der Papst verlieh ihm außerdem das Privileg, sein Wappen mit dem der Spannocchi zu vereinen, so daß dieses die Ähren der Spannocchi zusammen mit den Halbmonden der Piccolomini aufweist, wie es in dem Medaillon oberhalb der Büste Hadrians zu erkennen ist (Abb. 2). Ambrogio übte großen Einfluß auf Pius II. aus. Die Regierung von Siena wandte sich daher mehrfach an Ambrogio, damit dieser bei Pius II. in ihrem Interesse intervenierte. Auch unter Sixtus IV., den er seit dessen Lehrtätigkeit am Sieneser Studio kannte, behielt Ambrogio sein päpstliches Amt. Er war jetzt auf dem Höhepunkt seiner wirtschaftlichen Macht und seines politischen Einflusses. Fast alle Kontakte zwischen der Kurie und Siena liefen über seine Vermittlung, wie die zahlreichen im Sieneser Staatsarchiv erhaltenen Briefe belegen.

Aber nicht nur mit den Päpsten, sondern auch mit den führenden Familien Italiens, wie den Medici in Florenz und den Aragonesen in Neapel, stand Ambrogio Spannocchi in ausgezeichneten Beziehungen. Mit Cosimo il Vecchio de' Medici verband ihn ein enges, fast familiäres Verhältnis, wie aus seinem Kondolenzbrief anlässlich des Todes von Cosimo an Piero il Gottoso hervorgeht.⁶ Zahlreiche Briefe richtete er auch in den verschiedensten Angelegenheiten an Lorenzo il Magnifico. Diese Briefe verraten neben einer freundschaftlichen Vertrautheit mit der wichtigsten Persönlichkeit der Florentiner Stadtrepublik das selbstbewußte Auftreten eines Mannes, der jahrelang ein politisch einflußreiches Amt innehatte und großen Reichtum erworben hatte, so daß er mit dem Mediceer wie mit seinesgleichen verkehrte.⁷ Auch am aragonesischen Königshof stand Ambrogio in hohem Ansehen. Auf Wunsch von König Ferrante hatte er eine Filiale seiner Bank in Neapel eröffnet.⁸ Daß er sich auch bei Alfonso, dem Herzog von Kalabrien, Sohn und Nachfolger von Ferrante auf dem Thron von Neapel, großer Hochschätzung erfreute, erhellt aus dem Brief, den dieser, wenige Tage nach dem Tod von Ambrogio Spannocchi an die Signoria von Siena richtete, um dieser dessen unmündige Söhne zu empfehlen.⁹

Im Oktober 1471 kehrte Ambrogio Spannocchi nach Siena zurück, um sich endgültig in seiner Heimatstadt niederzulassen.¹⁰ Knapp zwei Jahre später begann er, seinen Palast zu errichten, der nach der Meinung von Cor-



1 Siena, Palazzo Spannocchi, Kranzgesims.

nelius von Fabriczy das “feinstempfundene architektonische Denkmal der Frührenaissance in Siena” ist.¹¹ Die Grundsteinlegung erfolgte am 15. März 1473.¹² Das Datum der Grundsteinlegung sowie der Name des Architekten sind uns durch ein Dokument überliefert, das erstmals von Lisini publiziert wurde, heute aber leider unauffindbar ist.¹³ Doch dürfte an seiner Zuverlässigkeit kein Zweifel bestehen. Schöpfer des Palastes war demnach der Florentiner Architekt Giuliano da Maiano, der den Palast in der erstaunlich kurzen Zeit zwischen März des Jahres 1473 und August 1475 errichtete.¹⁴ In einem Brief an Francesco Gonzaga vom 17. August 1475 berichtete der Kardinal Jacopo Ammannati-Piccolomini, der ein Liebling von Pius II. war, von seinem Besuch in Siena. Dabei besichtigte er auch den Palast von Ambrogio Spannocchi. Seine Beschreibung der äußeren und inneren Ausstattung des Gebäudes, das er mit einem Königsschloß verglich, zeigt deutlich, daß der Palast zu diesem Zeitpunkt vollendet gewesen sein muß. Daß dies auch für die Fassade mitsamt ihrer ungewöhnlichen Reihe von Büsten galt, wird durch einen wenig später geschriebenen Brief des Sieneser Bankiers Pietro Turamini an Benedetto Dei vom 30. Januar 1476 bestätigt.¹⁶ Der Brief erwähnt den Palast, den Ambrogio Spannocchi gebaut hatte, und hebt besonders die “maravigliosa faccia” hervor. Da Fassade und das bekrönende Gesims mit den darunter angebrachten Büsten als baukünstlerische Einheit konzipiert waren, dürfen wir daraus folgern, daß auch das Kranzgesims mit den Büsten vollendet und *in situ* war. Darüberhinaus läßt der Wortlaut des Dokumentes: “Ambrugio Spannocchi à fatto uno notabile palazzo cor una maravigliosa faccia sulla strada allato al palazzo Salimbeni” deutlich erkennen, daß Turamini den Palast vor allem wegen seiner “wunderbaren” Fassade beachtenswert fand. Es ist also sehr gut möglich, daß sich die besondere Aufmerksamkeit, die Turamini der Fassade widmete, nicht nur auf den für einen Sieneser Palast neuartigen “florentinischen Stilcharakter” der Fassade bezog¹⁷, sondern daß er vielmehr die monumentalen und in antikisierendem Stil gehaltenen Büsten im Auge hatte, die als Fassadenschmuck eines Palastes eine absolute Novität darstellten. Pietro Turamini war ein Verwandter



