

stehen, werden also 90 Berichte angenommen werden können.

Jeder Kongreßteilnehmer kann nur einen Forschungsbericht vorlegen. Alle Sprachen sind zugelassen, indessen wird der Gebrauch des Französischen und des Englischen empfohlen.

\*

*Für die deutschen Teilnehmer:*

Anmeldungen zur Teilnahme und zu Sektionsbeiträgen mit genauer Angabe des Titels und Inhalts bis 1. Januar 1955 erbeten an: Prof. Dr. von Einem, Bonn, Kunsthistorisches Institut der Universität.

Voraussichtlich wird nur eine begrenzte Zahl von Anmeldungen berücksichtigt werden können.

Von den angenommenen Referaten ist ein druckfertiges Résumé einzureichen, das 4 Schreibmaschinenseiten nicht überschreiten darf. Bei der Eröffnung des Kongresses werden diese Résumés den Teilnehmern vorgelegt und später in den Kongreßakten veröffentlicht werden.

## REZENSIONEN

H. SIEBENHÜNER, *Das Kapitol in Rom*. Idee und Gestalt. (Italienische Forschungen, hrsg. vom Kunsthistorischen Institut in Florenz. III. Folge, 1. Bd.) 146 Seiten Text und 74 Abbildungen auf Tafeln. München o. J. (1954). 22,50 DM.

Wer eine Geschichte des Kapitols schreiben will, muß zwei sehr verschiedene Betrachtungsweisen zu vereinigen fähig sein. Er hat eine geisteswissenschaftliche und zugleich antiquarische Geschichte des Rom-Gedankens an Hand eines der wichtigsten Denkmäler-Komplexe der ewigen Stadt zu leisten von der Antike bis zum Pontifikat Leos X. hin, — und er muß andererseits rein kunsthistorisch formalistische Michelangelo-Studien betreiben.

Auf beiden Gebieten hat der Verf. viel Neues entdeckt. Nach einer kurzen Schilderung der Situation auf dem antiken Kapitol, das sich ja dem Forum zuwandte und nicht, wie heute, gegen Piazza Venezia hin, geht der Verf. zur Schilderung des Lebens auf dem kapitolinischen Hügel im Mittelalter über. Ganz offensichtlich hat der Verf. hier die Farben absichtlich sparsam aufgetragen, denn durch bloße Gregorovius-Lektüre hätte das Bild des mittelalterlichen Kapitols sehr viel bunter und anschaulicher gemalt werden können. Nur zwei Beispiele: Nach der Schlacht bei Cortenuovo 1237 schickte Kaiser Friedrich II. den eroberten Mailänder Fahnenwagen auf das Kapitol, wo er auf eigens errichteten Säulen aufgestellt wurde. Die Römer haben sich natürlich bei der ersten Gelegenheit von diesem Danaer-Geschenk wieder befreit. Das Haupt des Senators Brancaleone (gest. 1258), der Rom besonders strenge und gerecht regiert hatte, wurde nach seinem Tode in einer Vase auf einer Marmorsäule auf dem Kapitol aufgestellt, um sein Gedächtnis besonders zu ehren. Begreiflicherweise hat die Kurie an dieser Art der Aufstellung Anstoß genommen, welche jener der Apostelhäupter im Lateran nur allzu ähnlich war und gewiß auch als Parallele betrachtet werden sollte. Infolgedessen hat auch dieses Monument keine lange Lebensdauer gehabt.

Sehr überzeugend ist der Nachweis des Verf., daß die Statuen-Stiftung Papst Sixtus IV. von 1471 nicht der Errichtung eines Antiken-Museums, dem ersten öffentlichen Museum und dem ersten Freilicht-Museum seit dem Altertum, dienen sollte. Die Stiftung sollte vielmehr den Stadtrömern die Zeichen ihrer alten Größe wiedergeben. Es ging dabei überhaupt nicht um Kunst, sondern um Rom-Symbole. Die Lupa wurde zudem deshalb auf das Kapitol zurückgebracht, weil man aus den antiken Schriftstellern wußte, daß sie hier ursprünglich gestanden hatte. Neues bringt der Verf. auch zu den beiden Kolossalfiguren der Flußgötter, die heute zu Seiten der Freitreppe des Senatoren-Palastes aufgestellt sind, die 1517 von Monte Cavallo nach dem Kapitol gebracht worden waren und die man zunächst richtig als Nil und Tigris identifizierte. Verf. kann aber nachweisen (p. 91), daß vor 1567 der Tigris mit einigen Meißelschlägen in einen Tiberis umgewandelt wurde, um der Rom-Symbolik des Kapitols besser dienen zu können.

