

Das Schlußkapitel widmet sich dem Zeughaus als „Ort städtischer Repräsentation“. Das Große Zeughaus in Danzig ist eben weit mehr als ein Zweckbau. Es sollte Zeichen der militärischen Autonomie der Stadt sein, die gegen die Begehrlichkeit umliegender Mächte des öfteren verteidigt werden mußte. In diesem Sinne erklärt sich auch die Ikonographie der Dekoration einschließlich einer Minervafigur und einer Kriegerstatue. Daß die auffällige Gestalt der Stadtseite des Zeughauses bei einem Vergleich gerade mit den Schloßbauten in Dänemark die Rezeption fürstlicher Architekturmotive suggeriert, aus welchen Gründen auch immer, hatte Bartetzky offenbar nicht im Blickfeld. Die Innenräume waren nicht allein Depot für Waffen, sie dienten deren Ausstellung, um damit das militärische Vermögen der Stadt zu zeigen. Bis Ende des 18. Jahrhunderts waren auch mechanische Figuren und ähnliche Attraktionen in dem für Gäste zugänglichen Gebäude zu bewundern.

Abschließend sei noch einmal hervorgehoben, daß, abgesehen von seiner ganz persönlichen Leistung, der Wert der Arbeit von Arnold Bartetzky auch darin liegt, daß er mit der Einbeziehung und Aufarbeitung polnischer Forschungsliteratur eine ganz wesentliche Bereicherung für die deutsche Kunstgeschichte in den heute zur Republik Polen gehörenden Gebieten schafft, die hoffentlich beispielgebend wirkt.

ERNST BADSTÜBNER

Berlin

Maria Giulia Aurigemma, Anna Cavallaro: Il Palazzo di Domenico della Rovere in Borgo; Rom: Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato 1999 [2000]; 311 S., ca. 380 überwiegend farbige Abb., 3 ausklappbare Plantafeln; ISBN 88-240-3685-6; Lit. 180.000

Der Palazzo des Kardinals Domenico della Rovere an der heutigen Via della Conciliazione ist einer der größten und besterhaltenen Paläste des 15. Jahrhunderts in Rom, jedoch, wie allgemein die römischen Quattrocentopaläste aus der Zeit vor der Cancelleria, im Bewußtsein der nichtrömischen Fachwelt kaum präsent gegenüber den künstlerisch bedeutenderen Zeitgenossen in Florenz, Pienza oder Venedig. Der Auftraggeber, Domenico della Rovere, gehörte zur großen Sippe, die der aus Ligurien stammende Sixtus IV. nach seiner Wahl zum Papst im Jahre 1471 an die römische Kurie gezogen hatte. Mit Domenicos begüterter und alt-adeliger Familie, die trotz des gleichen Namens nicht direkt verwandt war, suchte der neue Papst den eigenen Stamm aufzuwerten. Wenngleich nicht vom Gewicht seiner Kurienkollegen Estouteville, Sforza oder Giuliano della Rovere, dem zukünftigen Papst Julius II., war er als Bauherr und als Kunstmäzen nicht ohne Bedeutung. Als Turiner Bischof sollte er den Neubau des dortigen Doms veranlassen. In Rom ließ er, abgesehen von seinem Palast, eine Grabkapelle in Santa Maria del Popolo für sich und seinen Bruder Cristoforo, den er 1478 als Kardinal beerbt hatte, ausgestalten. Als Bischof von Montefiascone begann er den dortigen Dom, einen interessanten Oktogonbau. In seiner Grabrede werden außerdem mehrere bislang nicht identifizierbare Villen und Kirchen zwi-

schen Rom und dem Bolsener See erwähnt. Schließlich schenkte man in jüngster Zeit auch den zahlreichen für ihn hergestellten illuminierten Handschriften größere Aufmerksamkeit¹.

