

auffällige Verwandtschaft mit ottonischer Buchmalerei. Die Werke, die Heinrich II. auf der Reichenau für Bamberg fertigen ließ, stehen stilistisch nahe; das Perikopenbuch Heinrichs um 1010 (Mü. Staatsbibl. cIm 4452), ebenso die Bamberger Apokalypse. Auch das Evangeliar Ottos III. muß hier genannt werden. Die schwarzen Augen der Gestalten in Schuttern haben den selben fast stechenden Blick wie viele der Figuren in den genannten Werken des frühen 11. Jahrhunderts. In Schuttern sind diese Augensteine als einzige Steine geschliffen. (Das gleiche ikonographische Motiv finden wir in dieser Zeit in der Glöcklehofkapelle, Bad Krozingen [W. Werth in Zs. Schau-ins-Land, 1971, S. 21—46], in der Friedhofskapelle zu Chalières, auch einer Stiftung Heinrichs II. zugeschrieben [K. Martin, Die ottonischen Wandbilder der St. Georgskirche Reichenau-Oberzell, 1975, S. 92] und in der Bronzetür des hl. Bernward in Hildesheim.)

Die Vermutung liegt nahe, daß Kaiser Heinrich II. die Neufassung des Reliquiengrabes — eine solche ist das Mosaik — in Auftrag gab. Heinrich wurde in der Reichsabtei Schuttern Jahrhunderte hindurch als deren zweiter Gründer verehrt, er hatte die Abtei vor dem Verfall gerettet und sie dem Bistum Bamberg an dessen Gründungstag geschenkt. Über den Schöpfer des Mosaiks sind nur Vermutungen möglich. Dem Kaiser nahestehend und sehr zu Dank verpflichtet war Bischof Bernward von Hildesheim. Hier interessiert, daß in ottonischer Zeit und im deutschen Raum allein von Bernward die Fertigung musivischer Schmuckböden überliefert ist (Thangmar, Leben des hl. Bernward, Darmstadt 1973, Nr. 22, S. 313 und Nr. 43, S. 343).

Karl List

REZENSIONEN

CHRISTOPH LUITPOLD FROMMEL, *Der römische Palastbau der Hochrenaissance*. 3 Bände in 4°. Bd. 1 Text (206 S.), Bd. 2 Katalog (365 S.), Bd. 3 Tafeln (754 Abb. auf 200 S.). Verlag Ernst Wasmuth, Tübingen 1973 (= Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana Band XXI). DM 330,—

Der römische Palastbau von 1500 bis 1550 — jener glanzvollen Epoche zwischen Julius II. und Paul III. — ist im Reichtum seiner Typen- und Formprägungen wie in der Vielfalt der künstlerischen und außerkünstlerischen Faktoren, die deren Zustandekommen ermöglichten bzw. bedingten, ein ebenso bedeutendes wie wegen seiner Differenziertheit schwer zu fassendes Phänomen. Frommels primäres Anliegen mußte es sein, für die Auseinanderlegung und Wiederausammenfassung der verschiedenen Aspekte, unter denen sich ein Thema solchen Ausmaßes darbietet, eine angemessene Darstellungsform zu finden. Da für zumindest die Hälfte der behandelten Bauten kein Architekt namhaft gemacht werden kann, schien es unratsam, den Denkmälerbestand, wie es zunächst naheliegt, nach Künstlern aufzu-

gliedern. So entschied sich der Autor für die monographische Anordnung und systematische Behandlung des Stoffes, und indem er dies Prinzip mit strenger — in manchem entsagungsvoller — Konsequenz befolgte, ist es ihm gelungen, ein Gesamtbild eigenster Art von beeindruckender Geschlossenheit zu zeichnen.

Kernstück des Werkes ist der Katalogband (Bd. 2), in welchem in alphabetischer Folge 35 römische Paläste behandelt sind (angefügt ist als einziger nicht-römischer Bau Raffaels Palazzo Pandolfini in Florenz). Diesen Hauptrepräsentanten der Epoche sind 7 weitere Paläste zuzurechnen (darunter die Cancelleria), die zumeist recht eingehend noch im Textband behandelt werden; den Zugang zu ihnen vermitteln Inhaltsverzeichnis und Index. Im ganzen registriert der letztere jedoch etwa 200 römische Wohnbauten der Zeit. Sie sind alle in die Untersuchungen Frommels einbezogen: ein sprechender Beweis absoluter Stoffbeherrschung.

