

erstaunlich hellfarbige, dabei kompositionell ziemlich unausgeglichene Allegorie aus dem Jahre 1636 mit der Stadtgöttin von Verona, die die Befreiung von der Pest erlebt (Kat. Nr. 201). Eine merkwürdige Ungeschicklichkeit in der szenischen Anordnung bei einer oftmals erstaunlichen Bravour im farbigen Detail, vor allem was die stillebenhaften Elemente angeht, verraten auch die übrigen Bilder Giarolas in der Ausstellung. So erscheint beispielsweise das Mädchen mit Turban in dem „Miracolo della Mula“ aus der Sakristei von S. Fermo (Kat. Nr. 203) wie eine malerische Paraphrase auf Renis Judith im Palazzo Corsini in Rom, während in dem vom Geiste Strozzi erfüllten Emmausbild aus Verona (Kat. Nr. 204) jene links angeordnete Figur der Dienerin in weinrotem Kleid eine erstaunliche Frische der Beobachtung bezeugt und durch die virtuose Raschheit ihrer malerischen Wiedergabe besonders auffällt.

Die Fülle derartiger Beobachtungen, zu denen die Ausstellung immer wieder anregte und die der Katalogtext vor einem detailliert geschilderten kulturhistorischen Hintergrund zu überprüfen und durch viele wichtige Hinweise in jeder nur denkbaren Richtung weiterzuverfolgen erlaubte, machen nun diesen Katalog zu einer wahrhaft unerschöpflichen Informationsquelle für künstlerische Vorgänge, welche zwischen 1580 und 1630 von Verona ihren Ausgang nahmen oder sich dasselbst auswirkten. Zu danken ist dies alles dem unermüdlichen Einsatz von Licisco Magagnato, des eigentlichen spiritus rector der Ausstellung, und seines Mitarbeiterstabes; ihre immensen Ergebnisse fanden übrigens unmittelbar anschließend in systematischer Form Aufnahme in die umfangreiche, die gesamte Geschichte der Veroneser Malerei umfassende Publikation „Maestri della Pittura Veronese“, a cura di Pierpaolo Brugnoli, Verona (Banca Mutua Popolare) 1974.

Zum Programm der Ausstellung nur noch die einschränkende Feststellung, daß hier der Versuch, eine Reihe mehr oder weniger stark voneinander unterschiedener Künstlerpersönlichkeiten einem gemeinsamen Aspekt unterzuordnen, letztlich immer nur partiell zu überzeugen vermochte.

Rolf Kultzen

REZENSIONEN

MARK S. WEIL, *The History and Decoration of the Ponte S. Angelo*. The Pennsylvania State University Press, University Park und London 1974, 160 Seiten, 116 Abb. im Text. \$ 22,50.

TIMOTHY. K. KITAO, *Circle and Oval in the Square of Saint Peter's. Bernini's Art of Planning* (Monographs on Archaeology and the Fine Arts, vol. XXIX) New York University Press, New York 1974, 156 Seiten, 95 Abb. \$ 18,50.

Die Bernini-Forschung ist in den letzten Jahren in eine neue Phase getreten. Die Struktur seiner Persönlichkeit, seine künstlerische Entwicklung, der Umfang seines Oeuvres und seine historische Bedeutung sind ausreichend beschrieben worden. Daher hat sich das Interesse auf die Analyse einzelner Werke verlagert, wobei in der Regel die Frage nach dem künstlerischen Entstehungsprozeß derjenigen nach der ikonologischen Bedeutung den Vorrang überläßt. Seine Rolle als Planer und Organisator von Großaufträgen, die er in der künstlerischen Konzeption, aber nur in geringem Umfang in der praktischen Durchführung bestimmte, verdient in dem Augenblick eine gesteigerte Aufmerksamkeit, in dem man in seinem Werk nicht mehr ausschließlich oder primär das künstlerische Zeugnis seiner eigenen Hand, sondern die formale, inhaltliche und intellektuelle Auseinandersetzung mit einem gestellten Problem sieht. Bei dieser Fragestellung tritt das Kriterium der Eigenhändigkeit, das den Zugang zu großen künstlerischen Komplexen bisher erschwert hatte, in seiner Gewichtigkeit zurück.