Seit dem Ende des 19. Jahrhunderts fand die römische Quattrocentoarchitektur immer wieder das Interesse der Forschung, oft mit dezidiert stadtgeschichtlichem Ansatz gegenüber der im Ruch der Schöngestigkeit stehenden Beschäftigung mit der Hochrenaissance. An die Quellenstudien Pasquale Adinolfis und Eugene Müntz' und die Topographie- und Architekturforschungen Domenico Gnolis und Piero Tomeis² schlossen sich die Arbeiten von Torgil Magnuson³ und – für den Kirchenbau – Günther Urban als letzte übergreifende Untersuchungen an. Ein alle Gattungen umfassendes Überblickswerk legten Vincenzo Golzio und Giuseppe Zander Ende der 1960er Jahre vor. Die Forschungen zum Palastbau erfuhren neuen Impuls durch Christoph Luitpold Frommels Arbeit zum römischen Palastbau der Hochrenaissance⁴. In erster Linie den Bauten um und nach 1500 gewidmet, zeigte sie die grundlegende Bedeutung des Quattrocento vor allem für die Innendisposition des römischen Renaissancepalastes und gab den Anstoß für zahlreiche Einzeluntersuchungen. Der Palazzo di Domenico della Rovere, auf den erstmals Piero Tomei 1937 in einem Aufsatz aufmerksam gemacht hatte⁵, blieb hiervon jedoch bislang ausgenommen.

Das Autorenteam teilte sich die Aufgabe in zwei selbständige Abschnitte: Maria Giulia Aurigemma stellt die Geschichte des Bauwerks und seiner Bewohner dar, Anna Cavallaro seine malerische Ausstattung. Auf dem Stand der letzten Forschung basierend, leitet Aurigemma mit einem Kapitel zum Bauherrn Domenico della Rovere ein. Kurze Ausführungen zum urbanistischen Umfeld, dem Borgo Leonino, bereiten auf die folgende Diskussion neu entdeckter und für die Bauchronologie bedeutender Dokumente vor. Nachdem die Projekte Nikolaus' V. nicht ausgeführt worden waren, bemühte sich erst Sixtus IV. wieder um den Borgo – vor allem mit dem Neubau des Ospedale di S. Spirito, das sich mit dem Kapitel von S. Peter nahezu den gesamten Grundbesitz der Vatikanvorstadt teilte und von dem auch Domenico della Rovere seinen Grund in Erbpacht übernommen hatte. Wie nun gezeigt werden konnte, tat er dies entgegen der bisherigen Annahme jedoch nicht nach, sondern vor seiner Ernennung zum Kardinal. Bereits als geheimer Kammerherr des Papstes hatte Domenico schon 1473 ein Haus im Borgo besessen, das er bis etwa zum Jahr 1490 durch weitere Erwerbungen zum Palast vergrößerte, der nun uneingeschränkt zur sixtinischen „renovatio urbis“ gezählt werden darf.

Daß es mehr als eine Bauphase gab, war lange bekannt, und schon Piero Tomei hatte zwei entsprechende Bauabschnitte zu identifizieren versucht, nämlich den Ost-

1 Zusammenfassend: ADA QUAZZA und SILVANA PETTENATI: La biblioteca di Domenico della Rovere, in: *Domenico della Rovere e il Duomo Nuovo*, Hrsg. Giovanni Romano; Turin 1995, S. 655–700.

2 PIERO TOMEI: *L'architettura a Roma nel Quattrocento*; Rom 1942.

3 TORGIL MAGNUSON: *Studies in Roman Quattrocento Architecture*; Stockholm 1958.

4 CHRISTOPH LUITPOLD FROMMEL: *Der römische Palastbau der Hochrenaissance*; Tübingen 1973. Hier auch erstmals historisches Planmaterial zum Palazzo Domenico della Rovere veröffentlicht.

5 PIERO TOMEI: *Di due palazzi Romani del Rinascimento*, in: *Rivista del R. Istituto d'Archeologia e Storia dell'Arte* 6, 1937, S. 130–144.

flügel als den ursprünglichen Abschnitt des Palastes und den Wohntrakt an der Nordseite als Erweiterung. Wie Torgil Magnuson in den 1950er Jahren hielt die Verfasserin an dieser Lesart fest, die jedoch nicht nur im Licht der neuen Dokumente, sondern auch bei Betrachtung der Struktur des Palastes selbst einer Überprüfung würdig erscheint. Es spricht viel für die Annahme, daß zunächst der kleinteilige Wohnflügel in mehreren Abschnitten errichtet wurde und der Ostflügel, der ursprünglich Stallungen und einen der größten Säle barg, zusammen mit dem Garten und Loggien als abschließende Maßnahme entstand.