Jede Palastmonographie des Katalogs ist in 5 Abschnitte gegliedert. Die Abschnitte 1 und 2 bringen sämtliche Quellenmaterialien, die in textlicher und bildlicher Überlieferung bis in die Gegenwart verfügbar sind. In der Bilddokumentation ist der Riesenbestand der über die ganze Welt verstreuten architektonischen Handzeichnungen verarbeitet. Hier verbirgt sich unter der anscheinend einfachen Zuordnung zum jeweiligen Bau eine Vielzahl neuer Identifizierungen von Objekten und Bestimmungen von Meistern. Darüber hinaus sind auch die in Veduten, Stichwerken und älteren Publikationen vorhandenen Illustrationen der einzelnen Monumente beigebracht.

Dieses vom Autor in minutiöser jahrelanger Forschungsarbeit gesammelte, im Umfang wie sachlichem Gehalt unschätzbar reiche Material bildet das Fundament der quellen- und stilgeschichtlichen Auswertung in den folgenden Abschnitten. Abschnitt 3 behandelt Bauherrn und nachfolgende Besitzer, Abschnitt 4 gibt die Entstehung und Geschichte des Baus vom Grundstückserwerb bis in unsere Tage; im Abschnitt 5 wird seine ursprüngliche Gestalt rekonstruiert. Ist der Architekt unbekannt oder strittig, geht ein 6. Abschnitt ausführlich auf die Zuschreibungsfrage ein.

Der Katalogband findet seine Ergänzung im Tafelband (Bd. 3), der die Fülle des vom Verfasser erstellten Anschauungsmaterials in Abbildungen von hoher Qualität enthält. Über das kleine Format vieler Bildbelege sollte sich der Benutzer nicht aufhalten, sondern dankbar die gemeinsamen Bemühungen von Autor, Herausgeber und Verlag anerkennen, eine derart umfassende Illustration des Werkes zu ermöglichen.

Der monographischen Behandlung der Paläste, wie sie im Katalogband vorliegt, geht eine entwicklungsgeschichtliche Darstellung des Themas im ersten Bande voraus. Hier setzt sich der Verfasser das hohe Ziel, das Gesamtphänomen des römischen Hochrenaissancepalastes in seinen wesentlichen Aspekten zu erfassen. Er beginnt mit einem knappen aber konzentrierten historischen Abriss des Palastbaus im Wandel seiner Sinnbedeutung

vom kaiserlichen oder fürstlichen Palatium bis zum repräsentativen Wohnsitz einer jeglichen, sozialen Geltungsanspruch erhebenden Standesperson. Dieses repräsentativ-„residenziale“ Element bleibt ein wesentlicher Charakterzug des Palastes: Es bestimmt seine Form und Struktur, des Kardinals- oder Adelspalastes wie des Hauses eines Bankiers, Notars, Arztes oder Künstlers und führt daher zu ungezählten Variationen der Gestaltung im einzelnen. Das steigende Bedürfnis der Bauherrn aller Stände, ihrem Ansehen durch einen Palastbau sichtbaren Ausdruck zu verleihen, geht Hand in Hand mit dem Verlangen der Päpste nach der monumentalen Neugestaltung Roms. Die politischen Umstände, günstige wirtschaftliche Verhältnisse, vor allem aber die Verfügbarkeit unternehmungsfreudiger, kunstverständiger Auftraggeber und phantasiereicher Architekten wirkten zusammen, um jene erstaunliche Intensität des Schaffens vor allem im Profanbau auszulösen; ihm gegenüber tritt in dieser Zeitspanne der Sakralbau — eine wichtige Feststellung Frommels — an Bedeutung merklich zurück.

Vom Terrainankauf über die Ausarbeitung der Pläne und Modelle bis zur Beschaffung der Materialien (Ziegel, Tuff, Travertin, Marmor und Peperin) wird der Bauvorgang in den Abmachungen zwischen Bauherrn und Grundstücksbesitzer, Architekten und Lieferanten erläutert und auch die Frage der Kosten berührt.

