Roeck, Bernd: *Die Nase Italiens. Federico da Montefeltro, Herzog von Urbino*, Berlin: Verlag Klaus Wagenbach 2005
ISBN-13: 978-3-8031-3616-9, 239 S, ca. EUR 24.50, ca. EUR 25.20

Rezensiert von: Claudia Wedepohl

Einer markanten Gestalt des 15. Jahrhunderts hat die deutschsprachige Forschung neuerdings viel Interesse [1] entgegen gebracht: dem Grafen und späteren Herzog von Urbino, Federico da Montefeltro (1422-1482), der immer als schillernde Figur und über Jahrhunderte als Idealbeispiel eines humanistischen Renaissancefürsten galt - ein Bild, das sich hartnäckig bis in die neueste Literatur gehalten hat. Nun haben der Historiker Bernd Roeck und der Kunsthistoriker Andreas Tönnesmann unter dem - sich bei der Lektüre als doppeldeutig erweisenden - Titel „Die Nase Italiens“ im Wagenbach Verlag eine handliche ‚Biographie‘ des Fürsten aus den Marken veröffentlicht, die aus kunsthistorischer Sicht weitaus mehr als ein Lebensbild ist. Das Hauptanliegen der Autoren, die Propaganda des nicht als Thronerben geborenen Sprosses der Montefeltro-Familie von den historischen Fakten zu trennen, gelingt ihnen in dem locker geschriebenen Text hervorragend. Obgleich ihre differenzierte Darstellung der Lebens- und Wirkungsgeschichte dieses nicht zuletzt durch militärisches Geschick erfolgreichen Söldnerführers (Condottiere) keine grundsätzlich neuen Erkenntnisse liefert, überzeugt sie doch in ihrer ausgewogenen Vollständigkeit.

Ausgehend von Federicos markanter Nase, oder vielmehr dem bekannten Profilbildnis des nach einem Turnierunfall Einäugigen von Piero della Francesca, rekonstruieren die Autoren zunächst das prägende Federico-Bild der älteren Sekundärliteratur, dessen Konturen im 19. Jahrhundert maßgeblich durch einen unkritischen Umgang mit panegyrischer Vitenliteratur entstanden; Burckhardt und Nietzsche werden als Geburtshelfer jenes „Renaissancemenschen“ deklariert, der nach wie vor durch die Forschung geistert. Zwar sind es letztlich dieselben Viten, auf die sich auch Roeck und Tönnesmann stützen, doch haben sie mit kritischem Auge neu gelesen - nicht ohne fehlende Quellen gelegentlich auch durch Spekulationen zu ersetzen; etwa über die unklaren Geburtsumstände des Knaben, der später vom Papst legitimiert wurde, oder über seine Erziehung an verschiedenen Orten bis hin zur nie geklärten Rolle bei der Ermordung des Thronerben Oddantonio, die den Beginn der ausgesprochen erfolgreichen Herrschaft des Federico da Montefeltro bedeutete.

Jacob Burckhardts Konstruktion des „Staates als Kunstwerk“ bleibt ein Leitmotiv des Buches - eine Idee, die die Autoren als „Traum“ kämpfender Condottieri bezeichnen und als Wirklichkeit sorgfältig dekonstruieren. Wie der vormoderne ‚Staat‘ durch Allianzbildung, militärische Strategien, Machterhalt und Machterweiterung tatsächlich funktionierte, liest sich heute ganz anders als im 19. Jahrhundert. Erst diese (im Rahmen der vorliegenden Biographie gleichwohl skizzenhafte) Schilderung der historischen Hintergründe (sowie der Realitäten des Kriegswesens), vor denen sich das Leben des Fürsten von Urbino abspielte, kann es in das rechte Licht rücken. In diesem Licht tritt die gekonnte, möglicherweise am Idealbild seines Mantuaner Lehrers Vittorino da Feltre orientierte Selbstinszenierung des Provinzfürsten als ‚princeps doctus‘ deutlich zutage. Nicht

zuletzt waren es Porträts wie das erwähnte von Piero della Francesca, mit denen bewusst eine nie zuvor dagewesene Bild-Propaganda betrieben wurde. Gleichwohl scheinen sich die Autoren ihres Urteils über Federicos - objektiv tatsächlich schwer einschätzbaren - Bildungshorizont nicht immer einig zu sein. Schein und Sein sind bis heute manchmal schwer zu trennen, wenn man nicht etwas Bleibendes vor Augen hat, beispielsweise die ehemals größte private Bibliothek auf italienischem Boden, die in der Bibliotheca Vaticana fortlebt. Bei aller sorgfältigen Eigenwerbung des Büchersammlers als ‚Musenfreund' hatte er mit ihr - die als eine der ersten öffentlich genutzten Bibliotheken dem originär humanistischen Gedanken sozialer Reform durch Bildung entsprach - tatsächlich eine den Autoren zufolge wegweisende Einrichtung geschaffen.