Der Auftrag Papst Clemens IX. Rospigliosi an den späten Bernini, die Engelsbrücke mit zehn überlebensgroßen Engelsfiguren zu schmücken, hat aus den angedeuteten Gründen bisher wenig Beachtung gefunden. Lediglich die beiden heute in S. Andrea delle Fratte aufgestellten Engel wurden immer bewundert. Die Frage nach dem Programm, der Bedeutung und dem Niederschlag künstlerischer *pensieri* Berninis in den einzelnen — in der Ausführung delegierten — Figuren wird erst seit wenigen Jahren gestellt (Hans Gerhard Evers, Die Engelsbrücke in Rom von Giov. Lorenzo Bernini, Berlin 1948; Hanno-Walter Kruft und Lars Olof Larsson, Entwürfe Berninis für die Engelsbrücke in Rom, Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, 3. F., Bd. XVII, 1966, p. 145—160; Hans Kauffmann, Giovanni Lorenzo Bernini. Die figürlichen Kompositionen, Berlin 1970, p. 290 ff.). Hinzu kommt ein neues Interesse an den Bildhauern des Bernini-Umkreises, denen man als individuellen Künstlerfiguren in Abgrenzung zu Bernini gerecht zu werden versucht.

Alle genannten Probleme werden in der Monographie von Mark S. Weil aufgegriffen, und vor allem zur Profilierung der einzelnen Bildhauer gegenüber Berninis Entwürfen wird ein wichtiger Beitrag geleistet. Die Kapitel über den Entwurfsprozeß der Gesamtdекoration und der einzelnen Figuren sowie über die ikonologische Deutung leiden an methodischer Unklarheit. Das vorhandene Entwurfsmaterial wird nicht systematisch genug geordnet, bei der Interpretation des Programms vermißt man eine Auseinandersetzung mit den Sockelinschriften und dem Problem einer möglichen, Form und Inhalt christianisierenden Antikenrezeption.

Ein vollständiger Abdruck zum Teil bekannter, zum Teil neuentdeckter Dokumente zur Engelsbrücke ist willkommen, obwohl entscheidende neue Einsichten nicht zu gewinnen sind. Weil macht kaum den Versuch, die

Dokumente zum Sprechen zu bringen, wie er sich m. E. zu oft auf ein tabellarisches Summieren von Fakten beschränkt.

Weil geht von der — quellenmäßig abgesicherten — Überlegung aus, daß Bernini für alle Engel Entwürfe lieferte. Wie die Übermittlung der Entwürfe an die mit der Ausführung betrauten Bildhauer erfolgte, ist schon nicht mehr ganz klar. Als einzigen ersten *pensiero* glaubt Weil die Leipziger Skizze für den Engel mit der Dornenkrone bezeichnen zu können, während er z. B. die Aktstudien für den Engel mit dem Kreuzestitel (Rom, Gabinetto Nazionale delle Stampe) einer vorgerückten Entwurfsphase zuordnen zu können glaubt. Die Blätter, die sich früher in den Sammlungen Rospigliosi und Pallavicini befanden bzw. befinden, sowie technisch verwandte Zeichnungen (alle Feder, laviert) in (vormals) London, Berlin und München, werden von Weil, m. E. mit Recht, für Bernini selbst ausgeschlossen und der Werkstatt zugeschrieben. Die Funktion dieser Werkstatt-Zeichnungen wird allerdings nicht klar. Die Tatsache, daß von verschiedenen Engeln im gleichen Entwurfsstadium mehrere lavierte Zeichnungen erhalten sind, wird von Weil nicht erklärt. Larsson und ich hatten vorgeschlagen (1966, p. 150), in diesen Blättern Übungszeichnungen von Werkstatt-Mitgliedern nach plastischen Entwürfen Berninis zu sehen.

Tatsächlich scheint Bernini allen für die Ausführung herangezogenen Bildhauern Terrakotta-Modelle übergeben zu haben, wie aus einer bei Weil nachgedruckten Erklärung Lazzaro Morellis hervorgeht: „Io infrascritto fo fede come marmo dell' Angelo fatto da me fosse come l'ordine, e modello, dato Caualiere Bernini . . .“ (Weil, p. 138, Nr. 255). Dieser m. E. wichtige Beleg wird von Weil in seiner Argumentation für den Entstehungsprozeß der Figuren nicht herangezogen.

