

Gregorio et Ottone Augusto' verfaßte, die er eigenhändig in den Bamberger Codex Can.1 eintrug (Dormeier, a. a. O., S. 172 Anm. 30), Verse, deren Refrain in die Zeile mündet: *Surgat Roma imperio sub Ottone tertio*, kommentierte Thietmar von Merseburg (Chronik, im Prolog zu Buch VII) die Kaiserkrönung Heinrichs II. vom 14. 2. 1014 mit folgenden Worten: *Ista dies pulchro signetur clara lapillo, / Qua regi nostro se subdit Roma benigno* (Merkt euch den glanzvollen Tag im Kalender mit leuchtendem Zeichen! Rom hat an ihm sich gebeugt vor unserem gütigen König). Dieses Sich-Unterstellen, -Unterwerfen Roms gegenüber Heinrich II. findet auch im Herrscherbild der Bamberger Apokalypse (Bamberg, Staatsbibliothek, Msc. Bibl. 140 foll. 59v/60r; Reichenau, zwischen 1014 und 1020) sprechenden Ausdruck, indem dort die Apostelfürsten und Patrone Roms Heinrich II. krönen, sich dem thronenden Herrscher wie Diener oder Trabanten von der Seite her nähernd; zu dem Schema „Thronender Herr in der Mitte, seine Untergebenen zu seinen Seiten stehend oder auf ihn von beiden Seiten her zueilend“ vgl. auch Abb. 12, 22, 74, 257, 377, 519 im vorliegenden Tafelband.

Die politische Ideologie Ottos III. intendiert somit, daß Roma erhoben werde, die Heinrichs II. hingegen, daß sie sich beuge. Der im Clm 4453 jugendlich dargestellte Heinrich II. hat auch auf seinem Siegel den jugendlichen Typus Ottos III. übernommen (Percy Ernst Schramm: Die deutschen Kaiser und Könige in Bildern ihrer Zeit 751–1190; München 1983, Abb. 116, vgl. mit ebd., Abb. 100); zur Austauschbarkeit der Bildtypen des Herrschers s. auch Rainer Kahsnitz: Herrscherbilder der Ottonen, in: Krönungen. Könige in Aachen – Geschichte und Mythos. Ausst.-Kat.; Aachen 2000, S. 283–293, bes. S. 286. Fraglos hat Elisabeth Klemm (S. 199) recht, wenn sie sagt, daß „bereits in der älteren Forschung die maßgeblichen Stimmen [...] mehrheitlich für Otto III.“ entschieden (und auch in der neueren Forschung hat sich daran nichts geändert), nur: entscheidend sind in wissenschaftlichen Fragen weder das Gewicht noch die Anzahl der Stimmen, sondern die Exaktheit der Beobachtungen sowie die Stichhaltigkeit und die Überzeugungskraft der Argumente.

Manche Transkriptionen sind ungenau; es muß heißen: *Uodalricus* statt *Odalricus* (S. 32), *Emmerammus* statt *Emmeramus* (S. 32) und *Agge(us)* statt *Age(us)* (S. 197).

Über die deutsche Buchmalerei des 10. und 11. Jahrhunderts wird ein letztes Wort niemals gesprochen werden. Das schöne Werk von Elisabeth Klemm aber wird immer eines der vorzüglichsten Arbeitsinstrumente zu ihrer Erforschung sein.

ULRICH KUDER

Christian-Albrechts-Universität zu Kiel

Arne Karsten: Bernini. Der Schöpfer des barocken Rom. Leben und Werk; München: C. H. Beck 2006; 271 S. mit 51 Abb. im Text; ISBN 3-406-54085-6; EUR 24,90

In der Schnellschußproduktion von Büchern hat das Kunsthistorische Institut der Berliner Humboldt-Universität derzeit eine einsame Spitzenposition erlangt. Drei Buchpublikationen in fünf Jahren – für manch einen der dortigen Wissenschaftler

kein Problem. Den Beifall des Feuilletons finden diese – vom Umfang her zugegebenermaßen überschaubaren – Elaborate allemal, allein die Fachwelt reagiert mit mehr Zurückhaltung. Die Frage drängt sich auf, inwieweit die Berliner Fließbandfertigung der Tatsache geschuldet ist, daß das dortige Institut zugleich über das bundesweit größte Drittmittelaufkommen verfügt. Gilt es hier, die Geldgeber bei Laune zu halten, den ständig ins Haus stehenden Verlängerungsanträgen mehr Gewicht zu verleihen? Daß die Drittmitteluniversität das Ende aller seriösen Wissenschaft bedeute, war jüngst eine ebenso bedenkenswerte wie dem Zeitgeist konträre These des Philosophiehistorikers Reinhard Brandt.