2 Benedetto da Maiano, Büste des Kaisers Hadrian. Siena, Palazzo Spannocchi.

und ein enger Freund von Ambrogio Spannocchi, wie wir aus dessen Empfehlungsschreiben an Lorenzo il Magnifico wissen.¹⁸ Er dürfte daher nicht nur mit dem Bau, sondern auch mit der Absicht von Spannocchi vertraut gewesen sein, eine Serie antiker Imperatorenköpfe an der Fassade anzubringen, in die er in selbstbewußter Weise sein eigenes Porträt einzureihen gedachte. Unsere eingangs gestellte Frage nach der Datierung läßt sich also dahingehend beantworten, daß die Büsten vermutlich bereits im August 1475, spätestens aber Anfang des Jahres 1476 vollendet waren, so daß wir von einer Entstehungszeit zwischen der Grundsteinlegung im März 1473 und diesen Daten ausgehen müssen.¹⁹

Ließ sich die Entstehungszeit der Büsten durch Dokumente und Quellen zur Baugeschichte ziemlich genau bestimmen, so sind wir für die Frage nach dem Künstler auf die stilistische Analyse angewiesen. Die kunsthistorische Forschung, sofern sie überhaupt von den Büsten Kenntnis nahm, hat sich bislang eines bestimmten Urteils enthalten.²⁰ Daß die Büsten von einem Florentiner und nicht von einem Sieneser Künstler ausgeführt wurden, steht durch den florentinischen Stil der Büsten außer Frage. Auch wissen wir, daß Giuliano da Maiano für die Ausführung des Palastes nur Florentiner Meister und Werkleute herangezogen hat, eine Tatsache, die im Übrigen mit Unmut von den Sienesen vermerkt wurde.²¹ Eine sienesische Provenienz der Büsten ist aus diesen Gründen auszuschließen. Wir müssen daher bei der Suche nach dem Schöpfer der Büsten unter den damaligen Florentiner Bildhauern Ausschau halten. Dabei legt schon die Tatsache, daß Giuliano da Maiano der ausführende Architekt des Palastes war, die Vermutung nahe, daß der plastische Schmuck des Palastes von seinem talentierten jüngeren Bruder Benedetto da Maiano ausgeführt wurde.²² Die 'arbeitsteilige' Zusammenarbeit der Brüder ist in den gleichen Jahren nicht nur für die Collegiata in San Gimignano, sondern auch für die Arbeiten im Palazzo Vecchio in Florenz bezeugt. Auch hier lag die Leitung des architektonischen Projektes in den Händen von Giuliano, während Benedetto für die Ausführung der plastischen Arbeiten verantwortlich war.²³

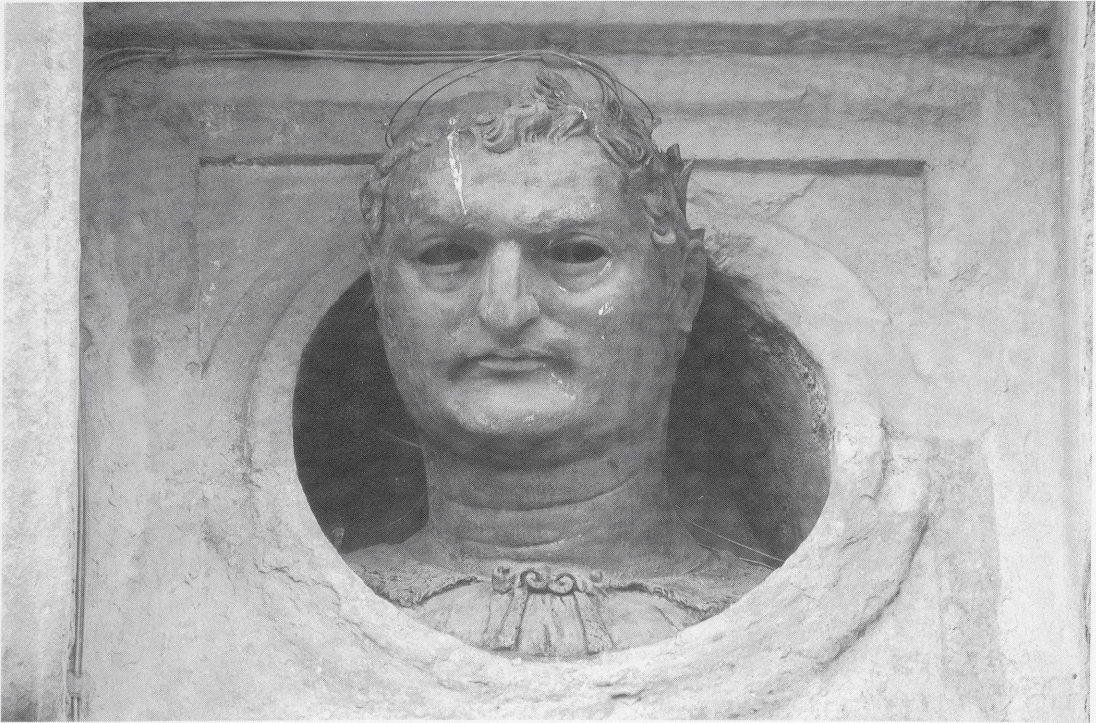
Betrachtet man die Werke, die Benedetto in den gleichen Jahren, in denen die Büsten des Palazzo Spannocchi entstanden sind, schuf, dann stellt man eine große stilistische Übereinstimmung fest. Dies gilt vor allen Dingen für die Porträtbüsten des Piero Mellini und des Filippo Strozzi, die etwa gleichzeitig 1474, respektive 1475 entstanden sind.²⁴ Sie bieten sich nicht nur als gesicherte Werke, sondern auch wegen der zeitlichen Nähe und der gleichen Aufgabenstellung zu einem Vergleich mit den Büsten des Palazzo Spannocchi an. Da die Kaiserbüsten 'ideale', typenmäßig gebundene Porträts sind, für die es keine Vergleichsmöglichkeiten im Oeuvre von Benedetto gibt (Abb. 3-5), werde ich das Porträt des Auftraggebers Ambrogio Spannocchi den anderen gleichzeitig entstandenen Porträtbüsten von Benedetto gegenüberstellen, um so den Nachweis zu erbringen, daß die Büsten des Palazzo Spannocchi von ihm ausgeführt wurden. Bei dem Vergleich ist von vornherein zu berücksichtigen, daß die forcierte, wenig nuancenreiche Formgebung der Köpfe am Palazzo Spannocchi der hohen Anbringung Rechnung trägt, während die für die Betrachtung aus der Nähe konzipierten Porträts von Mellini und Strozzi eine entsprechend feinere Detailwiedergabe aufweisen.