Verfolgt man mit Roeck und Tönnesmann die Lebensgeschichte des Herrn von Urbino, fällt die immense Bedeutung der militärischen Einsätze auf, die schon die panegyrische Biographik beherrschen, aber auch von Bündnisverhandlungen mit taktischem Kalkül. Letzteres zeigt einmal mehr, wie notwendig eine Revision des Images eines „Friedensfürsten" ist, das Federico - ein Mann der dreizehnjährig seinen ersten militärischen Auftrag erfüllte und sechzigjährig während eines Feldzugs (wenn auch an Malaria) starb - sich als Truppenführer der Lega italica erworben haben soll. Erst als dieses Bündnis zwischen den fünf italienischen Großmächten (Venedig, Mailand, Florenz, Rom und Neapel) zerfiel und Federico da Montefeltro, der mit Urbino als päpstlichem Lehen und als Gonfaloniere della Santa Chiesa an die Kurie gebunden war, zwischen die Fronten geriet, begann das Ende einer Ära. Einer Ära, in der er anscheinend die Auseinandersetzungen der Großen opportunistisch gelenkt und sich damit - etwa während der Plünderung Volterras oder bei der Pazzi-Verschwörung - nicht nur die Hände beschmutzt, sondern auch anhaltenden Ruhm erwirkt hat.

Ein Hauptinteresse der beiden Autoren gilt Federicos Auseinandersetzung mit dem Rivalen Sigismondo Malatesta, der nicht nur ebenfalls Condottiere und Signore im nahegelegenen Rimini war, sondern mehr noch als Federico selbst zum Gegenstand von legendenhafter Geschichtsklitterung geworden ist. Sigismondo stellte in der Typologie des „Renaissancemenschen" immer den historiographischen ‚Antihelden' dar - eine Figur übrigens, die trotz aller Polemik erstaunlicherweise auch bei Roeck und Tönnesmann in der Gestalt Ferdinands I. von Aragón überlebt. [2] Im Kräftemessen mit Sigismondo sehen sie ein Hauptmotiv für Federicos Entscheidungen: politischer wie auch - nicht immer gänzlich überzeugend - mäzenatischer Natur. Letztendlich führte die Fehde zur Selbstbehauptung des Urbinaten, die die Autoren bestechend mit jener aus der humanistischen Kultur schöpfenden und dabei alles bekannte übertreffenden Inszenierung der eigenen Person (in Wort und Bild) erklären. Hier bieten sie eine grundsätzlich neue Lesart der Legitimierungsbestrebungen an: Statt auf die illegitime Abstammung des späteren Herzogs wird der Blick auf seine höchstwahrscheinlich verbrecherische Machtübernahme durch Ermordung des Thronerben gelenkt. Aus demselben Motiv heraus deutet Bernd Roeck auch die bis heute enigmatische „Geißelung" des Piero della Francesca. Den Deutungs-"Schlüssel" (im klassisch ikonologischen und damit fast anachronistisch wirkenden Sinne) für dieses vermeintliche Dokument einer Mordanklage findet Roeck in verblüffenden Analogien zwischen den Viten dreier Stiefbrudermörder: Herodes, Judas - in der Legenda aurea geschildert und von Piero gemalt - und Federico. Trotz der bis ins 16. Jahrhundert zurückreichenden Identifikation des barfüßigen Jünglings als Oddantonio bleibt mit Ernst Gombrich auch bei dieser Neudeutung einzuwenden, dass noch kein Bild einer biblischen Szene im 15. Jahrhundert schlüssig als Vorwand für die verhüllte Darstellung eines zeitgenössischen Ereignisses interpretiert werden konnte. [3]