Für die Frage der Autorschaft gibt es keine unmittelbaren Anhaltspunkte, so dass diese zunächst offen gelassen wird. In einem Nachtrag geht die Verfasserin auf Frommels jüngst erfolgte Zuschreibung an Meo del Caprina ein⁶. Über den Aufenthalt Meos, der in Rom zunächst als Steinmetz unter Pius II. an der vatikanischen Benediktionsloggia und unter Paul II. am Palazzo S. Marco tätig war und erst nach mehr als fünfzehn Jahren wieder in Domenico della Roveres Diensten in Turin erscheint, ist in der fraglichen Zeit nichts bekannt. Der Einwand der Verfasserin, dass der Mangel an Bauskulptur am römischen Palast Domenicos in einem merkwürdigen Kontrast zu dessen Metier stehe, ist nur bedingt überzeugend, da Meo schon am Palazzo S. Marco auch für Maurerarbeiten und Baumaterial bezahlt wird. Der favorisierte Giovannino dei Dolci, mutmaßlicher Architekt der sixtinischen Kapelle und in der fraglichen Zeit zweifellos bevorzugter Architekt der Della Rovere-Familie, zeigte an den ihm zuzuschreibenden Bauabschnitten des Palazzo SS. Apostoli eine kaum vergleichbare Formensprache. Der Hinweis der Verfasserin auf die enge persönliche Beziehung Domenico della Roveres zu dem Kanoniker Luca Dolci (S. 12) wird schließlich erst aussagekräftig, wenn dessen Verwandtschaftsverhältnis zu Giovannino bekannt ist. Nach dem aktuellen Kenntnisstand läßt sich die Frage der Autorschaft wohl kaum entscheiden. Anzumerken ist jedenfalls, daß der Gegensatz zwischen dem der architektonisch bescheidenen Wohntrakt und der originelleren Anlage von Garten und Flügelbauten ohnehin nicht für eine einheitliche Planung durch ein und denselben Architekten spricht. Wenngleich der Wohntrakt allenfalls umständehalber mit Giovannino dei Dolci in Verbindung zu bringen ist, könnte Meo, der kurz vor 1470 auch am Gartenhof des Palazzo S. Marco tätig war, durchaus für den Garten mit den anliegenden Flügeln verantwortlich sein.

Das folgende Kapitel über die „tipologia del palazzo“, das gleichzeitig die Beschreibung der einzelnen Elemente und die Interpretation des Bauwerkes anstrebt, ist dem Vergleich mit anderen Bauten und Aussagen der Traktatliteratur gewidmet. Dabei scheint gelegentlich die Vorstellung, ein Renaissancepalast folge stets der Theorie, eher Grundlage als zu beweisendes Ziel der Untersuchung zu sein, wie sich etwa bei der Erörterung des Begriffs *atrium* zeigt, der sicherlich erst mit den Vitruvstudien des Sangallokreises zum allgemeinen Repertoire des Palastbaus gehört. Die zunächst alternativ vorgeschlagene (S. 24), dann aber als Faktum dargestellte (S. 42) Transkrip-

6 CHRISTOPH LUITPOLD FROMMEL: Roma, in: *L'architettura italiana. Il Quattrocento*; Mailand 1998, S. 374–433 (englische Ausgabe in Vorbereitung).

tion einer auf den Palast bezogenen Bulle Sixtus' IV. als „a fondo ad atrium“ (anstelle von „ad altum“) wird schon durch das wiedergegebene Faksimile nicht gestützt, wenngleich diese Lesart besser zum von der Verfasserin vermuteten Bauverlauf gepaßt und sich dann – freilich nur mit terminologischer Gewalt, wie zugegeben wird – auf den Eingang des Nordflügels bezogen hätte. Für die Darstellung der Innendisposition folgt die Verfasserin Frommels Typologie des römischen Palastes. Die Abfolge von *sala*, *salotto*, *anticamera*, *camere* und *studiolo* entspricht dem Schema des Palazzo Venezia und anderer zeitgenössischer Paläste, das der funktionellen Abfolge den Vorrang vor der Symmetrie einräumt. Anregend sind hier die auf den Forschungen zum Auftraggeber aufbauenden Überlegungen zur Ausstattung der Räume und des Gartens, für den bereits vor der großen Welle der römischen Antikensammlungen des 16. Jahrhunderts ein Nymphenbrunnen überliefert ist.

Die zweite Hälfte des Beitrags von Aurigemma befaßt sich mit den Besitzern und Bewohnern des Palastes nach dem Tod Domenico della Roveres im Jahr 1501. Das Schicksal des bis noch weit ins 16. Jahrhundert nach seinem Erbauer *Palazzo di San Clemente* genannten Baus ist für Rom durchaus typisch. Wie in anderen Fällen früher Kardinalspaläste, vermachte der Bauherr seinen Palast römischen Kongregationen – unter anderem dem Ospedale di S. Spirito –, die ihn wiederum an weitere Kardinäle vermieteten und schließlich verkauften. Die Darstellung der langen Geschichte des Bauwerkes, die zuvor noch nie untersucht worden war, besticht durch die umfangreiche Archiv- und Literaturkenntnis der Verfasserin.

