

Trotz dieser punktuellen Kritik muß die Schrift Eva-Maria Sengs als großer Gewinn für die Stadtforschung bezeichnet werden. Denn sie zählt nicht wieder alle ohnehin bekannten Beispiele der Forschungsgeschichte zu Idealstadtplanungen auf, sondern macht das Ineinandergreifen komplexer geistes-, wissenschafts-, sozial- und technikgeschichtlicher Einflüsse anhand konkreter Beispiele bildhaft sichtbar und belegt diesen neuzeitlichen Entwicklungsschub anhand vielfältiger und weniger bekannter Stadtneugründungen und Stadtumbaumaßnahmen. Damit schließt sie eine Forschungslücke zwischen den entscheidenden Parametern der Stadtentwicklung im Reich, insbesondere zum Städtebau in Mitteldeutschland. Es gelingt der Autorin, das Kriterium der „Ordnung“ als epochenspezifisches Kontinuum der Frühen Neuzeit in Anschlag zu bringen und auf die vielfältigsten geistesgeschichtlichen Ebenen anzuwenden. Und wie nebenbei beweist Eva-Maria Seng mit ihrer grundlegenden Studie auch, daß die immer noch ebenso inflationär gebrauchten wie inhaltsschwachen Epitheta „barock“ oder „absolutistisch“ für die geordnete, rational geplante neuzeitliche Stadt nicht haltbar sind.

ERNST SEIDL  
Karlsruhe

**Sarah McPhee: Bernini and the Bell Towers.** Architecture and Politics at the Vatican; New Haven und London: Yale University Press 2002; ISBN 0-300-08982-1; £ 45.–

Eine Kirche braucht Glocken, das versteht sich von selbst. Ob sie auch Glockentürme braucht, ist Ansichtssache. Im Falle der Peterskirche wollte kein geringerer als Michelangelo auf sie verzichten. Die meisten anderen, seit Papst Nikolaus V. in den Neubau involvierten Architekten favorisierten jedoch Campanili – wenngleich jeder von ihnen hinsichtlich deren Position, Größe und Gestalt eine ganz eigene Vorstellung entwickelte. Wenn der Petersdom heute dennoch keine Fassadentürme besitzt, so beruht dies keineswegs auf der Autorität des großen Universalkünstlers, sondern resultiert aus einem der (vielen) baulichen Mißgeschicke, die die Entstehung des Riesenbaus begleiteten: Gian Lorenzo Berninis ab 1638 unter Papst Urban VIII. errichteter Südturm verursachte nämlich schon bald nach seiner Fertigstellung gravierende Risse an der Kirchenfassade, am Narthex und im Innenraum, über deren Ursachen jedoch ebenso kontroverse Ansichten herrschten wie über die Schuldzuweisungen. Zur Schadensbegrenzung wurde der dreistöckige Turm mit pyramidalem Helm auf nur zwei Stockwerke zurückgeführt und als Interimslösung mit Stuckfiguren bekrönt. Nach dem Tod Urbans 1644 ließ Innozenz X. das Problem der Fassadentürme eingehend untersuchen, forderte zu Alternativentwürfen auf und riß am Ende Berninis Turm ab, ohne ihn jedoch durch einen anderen zu ersetzen. Erst 1786 schuf dann Giuseppe Valadier den definitiven Fassadenabschluß ohne Türme, indem er die Petersglocken mit Uhrwerken kombinierte, deren niedrige Ziffernblattbekrönungen nur

wenig über die Attika herausragen und dadurch der Fassade nur geringe seitliche Akzente verleihen.

Als das „Debakel der Türme von St. Peter“ sind die Ereignisse des 17. Jahrhunderts in die Kunstgeschichtsschreibung eingegangen. Der steilen Karriere Berninis haben sie einen empfindlichen Dämpfer versetzt. Eine zeitlang hatte der Künstler sogar gefürchtet, für den enormen Schaden finanziell einstehen zu müssen. Zwar hatte er mit dem Vierströmebrunnen auf der Piazza Navona die Gunst des Pamphilipapstes bald wieder erlangt, doch wurde er als Architekt erst im Pontifikat Alexanders VII. wieder vollständig rehabilitiert. Berninis Sohn Domenico und auch Filippo Baldinucci bemühten sich als Vitensreiber erfolgreich, den ‚Schandfleck‘ aus Berninis Biographie zu tilgen, indem sie den Abbruch der Türme auf eine Konspiration zurückführten, an der die Bernini angeblich feindselig eingestellten Borromini, Virgilio Spada und der Papst selbst beteiligt gewesen sein sollen. Laut Domenico Bernini entstand sogar die unvollendete Skulpturengruppe „Die Wahrheit wird von der Zeit enthüllt“ (Rom, Galleria Borghese) als eine persönliche Stellungnahme seines Vaters Gian Lorenzo zu den Vorfällen.