Benedetto hat die charaktervollen Gesichtszüge des etwa 60 Jahre alten Ambrogio Spannocchi mit spontanem Zugriff erfaßt (Abb. 6). Weder das massige Kinn noch der schmale Mund sind beschönigt, oder die Falten auf der Stirn und an der Nasenwurzel geglättet. Aller Ausdruck ist in den Augen konzentriert. Die Pupillen, durch tiefe Bohrungen betont, sind in die äußersten Augenwinkel gerollt und verleihen dadurch dem Gesicht einen spontanen und ungemein lebendigen Ausdruck. Benedetto hat dieses ungewöhnliche stilistische Hilfsmittel, das selten im Quattrocento anzutreffen ist, auch bei den anderen Büsten des Palazzo Spannocchi verwendet, um die Köpfe trotz ihres hohen Anbringungsortes wirkungsvoll zur Geltung zu bringen. Die Bohrungen sollten darüberhinaus den antikisierenden Charakter der Büsten erhöhen.²⁵ Insgesamt zeichnet Benedetto in seinem Porträt des Ambrogio Spannocchi das Bild eines Mannes, dessen Augen eine wache Intelligenz ausstrahlen, während der festgeschlossene Mund und die ausgeprägte Kinnpartie einen energischen, willensstarken und selbstbewußten Charakter verraten. Dieses sind Eigenschaften, die gut zu dem passen, was wir von der historischen Persönlichkeit des politisch einflußreichen Kaufmanns und Bankiers Ambrogio Spannocchi wissen.

Stellt man der Büste des Ambrogio Spannocchi das Porträt des Piero Mellini gegenüber, so wird das Gemeinsame deutlich (Abb. 7). Dies gilt nicht nur für die kraftvolle plastische Modellierung und die kubische Erfassung der Köpfe, sondern auch für die Porträtauffassung, die das gleiche Streben nach psychologischer Durchdringung und lebendiger Wiedergabe des Dargestellten verrät. Dabei werden hier wie dort die lebendige Mimik und der spontane Ausdruck des Gesichtes durch den extrem zur Seite gerichteten Blick gewonnen. Dieses Stilmittel, das Benedetto auch noch in der späten Büste des Onofrio di Pietro in San Gimignano einsetzte, kann geradezu als ein Charakteristikum seiner Porträtplastik gelten. Allerdings ist weder in der Büste des Onofrio di Pietro, noch in der des Ambrogio Spannocchi jener Ausdruck höchster geistiger Konzentration erreicht — und wohl auch nicht intendiert — der in der Mellini-Büste durch den spannungsvollen, mühsam ausbalancierten formalen Aufbau der Büste und durch den Ausdruck des intensiven Lauschens hervorgerufen wird. Auch hat Benedetto in der Büste des Ambrogio Spannocchi auf die virtuose und minutiöse Wiedergabe der physiognomischen Details verzichtet, die die Büste des Mellini auszeichnet und ihren unverwechselbaren Charakter ausmacht. Dabei trägt der Verzicht auf veristischen Detailrealismus in der Büste des Ambrogio Spannocchi, die zurückhaltende Gestaltung der Oberfläche und die summarische Erfassung der Gesichtszüge nicht nur dem Umstand Rechnung, daß die hochangebrachte Büste auf Fernwirkung berechnet war. Er zielte vielmehr auf eine stilistische Angleichung an die Idealität der Imperatorenköpfe, unter denen sich das Porträt einreihete.