Die Gruppe von Zeichnungen für die Engel mit Kreuz, Säule und Schweiß-tuch im Düsseldorfer Kupferstichkabinett schreibt Weil Antonio Raggi zu, ohne aber ein Argument für die Zuschreibung an Raggi, geschweige denn eine für ihn gesicherte Zeichnung zum Vergleich beizubringen. Wieso Raggi, der mit der Ausführung des Engels mit der Geißelsäule beauftragt war, Entwürfe für den Engel mit dem Kreuz und den Engel mit dem Schweiß-tuch, also für Ercole Ferrata und Cosimo Fancelli, geliefert haben sollte, wird nicht begründet. Die *Pentimenti* dieser Blätter, die offensichtlich erste *pensieri* für die Figuren sind, zeigen deutlich, daß es sich nicht um bloße Kopien handeln kann. Es geht mir nicht darum, die von Larsson und mir gegebene Zuschreibung dieser Blätter an Bernini selbst um jeden Preis aufrechtzuerhalten, nur müßte eine andere Attribution durch einen graphischen Vergleich und mit einer sinnvollen Funktion der Blätter innerhalb des Entstehungsprozesses der Figuren begründet werden.

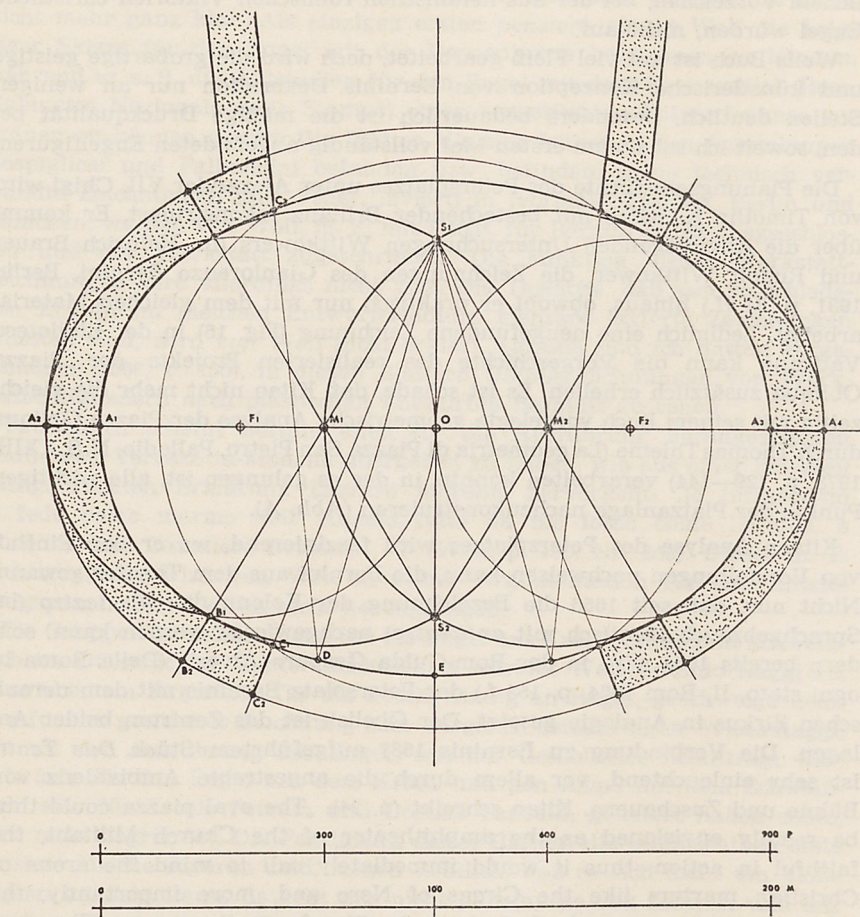
Das Kapitel zur Ikonologie stellt auf überzeugende Weise das Statuenprogramm der Engelsbrücke in Zusammenhang mit dem Petersplatz und der Peterskirche. Die religiösen und kirchenpolitisch-propagandistischen

Aspekte werden deutlich herausgearbeitet. Obwohl Weil darauf hinweist, daß die hadrianische Gründungsmedaille der Engelsbrücke, die den antiken Schmuck mit Viktorien zeigt, spätestens seit dem 16. Jahrhundert bekannt war, greift er den Gedanken einer Antikenrekonstruktion mit christlichem Vorzeichen, bei der aus heidnischen römischen Viktorien christliche Engel wurden, nicht auf.