Das zweite Kapitel behandelt das enge Wechselverhältnis, das zwischen den urbanistischen Plänen der Päpste und dem im Bereich der modifizierten Stadtteile liegenden Palastneubauten besteht. Frommel bietet hier wichtige Erkenntnisse über die Systematisierung des römischen Straßennetzes: die Anlagen der via Alessandrina im Borgo, der via Lungara in Trastevere, dann der via Giulia, via de' Banchi, Ripetta und Coronari im nordwestlichen Tiberknie schaffen breite Verbindungswege zwischen dem Borgo und den ihm benachbarten Regionen. Neu ist u. E. Frommels Nachweis, daß aller Wahrscheinlichkeit nach nicht nur die via Ripetta und der Corso, sondern sogar die heutige via Babuino in die Planung Raffaels gehören, so daß der von der Piazza del Popolo ausgehende „Dreistrahl“ schon unter Leo X. und Clemens VII. konzipiert wurde.

Die monumentale Ausgestaltung dieser neuen Straßen durch repräsentative Paläste ließ mannigfache Sonderprobleme aufkommen sowohl im Hinblick auf die der Straßenführung und dem verfügbaren Bauplatz anzupassende Grundrißdisposition wie auch auf die künstlerische Formgebung der Außenfront.

Was in diesem Kapitel im Grundsätzlichen umrissen wird, findet seine ausführliche Ergänzung und Begründung in den nachfolgenden Abschnitten IV—VI, „Funktion und Typus“, „Fassaden“, „Höfe“, die die Struktur des Palastes und seiner Einzelemente in systematischer Form behandeln. Abschnitt IV bietet eine umfassende Typologie der Räumlichkeiten — vom

Andito über Hof und Treppe, Saal, Zimmer und Kammer bis zu den verschiedenen Kategorien der Nutzräume: Ballspielsaal und Bibliothek, Küche und Speisezimmer, Stallungen und Läden (Bottege), Badezimmer und Toiletten, um nur wenige der 31 angeführten Species zu nennen. Dieses Kompendium der Teilelemente des Palastorganismus, methodisch beispielhaft im Aufgreifen und Erweitern der von Jakob Burckhardt und Heinrich von Geymüller entwickelten systematischen Architekturgeschichte, bietet reiche Aufschlüsse über die Durchdringung künstlerischer und praktischer, ökonomischer und situationsbedingter Überlegungen, die einer formalen Lösung zugrunde liegen. Das Kapitel schließt mit dem Abschnitt „Die Innen-disposition als Organismus“, der den lapidaren Satz enthält „Regularisierung und Versinnlichung (Visualisierung) des Palastorganismus sind die beiden Neuerungen, die die römische Hochrenaissancearchitektur vor allem ihrem Begründer Bramante verdankt.“ Er kennzeichnet die komplexe Darstellungsweise Frommels. So behandeln denn auch die folgenden Kapitel V (Fassaden) und VI (Höfe) ihr Thema nicht nur typologisch, sondern unter gleichwertiger Verwendung strukturanalytischer und stilgeschichtlicher Kriterien. Wiederum wird hierbei die Kenntnis der im Katalogband behandelten Fakten gleichsam vorausgesetzt, was eine grundsätzliche Bemerkung erforderlich macht. Frommels Werk — in der Konzeption des Themas wie in der praktisch-technischen Bewältigung des Stoffs gleich vielschichtig — stellt an den Leser höchste Anforderungen; man muß es mehrfach lesen und sich eine eigene Benutzerpraxis erwerben, um der Menge an gewichtigen Einzelbeobachtungen und -schlüssen gerecht zu werden, die sich — die großen Leitgedanken ergänzend und stützend — über die drei Bände verteilen und so erst die „Summa“ des Geleisteten in ihrem vollen Umfang erkennen lassen.

Dies gilt in besonderem Maße für das 3. Kapitel „Der Stil“, in welchem sich der Verfasser der schweren Aufgabe unterzieht, das Phänomen der künstlerischen Formensprache der Epoche unter dem Aspekt des Individualstils wie des Zeitstils zu charakterisieren. Ausgehend von den Ideen und Formen, wie sie das Quattrocento von Brunelleschi, Michelozzo, Alberti und Laurana bis zu Francesco di Giorgio Martini und Giuliano da Sangallo im Palastbau entwickelt hatte und die in ihren Prinzipien dem vorrömischen Bramante wohlvertraut waren, analysiert der Verfasser die Wandlung zum monumentalen Stil, die sich an den römischen Werken des Künstlers in der Verschmelzung des überkommenen Traditionsgutes mit seinem aus dem Erlebnis der Antike erwachsenden Empfinden für die große Form vollzieht. Man mag hier vielleicht eine Erwähnung der nicht wenigen bedeutenden Palastbauten Oberitaliens des ausgehenden 15. Jahrhunderts vermissen: die Casa Silvestri in Mailand sowie die Paläste Raimondi und Fodri in Cremona stehen Bramantes lombardischer Stilphase nahe, und auch von den Großbauten in Ferrara (Palazzo dei Diamanti) und Bologna