Auch eine Gegenüberstellung der Büste des Ambrogio Spannocchi mit der Terrakottabüste des Filippo Strozzi, die das Modell für die endgültige Fassung in Marmor war, läßt trotz der großen Unterschiede zwischen den Persönlichkeiten der beiden Dargestellten die stilistischen Gemeinsamkeiten in der künstlerischen Durchführung offenkundig werden (Abb. 6 und 8). Dabei ist kaum ein größerer physiognomischer Gegensatz wie der zwischen den Gesichtern dieser beiden bedeutenden Bankiers denkbar: das wohlgerundete Gesicht des Spannocchi, das Weltoffenheit, unternehmerischen Geist und Intelligenz ausstrahlt, auf der einen, und die feinen, aristokratischen Zügen des nachdenklich in sich versunkenen, introvertiert wirkenden Filippo Strozzi auf der anderen Seite. Dennoch ist die grundsätzliche plastische Auffassung die gleiche. So vermittelt in beiden Büsten der leicht aus der Achse genommene Kopf den Eindruck eines vollrunden Körpers, der sich im Raum bewegt. Dieser Eindruck wird bei der Büste des Ambrogio Spannocchi, bei der in Wirklichkeit nur die Vorderseite modelliert ist, während aus statischen Gründen der gesamte Hinterkopf fehlt²⁶, durch die dunkle Folie der Tondo-Öffnung noch verstärkt. Diese dreidimensionale Auffassung der Köpfe, die in der raumgreifenden Bewegung spürbar wird, ist ein Charakteristikum der plastischen Auffassung von Benedetto und ist auch in der gleichzeitigen Freiplastik, z.B. an den schwebenden Engeln vom Fina-Altar oder an der Täuferfigur des Palazzo Vecchio zu bemerken. Aber auch die Gestaltung der Details verrät die gleiche ausführende Hand. So stimmen die Augenbrauen, die vermittels feiner Ritzungen gezeichnet sind und die Art, wie die Falten zwischen Mund und Nase eingekerbt und die Tränensäcke unter den Augen modelliert sind, in beiden Büsten überein. Beide Büsten verraten darüberhinaus einen souveränen Umgang mit der Terrakotta. Benedetto's Vorliebe für dieses Material ist für seine gesamte Schaffensperiode belegt. So stammen die meisten der erhaltenen in Terrakotta ausgeführten Modelle des 15.





3-5 Benedetto da Maiano, Büste des Kaisers Galba, Caracalla und Titus. Siena, Palazzo Spannocchi.

Jahrhunderts von seiner Hand.²⁷ Aufschlußreich ist auch in diesem Zusammenhang, daß Benedetto seine Porträts durch Terrakottamodelle vorzubereiten pflegte. Dies gilt nicht nur für die Büste des Filippo Strozzi, sondern auch für die des Giovanni Serristori und die beiden "teste di Giotto", die leider nicht erhalten, aber dokumentarisch bezeugt sind.²⁸ Wie die Büsten für Giotto Entwürfe für den 1490 ausgeführten Bildnis-Tondo im Dom von Florenz waren, so dürfte auch die Büste des Giovanni Serristori ein Modell für die Fassung in Marmor gewesen sein. Darüberhinaus spielte die Terrakotta im Oeuvre von Benedetto nicht nur für die Ausführung von Modellen eine Rolle. Vielmehr hat er sie auch für selbständige Werke verwendet, wie z.B. für die beiden Madonnenstatuen, die sich heute in Prato und in Berlin befinden.

Das Porträt des Ambrogio Spannocchi läßt sich also mühelos in die Reihe der Porträtbüsten von Benedetto einreihen. Es kann daher kein Zweifel sein, daß Benedetto da Maiano der Schöpfer dieses Porträts war. Auf Grund der stilistischen Einheitlichkeit aller erhaltenen quattrocentesken Büsten des Palazzo Spannocchi ist Benedetto damit zugleich als der Meister des gesamten Zyklus antikisierender Köpfe anzusehen. Dabei ist die stilistische Nähe zu den Porträts des Piero Mellini und des Filippo Strozzi, die in der gleichen Zeit entstanden, besonders groß. Aber auch thematisch andersartige Werke dieser Zeit lassen sich gut mit den Büsten verbinden. So ist die großflächige Anlage des Gesichtes mit der breitgelegten Wangen- und Kinnpartie, und die feste, energische, dreidimensionale Modellierung, die alle Büsten charakterisiert, trotz der typenmäßigen Verschiedenheit den Engeln vom Fina-Altar in San Gimignano und der Täuferfigur von der Porta de' Gigli vergleichbar. Alle Büsten lassen darüberhinaus trotz der durch das Thema bedingten markanten physiognomischen Stilisierungen als Kaiserköpfe eine Tendenz zu einer Schönlinigkeit der Formen und zu gefälligem Ausdruck erkennen, die für Benedetto's plastischen Stil allgemein typisch ist. Diese Übereinstimmungen in Stil und Ausdruck, die zwischen den Büsten und den etwa gleichzeitig entstandenen Werken zu bemerken ist, bestätigen die hier vorgeschlagene Zuschreibung und die Datierung der Büsten, die die Baugeschichte nahelegte.