Karstens neue Bernini-Monographie richtet sich an ein breites Publikum, so daß man keine wirklich neuen Ergebnisse von ihr erwarten muß. Innovativ gibt sich indes der historische Ansatz des Buches, welcher einer neueren sozialgeschichtlich orientierten „Eliteforschung“ verpflichtet ist. Über weite Strecken hinweg gerät der Künstler Bernini ganz aus dem Blick, um das Feld für Fragen nach Konkurrenz, Vernetzung und Ambitionen seiner potentiellen oder realen Auftraggeber freizumachen. Ausführlichst werden die Faktionen der einzelnen Konklave, aber auch historische Ereignisse wie die Borgia-Krise, der Castro-Krieg und die Korsenaffäre – vieles davon freilich schon bei Pastor – ausgebreitet. Der süffisante Ton, den die Darstellung einschlägt, ist der Lektüre zweifelsohne zuträglich. In bester und legitimer populärwissenschaftlicher Tradition suggerieren kleine und – wie im Falle Scipione Borgheses – mithin durchaus treffende Charakterporträts, der Autor sei dabei gewesen, er kenne seine Protagonisten persönlich. Dem Fachmann bleibt allerdings nicht verborgen, daß manche dieser Nähe suggerierenden Formulierungen auf Bluffs beruhen. Schreibt Karsten dem älteren Antonio Barberini weltfremde Zurückgezogenheit zu, die sich nur widerwillig auf politische Aufgaben einließ, übersieht er, welche entscheidende Rolle der Bruder Urbans VIII. in der Kongregation der Propaganda Fide spielte, die während der zwanziger und dreißiger Jahre des 17. Jahrhunderts diplomatische Missionen von erheblicher Tragweite durchzuführen hatte. Das spöttische Urteil über Giovan Pietro Bellori als „klassischen Pedanten von kleinlicher Genauigkeit und schlechter Laune ... [dem] jede schöpferisch-organische Auseinandersetzung, Aneignung und Neuinterpretation des antiken Formenrepertoires schlechterdings wesensfremd und somit zutiefst unsympathisch war“ (S. 169), deutet ebenfalls nicht darauf hin, daß sich Karsten auch nur oberflächlich in Persönlichkeit und Werk des berühmten Kunstliteraten eingearbeitet hätte. Es sind jedoch weniger die einzelnen – zahlenmäßig durchaus begrenzten – Fehleinschätzungen, die dieses Buch zum Ärgernis machen, als die methodischen Engführungen, denen der Autor unterliegt.

Leben und Werk – so lautet der Untertitel, doch findet Berninis Werk in diesem Band kaum statt. Um keinen Zweifel aufkommen zu lassen: Angesichts der überzogenen Akzentuierung künstlerischer Selbstreflexion, welche weite Bereiche der neuen Kunstwissenschaft – wieder – zu einer rein geistesgeschichtlichen und kunstimmanenten Veranstaltung ausdestilliert hat, würde der Rezensent sehr für eine historische Kontextualisierung des Künstlerœuvres plädieren. Sie gelingt dem Verfasser aber nur teilweise. „Bernini und seine Auftraggeber“ wäre ein weniger irreführen-

der Titel für das vorliegende Buch gewesen. Wer sich wann und warum der Arbeiten des Großmeisters zu bedienen wußte, dies vermag der Autor zu erhellen; die weiterführende Frage, wie die Repräsentationsbedürfnisse der einzelnen Auftraggeber in Berninis Werken zum Ausdruck kommen, wird dagegen nur in Einzelfällen berührt. Angesichts der Monopolisierung von Berninis Schaffenskraft durch das Papsttum erwartet man, daß Schöpfungen wie der Bronzebaldachin, das Grabmals Urbans VIII. oder der Kathedraaltar, alle in St. Peter, auf ihre spezifisch päpstlichen Ideologeme befragt werden – doch nichts dazu. Zu kurz dürfte es dann auch greifen, den ikonographischen Clou der Cornaro-Kapelle in den Familienbüsten zu sehen. Bernini selbst erscheint in dieser Monographie – berechtigterweise – als Höfling und großer Entrepreneur, als erfolgreicher Monopolist, der sich aller Konkurrenten zu entledigen vermochte. Seine Karriere wird zum Seismographen politisch-diplomatischer Verwicklungen. Dieser freilich nicht ganz neue Ansatz wird hier pointiert, mithin auch forciert. So etwa muß man Berninis Frankreichreise keineswegs als „Meilenstein auf dem Weg des Papsttums in die Bedeutungslosigkeit“ (S. 185) lesen. Im Gegenteil, man mag hinter dem Bemühen Ludwigs XIV. um den Künstler auch ein Indiz für die europäische Geltung der päpstlichen Kunst erkennen. Tomaso Montanaris einleuchtendere Beweisführung, wie der spezifische Typus des für den Sonnenkönig erdachten Reiterbildes kurze Zeit später für die spanische Krone adaptiert wurde, und der darin zum Ausdruck kommende politische „Seitenwechsel“ Berninis bleiben dagegen unerwähnt. (Vgl. *Arte y diplomacia de la monarquía hispánica en el siglo XVII*, hg. von José Luis Colomer, 2003, 403–414.) Karstens spezifische Optik wäre weniger störend, käme nicht der Eindruck auf, daß er mit Berninis Werken nur wenig anzufangen weiß. Die Wirkungsentfaltung der einzelnen Skulpturengruppen etwa mittels unterschiedlicher Blickrichtungen, Berninis Aneignung der Antike, seine besondere und durchaus nicht unumstrittene Stellung in der Ästhetik und Kunsttheorie des 17. Jahrhunderts – gerade anlässlich des Grabmals für Urban VIII. hätten sich auch die Stimmen kritischer Zeitgenossen zitieren lassen –, sein Verhältnis zu älteren und zeitgleichen Künstlern, das sowohl im Rezipieren wie auch im Abgrenzen bestand, aber auch die verstärkt kunstsoziologische Frage nach der Breitenrezeption seiner Werke, wie man sie unlängst an den Vierströmebrunnen gestellt hat, all dies bleibt in der vorliegenden Monographie ausgeklammert. Die Arbeiten des „Künstlerstars“, so wie Karsten sie präsentiert, scheinen *ex nihilo* geschaffen; obwohl es dem Autor darum geht, die historische Bedingtheit des Meisters aufzuzeigen, verfällt er damit – freiwillig oder unfreiwillig – einem altmodischen Geniekult.