Schon diese knappen Bemerkungen verdeutlichen, wie vielversprechend und facettenreich eine wissenschaftliche Auseinandersetzung mit der Entstehungsgeschichte der Türme der Peterskirche ist. Sie berührt nicht nur das bedeutendste architektonische Frühwerk Berninis und den wohl aufsehenerregendsten Architekten-Wettbewerb im Rom des 17. Jahrhunderts, von dem immerhin über 25 Entwurfszeichnungen auf uns gekommen sind, sondern sie betrifft auch die Rolle Virgilio Spadas, der als *elemosiniere segreto* und als Oberaufseher der päpstlichen Bauvorhaben die zentrale Vermittlerfigur zwischen den Architekten und deren Auftraggeber war, und wirft ein aufschlußreiches Licht auf die römische Künstlerszene mit ihren Animositäten und Rivalitäten, in der sich Bernini wie kein Zweiter behaupten konnte. Darüber hinaus haben die verschiedenen Turmprojekte für die Peterskirche, die durch Carlo Fontana und Filippo Bonnani sogar teilweise in Stichen publiziert wurden, die Turmbauvorhaben der nachfolgenden Jahrzehnte in ganz Europa nachhaltig beeinflußt und somit Kunstgeschichte „gemacht“. Nicht zuletzt wirft die Auseinandersetzung mit den Turmprojekten Fragen nach ihrem Zusammenhang mit den Platzentwürfen und nach dem Symbolcharakter der Doppelturmfassade von St. Peter auf.

Die Kunsthistoriographie seit Frascetti (1900) hat die Schilderungen der partiell gefärbten älteren Kunstliteratur übernommen und Francesco Borromini als boshafte Neider gebrandmarkt, der angeblich Berninis Türme in Mißkredit habe bringen und auch ihre Rettung habe hintertreiben wollen, um seinen Rivalen als Baumeister von St. Peter abzulösen. Die gleichzeitig einsetzende wissenschaftliche Aufarbeitung des „Turmdebakels“ hat nur schrittweise und langsam Korrekturen an diesem negativen Urteil vornehmen können. Trotz zahlreicher älterer Vorarbeiten, u. a. von Busiri Vici (1899), Egger (1910), Ehrle (1928), Brauer/Wittkower (1931), dem für lange Zeit maßgeblichen Beitrag von Frey (1938) sowie Ergänzungen und Korrekturen von Underwood (1939), Millon (1962), Thelen (1967), Eimer (1970/71), Güthlein (1979 und 1981), Worsdale (1980) und Kieven (1993) war die systematische Aufarbei-

tung möglichst aller erhaltenen Dokumente sowie der zahlreichen zeichnerischen Zeugnisse immer noch ein wichtiges Desiderat.

Sabine Burbaum hat das Thema in ihrer Bochumer Dissertation ausschnittsweise unter dem Gesichtspunkt der Rivalität zwischen Bernini und Borromini ausführlich abgehandelt (Sabine Burbaum: Die Rivalität zwischen Francesco Borromini und Gianlorenzo Bernini; Oberhausen 1999). Obwohl 1999 publiziert, ist diese Arbeit von Sarah McPhee nicht mehr rezipiert worden, da sie ihre Dissertation bereits 1997 bei Joseph Connors an der Columbia University in New York abgeschlossen und für die 2002 erfolgte Drucklegung offenbar nicht mehr auf den neuesten Forschungsstand gebracht hat. Dort, wo sich inhaltliche Überschneidungen ergeben, decken sich die Resultate der beiden Autorinnen im wesentlichen. Sarah McPhee greift aber inhaltlich erheblich weiter aus als Sabine Burbaum: Sie behandelt das Problem der Fassadentürme im 17. Jahrhundert im Ganzen, berücksichtigt die politischen und institutionellen Rahmenbedingungen ihrer Entstehung und bezieht vor allem auch die Konkurrenzprojekte anderer Architekten in ihre Beurteilung mit ein. Zudem zieht sie umfangreiches, zum Teil unveröffentlichtes Archivmaterial aus der *Fabbrica di San Pietro* sowie aus den Privatarchiven der Kongregationskardinäle heran und bemüht sich außerdem um eine inhaltliche Deutung der Turmprojekte. Ihre Ergebnisse liegen nun in einem schön gemachten, mit 164 Abbildungen (darunter viele farbige) üppig und qualitativvoll bebilderten Buch vor, das den 212-seitigen Text mit einem Dokumentenanhang (43 Nummern) und einem Katalog der Wettbewerbsbeiträge von 1644/45 (44 Nummern, sämtlich im Fließtext abgebildet) abschließt.