Hier muß als ein letztes Argument für die Autorschaft von Benedetto schließlich noch die Tatsache erwähnt werden, daß Ambrogio Spannocchi wenige Jahre später Benedetto mit der Ausführung eines großen Marmorziboriums, das von zwei Engel flankiert war, beauftragte. Es war für seine Familienkapelle in San Domenico bestimmt, deren übrige Ausstattung, die architektonische Rahmung des großen Fensters und vermutlich



6 Benedetto da Maiano, Porträt des Ambrogio Spannocchi. Siena, Palazzo Spannocchi.

auch das Chorgestühl, ebenfalls von den da Maiano ausgeführt wurde. Der Auftrag für das Ziborium ist vor dem Tode von Ambrogio Spannocchi am 1. April 1478 ergangen, die Ausführung ist jedoch erst in den 80er Jahren erfolgt.²⁹ Es scheint auf der Hand zu liegen, daß Ambrogio Spannocchi, als er an die Ausstattung seiner Kapelle in San Domenico ging, deswegen auf die da Maiano zurückgriff, weil sie bereits für ihn gearbeitet hatten. Dies gilt nicht nur für den Architekten Giuliano, sondern dürfte auch für Benedetto zutreffen. Beide hatten zu seiner Zufriedenheit gemeinsam an der Errichtung und an dem Schmuck seines Palastes mitgewirkt, der schon bald nach seiner Fertigstellung nicht nur die Bewunderung der Zeitgenossen fand, sondern auch zur Nachahmung aufforderte.³⁰ Es spricht für die Anerkennung, die Benedetto offenbar schon am Anfang seiner Tätigkeit als Bildhauer fand, daß nicht nur Ambrogio Spannocchi, sondern auch Filippo Strozzi und Pietro Mellini dem Bildhauer treu blieben, der als junger Meister ihre Porträts ausführte. Beide vertrauten dem reifen Meister später die Ausführung bedeutender Marmorwerke an: Pietro Mellini die Kanzel in Santa Croce und Filippo Strozzi das eigene Grabmal in Santa Maria Novella.



7 Benedetto da Maiano, Piero Mellini. Florenz, Bargello.



8 Benedetto da Maiano, Filippo Strozzi. Berlin, Skulpturensammlung.

Zum Abschluß, einige kurze Bemerkungen zum Ursprung des Büstenmotivs des Palazzo Spannocchi. Dem im Tondo angebrachten Bildnis liegt der antiken Typus der *imago clipeata* zugrunde, der in der Renaissance vielfach aufgenommen und z.B. von Ghiberti in seinen Selbstporträts an der *Porta del Paradiso* des Florentiner Baptisteriums verwendet wurde.³¹ Auch die hohe Anbringung der Büsten unter dem Kranzgesims des Palastes ist von der Antike angeregt. So überliefert Plinius, daß in Rom die Schilde der Ehrenbildnisse, der *imagines clipeatae*, an Tempeln oder auf öffentlichen Plätzen hoch angebracht waren, damit man ihre Ehrentitel besser lesen konnte.³² Benedettos Büsten sind also in doppelter Hinsicht der Antike verpflichtet. Dabei dürften Benedetto, der 1473 in Rom gewesen ist, die in der Stadt verstreuten, an Sarkophagen und als Spolien eingelassenen antiken Beispiele der *imago clipeata* aus eigener Anschauung bekannt gewesen sein. Dennoch kann kein Zweifel bestehen, daß die Wahl des Motivs auf den Auftraggeber zurückgeht. Daß Ambrogio Spannocchi die Fassade seines Palastes mit einem Zyklus antikisierender Monumentalbüsten schmücken ließ, wirft ein bezeichnendes Licht auf seine humanistische Gesinnung. Daß er aber sein Porträt in antikischer Manier öffentlich an der Fassade seines Palastes anbringen ließ, verrät die Ruhmsucht eines Mannes, der sein in Rom erworbenes Ansehen demonstrativ zur Schau stellte, in dem er sich unter die Büsten römischer Kaiser einreichte, gleichsam in eine antike Ahnenreihe von *uomini illustri*.³³ Der mit dem Bildnis des Erbauers 'signierte' Palazzo Spannocchi war also als ein persönliches Denkmal, als eine *memoria* gemeint, mit der Ambrogio Spannocchi sich mitten in seiner Vaterstadt ein unübersehbares Denkmal setzen wollte. Erst etwa 20 Jahre später sollte Filippo Strozzi dieses Streben nach dem eigenen Nachruhm in vergleichbar persönlicher Weise durch die Errichtung eines gewaltigen und kostspieligen Palastes zum Ausdruck bringen.³⁴