Die Reihe der Bewohner, die den Palast nicht zuletzt wegen seiner Nähe zum Vatikan bevorzugten, liest sich wie ein *who is who* des kurialen Rom. Sie beginnt im 16. Jahrhundert mit dem Günstling Julius' II., Kardinal Alidosi, der Erasmus von Rotterdam beherbergte, mit Kardinal Luigi d'Aragona, bei dem Isabella d'Este zu Gast war, und dem venezianischen Kardinal Marco Cornaro. 1524 ging der Palast in den Besitz der Florentiner Familie Salviati über und diente fast 30 Jahre als Residenz des Kardinals Giovanni Salviati. Eine Reihe neuer Dokumente liefert Erkenntnisse über den Zustand des Bauwerks in der Folgezeit. Vor allem die Inventare der Kardinäle Cristoforo Madruzzo († 1578), der unlängst im Mittelpunkt der großen Ausstellung zur Familie in Trento stand⁷, und Giovanni Battista Pallotta († 1668) geben neuen Aufschluß über ihre Kunstsammlungen, zu deren Beständen im letzteren Fall auch Werke Renis und Guercinos gehörten.

Hatte schon Kardinal Pallotta Seminaristen in einem Teil des Palastes untergebracht, so wurde der Bau nach seinem Tod vollständig durch eine religiöse Kongregation, die vatikanischen Beichtväter, übernommen, die dem Bau seinen noch heute geläufigen Namen *dei Penitenzieri* gab. Wie ein im Erwerbungsjahr 1668 angefertigter, hier erstmals publizierter Plan zeigt, nahm man sogleich weitreichende Eingriffe vor. Die Säle des Kardinalsappartements waren nun überflüssig und wurden unterteilt,

⁷ *I Madruzzo e l'Europa*, Hrsg. LAURA DAL PRÀ; Mailand 1993, mit einem Beitrag von Pia Kehl zum Palazzo Domenico della Rovere (S. 705–710).

wobei die malerische Ausstattung großen Schaden erlitt. Korridore und ein weiteres Treppenhaus veränderten die gesamte innere Organisation.

Zuletzt als Schule genutzt und insgesamt stark vernachlässigt, war der Palast seit den 1870er Jahren durch den geplanten Abriß der mittleren Insel des Borgo stark gefährdet. Dem nach den Lateranverträgen mit der Anlage der monumentalen Via della Conciliazione beauftragten Architekten Marcello Piacentini gelang es jedoch, den Palast zu erhalten. Nach seinen Entwürfen wurde der Bau von 1938 bis zum Heiligen Jahr 1950 wieder hergestellt. Diese Maßnahmen retteten ihn zwar im Ganzen, opferten aber viel Originalsubstanz – darunter die benachbarten Wirtschaftsgebäude – für ein einheitliches „quattrocentesk“ Erscheinungsbild und für die neue, noch heute bestehende Doppelnutzung als Hotel und Sitz des Ordens vom Heiligen Grab.

Für die nicht in erster Linie an römischer Stadtgeschichte und Topographie interessierte Fachwelt liegt die Bedeutung des Palastes in seiner malerischen Ausstattung. Ihr Umfang wurde in Rom zu dieser Zeit wohl nur vom Vatikanischen Palast selbst übertroffen. Anna Cavallaro präsentiert im zweiten Teil des Buches die wandfeste malerische Ausstattung, die vorwiegend im Piano Nobile erhalten blieb. Pinturicchios malerischer und unternehmerischer Tätigkeit in Rom gilt ein erstes Überblickskapitel, anschließend durchschreitet die Verfasserin Raum für Raum. Sie beginnt mit dem großen Saal, der mit einer illusionistischen Säulenarchitektur geschmückt ist. Wie die angeführten Beispiele illustrieren, waren solche Dekorationen seit den 1470er Jahren in Rom beliebt. Der schlechte Erhaltungszustand zwang zu großflächigen Rekonstruktionen, die teils zu hinterfragen wäre. Neben den nur noch schemenhaft wiederhergestellten Landschaften in den Arkaden wurden zwei Bogenfragmente mit Draperien zu Medaillons ergänzt, stellten aber wohl gemalte halbrunde Bekrönungen der ehemals in diese Bereich befindlichen Türen zu den Nachbarsälen dar – analog zur Supraporte in der *Sala dei Santi* des *Appartamento Borgia* im Vatikan.