In den ersten sechs, den Ereignissen chronologisch folgenden Kapiteln rekonstruiert sie auf der Grundlage von Dokumenten und Quellen sowie im Rückgriff auf die teilweise recht entlegene publizierte Sekundärliteratur die Ereignisse, wobei sie den zeitlichen Bogen sinnvollerweise von der Fundamentierung der Campanili unter Paul V. im Jahre 1612 bis zum definitiven Verzicht auf die Errichtung der Fassadentürme spannt, der 1653 mit dem Verkauf der abgetragenen, bis dato aber noch auf dem Dach der Peterskirche gelagerten Baumaterialien besiegelt ist. In den gut verständlichen, erzählerisch geschriebenen Text, in dem die beteiligten Personen erfreulich ausführlich vorgestellt werden, fügt sie eigene Beobachtungen, Beurteilungen und Diskussionen sowie die Auswertung neuer Quellen und Dokumente ein, was den Lesefluß manchmal etwas beeinträchtigt, zumal man wegen der verstreuten Abbildungen, der nicht fortlaufend nummerierten, sondern nach Kapiteln angeordneten und nur mit Kurztiteln versehenen Endnoten, der deshalb separat zu konsultierenden Bibliographie sowie den in den Anhängen untergebrachten Dokumenten und Katalogeinträgen immerzu hin- und her blättern muß.

Mit dem folgenschweren Entschluß Pauls V., an die eben vollendete, ausponderierte Kirchenfassade nachträglich seitliche Türme anzufügen, nahm das Debakel seinen Lauf; denn einerseits wurde durch diese Verbreiterung Madernos Fassadenkomposition gestört, und andererseits ergaben sich eine Reihe von statischen Problemen, deren Ursache in dem geologisch bedingten, besonders ungünstigen Baugrund an der südwestlichen Fassadenecke lag. Maderno trug dieser Schwierigkeit Rechnung,

indem er seine tief fundamentierten Turmunterbauten mit hohen Bogenöffnungen versah, dadurch deren Baumasse verringerte und nur eingeschossige und leichte Turmaufbauten projektierte. Andere, wie Parpirio Bartoli und Martino Ferrabosco, schlugen bereits um 1620 erheblich höhere Türme vor und machten sich auch Gedanken über die Einbindung der Fassade in eine zu schaffende Platzanlage. Der kunstsinige Kardinal Maffeo Barberini verfolgte diese Planungen mit großem Interesse, doch war er von Madernos Lösung nicht überzeugt. Als Papst Urban VIII. setzte er dann seine eigenen ästhetischen Vorstellungen durch, indem er den jungen Gian Lorenzo Bernini, obwohl damals in Fragen der Architektur noch „*completamente innocente*“ (so Borromini), zum Nachfolger Madernos ernannte.