ANMERKUNGEN

- 1 Unter den Kaiserköpfen lassen sich Galba, Hadrian, Titus und Caracalla mit einiger Sicherheit identifizieren. Die anderen Büsten, darunter auch ein Philosophenkopf, sind nicht so leicht zu bestimmen. Auf die künstlerischen Vorbilder des Büstenzyklus und die Probleme, die mit der Identifikation der Vorlagen der einzelnen Kaiserköpfe und der Interpretation des Zyklus als Ganzes verbunden sind, soll in einem eigenen Aufsatz eingegangen werden.
- 2 Die Restaurierung wurde unter der Leitung des Architekten Flavio Collini vom Centro Diagnosi e Conservazione di Arezzo und seinen Restauratoren Architekt Maria De Nardis und Paolo Salvini durchgeführt. Die Materialanalysen wurden von der Università degli Studi di Siena unter der Leitung der Prof. G. Sabatini und G. Guaspari durch das Istituto di Geochimica Ambientale e Conservazione del Patrimonio Culturale durchgeführt. Vgl. den Restaurationsbericht von *Flavio Collini*, I busti quattrocenteschi di Palazzo Spannocchi. Il restauro dei busti di terracotta della facciata della sede della Banca del Monte dei Paschi di Siena, in: Laboratorio di restauro, 1998, S. 52-55. Architekt Collini sei für seine Hilfe und sein freundliches Interesse herzlich gedankt.
- 3 Vgl. zur Restaurierung von 1768 La Sede storica del Monte dei Paschi di Siena. Vicende costruttive e opere d'arte, hrsg. von *Francesco Gurrieri/Luciano Bellosi/Giuliano Briganti/Pietro Torriti*, Siena 1988, S. 62.
- 4 Die Büsten bestehen im Unterschied zu denen aus dem 15. Jahrhundert nicht aus Terrakotta, sondern aus gemahlenem Mörtel (auf ital. *grassello di calce*). Dieses Material wurde auch für die Ergänzungen der Köpfe verwendet, so daß die originalen von den ergänzten Teilen gut zu unterscheiden sind.
- 5 Vgl. zu den folgenden Ausführungen *Ubaldo Morandi*, Gli Spannocchi: piccoli proprietari terrieri, artigiani, piccoli, medi e grandi mercanti-banchieri, in: Studi in memoria di Federigo Melis, III, Neapel 1978, S. 91-120, sp. S. 99-110, und *Doris Carl*, Il ciborio di Benedetto da Maiano nella cappella maggiore di San Domenico a Siena: un contributo al problema dei cibori quattrocenteschi, con un excursus per la storia architettonica della chiesa, in: Rivista d'arte, XLII, 1990, S. 7 f.
- 6 Vgl. den Brief von Ambrogio Spannocchi an Piero de' Medici vom 6. August 1464 im ASF, Mediceo avanti il principato (von nun an MAP), Nr. 163, c. 32: "havendomi a condolere con voi della morte del nostro comune padre Cosimo, la qual m'è tanto doluto quanto dire si possa, perché posso dire haver perduto uno padre che in altra stima non lo tenevo, et la Magnificentia sua so mi portava amore come a figlio".
- 7 Vgl. die Briefe von Ambrogio Spannocchi im MAP. Sie sind durch den Index leicht zu ermitteln. Besonders interessant sind die Briefe, die den Uhrmacher Dionisio da Viterbo betreffen, den Ambrogio Spannocchi Lorenzo il Magnifico wärmstens für die geplante Giostra von Giuliano de' Medici empfahl. Vgl. MAP, 30, Nr. 53; MAP, 35, Nr. 531, und Nr. 524.