Als nicht recht zeitgemäß erweist sich letztlich aber auch Karstens Blick als Historiker, denn was sich als sozialgeschichtliche Elitenforschung ausgibt, gerinnt über weite Strecken zu einer Intrigengeschichte, wie die historische Populärwissenschaft des 19. Jahrhunderts sie liebte. Gern und erstaunlich unkritisch erzählt der Autor die einschlägigen Anekdoten nach. So unterhaltsam sich solche Geschichtchen auch lesen, das auf dem Umschlag angekündigte „komplexe Epochengemälde“ entsteht auf diese Weise nicht. Daß es im zeitgenössischen Rom auch Naturwissenschaften, Altertumsforschung und theologische Diskussionen gab und diese für die Kunstproduk-

tion nicht folgenlos blieben, daß die Meinungsfreiheit – Stichwort: Inquisition und Indexkongregation – ein durchgängiges Problem darstellte, daß neben einem ausgefeilten Hofzeremoniell auch eine aufwendige Festkultur existierte, die, begleitet von panegyrischer Dichtung, neben oder vielleicht noch vor der Kunst entscheidenden Anteil an der visuellen Repräsentation der kirchlichen und weltlichen Oberschichten hatte, über all das und vieles andere, was man im Schnittfeld von Kultur und Politik ansiedeln möchte, erfährt der Leser nichts.

Fazit: Wer eine gute Einführung in die römische Kunst und Kultur des 17. Jahrhunderts mitsamt ihrer historischen Hintergründe sucht, greife zu Torgil Magnussons *Rome in the Age of Bernini* (2 Bde., Stockholm 1982–86); als ebenso gelungene wie lesbare und knappe Übersicht zum Œuvre Berninis sei dagegen, zumindest für den, der kein Italienisch liest, noch immer Howard Hibbards *Bernini* empfohlen. Die Tatsache, daß Hibbards Buch in erster Auflage schon 1965 erschien, stimmt bedenklich; irritierender noch, wenn dieser Titel in der vorliegenden Monographie nicht einmal mehr erwähnt wird.

INGO HERKLOTZ
Universität Marburg

Stefan Schweizer: Zwischen Repräsentation und Funktion. Die Stadttore der Renaissance in Italien (*Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte*, 184), Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2002; 494 S., 229 Abb.; ISBN 3-525-35180-1; € 52,-

Das Buch von Stefan Schweizer über Stadttore in Italien während der Renaissance setzt an der doppelten Bedeutung der Bauaufgabe an. Ihre Funktion ist die Umfriedung der Stadt nach innen und der Abwehr nach außen. Dabei ist das Tor aus Sicherheitsaspekten als Maueröffnung für den Ein- und Auslaßverkehr ein entscheidender Schwachpunkt jeder Befestigung. Da die Anlagen aber stets auch die Wegekoordinaten inner- und außerhalb der Stadt markieren und an ihnen alltäglich über die Zutrittsrechte zur Stadt entschieden wurde, kommt ihnen auch eine eminente Orientierungs- und Ordnungsfunktion zu, die sich im gestalterischen Anspruch niederschlug.

Diese Ambivalenz im Verständnis der Bauaufgabe ist im Begriffspaar des Buchtitels annonciert, wobei die Terminologie nicht ganz glücklich gewählt ist. Denn es erweist sich gerade als das zentrale Ergebnis der Studie, daß sich Repräsentationsabsicht und fortifikatorische Erfordernisse als zwei grundsätzlich gleichberechtigte Funktionen wechselseitig durchdringen. Die Tatsache, daß zwei widerstreitende Primärfunktionen mehr oder minder kontrovers aufeinander abgestimmt werden mußten, zeigt sich gleichermaßen auf der Ebene der entsprechenden Stellungnahmen in der Architekturtheorie sowie bei den Planungsprozessen und schließlich beim architektonischen Entwurf der Anlagen selbst. Auf allen drei Ebenen ist zu konstatieren, daß die pragmatisch-wehrhafte gegenüber der repräsentativen Funktion bewußt