Sarah McPhee macht überzeugend deutlich, daß es vor allem der Papst war, der Bernini dazu anhielt, hohe Fassadentürme zu projektieren, womit er ein ästhetisch völlig anderes Konzept verfolgte als Maderno und zuvor auch Michelangelo, auf den sich Bernini und der Papst sonst so oft beriefen. Das erste Holzmodell Berninis vom November 1636 bestand nach Freys Rekonstruktion aus zwei übereinandergestellten offenen Kolonnaden korinthischer Ordnung mit abgeschrägten Ecken, die von einer oktogonalen Pyramide bekrönt wurden; es gab den Ausschlag für den Baubeschluß am 17. Januar 1637. Dem Baubeginn 1638 ging aber noch eine lange Planungsphase voraus, während der Bernini seinen Entwurf kontinuierlich überarbeitete, wobei er das zweite Geschoss mit einer kompositen anstelle der korinthischen Ordnung schmückte und ein weiteres ionisches Geschoss, den sog. *ordine bastardo attico* aufsetzte, für den sich mit der Albertinazeichnung 730 ein anonymer Vorentwurf erhalten hat (von S. Burbaum überzeugend Berninis Mitarbeiter Pietro Paolo Drei zugeschrieben). Dieses niedrige, dritte Geschos leitete mit seinem geschwungenen Grundriß und seiner eigenen durchfensterten Attikazone zur pyramidalen Bekrönung über. Außerdem fügte Bernini im zweiten Turmgeschos einen Bogen ein, der einen sonderbaren Regelverstoß darstellt, weil seine Mauern über den seitlichen Öffnungen der Kolonnade darunter aufstanden. Die Autorin spekuliert, ob dieses auch ästhetisch höchst unbefriedigende *pieno su vuoto* vielleicht schon im ersten Holzmodell vorhanden gewesen und der Bogen nur in den Abrechnungen nicht eigens erwähnt worden sei, weshalb er Frey bei seiner Rekonstruktion des ersten Entwurfes entging. Das kuriose Motiv wäre nach dieser These sogar eine Planungskonstante gewesen. Brauer/Wittkower konnten sich mit ihm noch so wenig anfreunden, daß sie annahmen, dieser Bogen sei überhaupt erst nachträglich zur Sicherung gegen Bauschäden eingezogen worden, doch wurden sie schon von Frey, Underwood und Milon durch Baudokumente und bildliche Zeugnisse, die ihn als Original ausweisen, widerlegt. Über den Sinn dieses Bogens hat man sich seitdem jedoch wenig Gedanken gemacht, und dies, obwohl er maßgeblich zum ästhetisch heterogenen Charakter von Berninis ausgeführtem Turm beitrug. Sarah McPhee deutet die Abfolge von Berninis Turmgeschossen als eine Paraphrase von Madernos Kirchenfassade (S. 73), was jedoch nur eingeschränkt überzeugt, da sich zwar die Kolonnade mit Doppelsäulen des ersten Turmgeschosses als Variante der Eingangsmotive des Narthex lesen läßt, der Bogen des zweiten Geschosses aber keine wirkliche Parallele in den Rundbogen-

fenstern der Benediktionsloggia hat und auch der ionische *ordine attico* nur bedingt als Umsetzung der mit ionischen Pilasterkapitellen besetzten Attika Madernos gelten kann. Vielleicht, so wäre zu überlegen, beabsichtigte Bernini mit dem Bogen die innere Festigkeit des zweiten Geschosses zu erhöhen, in dem die schweren Glocken aufgehängt werden sollten, da waagerechte Gebälke den Schwingungen weniger Widerstand geboten hätten als die besser versteiften Bögen. Auch in seinen späteren Entwürfen, die keinesfalls mehr als Paraphrase der Fassade angesehen werden können, hängen die Glocken jedenfalls in einem Bogengeschoß, und für die Konkurrenzentwürfe gilt Entsprechendes.

Unter finanziellen und statischen Aspekten wurde Berninis zweites Projekt jedoch schon 1637 in einem anonymen, nach Sarah McPhee vielleicht von Borromini stammenden *scandaglio delle spese* kritisiert. Darin ist die spätere Problematik bereits benannt, da explizit darauf hingewiesen wird, daß Madernos Fundamente für einen leichten einstöckigen Aufbau, aber nicht für das sechsfach größere Gewicht des dreistöckigen Turms Berninis konzipiert seien.