Dass Federico, einmal fest im Sattel, erfolgreich im Auftrag der Großen und Mächtigen der Apenninhalbinsel agierte, verschaffte ihm ganz konkret auch ein enormes Einkommen, vergleichbar mit dem eines Lorenzo de' Medici. Dieses von außen in den ‚Staat' fließende Geld wollte ruhmfördernd investiert sein. Insofern bieten Roeck und Tönnesmann mit ihrer Biographie auch eine kleine Geschichte des Städtchens Urbino, das mit Federicos Regentschaft seinen einzigen kulturellen Höhepunkt erlebte. Die Suche nach Spuren einer Kunstgeschichte ante 1444 zeitigt in Urbino nur spärliche Ergebnisse; danach ist sie vor allem Architekturgeschichte. Das markanteste Resultat dieser denkwürdigen Konstellation ist die von außen betrachtet gänzlich mit dem Palast verschmolzene Stadtsilhouette; ein deutlicheres Zeichen der Besetzung städtischen Raums hätte es kaum geben können. Der Herzogspalast war in seinen bis dato unbekannten Dimensionen als Monument des Nachruhmes seines Erbauers gedacht, und wirkt - obgleich unvollendet - bis heute nachhaltig beeindruckend. Dies hat verschiedene Gründe, die dem Leser bei der Lektüre klar vor Augen gestellt werden; in mehr als einem Aspekt setzte dieser Residenzbau für die Genese frühneuzeitlicher Hofarchitektur Maßstäbe und wieder sehen die Autoren in der ganz im Zeichen des Machterhalts stehenden Konkurrenz mit dem Erzrivalen Sigismondo Malatesta einen wichtigen Motor. Dem Gegenspieler in Rimini war es nämlich gelungen, mit Leon Battista Alberti einen der profiliertesten Architekten für seinen explizit antikisierenden Tempio Maltestiano zu gewinnen: Eine Tatsache, die auch für Urbino Maßstäbe gesetzt und die seinerzeit richtungweisende Florentiner Kunst in die Marken geholt haben soll. Zu kurz kommt bei dieser Darstellung zwar die Rolle einer ganzen Gruppe lombardo-venezianischer Bildhauer in Federicos Diensten, denen große Teile der ihrerseits hochmodernen dekorativen Bauplastik zuzuschreiben ist, doch geben Roeck und Tönnesmann eine schlüssige Erklärung für die auf einem ausgesprochen ‚mathematischen' Humanismus gründende, von Perspektivkonstruktionen dominierte Hofkunst in Urbino. Eine ästhetisch wie intellektuell höchsten Ansprüchen genügende Architektur sollte im Sinne Albertis ein Garant des Ruhms sein.

Die Baugeschichte dieses Palastes ist so komplex, dass sie aufgrund mangelnder Quellen bis heute nicht gänzlich rekonstruiert werden konnte. Leider bleibt auch hier die Tatsache verborgen, dass die weitreichende Nordwesterweiterung zwar letztlich erst durch Luciano Lauranas revidierenden Eingriff emblematisch geworden ist, dem von Roeck und Tönnesmann hoch gepriesenen Architekten aus Dalmatien aber nicht schon von Beginn an zuzuschreiben ist. [4] Mit Recht weisen die beiden auf die formalen, funktionalen sowie technischen Neuerungen des Baus hin, welche Weichen für die Residenzkultur der folgenden Jahrhunderte stellten. Zum einen wurden hier erstmals die zeremoniellen Abläufe auch architektonisch gespiegelt - seien es inszenierte Wege, in ihrer zunehmenden Intimität gestufte Raumfolgen oder eine sichtbare Trennung der Bereiche für Herrschaft und Dienerschaft - zum anderen hat der Palast extravagante Innovationen wie ein aus verschiedenen Räumen bestehendes Bad im Untergeschoss aufzuweisen. Fraglos steht der Bau auch deutlich in nach Frankreich weisenden Traditionen, die von den Autoren zwar vermerkt, jedoch nicht nachhaltig gewürdigt werden.

Roeck und Tönnesmann teilen die von großen Teilen der Forschung vertretene Meinung, dass in dem offenkundig an antiken Modellen orientierten Urbiner Entwurf die Architekturtheorie Albertis zutage tritt - wenngleich der ausführende Architekt zunächst der damals noch kaum bekannte und daher als Neuling möglicherweise bewusst gewählte Luciano Laurana war, der später von Francesco di Giorgio Martini abgelöst wurde. Mehr noch: Offensichtlich ist dabei erstmals Albertis von der Lektüre Vitruvs inspiriertes Ideal des Königspalastes (casa regia) als architektonisches Abbild