Abb. 1a Anton Woensam: Stadtansicht von Köln. Holzschnitt 1531. Ausschnitt: Dombezirk (Photo: Rhein. Bildarchiv)

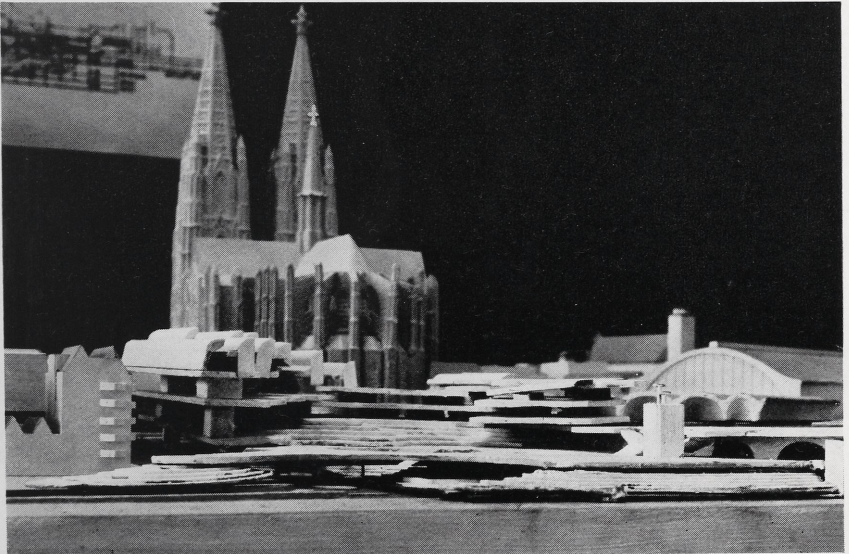


Abb. 1b Köln, Photo des Modells des Ausführungsprojektes für das neue Wallraf-Richartz-Museum (Photo: Kölner Stadtanzeiger)



Abb. 2 Schuttern (Oberrhein), ehem. Reichsabtei. Freigelegte Reste des Mosaikmedaillons des Offo-Grabes



Abb. 3 Schuttern, ehem. Reichsabtei. Mosaikmedaillon des Offo-Grabes. Ausschnitt: Kain erschlägt Abel



Abb. 4b Schuttern, ehem. Reichsabtei. Mosaik-
medaillon des Offo-Grabes. Fragmente der Rah-
meninschrift



Abb. 4a Schuttern, ehem. Reichsabtei. Mosaik-
medaillon des Offo-Grabes. Ausschnitt: Der
opfernde Kain mit Ahnenbündel

(Palazzo Bevilacqua und Fava) hat er sicher Kenntnis gehabt, so daß ihm das Thema des monumentalen Palastbaus durchaus geläufig war; aber die entscheidenden Impulse für seine Sprache der großen Form hat er sicher erst, wie Frommel dies darlegt, in Rom selbst gewonnen. Wie überraschend schnell, ja plötzlich sich diese Wandlung vollzog, wird aus der frühen Entstehungszeit des Palazzo Caprini deutlich, die Frommel überzeugend in die ersten Jahre des römischen Aufenthalts (1501 ff.) datiert.

Mit Bramantes römischem Stil werden die Maßstäbe für die Zukunft gelegt: die schöpferische Phantasie Raffaels nimmt von ihm ihren Ausgang und auch die ihm folgenden Vertreter der „freien Richtung“ — Baldassare Peruzzi und Giulio Romano — bleiben ihm letztlich verpflichtet. Selbst seine toskanischen Gegenspieler — sein Altersgenosse Giuliano und dessen später allmächtiger Neffe Antonio da Sangallo der Jüngere — können sich seinem Einfluß nicht entziehen, wie auch die maestri secondari Pietro Rosselli, Giovanni Mangone, Lorenzo Lorenzetti, Giulio Merisi und Nanni di Baccio Bigio aus dem von den Großen geprägten Formenschatz heraus gestalten.