Weils Buch ist mit viel Fleiß gearbeitet, doch wird die großartige geistige und künstlerische Konzeption von Berninis Dekoration nur an wenigen Stellen deutlich. Besonders bedauerlich ist die mäßige Druckqualität bei den, soweit ich sehe, zum ersten Mal vollständig abgebildeten Engelfiguren.

Die Planungsgeschichte des Petersplatzes unter Alexander VII. Chigi wird von Timothy K. Kitao mit bestechender Brillanz rekonstruiert. Er kommt über die grundlegenden Untersuchungen Wittkowers (in: Heinrich Brauer und Rudolf Wittkower, die Zeichnungen des Gianlorenzo Bernini, Berlin 1931, p. 64 ff.) hinaus, obwohl er praktisch nur mit dem gleichen Material arbeitet. Lediglich eine neugefundene Zeichnung (Fig. 15) in der Biblioteca Vaticana kann die Vorgeschichte des realisierten Projekts der Piazza Obliqua zusätzlich erhellen. Es ist schade, daß Kitao nicht mehr die gleichzeitig mit seinem Buch vorgelegte geometrische Analyse der Piazza Obliqua durch Thomas Thieme (*La geometria di Piazza San Pietro*, Palladio, N.S. XXIII, 1973, p. 129—144) verarbeiten konnte, in der es gelungen ist, alle wichtigen Punkte der Platzanlage nachzukonstruieren (*Abb. A*).

Kitaos Analyse des Petersplatzes wird faszinierend, wo er den Einfluß von Vorstellungen nachweisen kann, die Bernini aus dem Theater gewann. Nicht nur, daß seit 1656 die Bezeichnung der Kolonnaden als *teatro* (im Sprachgebrauch identisch mit *anfiteatro*) nachgewiesen werden kann, sondern bereits 1664 wird in der Rom-Guida Gasparo Alveris (*Della Roma in ogni stato*, II, Rom 1664, p. 153 f.) der Petersplatz Berninis mit dem ernerischen Zirkus in Analogie gesetzt. Der Obelisk ist das Zentrum beider Anlagen. Die Verbindung zu Berninis 1637 aufgeführtem Stück *Due Teatri* ist sehr einleuchtend, vor allem durch die angestrebte Ambivalenz von Bühne und Zuschauern. Kitao schreibt (p. 24): „The oval piazza could thus be readily envisioned as the amphitheater of the Church Militant, the faithful in action; thus it would immediately call to mind the arena of Christian martyrs like the Circus of Nero and, more importantly, the colosseum“. Die universale Bedeutung der Platzform, die uns vor allem aus den Gegen-Projekten bekannt ist (Rudolf Wittkower, A counter-project to Bernini's „Piazza di San Pietro“, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* III, 1939/40, p. 88 ff.; jetzt nachgedruckt in: Wittkower, *Studies in the Italian Baroque*, London 1975, p. 61 ff.) überlagert sich mit der Idee des Theaters; Kitaos Interpretation gipfelt in den Sätzen (p. 26): „The oval piazza is not only the globe; it is also the whole universe revolving around



1 PALMUS Nr 222.4 mm

Abb. A Geometrische Analyse des Petersplatzes von Thomas Thieme (nach: Palladio, N. S. XXIII, 1973, p. 131).

the sun, symbolized by the obelisk. But that is not all. Overhead, there reigns, invisibly but magnificently the heavenly theater of the Church Triumphant, or through it was felt and understood as echoed materially in the circle of saintly statues above the balustrade. The Piazza Obliqua is thus most completely the Theater: the amphitheater of the Christian universe."

Die Folgerungen Kitaos werden ergänzt durch die noch ungedruckte Freiburger Dissertation von Andreas Haus (Der Petersplatz in Rom und sein Statuenschmuck, Ms., 1970), die vom Rezensenten eingesehen werden konnte. Ob sich die hier sehr akzentuierte Analogie des Petersplatzes mit den römischen Kaiserfora aufrechterhalten läßt, soll dahingestellt sein. Die Frage nach dem Statuenprogramm läßt Haus offen: „Ein als verbindlich festgelegtes Programm für die Auswahl der Heiligen des Petersplatzes aus der Entstehungszeit kann bis heute nicht nachgewiesen werden; ebenso wenig ist bekannt, wer damals für diese Auswahl zuständig war.“ (S. 31)