- ⁸ Vgl. *Morandi* (Anm. 5), S. 104.
- ⁹ Vgl. *P.Fr. Isidoro Ugurgieri, Le Pompe Sanesi*, I, Pistoia 1649, S. 236 ff. Der Brief ist auch von *Cornelius von Fabriczy*, Giuliano da Majano in Siena, in: *Jb. d. preuß. Kslgn.*, XXIV, 1903, S. 325, Anm. 1 zitiert, allerdings mit der irri- gen Annahme, er sei ein knappes Jahr nach dem Tod von Spannocchi geschrieben worden. Spannocchi starb am 1. April 1478 und nicht, wie Fabriczy glaubte, am 1. April 1477. Vgl. *Carl* (Anm. 5), S. 9.
- ¹⁰ Vgl. *Fabriczy* (Anm. 9), mit Verweis auf ein Breve von Sixtus IV. vom 24. Oktober 1471, in dem er Spannocchi den Behörden von Siena empfahl.
- ¹¹ Vgl. ebenda, S. 327. Die Planung des Palastes geht jedoch schon in das Ende der 60er Jahre zurück, als Spannocchi begann, die ersten Grundstücke für den Bau zu erwerben. Vgl. ASS, Archivio Spannocchi, A 7, Insert 1.
- ¹² Vgl. *Fabriczy* (Anm. 9), S. 326.
- ¹³ Vgl. *Alessandro Lisini, L'architetto del Palazzo Spannocchi*, in: *Miscellanea Storica Senese*, III, 1895, S. 59-60. Das Dokument ist ein Auszug aus der Chronik des sienesischen Kürschnermeisters Giorgio, in der dieser die Ereignisse von 1045 bis 1497 verzeichnet hatte, und ist bei *Fabriczy* (Anm. 9) nochmals abgedruckt.
- ¹⁴ Vgl. zur Entstehungszeit ebenda, S. 324-332, und zuletzt *Francesco Quinterio, Giuliano da Maiano. "Grandissimo domestico"*, Rom 1996, S. 243-254. Allerdings kommt *Fabriczy* (Anm. 9), S. 327 auf Grund einer nicht korrekten Transkription des Briefes des Sieneser Bankiers Pietro Turamini an Benedetto Dei zu der Annahme, daß der Palast zu Beginn des Jahres 1475/76 noch im Bau war. Vgl. den in Anm. 16 zitierten Brief und meine Ausführungen.
- ¹⁵ Vgl. das Zitat des Briefes bei *Fabriczy* (Anm. 9), S. 327: "Fui Senis. Ostendi me populo: ante eum diem civitatis invisus. Ludorum suorum nullum praeter equorum cursus spectavi: atque hunc quidem non tam voluptatis quam visendae Ambrosianae domus studio. Ea tantae laxitatis, et molis, et magnificentiae est, ut longe superet et tuam et meam. Exterior species Regiam profert; interior ornatus, et amplitudo a Regia nil alienum."
- ¹⁶ Vgl. ASF, Corporazioni soppresse dal governo francese, Nr. 78, Badia Fiorentina, Familiarum, Nr. 317, Brief Nr. 230v:
1475 Al nome di Dio adi XXX di genaio MCCCCLXXV. Ala sanese. [...]
Ambruogio Spannocchi à fatto uno notabile palazo cor una maravigliosa faccia sulla strada allato al palazo Salimbeni, è designato per uno fiorentino e lavorato anche; è tenuto bella choxa, chostali di fiorini più di XV^m. Papa Pio amicissimo di Chosimo Ligorio fe' llo ricco. [...]
tuo Pietro Turamini
Fabriczy (Anm. 9), S. 327 hatte statt: "e lavorato anche" "e lavori anchora" gelesen, woraus er folgerte, daß der Palast noch im Bau war. Dies war aber nicht der Fall, wie auch aus der Formulierung "à fatto" hervorgeht. Pietro Turamini legte vielmehr großen Wert darauf, daß der Palast nicht nur von dem Florentiner entworfen, "designato", sondern auch ausgeführt worden war. — Obwohl der Absender des Briefes schon von Fabriczy zutreffend als "Pietro Turamini" gelesen wurde, gibt *Quinterio* (Anm. 14), S. 246, und Anm. 13 und 14 als Absender des Briefes einen gewissen "Pietro Biringucci" an, wobei er die Angaben von *Lisini* (Anm. 13) korrigierte. Der Brief von Turamini befindet sich heute auf c. 230, nicht wie zu Fabriczys Zeiten auf c. 245.
- ¹⁷ Vgl. dazu *Fabriczy* (Anm. 9), S. 329 ff.
- ¹⁸ Vgl. den Brief von Spannocchi an Lorenzo il Magnifico vom 10. Juni 1473 im ASF, MAP, 29, Nr. 425: "Non posso fare che al continuo a Vostra Magnificentia non dia noia, confidandome nello amore quella mi porta etc. Pietro Turamini oltre al parentado ha mecho, è a me amicissimo ed onorevole fratello".
- ¹⁹ Eine nachträgliche Anbringung der Köpfe ist nach der Auskunft von Paolo Salvini, der die Köpfe 1996 restauriert hat, unwahrscheinlich. Die mehr als einen halben Meter hohen, innen hohle Köpfe, bei denen außerdem die Rückseite nicht ausgearbeitet wurde, sind trotz dieser Maßnahmen, die das Gewicht reduzieren sollten, noch ca. 40 Kg. schwer. Sie sind knapp in die Rundform der *clipei* eingepaßt und werden durch die Wölbung des Tondorandes und durch einen im Inneren aufgerichtete Stab in ihrer stark vorkragenden Position gehalten. Vgl. die Abb. 2 und 3 in den in Anm. 2 zitierten Restaurationsbericht des Architekten F. Collini. Die Anbringungen und Befestigung der Köpfe ist daher mit großen Schwierigkeiten verbunden und erfordert große Geschicklichkeit und ein Gerüst, das ein sicheres Arbeiten von der Fassade her ermöglicht. An dieser Stelle möchte ich dem Restaurator Paolo Salvini für seine bereitwilligen Auskünfte über die Restaurierung der Büsten herzlich danken.
- ²⁰ So sieht Carlo Del Bravo in den Büsten einen "naturalismo mazzoniano [...]" mit un'ampiezza plastica che sembra già cinquecentesca" — eine Auffassung, der Francesco Quinterio mit Recht mit Hinweis auf die Werkstatt der da Maiano widersprochen hat. Doch hat auch er sich nicht näher zu einer Datierung und Zuschreibung der Büsten geäußert. Vgl. *Carlo Del Bravo, Scultura senese del Quattrocento*, Florenz 1970, S. 107, und *Quinterio* (Anm. 14), S. 246.
- ²¹ Vgl. *Fabriczy* (Anm. 9), S. 326, das Zitat aus der Chronik des Kürschnermeisters Giorgio (Anm. 13): "et il capomaestro si chiamò Giuliano Del Maiano da Fiorenza, e tutti li altri maestri e manuali erano fiorentini, in modo che molti popolari ne bollivano".