Was Frommels Darstellungsmethode vor allem kennzeichnet und auszeichnet ist sein eindringliches Bemühen, Phänomene des Individualstils und des Zeitstils klar zu differenzieren, andererseits aber ihre ständige Verflechtung aufzuzeigen. Große Sorgfalt widmet er den Stilformen, die in den ersten zwei Jahrzehnten neben den Werken Bramantes erscheinen. Am Palazzo della Valle (1508—1515) und besonders am Palazzo Lante-Medici (1514—1515) wird ein toskanisch-römischer Stil exemplifiziert, der beide Bauten als Spätwerke Giuliano da Sangallos glaubhaft macht: ein überaus wertvoller Beitrag zum Oeuvre dieses Bramante gleichaltrigen Künstlers. Ihm kommt, beiläufig bemerkt, u. E. die Priorität in der Verwendung der Balustrade zu; er hat dieses höchst wichtige Bauelement — eine der geistvollsten Erfindungen der toskanischen Quattrocento-Architektur — schon in Poggio a Caiano (1480) und später an der Treppe des Palazzo Gondi sowie am inneren Umgang der Kuppel von S. Maria delle Carceri in Prato (beide 90er Jahre), also lange vor Bramante, verwendet.

Ebenso zeigt der Palazzo Pichi eine eigene Stilstufe dieser ersten Entfaltungsperiode des römischen Formvokabulars: die dekorative Einfassung der Bottegen in eine von Pilastern gestützte Arkatur, die Doppeltür an der südlichen Seitenfront, das Bandornamentstück unter dem Sockelgesims des Piano Nobile sowie die Fensterädikulen des letzteren zeugen von einer baulichen Phantasie, deren Originalität u. E. vom Verfasser etwas unterschätzt wird. Solch individuelle Formprägungen relativ gering zu achten, mag in Frommels Vorliebe für „Ableitungen“ von Vorbildern begründet sein, die in seinen Stilanalysen einen großen Raum einnehmen, zuweilen, wie uns scheint, auf Kosten der Eigenständigkeit eines Künstlers.

Doch sind im ganzen Frommels vorsichtige, sehr zurückhaltende Wert-

setzungen nur zu begrüßen, wie sie beispielsweise in der Ablehnung des Palazzo Ossoli-Missini als Werk des Peruzzi oder in der Zuweisung des Palazzo Alberini-Cicciaporci an die Raffaelschule zu überzeugenden Urteilen gelangen. Ganz hervorragend ist die Strukturanalyse des Palazzo Fieschi-Sora, die uns lehrt, wie präzise auch die Individualität eines anonymen Meisters definiert werden kann.

Von den trefflichen Charakterisierungen Bramantes, Raffaels, Baldassare Peruzzis und Jacopo Sansovinos abgesehen, ist der Rezensent vor allem beeindruckt von der Darstellung und Interpretation des Schaffens Antonio da Sangallo des Jüngeren. Zieht man die ungezählten — wiederum über die Publikation weit verstreuten — Äußerungen zur Person und zum Werk des Meisters zusammen, gewinnt man aus der Eindringlichkeit des Beobachteten, der Objektivität der Wertungen ein Gesamtbild, das u. E. zum ersten Male dieser so überaus schwer zu beurteilenden Gestalt gerecht wird. Nur bei der Zuweisung des Palazzo Regis an den Meister bleiben wir zweifelnd: Gerade die positiven Kriterien, die Frommel für die Entwicklungsstufen des Stils Antonios findet, lassen u. E. trotz Ackermans Zustimmung (Art Bulletin 1975, p. 75) die Frage noch nicht abschließend beantwortet erscheinen, ob ein so phantasiereicher Bauorganismus mit so feingliedrigem Dekor dem doch stets zum Mächtigen tendierenden Formapparat Antonios zugeordnet werden kann.