Freys bislang maßgebliche zeichnerische Rekonstruktion von Berninis Ausführungsprojekt kann die Autorin anhand einer unberücksichtigten Bildquelle (Fig. 60; Fresko von Simone Lagi und Marco Tullio Montagna im Appartamento della Guardia Nobile im Vatikan Palast) korrigieren. Sie belegt außerdem die exakte Höhe der beiden unteren Geschosse mit 129,5 *palmi* statt Freys 148 *palmi* (S. 61) und zeigt auf der Basis einer von diesem nicht berücksichtigten Zeichnung der Haube (Wien, Alb. Az. 742), daß der Turm insgesamt noch höher war, als man bislang dachte (S. 70/71). In einer verbesserten Rekonstruktionszeichnung wird der Ende Juni 1641 provisorisch fertiggestellte Südturm visualisiert (Fig. 85). Bekanntermaßen hat dieser seinerzeit ästhetisch nicht überzeugt, und Bernini hat, wie Sarah McPhee belegen kann, sofort Änderungen an dem *ordine attico* vorgenommen. Auch wurde die travertinfarbig bemalte pyramidale Bekrönung aus Holz im Sommer wieder abgenommen; anscheinend sollte damals die gesamte obere Partie neugestaltet werden. Obwohl sich zur gleichen Zeit erste Risse an der Kirchenfassade bemerkbar machten, wurde auch der Nordturm begonnen. Es ist deshalb nicht wahrscheinlich, daß der erst nach Jahresfrist im Sommer 1642 ausgesprochene Baustopp diese Bauschäden zum Grund hat, wie zumeist angenommen wird. Sowohl Sarah McPhee als auch Sabine Burbaum führen ihn dagegen überzeugend auf die finanziellen Engpässe zurück, die durch den verheerenden Krieg um Castro entstanden waren (S. 45, 76–81). Der vorübergehend wieder auf zwei Geschosse reduzierte Turm ohne Helm wurde damals als Interimslösung mit einer Balustrade und mit Stuckstatuen waagrecht abgeschlossen und stand so bis 1646 aufrecht.

Mit dem Tod Urbans VIII. im Sommer 1644 verlor Bernini nicht nur seinen wichtigsten Auftraggeber und Förderer, sondern auch den institutionellen Rückhalt in der *Fabbrica di San Pietro*. Nun mußte er allein für die Entscheidung, das Turmprojekt immer stärker in die Höhe getrieben zu haben, gerade stehen, und dies zu einem Zeitpunkt, als Gerüchte prophezeiten, daß der Campanile bald einstürzen und die Kirchenfassade mit sich reißen würde. Innozenz X. ließ deshalb die statischen Probleme

eingehend untersuchen. Sarah McPhee behandelt sie im 4. Kapitel, in dem es die größten Überschneidungen mit Sabine Burbaums Arbeit gibt. Beide Autorinnen zeigen, daß Borromini, der vom Papst als Gutachter mit den Worten „*non piacerà al Bernini*“ hinzugerufen worden war, scharfe, aber weitgehend sachlich korrekte Kritik an dem Turmprojekt übte, wobei auch die Argumente des *Scandaglios* von 1637 wiederholt wurden. Zudem belegte Borromini, daß Berninis Turm auf der Nordseite, wo der Turmunterbau erheblich kleiner als sein Pendant auf der Südseite war, partiell auf der Wölbung der Cappella Paolina hätte fundiert werden müssen, was vermutlich zu deren Einsturz geführt hätte. Nichts weist jedoch darauf hin, daß Borromini darauf abzielte, Bernini im Amt des Petersbaumeisters abzulösen, wie es später Domenico Bernini mit seiner Komplottheorie gerne glauben machen wollte. Gian Lorenzo Bernini versuchte seinerseits, die Schuld an den Baurissen auf die angeblich schlechten Fundamente Madernos und auf seine Bauführer, die ihm die statische Unbedenklichkeit seiner Projekte bescheinigt hatten, abzuwälzen. Treffend beschreibt Sarah McPhee auch die Rolle Virgilio Spadas, des kunstinteressierten Oratorianerpaters, der als Oberaufseher der päpstlichen Bauvorhaben und als Leiter der mit der Peterskirche befaßten Untersuchung innerhalb der Kardinalskongregation nach einem Kompromiß suchte, um Berninis Ansehen und dessen Turm durch Fundamentverstärkungen oder durch Abänderungen am Aufbau irgendwie zu retten und damit auch eine finanziell erträgliche Lösung zu finden, die ihm in seiner Eigenschaft als *elemosiniere segreto* am Herzen gelegen haben mußte. Aus diesem Grund wurden im Juni 1645 diverse Architekten aufgefordert, Verbesserungsvorschläge einzureichen; die Stellung Berninis als verantwortlicher Baumeister scheint jedoch auch damals nicht wirklich in Frage gestellt worden zu sein. Mit wenigen Ausnahmen beteiligten sich alle namhaften römischen Architekten. Neben Bernini selbst waren es Andrea Bolgi, Martino Longhi, Giovanni Battista Mola, Santi Moschetti sowie Carlo und Girolamo Rainaldi, die mit ihren Entwürfen einen wichtigen Diskurs über das Problem der Türme und der Kirchenfassade in Gang setzten.