- ²² An dieser Stelle möchte ich Günter Passavant herzlich danken, der die Frage der Zuschreibung ausführlich mit mir diskutiert hat.
- ²³ Ich werde auf die Frage der 'arbeitsteiligen' Organisation der Werkstatt der da Maiano in meiner in Arbeit befindlichen Monographie über Benedetto da Maiano näher eingehen. Vgl. zu diesem Problem auch *Margaret Haines*, Giuliano da Maiano capofamiglia e imprenditore, in: Giuliano e la bottega dei da Maiano (Akten des Kongresses, Fiesole 13.-15. Juni 1991), Florenz 1994, S. 131-142.
- ²⁴ Die heute im Bargello befindliche Büste des Piero Mellini ist inschriftlich "1474" datiert und signiert. Dagegen sind Autorschaft und Datierung der Büste von Filippo Strozzi, die heute im Louvre aufbewahrt wird, dokumentarisch für Benedetto gesichert. Vgl. *Eve Borsook*, Documenti relativi alle Cappelle di Lecceto e delle Selve di Filippo Strozzi, in: *Antichità viva*, IX, 2, 1970, S. 14, Dok. 12.
- ²⁵ Die einzige Florentiner Porträtbüste, die vergleichbar tiefe Pupillenbohrungen zeigt, ist die Antonio Rossellino zugeschriebene Büste des Francesco Sassetti im Bargello in Florenz. Nicht nur die Bohrungen, sondern auch die antikisierende Gewandung verrät deutlich die Absicht, eine Büste *all'antica* zu schaffen.
- ²⁶ Vgl. Anm. 19.
- ²⁷ Hier wären z.B. die in Berlin und London aufbewahrten Terrakottamodelle für die Reliefs der Kanzel in Santa Croce und die Modelle für den Verkündigungsalter in Neapel zu erwähnen. Benedetto hat aber auch Modelle für ganze Werke angefertigt, so z.B. für die Kanzel in Santa Croce und für die leider nicht ausgeführten Salviati-Gräber in Santa Croce. Vgl. das Inventar seiner Werkstatt von 1497 bei *Giovanni Baroni*, La Parrocchia di S. Martino a Majano, Florenz 1875, S. LXXIV.
- ²⁸ Vgl. ebenda.
- ²⁹ Vgl. *Carl* (Anm. 5), *passim*.
- ³⁰ Vgl. den in Anm. 15 zitierten Brief von Jacopo Ammannati-Piccolomini und zu den Kopien des Palazzo Spannocchi *Fabriczy* (Anm. 9), S. 329 ff.
- ³¹ Vgl. zur antiken *imago clipeata* *R. Winkes*, Clipeata Imago. Studien zu einer römischen Bildform, Diss. Bonn 1969. Auch die frühen Künstlergräber, wie das von Brunelleschi, Giotto und Mantegna sind dem antiken Typus verpflichtet, der dann im Cinquecento von großer Bedeutung für die Grabmalkunst wird. Vgl. dazu *Geza Schütz-Rautenberg*, Künstlergrabmäler des 15. und 16. Jahrhunderts in Italien, Köln/Wien 1978; *August Grisebach*, Römische Porträtbüsten der Gegenreformation, Leipzig 1936, und dazu die Rezension von *Ulrich Middeldorf*, in: *Art Bull.*, 20, 1938, S. 111-117, und *Doris Carl*, Il ritratto commemorativo di Giotto di Benedetto da Maiano nel Duomo di Firenze, in: Santa Maria del Fiore. The Cathedral and the sculpture, Kongreß Florenz 5.-6. Juni 1997, Akten im Druck.
- ³² Vgl. *Plinius*, *Historia Naturalis*, XXXV, 3.
- ³³ Der Palazzo Spannocchi ist das m.W. früheste erhaltene Beispiel für den Schmuck einer Palastfassade mit Imperatorenköpfen, ein Dekorationsmotiv, das erst später weite Verbreitung finden sollte. Vgl. *Bernt von Hagen*, Römische Kaiserbüsten als Dekorationsmotiv im 16. Jahrhundert, Diss. Würzburg 1987.
- ³⁴ Richard Goldthwaite hat in seiner exemplarischen Studie den Palazzo Strozzi zutreffend als "a very personal monument [...] for full public view in the very middle of the city" charakterisiert. Vgl. *Richard A. Goldthwaite*, The building of the Strozzi Palace: the construction industry in Renaissance Florence, in: *Studies in Medieval and Renaissance History*, X, 1973, S. 15. Dies trifft auch auf den Palazzo Spannocchi zu.

Bildnachweis:

Abb. 1: Alinari, Florenz. - Abb. 2-6: Foto Lensini, Siena. - Abb. 7: Autorin. - Abb. 8: Foto Anders, Berlin.