Die wichtigsten Funde des Verf. betreffen nun aber die Michelangelo-Forschung. Hatte man bisher angenommen, der Divino habe nur *einmal* in die Gestaltung des Kapitols eingegriffen, und diese Tätigkeit entweder ins Jahr 1538 oder 1546 gesetzt, so gelingt es dem Verf. nachzuweisen, daß Michelangelo dreimal zu ganz verschiedenen Zeiten für das Kapitol tätig war. Die erste Phase betrifft die Übertragung der Marc-Aurel-Statue vom Lateran her 1537 und ihre Aufstellung in der Mitte des Platzes auf einem heute nicht mehr vorhandenen Postament. Diese Plazierung hatte eine Umorientierung des Kapitols um 180° zur Folge; nicht mehr der Konservatoren-Palast, der im Mittelalter das eigentliche Amtsgebäude auf dem Kapitol gewesen war, sondern der Senatoren-Palast in der Tiefe hinter der Reiterstatue gab nun die Hauptfassade des neuen Platzes ab. Die zweite Phase beginnt demzufolge mit der künstlerischen Ausgestaltung dieser Front, die jetzt die doppelläufige große Freitreppe erhält. „Die beiden Abschnitte, von denen die Rede ist, berühren sich zeitlich ganz eng, so daß sie fast ineinander überzugehen scheinen“ (p. 64). Die aufwendige Treppe zieht zwangsläufig eine Neugestaltung des Paviments des gesamten Platzes nach sich. Für den Marc Aurel wird ein neuer Sockel vor 1548 entworfen. Wenn die Postamente auch erst zwischen 1561 und 1565 ausgewechselt worden sind, so gehört der geschweifte Sockel keineswegs erst unter die spätesten Projekte Michelangelos, wie noch Tolnay glaubte. Dieser Sockel aber ist von dem dreistufigen Ovalring für das Paviment des Platzes nicht zu trennen, der demnach auch in die vierziger Jahre gehören muß, wenn auch die erste Stufe dieses Ovals erst am 30. Juli 1561 versetzt wurde (p. 75). Der dritte Eingriff Michelangelos, der große Kapitols-Entwurf, wie wir ihn aus den Stichen Dupéracs kennen, gehört indessen erst in die Zeit unmittelbar vor des Meisters Tode (1562) und stellt somit das letzte architektonische Projekt dar, das wir von Michelangelo kennen (p. 82 f.). An sich wäre es ja gut möglich, daß längst gebilligte Baupläne unter Pius IV. endlich zur Ausführung kamen. Verf. sucht indessen durch eine Reihe von Indizien und besonders durch eine von Tolnay bereits veröffentlichte Urkunde zu beweisen, daß von Michelangelo für Papst Pius IV. Neubaupläne gefertigt wurden („... per tutta l'opera nuova fatta nel palazzo del Sr. Senatore secondo il

nuovo designo . . . fatto per commissione et ordine di N. S. Papa Pio.“ p. 134, Anm. 17). Für die eigentliche Baugeschichte der beiden Flankenpaläste ist des Verf. Nachweis interessant, daß diese Paläste an ihren Seitenfronten ursprünglich nur ein Joch besaßen, das erst unter dem Pontifikat Alexanders VII. verdoppelt wurde (p. 96).

Bei der Fülle der neuen Gesichtspunkte, die das Buch aufwirft, leidet es unter einem Fehler: es ist nicht zu Ende geschrieben worden. Daß der Verf. einer formalen Analyse des Platzes am Ende seiner Darstellung ausweicht, auf welche die Komposition seines Buches doch hindrängt, mag allzu verständlich erscheinen. Die scharfen Kontroversen, welche in den Jahren 1932—34 zwischen Karl v. Tolnay, Hans Sedlmayr und Werner Körte um die Struktur dieses Platzes geführt worden sind, werden eine begriffliche Scheu des Verf. hervorgerufen haben, an diese Dinge noch einmal zu rühren. Immerhin widerlegt er Tolnays anscheinend so tiefsinnige Deutung des konkaven Ovals um den Marc Aurel als des Emporstauchens des sich wölbenden Erdballs (p. 91 f.). Siebenhüner bringt archäologische Beweise bei, daß die antike Omphalos-Vorstellung auch im Mittelalter gültig war. Aber an eine *formale* Analyse des Platzes wagt sich der Verf. nicht. Er weist zwar nach, daß dessen trapezförmige Gestalt rein zufällig sei, weil der mittelalterliche Konservatoren-Palast nicht im rechten Winkel zur Front des Senatoren-Palastes stand und Michelangelo zur Beibehaltung des Gebäudes der Konservatoren gezwungen wurde, das er nur mit einer neuen Fassade verkleiden durfte. Das ist eine neue Tatsache, die der Verf. nun hätte deuten müssen. Der allererste einheitlich entworfene und gestaltete Platz der Renaissance, die Piazza in Pienza, die genau hundert Jahre älter ist als die Kapitols-Anlage, hatte ganz allein aus ästhetischen Gründen die Flanken-Paläste dieses Platzes zu Seiten der Fassade der Kathedrale divergierend gebildet. (In dem Heimatdörfchen Pius II., Corsignano, das er dann in Pienza umbenannte, gab es natürlich keine Baufluchten, auf die bei der Planung hätte Rücksicht genommen werden müssen.) Wendet Michelangelo nun dieses Gestaltungsprinzip nach hundert Jahren noch einmal an, so kann das nicht mit zufällig vorhandenen Baulinien gleichsam „entschuldigt“ werden. Was über den „Palazzo Nuovo“, das heutige Kapitolinische Museum, berichtet wird, müßte eigentlich auch ausführlicher sein. Anlässlich der Besprechung der Cordonata vermißt man ein Eingehen auf die großartige Freitreppe nach Ara Coeli hinauf, welche um die Mitte des Trecento Cola di Rienzo anlegen ließ. Denn es kann doch keine Frage sein, daß die Form, ja schon der Gedanke der Cordonata auf die mittelalterliche Treppe Rücksicht nimmt.