Die Ausmalung im benachbarten *salotto*, der sog. *Sala dei Mesi*, für deren Datierung eine Balkenkonsole mit der Jahreszahl 1490 einen Anhaltspunkt bietet, setzt sich die illusionistische Architektur mit einer Pilastergliederung fort. Die Durchblicke öffnen sich hier auf Landschaften, in die mythologische Darstellungen und Monatsarbeiten eingebettet sind, von denen allerdings nur drei Felder erhalten bzw. rekonstruierbar sind. Beanspruchen hier die ikonographischen Elemente das meiste Interesse, so ist die folgende, als einziger Raum mit einem Lünettengewölbe ausgestattete *anticamera*, die sog. *Sala dei Profeti*, künstlerisch weitaus am überzeugendsten. Ihre Wanddekoration aus fingierter Marmorinkrustation wurde nahezu vollständig rekonstruiert, hingegen haben sich die meisten der Propheten- und Apostelhalffiguren in den Lünetten erhalten. Sie sind den bekannteren Propheten- und Sibylendarstellungen des *Appartamento Borgia* qualitativ überlegen und lassen mehrere Hände der Pinturicchiowerkstatt unterscheiden. Einige Figuren kehren in gleicher Haltung auch im vatikanischen *Belvedere* und im *Appartamento Borgia* wieder, so daß trotz Unterschieden in der Ausführung von der Verwendung der selben Skizzen oder gar Kartons ausgegangen werden muß. Der Verfasserin gelang es, nahezu alle Figuren zu identifizieren und die zugehörigen Inschriften zu rekonstruieren. Während die Mehr-

zahl der Felder einem anonymen Mitarbeiter Pinturicchios zugewiesen wird, hatte schon Enzo Carli für eine Reihe von Figuren in peruginesker Haltung Antonio da Viterbo, genannt Il Pastura vorgeschlagen. Dessen Beteiligung ist wegen dokumentierter Tätigkeit in Orvieto nur vor 1489 oder nach 1492 möglich, ohne daß die Verfasserin sich für eine der beiden Möglichkeiten entscheidet. Im Vergleich mit Teilen der „Taufe Christi“ in der Sixtinischen Kapelle schreibt sie schließlich einige bemerkenswert monumental aufgefaßte Figuren Andrea d'Assisi zu. Die Dekoration der Gewölbefelder, Ranken und Medaillons mit Kaiserporträts auf Goldgrund läßt sich den übrigen Beispielen antikisierender Dekorationen der Pinturicchiowerkstatt, vor allem im Palast Giuliano della Roveres bei SS. Apostoli und im *Appartamento Borgia*, einreihen. Trotz der mehrfach genannten Gemeinsamkeiten mit letzterem sind die Zusammenhänge bisher kaum untersucht worden. Die schon von dem Chronisten Jacopo Gherardi da Volterra als allzu gut bezeichnete Verbindung Domenicos zu Papst Alexander VI., der eigentlich scharfer Gegner der della Rovere-Sippe war, gibt Anlaß zu weiteren Fragen.

Das wegen seiner Eigenwilligkeit bekannteste Ausstattungsstück des Palastes ist die Decke mit den Fabelwesen, der *soffitto dei semidei*, in der folgenden *camera*, die wohl den ersten Privatraum des Kardinals bildete. In die neun mal sieben Felder mit achteckigen Kassetten sind Darstellungen von einzelnen oder mehreren Fabelwesen eingesetzt, vorwiegend Sirenen, Sphingen, Greifen und Kentauren. Die Verfasserin beschreibt jedes einzelne Bildfeld und kann in zahlreichen Fällen ikonographische und formale Vorbilder benennen. Dabei wird deutlich, daß die Künstler der Pinturicchiowerkstatt aus verschiedenen Quellen schöpften, und zwar sowohl antiker Kunst als auch der von Domenico geschätzten Buchmalerei, der die auf Papier gemalten Szenen auch technisch verwandt sind.