Noch eine andere Frage drängt sich dem Rezensenten im Zusammenhang mit der Sangallo-Familie auf: das völlige Schweigen der Dokumente über die Tätigkeit Antonio da Sangallo des Älteren (1455—1534) in Rom. 10 Jahre jünger als sein Bruder Giuliano, fast 30 Jahre älter als sein Neffe Antonio, ist auch er mit Sicherheit mehrmals in Rom gewesen. Wie sehr seine Kunstsprache sich dort unter dem Einfluß Bramantes und vor allem Raffaels geformt hat, bezeugen seine Paläste für den Kardinal Antonio del Monte in Monte Sansovino und Montepulciano, beide bedeutende Exempla des toskano-römischen Stils, die gegenüber den Bauten Giulianos und Antonios d. J. eine ausgeprägte Individualität bekunden. Das gleiche gilt für die Paläste del Pecora und Cervini (Risalitfront!) in Montepulciano. Antonios Meisterwerk San Biagio müssen wir hier beiseite lassen. Sollten sich nicht doch vielleicht Spuren seines Wirkens in Rom auffinden lassen und sei es nur in Form einer Gemeinschaftsarbeit mit seinen Verwandten, etwa an der Torre del Monte, vielleicht sogar am Palazzo Jacopo da Brescia?

Abschließend ist mit Fug zu sagen, daß Frommels monumentales Werk in seiner Verbindung von historischer, soziologischer und kunstgeschichtlicher Forschung eine wissenschaftliche Leistung ist, für die es — wie auch Ackerman (a. a. O.) betont hat — keinen Vergleich in der bisherigen Fachliteratur gibt. Indem, der Grundkonzeption des Themas entsprechend, der Funktion des Bauherrn ein eindringliches Studium gewidmet ist, erschließen sich für Ursprung und Genesis eines architektonischen Projektes neue Per-

spektiven der Bewertung. Um nur ein Beispiel zu nennen: am bedeutendsten Bau der Epoche, dem Palazzo Farnese, wird das Ausmaß der Einflußnahme des Bauherrn Alessandro Farnese auf das Entstehen seiner Residenz, die er 35 Jahre überwachte, in jeder Gestaltungsphase deutlich. Höchst aufschlußreich ist auch der Zusammenhalt der drei Brüder Massimo beim Erreichen ihrer Palastgruppe in der via Papalis, wiewohl jeder von ihnen in der Wahl der Architekten — Baldassare Peruzzi, Giovanni Mangone, Antonio da Sangallo d. J. — seine eigene Entscheidung traf.

Anderenorts stehen künstlerische Erwägungen neben merkantilen Interessen: der Immobilienhandel blüht, der „Spekulationsbau“ tritt als neuer Typus in Erscheinung (Palazzo Alberini-Cicciaporci u. a.).

Einem so weit gefaßten Rahmen der Stoffbehandlung mußte sich notwendigerweise die Charakterisierung der Künstlerpersönlichkeit einfügen. Wohl gibt Frommel im Kapitel „Stil“ des Textbandes eine umsichtige Entwicklung des römischen Palastbaus von Bramante bis zu Nanni di Baccio Bigio, doch die volle Eigenart der führenden wie der sekundären Meister erschließt sich erst, wenn man die zahlreichen Einzelbeobachtungen hinzunimmt, die über den Inhalt aller drei Bände verstreut sind und sorgsam zusammengesucht werden müssen. Bei einer Neuauflage würde es dem Benutzer eine große Hilfe bieten, aber auch der Publikation selbst zugute kommen, wenn im Index unter dem Namen der Künstler deren gesicherte und zugeschriebene Werke einzeln aufgeführt und auch die biographischen Angaben faßbar gemacht werden könnten.

Andere gleichsam verborgene Informationen von hohem Interesse — wie z. B. über die Verwendung von Spolien oder die Ausstattung von Höfen und Sälen als Antikensammlungen und Galerien — erwecken den Wunsch nach einem Index der Sachbegriffe, der den systematischen Abschnitt des Textbandes ergänzen und ungemein bereichern würde.

Aus diesen letzten Bemerkungen möge jedoch nur noch deutlicher hervortreten, welchen Wissensschatz dieses Werk enthält, das — grundlegend in der Darbietung des Stoffes — durch die Weite seiner Fragestellung geeignet ist, sich auf die künftige Forschung richtungweisend auszuwirken.

Ludwig H. Heydenreich

WOLFGANG HARMS/HARTMUT FREYTAG (Hgg.), *Außerliterarische Wirkungen barocker Emblembücher. Emblematis in Ludwigsburg, Gaarz und Pommersfelden*. München, Wilhelm Fink, 1975, 213 S., 2 Farbtafeln und 101 Abbildungen auf Tafeln, DM 90,—.

Die Kunstform Emblem, untrennbar zusammengesetzt aus Wort und Bild und darin eine originäre Neuschöpfung der Epoche von der Reformation