Ferner fehlt die Geschichte des Kapitols seit dem Jahre 1734, dem Termin der Eröffnung des kapitolinischen Museums unter Clemens XII. Diese Geschichte ist vielleicht die leidvollste, die einem großen italienischen Monument im 19. und 20. Jahrhundert vorbehalten war. Zunächst nahm man dem Kapitol seinen beherrschenden Höhencharakter völlig, indem man den Hügel durch die Riesenmassen des Nationalmonuments für Viktor Emanuel II. von oben her erdrückte (1885—1911). Der Rest von Bergsituation, der allenfalls noch geblieben war, fiel, als man 1929 die Häuserzeile vor dem Hang des Berges an seinem Fuß gegen Pal. Venezia hin beseitigte, wobei auch

die schöne Barockkirche S. Biagio in Campitelli zugrunde ging (C. Coudenhove-Erthal, Carlo Fontana, Wien 1930, Taf. 2). Seitdem ist nun auch von unten her kein Maßstab geboten, der die Höhe des Hügels an einem Gebilde von Menschenhand abzuschätzen erlaubte. Auch manche Einzelheiten aus der Geschichte des Kapitols in den letzten beiden Jahrhunderten bedürften der Klärung. So hat auf allen älteren Photographien des vorliegenden Buches das Paviment des Platzes noch nicht das Sternennmuster, das die Dupérac'schen Stiche zeigen. Ist diese Inkrustation erst um oder nach 1900 auf Grund der Stiche hinzugekommen?

Die nur halbseitig gebrachten Abbildungen der Dupérac'schen Stiche (Abb. 47, 48, 53) sind viel zu klein, als daß sich an ihnen die Beobachtungen des Verf. im Text kontrollieren ließen. Bei einer Neuauflage des Buches müßte unbedingt jedem dieser Stiche eine ganzseitige Abbildung zugestanden werden.

Harald Keller

## ZU ZWEI MONOGRAPHIEN ÜBER BAROCKE SCHLOSSBAUTEN

RICHARD SCHMIDT, *Schloß Ludwigsburg*. München 1954, Hirmer. 72 Seiten, 52 Bildtaf., 18 Abb. nach zeitgenössischen Kupferstichen. 14 Abb. im Text. 11,80 DM.

HEINRICH KREISEL, *Das Schloß zu Pommersfelden*. München 1953. Hirmer. 86 Seiten, 69 Bildtafeln, 14 Abb. nach Kupferstichen von Salomon Kleiner, 2 Grundrisse. 11,80 DM.

Barocke Schlösser in Einzeldarstellungen zu behandeln, ist dringend notwendig. Nur so kann die Unmenge des Materials von der — zumeist sehr komplizierten — Plan- und Baugeschichte bis zur Auszier mit Stuck, Fresken und beweglichem Inventar einigermaßen bewältigt werden. Es erhebt sich dann allerdings die Frage, ob die Fülle der Daten ein Gefühl für geschichtliches Werden weckt oder Selbstzweck bleibt — eine schriftstellerische Frage also. Bücher wie die bei Hirmer publizierten Arbeiten über Schloß Ludwigsburg oder das Schloß zu Pommersfelden sollen ja auch dem Laien einen Anreiz zum Besuch solcher Stätten bieten, und der Fachgelehrte will über die Einsicht in Detailprobleme hinaus seine Vorstellung von barocker Kunst bereichert sehen. In diesem Betracht, möchten wir meinen, unterscheiden sich die Arbeiten von Richard Schmidt und Heinrich Kreisel merklich voneinander. Richard Schmidt vom Württembergischen Landesamt für Denkmalspflege hat Schloß Ludwigsburg wissenschaftlich erschöpfend behandelt. Trotz der historischen Einleitung aber gewinnt der Bauherr, Herzog Eberhard Ludwig von Württemberg, kein richtiges Profil, und die Architekten Philipp Josef Jenisch, Friedrich Nette und Donato Giuseppe Frisoni werden — ist auch ihr Lebenslauf und ihr Anteil am Schloßbau gründlich umrissen — als künstlerische Persönlichkeiten nicht wirklich faßbar. Die architektonische Form wird nur beschrieben, nicht gedeutet, man hört zu wenig über Stil, kaum etwas über Qualität. So bleibt der Nutzen des Buches auf die Vorzüge eines Nachschlagewerkes beschränkt.

Heinrich Kreisel nun gibt dem Leser zunächst einen Begriff vom historischen Ort des Pommersfeldener Schlosses. Wir erfahren Wesentliches über die Möglichkeiten des fränkischen Barock, über die Beziehungen von Absolutismus und Schloßbau und die