Bislang nahezu unbekannt waren die Fresken in den darüberliegenden Geschossen, wengleich schon Vasari berichtete, daß der gesamte Palast von Pinturicchio ausgemalt werden sollte. Leider haben sich von diesen Dekorationen nur Reste erhalten, die zudem überwiegend im Verlauf der seit 1946 erfolgten Umbauten abgenommen wurden und seitdem in Depots des Vatikan lagern, ohne daß in allen Fällen der ursprüngliche Anbringungsort bekannt wäre. Dies trifft auch für vier, heute im Lindenaumuseum in Altenburg (Thüringen) befindliche Holztafeln mit Tugendpersonifikationen zu, die von der Verfasserin aufgrund des Mottos des Kardinals „Soli Deo“ erstmals mit dem Palast in Verbindung gebracht werden konnten. Über die Datierung der Grottesken-Graffiti des kleinen Hofes scheinen die beiden Autorinnen nicht völlig einheitlicher Ansicht zu sein. Während Cavallaro sie insgesamt der Zeit Domenico della Roveres zuweist, nimmt dies Aurigemma (S. 164) lediglich für deren kaum mehr erhaltenen unteren Abschnitt an, der mit einer inzwischen verlorenen Darstellung Vitruvs eine ikonographische Besonderheit aufwies. Man hätte zur Geschichte dieser insgesamt nur noch sehr fragmentarisch erhaltenen Graffiti außerdem noch darauf hinweisen können, daß die südliche Hofwand für die (im übrigen spiegelbildliche) Erneuerung der benachbarten Haupttreppe teils abgebrochen wurde und sich im gleichen Buch an anderer Stelle (S. 73) eine Abbildung des Vorzustandes befindet.

Neben einem Teil dieser Graffiti stammt von Kardinal Alidosi sicherlich die mit seinem Wappen geschmückte Kassettendecke des *studiolo* am Ende des Kardinalsappartementes sowie zwei durch Schließung eines Teils der östlichen Gartenloggia geschaffene Räume, die Reste von bislang nicht publizierten Fresken mit vielfigurigen Szenen, vermutlich Römertugenden, enthalten.

Als einzige spätere Ausmalung nachvollziehbar ist das Appartement, das Francesco Salviati 1552 für seinen Gönner ausmalte. Es umfaßt das Turmzimmer des zweiten Obergeschosses und zwei Nebenräume. Abgesehen von der Darstellung Apolls als Sonnengott im Mittelfeld des Muldengewölbes beschränkt sich die Ausmalung auf Grotteskendekorationen. Ob die durch Vasari überlieferte Ausmalung der bislang nicht lokalisierbaren Kapelle mit Darstellungen Johannes' des Täufers, des Patrons des Kardinals, jemals wirklich ausgeführt wurde, muß auch weiterhin offenbleiben.

Insgesamt werden die Wandmalereien, teils sogar mit Schema-Plänen, übersichtlich dokumentiert, und es wird auf die notwendigen Vergleichsbeispiele hingewiesen. Bedauerlich sind einige Unstimmigkeiten gegenüber dem ersten Teil des Buches, zuletzt etwa die Beschreibung der neobarocken Ausmalung des „Zimmers des Kardinals Panebianco“ (S. 281), die keinen Hinweis enthält, daß es sich dabei um eine bereits besprochene (S. 141) Kapelle handelte, die im 19. Jahrhundert im mutmaßlichen Schlafzimmer Domenico della Roveres eingerichtet worden war.

Die Publikation bietet insgesamt eine überwältigende Fülle an Bild- und Quellenmaterial und führt die Literatur zum Thema wohl nahezu erschöpfend an. Ihr Ziel war es, über die Darstellung der Architektur und der malerischen Ausstattung hinaus, den Palast auch in kulturgeschichtlicher Hinsicht umfassend zu würdigen. Für eine monographische Bearbeitung des Bauwerkes hätte man sich allerdings eine ausführlichere architektonische Bestandsaufnahme und eine genauere Überprüfung der Baugeschichte gewünscht. Der umfangreiche Abbildungsapparat, der in erster Linie der Illustration des Textes dient und keine vollständige photographische Dokumentation des heutigen Baus anstrebte, wäre durch Numerierung und Abbildungsverweise dem Leser noch nützlicher – angesichts des hohen Verkaufspreises sicherlich kein unbescheidener Wunsch. Ebenso hätten sich auch die zahlreichen über Text und Anmerkungen verstreuten Dokumente in einem Anhang übersichtlicher zusammenfassen lassen. Dennoch schließt dieses informative Buch eine Lücke und schafft durch die vielen Hinweise auf Archivalien eine unentbehrliche Grundlage für die weitere Beschäftigung nicht nur mit dem Bauwerk selbst, sondern auch mit seinen zahlreichen prominenten Bewohnern.

GEORG SCHELBERT
Bibliotheca Hertziana
Rom