In den folgenden beiden Kapiteln sind die vielen erhaltenen zeichnerischen Entwürfe behandelt, welche belegen, daß die Peterskirche durch den Wettbewerb wieder einmal zum Zentrum ideenreicher künstlerischer Diskussion wurde. Hier sind die meisten neuen Ergebnisse von Sarah McPhees Untersuchung enthalten. Die Architekten benutzten überwiegend Greuters 1613 angefertigten Stich mit Madernos Fassade als Ausgangspunkt, auf den sie ihre eigenen Turmentwürfe aufklebten. Der enorme Variantenreichtum der Projekte bei recht unterschiedlicher künstlerischer Qualität belegt, daß es anscheinend keine inhaltliche Vorgabe für den Wettbewerb gab. So steht Santi Moschettis kurioser, aus der ephemeren Festarchitektur abgeleiteter Capriccio der Turmbekrönung in Form einer megalomanen Tiara mit Pamphili-Emblemen, die von riesigen, die *autorità papale* verbildlichenden weiblichen Statuen getragen wird, neben rein architektonischen Entwürfen, die jeder semantischen Aufladung entbehren. Überzeugend sind Sarah McPhees Zuschreibungen, darunter die Albertina Zeichnung Az. Rom 736a (als Fig. 131 allerdings seitenverkehrt abgebildet) an Gian Lorenzo Bernini statt, wie bisher, an Carlo Rainaldi, sowie die Rekonstruktion der

relativen Chronologie der Projekte. Zurecht betont sie, daß es wenig sinnvoll sei, die über 25 Zeichnungen auf einen der beiden Termine der Kongregationssitzungen datieren zu wollen, bei denen nachweislich Entwürfe und schriftliche Berichte eingereicht wurden (9. Oktober 1645 und 20. Februar 1646), da es sich bei dem Wettbewerb um einen monatelangen Prozeß der Auseinandersetzung und Diskussion handelte, in den die Architekten zu einem jeweils unterschiedlichen Grad involviert wurden. Die entscheidende Rolle in dieser Konsultation nahm offenbar Virgilio Spada ein, der die verschiedenen Vorschläge zunächst mit ihren Urhebern diskutierte und sie dann mit konkurrierenden Künstlern besprach und somit die Zirkulation von Ideen und den Austausch von Kritik förderte, um auf diese Weise aus den verschiedenen Projekten das Beste herauszufiltern. Spada wurde dadurch zum eigentlichen Katalysator eines Prozesses, den er weitgehend steuern konnte und von dem insbesondere Bernini – entgegen der späteren Darstellung seines Sohnes – profitierte. So übernahm er beispielsweise von seinem wichtigsten Widersacher Carlo Rainaldi vorübergehend das Motiv des Madernos Tympanon überragenden Segmentgiebels, das in der Diskussion, auch bei Giovanni Battista Mola, eine zeitlang eine Rolle spielte.

Die Mehrzahl der erhaltenen Entwürfe stammt von Bernini selbst, der in seiner prekären Lage alles unternahm, um nicht von Konkurrenten ausgestochen zu werden. Wie immer verstand er es dabei geschickt, Ideen und Korrekturvorschläge anderer in seine Projekte zu integrieren. Borromini, eigens zur Teilnahme an der Konsultation aufgefordert, hat sich wohl genau aus diesem Grunde verweigert und seine Gedanken nur in zwei privaten Projektskizzen festgehalten. Während er und manch anderer Architekt zu Madernos einstöckigem Turm zurückkehrte, blieb der optimistische Bernini bei hohen, mehrstöckigen Aufbauten und reduzierte nur ihr Gewicht. Im Ergebnis liefen die durch Spada in informellen Treffen organisierten Konsultationen auf eine zunehmende Herauslösung der leichter konzipierten Türme aus der Fassade hinaus, die insbesondere durch Entwürfe Carlo Rainaldis und Berninis vorangetrieben wurde. Diese Isolierung wurde durch die Eliminierung von Madernos Attika (eine Idee Rainaldis) und durch eine Neufassung der oberen Turmgeschosse durch Bernini erreicht, die nun durch eine erheblich stärkere Vertikalisierung gekennzeichnet waren. Die lavierten Zeichnungen, die dieses Projektstadium bezeugen, gehören zu den schönsten architektonischen Entwürfen Berninis. Außerdem hatte Bernini das an die Türme angrenzende Fassadenjoch mit einem tiefen Rücksprung versehen wollen, wodurch die Campanili optisch größere Autonomie erhalten hätten und bautechnisch so weit als möglich von der Fassade getrennt worden wären. In all diesen Punkten trug er, wie Sarah McPhee hervorhebt, der vorgebrachten Kritik Rechnung.