einer auf Gerechtigkeit, Weitsicht und praktischer Klugheit gründenden Herrschaftsform umgesetzt worden. Dabei zeigt sich, wie deutlich der Palast ein Spiegel der als Ideal auch inschriftlich propagierten Führungsqualitäten (virtutes) des Regenten sein sollte, ja wie er zum „architektonischen Porträt“ des Federico da Montefeltro wurde. Ein Bau, der - nach außen hin Stadt, innen ein Hofstaat - seinen Bauherrn regelrecht ‚darstellt‘. Repräsentation, so Roeck und Tönnesmann, war eine der Hauptrollen des Souveräns; dass das sich bis in die trompe-l‘oeil Dekorationen erstreckende Repräsentieren in Urbino mehr Illusion als Realität war, führt erneut die gezielte, auf bildnerische Ausdrucksmittel zurückgreifende Propaganda vor Augen, die dem Condottiere mit so nachhaltiger Wirkung geglückt ist. Doch gibt es noch einen weiteren wesentlichen Aspekt, den die Autoren nur streifen, der seinerseits aber ebenfalls eine radikale architektonische Neuerung zeitigt: der in die gebaute Wirklichkeit überführte Gedanke eines fundamentalen Synkretismus von christlichem Glauben und ‚geheiligtem‘ antikem Wissen. Auch diese Doktrin humanistischen Denkens machte sich der betont gottesfürchtige Fürst von Urbino zu eigen und integrierte sie durch bewusste Parallelisierung eines „den Musen geweihten“ Studiolo im Erdgeschoss mit der Hofkapelle in das Bauprogramm seiner Residenz.

Es handelt sich bei dieser Biographie des Herzogs von Urbino formal zwar nicht um ein streng wissenschaftliches Buch mit detaillierten Quellennachweisen, doch macht es das Thema nicht nur einem breiteren Publikum zugänglich, sondern bereichert auch die Urbino-Forschung wesentlich. Das Autorenduo hat in gekonnter, sich hervorragend ergänzender Verbindung ihrer Fachrichtungen eine breit angelegte (und doch konzise geschriebene) Monographie geliefert, in der nur gelegentlich kleinere Ungereimtheiten wie die unterschiedliche Schreibweise von Namen oder das Einschleichen eines Kanzler namens „Pierangelo“ alias Pierantonio Paltroni auffallen. Kurz: ein erfrischender, äußerlich eleganter und mit seinen knappen Kapiteln gut zu lesender Band. Dass die Abbildungen nicht immer der Qualität des Textes entsprechen und dieser manchmal das Vokabular der globalisierten Mediengesellschaft etwas überstrapaziert, ist leicht zu verzeihen.

Anmerkungen:

[1] Vor vier Jahren veröffentliche der Beck Verlag einen als „erste deutschsprachige Biographie Federico da Montefeltros“ angekündigten Band mit postum publizierten Kapiteln von Jan Lauts und ergänzenden Kapiteln von Irmlind Herzner: Jan LAUTS und Irmlind Luise HERZNER: Federico da Montefeltro, Herzog von Urbino. Kriegsherr, Friedensfürst und Förderer der Künste, München / Berlin 2001. Scharf kritisiert wurde der unreflektierte Umgang der Autoren mit dem Quellenmaterial in der Rezension von Volker REINHARDT (Kunstchronik 11 (2002), S. 554-556). Gleichzeitig publizierte Claudia Brink ihre detaillierte Analyse des Konzeptes der Ausstattung des Herzogspalastes von Urbino: Claudia BRINK: Marte et Arte. Kriegskunst und Kunstliebe im Herrscherbild des 15. und 16. Jahrhunderts in Italien, München 2001.

[2] Zur Rehabilitierung Ferdinands I. von Aragón, genannt Ferrante, siehe Andreas BEYER: Parthenope. Neapel und der Süden der Renaissance, München 2000, S. 83.

[3] Ernst H. GOMBRICH: „Piero della Francesca“, in: Burlington Magazine 94 (1952), S. 177. Vgl. auch Ders.: Topos and Topicality in Renaissance Art, London 1975. Roecks Interpretation erinnert methodisch an den von Carlo Ginzburg vorgeschlagenen Ansatz einer Verknüpfung von Auftraggeberschaft und Ikonographie. Siehe Carlo GINZBURG: Erkundungen über Piero, Berlin 1981, S. 20-24.

[4] Raffaello TRINCI: „Palazzo Ducale di Urbino. Restauri“, in: Restauri nelle Marche. Ricerche, studi e inter-

venti per la conservazione e la valorizzazione dell'ambiente storico, hrsg. vom Ministero della Pubblica Istruzione u.a., Urbino 1973, S. 419-432.

Empfohlene Zitation:
Claudia Wedepohl: [Rezension zu:] Roeck, Bernd: *Die Nase Italiens. Federico da Montefeltro, Herzog von Urbino*, Berlin 2005. In: ArtHist.net, 22.06.2005. Letzter Zugriff 25.11.2026. <https://arthist.net/reviews/88>.

Dieser Text wird veröffentlicht gemäß der "Creative Commons Attribution-Noncommercial-No Derivative Works 4.0 International Licence". Eine Nachnutzung ist für nichtkommerzielle Zwecke in unveränderter Form unter Angabe des Autors bzw. der Autorin und der Quelle gemäß dem obigen Zitationsvermerk zulässig. Bitte beachten Sie dazu die detaillierten Angaben unter https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.de.