

und zuvor als Berater seines päpstlichen Onkels handelte, nicht allein an der Förderung Pietro da Cortonas gelegen war. Sie macht deutlich, daß der Auftrag an Poussin im Anschluß an die Vollendung von dessen ebenfalls für Francesco Barberini entstandenen Gemälde „Der Tod des Germanicus“ zu sehen ist. Gegen die These Karstens spricht darüber hinaus auch, daß Reni wenig später einen Auftrag für ein Altarbild in Santa Maria della Concezione, der „Hauskirche“ der Barberini, erhielt, wo, wie Louise Rice zurecht hervorhebt, all jene Künstler mit einem Auftrag bedacht wurden, die von Francesco Barberini in St. Peter favorisiert worden waren. Darunter befinden sich nun nicht nur Pietro da Cortona und Andrea Sacchi, sondern ebenso auch Guido Reni, Domenichino, Lanfranco, Andrea Camassei und Angelo Carosselli. Hinzugefügt sei auch, daß Cortona den Auftrag für das Deckenfresko im Palazzo Barberini vor allem aufgrund seiner engen Zusammenarbeit mit Andrea Sacchi in der Villa der Sacchetti in Castelfusano erhalten hatte. Von einem Protegé Francesco Barberinis zu sprechen, ist insofern überzeichnet, als Pietro da Cortona selbst sich zeit seines Lebens den Sacchetti verpflichtet fühlte. Wohl machte der Kardinalnepot Pietro da Cortona zum Principe der römischen Akademie, doch hatte er nie großen Einfluß auf den Maler, der bekanntlich die Arbeit am Deckenfresko unterbrach, um mit Giulio Sacchetti eine längere Reise in den Norden anzutreten. Barberinis eigentlicher Protegé war stattdessen Giovan Francesco Romanelli, dem er 1635 ein Altarbild in St. Peter und die Ausmalung der Cappella della Contessa Matilde im Vatikan vermittelt. Romanelli bezog Räume in der Cancelleria und erwies sich zeit seines Lebens als treuer Diener des Nepoten.

Schließlich ist Karstens Übertragung der von Missirini überlieferten kunsttheoretischen Debatte zwischen Andrea Sacchi und Pietro da Cortona auf den Streit der Brüder Antonio und Francesco Barberini methodisch fragwürdig. De facto malte Andrea Sacchi weder gemeinsam mit Pietro da Cortona im Palazzo Barberini, denn Sacchis Fresko war bereits vollendet, als Cortona 1632 im Salone begann, noch entstand die „Göttliche Weisheit“ im Auftrag Antonio, sondern Taddeo Barberinis, für den das Appartement, in dem sich Sacchis Fresko befindet, ursprünglich vorgesehen war<sup>5</sup>.

ELISABETH OY-MARRA

*Lehrstuhl II für Kunstgeschichte  
der Universität Bamberg*

<sup>5</sup> PATRICIA WADDY: *Seventeenth Century roman Palaces. Use and the art of the plan*; Cambridge 1990, S. 283–290.

**Alexander Markschies: Ikonen der Renaissance-Architektur**; München: Prestel 2003; 144. S., zahlr. Abb.; ISBN 3-7913-2840-9; € 39,95

Alexander Markschies' Buch ist ein enzyklopädisches Werk, gedacht als Übersicht über die europäische Renaissance-Architektur. Das Wort „europäisch“ ist dabei besonders hervorzuheben, da das Konzept des Buches den üblichen Italozentrismus

der Renaissance-Architekturgeschichte beiseite läßt: Nur ein Drittel der 64 vom Autor ausgewählten Bauten befindet sich in Italien – dies sind die Standardbauten, die man in jeder Geschichte der italienischen Renaissancearchitektur wiederfindet. Der Auswahl des Autors ist wenig mehr vorzuwerfen, als daß man gerne mehr als nur zwei Werke Palladios und mindestens eines von Vincenzo Scamozzis (z. B. die Rocca Pisani?) vorgestellt sähe. Zusammen mit den italienischen präsentiert der Autor eine umfassende Zahl von architektonischen Werken aus dem 15. und 16. Jahrhundert in anderen Teilen Europas: Von Fioraventis und Novis Werken im Moskauer Kreml bis Hampton Court, von der Fuggerkapelle in Augsburg bis zum Hieronymitenkloster in Lissabon. Die weit gefaßte europäische Perspektive verrät, daß der Autor darum bemüht war, eine ausgewogene Auswahl zu treffen. Zugleich aber hat diese betont europäische Perspektive auch gewisse Nachteile: Dies betrifft weniger die Auswahl der Bauten nördlich oder südlich der Alpen (da hat der Autor große Sensibilität gezeigt), als vielmehr das Fehlen von Beispielen der Baukunst außerhalb Europas, wie z. B. der spanischen Architektur in Mexiko oder der türkischen Architektur, besonders der Werke Mimar Sinans. Moderne Forschung verweist immer mehr auf das byzantinische Erbe der Frührenaissance – ein Erbe, das auch Sinan teilte – und man sollte nicht vergessen, daß, zumindest was die Raumgestaltung angeht, seine Kompositionen ihren italienischen Äquivalenten oft viel näher stehen als manches Werk nördlich der Alpen. Die Frage nach den Auswahlkriterien ist also eine Frage nach dem Inhalt unseres Renaissancebegriffes und impliziert eine Menge interessanter Probleme.

Die großzügige Aufmachung des Buches und die Tatsache, daß es fast luxuriös illustriert ist, haben gleichzeitig den Nachteil, daß es auf den ersten Blick allzu populärwissenschaftlich erscheint. Es ist immer häufiger zu beobachten, daß die Verlage dazu neigen, wissenschaftliche Bücher über Architekturgeschichte durch eine luxuriöse Ausstattung einem breiten Publikum zugänglich zu machen (Yale University Press ist hierfür ein bekanntes Beispiel). Trotz dieser Tendenz sollte man aber nicht den außerordentlich informativen Charakter der „Ikonen der Renaissance-Architektur“ übersehen. Die Kommentare von Alexander Markschies enthalten ausführliche Informationen über die Baugeschichte der Werke. Damit liefert der Autor jene Grundinformationen, derer nicht nur Studenten, sondern auch viele Forscher auf dem Gebiet der Architekturgeschichte immer wieder bedürfen. „Ikonen der Renaissance-Architektur“ ist ein elegant komponiertes, sehr gut illustriertes und mit nützlichen Erklärungen versehenes Buch. Die Konzeption eines solchen Buches impliziert eine durchgedachte theoretische Position: Die Fragen, die das Konzept des Buches bestimmen, sind gleichzeitig die, die unseren Begriff der Renaissancearchitektur bestimmen.

BRANKO MITROVIC

*Unitec Institute of Technology  
Auckland, New Zealand*