Die Ergebnisse seiner Beratungen bündelte Virgilio Spada in einem siebenseitigen *Discorso sopra li nuovi Disegni delli Campanili di S. Pietro*, dessen Bedeutung die Autorin erst richtig erkannt hat: sie kann Spadas *Discorso* überzeugend vor den 16. Dezember 1645 datieren, als er für die Mitglieder der Kongregation kopiert wurde, um die nächste Sitzung inhaltlich vorzubereiten. Dort wurden am 20. Februar 1646 die Entwürfe dem Papst und den Kardinälen vorgestellt und diskutiert. Carlo Rainaldis Projekte gefielen Innozenz X. so gut, daß er mit der Ausarbeitung von

Platzentwürfen beauftragt wurde. Bernini hatte eine Reihe von künstlerisch sehr überzeugenden Variantenentwürfen vorgelegt, doch schien sich am Ende die von Virgilio Spada und Martino Longhi vertretene konservative und zugleich kostengünstigste Lösung durchzusetzen, nach der der auf zwei Geschosse reduzierte Turm Berninis fortbestehen sollte. Was den Papst dazu brachte, nur drei Tage später dennoch den Abriß des Südturmes anzuordnen, bleibt eine ungeklärte Frage. Möglicherweise verspielte Bernini seine Gunst bei Innozenz X. vollends durch eine seiner in der Karnevalszeit aufgeführten Komödien, in der der Papst und der Kardinalnepot in so unschicklicher Weise verspottet wurden, daß der Modeneser Agent Mantovani es für ein Wunder hielt, daß Bernini nicht im Gefängnis landete. Dies würde aber nicht erklären, warum kein anderer Architekt berufen wurde und die Peterskirche schließlich gänzlich turmlos blieb. Überzeugender ist der Versuch der Autorin, diese Frage mit der Analyse der symbolischen Bedeutung der Doppelturmfassade von St. Peter zu beantworten (Kapitel 8). Zurecht stellt sie die im frühen 16. Jahrhundert relevante Deutung der hohen Türme als bildhafte Zeichen der beiden *metae*, zwischen denen der Hl. Petrus gekreuzigt wurde, für das frühe 17. Jahrhundert in Frage. Stattdessen verweist sie auf die ehemalige, womöglich konstantinische, als S. Maria inter Turres bezeichnete Torhauskapelle über dem Atriumeingang, die bei verschiedenen liturgischen und zeremoniellen Funktionen eine wichtige Bedeutung besaß und die erst Madernos Fassade zum Opfer gefallen war. Insbesondere im Zeremoniell der Kaiserkrönung nahm sie eine zentrale Rolle ein als der Ort, an dem der Kaiser durch einen Treueeid seine Allianz mit dem Papst zum Ausdruck brachte, indem er sich verpflichtete den katholischen Glauben und die Interessen des Papsttums zu schützen und zu verteidigen. Wahrscheinlich stand die Kapelle im 12. Jahrhundert zwischen zwei (unterschiedlich großen) Türmen, die Nikolaus V. in seinem großangelegten Neubauprojekt in regulierter Form an den Ecken des Atriums hatte neu errichten lassen wollen. Das nichtausgeführte Projekt Nikolaus' V. kam im engsten Umkreis Pauls V. durch die zeichnerische Rekonstruktion von Martino Ferabosco und Giacomo Grimaldi (um 1619) zu neuen Ehren. Damals interessierte man sich nachweislich auch für die Inschriften auf den Türrahmen, die die Namen der Provinzen, Städte und Ortschaften der konstantinischen Schenkung enthielten.

Sarah McPhee interpretiert deshalb das Turmprojekt im Geiste der Gegenreformation, als man bemüht war, Elemente der alten konstantinischen Kirche in den Neubau zu translozieren bzw. architektonisch zu evozieren. Da es keine Anhaltspunkte dafür gäbe, daß sich die Päpste auch um die Erneuerung des alten Heiligtums selbst bemüht hätten, wäre die geplante Doppelturmfassade zu einem rein repräsentativen ‚Bild‘ einer komplexen, nur ehemals in St. Peter topographisch und zeremoniell fest verorteten Herrschaftsidee geworden. Außerdem betont sie, daß die prononcierte Zurschaustellung des päpstlichen Primatanspruches insbesondere seit der tatsächlichen Schwächung der päpstlichen Stellung in der politischen Arena Europas spürbar zunahm. Eine Doppelturmfassade, die in anderer Gestalt auch über der Nordloggia am Lateran realisiert und an S. Maria Maggiore geplant war, ließ sich der Autorin zufolge in Rom als Symbol der alten, „zwischen den Türmen“ geschlossenen Allianz



von Kaiser- und Papsttum verstehen – einer Allianz, die allerdings mit dem Westfälischen Frieden nachhaltig erschüttert worden war, da Kaiser Ferdinand III. (der sich ohnehin nicht in Rom hatte krönen lassen) gegen den erfolglosen Widerstand des Papstes zahlreiche katholische Verhandlungspositionen aufgeben hatte. Die architektonische Allusion an diese politische Verbindung, die mit der alten, hinter der Benediktionsloggia liegenden Torkapelle S. Maria inter Turres verbunden war, entbehrte demzufolge nach 1648 der realpolitischen Grundlage. Inhaltlich, so Sarah McPhee, war das Projekt somit im Grunde obsolet geworden, was ihm angesichts der erheblichen, nur mit hohen Kosten zu bewältigenden baustatischen Probleme anscheinend den Todesstoß versetzt hat.

HANS W. HUBERT

*Kunsthistorisches Institut Florenz*

**John Shearman: Raphael in early modern sources (1483–1602)** (*Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana*, XXX/XXXI); New Haven und London: Yale University Press in Zusammenarbeit mit der Bibliotheca Hertziana Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte 2003; 2 Bände, zus. 1706 S., 37 SW-Abb.; ISBN 0-300-09918-5; £ 80,-

Von kaum zu überschätzendem Wert für die Forschung ist John Shearmans kürzlich erschienene Edition der Quellen zu Raphael. In den beiden umfangreichen Bänden ist jedes bekannte Dokument über den Künstler von dessen Geburt 1483 bis zum Jahre 1602, somit über einen Zeitraum von 120 Jahren aufgeführt. Dies beinhaltet alle Quellen, die zeitgenössischen Zeugnisse über Raphael, dessen eigenhändige Briefe und Gedichte und die Beurteilung des Künstlers durch die verschiedenen Autoren des 16. Jahrhunderts. Eingeschlossen sind auch Signaturen und Inschriften auf Gemälden, Bauwerken und Stichen, soweit sie ein Datum aufweisen<sup>1</sup>. Das Werk löst ein anderes ab, das bislang jedem Forscher der Materie als unentbehrliche Grundlage diente und das Shearman beinahe liebevoll als „Bibel der Raphaelforschung“ bezeichnet. Gemeint ist das Buch von Vincenzo Golzio: *Raffaello nei documenti, nelle testimonianze dei contemporanei e nella letteratura del suo secolo*; Città del Vaticano 1936. In tiefster Verpflichtung für dieses Buch war sich der Autor über die Notwendigkeit der Korrektur einzelner Manuskripte (er hat nahezu alle neu transkribiert) und der Hinzufügung neuer Quellen bewußt. So ist es ihm im Laufe von etwa vierzig Jahren gelungen, weit über 1000 Dokumente zusammenzutragen, wohingegen Golzio nur auf etwa 360 kommt. Hierzu gehören wichtige, bislang unpublizierte Quellen oder Golzio noch nicht zugängliche Dokumente wie Raphaels Brief an einen unbekanntes Adressaten, in dem der Künstler die Villa Madama am Monte Mario be-

<sup>1</sup> Erwähnt sei an dieser Stelle auch das Buch von ETTORE CAMESASCA und GIOVANNI M. PIAZZA: *Raffaello. Gli scritti. Lettere, firme, sonetti, saggi tecnici e teorici*; Mailand 1993, in dem auch undatierte Inschriften auf Gemälden und Zeichnungen behandelt werden.