Besonders wichtig erscheint mir Kitaos Diskussion des niemals errichteten *terzo braccio* und der Nachweis, daß Bernini in dem letzten nachweisbaren, mit einem Glockenturm überhöhten Projekt von 1667 offensichtlich auf den seit Alberti vorgeschlagenen Durchbruch zwischen Tiber und Petersplatz zurückgriff. Dadurch gewinnt auch die von Marcello Piacentini und Attilio Spaccarelli geplante und ausgeführte Öffnung der Via della Conciliazione (1935—50) eine gewisse nachträgliche Rechtfertigung. Kitao geht in seinen Sympathieerklärungen für die Via della Conciliazione allerdings etwas zu weit, wenn er meint (p. 66): „A solution that comes closer to Bernini's ideal than this has never been proposed.“ Die Öffnung der *spina* war in Berninis Denken nur durch den Propylon-Plan von 1667 motiviert, der gleichzeitig die Geschlossenheit der Piazza Obliqua, den Eingang des Vatikans und Michelangelos Kuppel zur Geltung gebracht hätte (vgl. Fig. 82, in der Kitao Berninis Entwurf von 1667 mit der heutigen Via della Conciliazione kombiniert). Die um 1950 geführte Diskussion um eine mögliche Errichtung des *terzo braccio*, gleich welcher Planungsphase, ist ein schwer verständlicher wissenschaftlicher Anachronismus. Da Berninis Plan von 1667 nicht zur Ausführung kam, gibt es auch keine wirkliche Rechtfertigung für den Durchbruch, mit dem die in den Lateran-Verträgen von 1929 erzielte „*conciliazione*“ zwischen dem Vatikan und dem italienischen Staat perpetuiert wurde.

Ein Beitrag von Angela Guidoni Marino (Il Colonnato di Piazza S. Pietro: dall' Architettura obliqua di Caramuel al „classicismo“ Berniniano, Palladio, N. S. XXIII, 1973, p. 81—120) erschien gleichzeitig mit Kitaos Buch und konnte daher nicht mehr berücksichtigt werden. Wenn Juan Caramuel als Autor hinter einigen Zeichnungen des Gegen-Projektes steht, was die Autorin vermutet (p. 94) — Wittkower dachte an einen Neffen des Papirio Bartoli —, würde die Diskussion um die Piazza Obliqua eine neue Dimension

gewinnen. Sollte Caramuel seine 1678 formulierte Kritik am Petersplatz (*Architectura civil Recta y Obliqua considerata y dibuxada en el Templo de Ierusalem*, Vigevano 1678) schon im Zusammenhang mit dem Gegenprojekt vorgebracht haben, wäre es wichtig zu wissen, wie Bernini auf diese philosophisch-naturwissenschaftlich begründete Argumentation, die Züge gönnerischer Unverschämtheit aufweist — Urteil über die Piazza: „Ha tanti errori quante pietre: ma con tutto ciò è bella“ —, reagiert hat.

Kitaos sehr konzentriertes Buch über den Petersplatz ist seit Panofskys Analyse der Scala Regia (Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen XL, 1919, p. 241 ff.) der wichtigste Beitrag zur Architektur Berninis. Es ist sehr zu wünschen, daß Kitao, der 1966 eine Dissertation über Berninis Architektur in Harvard University vorlegte, eine Gesamtdarstellung von Berninis architektonischem Oeuvre veröffentlicht.

Hanno-Walter Kruft

HOCHSCHULEN UND FORSCHUNGSINSTITUTE

Mit den folgenden Angaben werden die entsprechenden Mitteilungen in den früheren Jahrgängen der Kunstchronik fortgesetzt.

AACHEN

INSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE DER RHEINISCH-WESTFALISCHEN
TECHNISCHEN HOCHSCHULE

Abgeschlossene Dissertationen

Herta Schmitz-Cliever: Die Aachener Goldschmiedefamilie von Rath (1604—1673).

Neu begonnene Dissertationen

(Bei Prof. Dittmann) Julian Heynen: Barnett Newman's theoretische Äußerungen.

LEHRSTUHL UND LEHRGEBIETE BAUGESCHICHTE UND DENKMALPFLEGE
RHEINISCH-WESTFALISCHE TECHNISCHE HOCHSCHULE

Assistent: Obering. Dipl.-Ing. Reinhard Dauber.

Abgeschlossene Dissertationen

(Bei Prof. Weyres) Reinhard Dauber: Ferdinand Jakob Nebel (1782—1860). Königlich Preußischer Landbauinspektor in Koblenz. — Svetlozar Raev: Bankgebäude in Köln 1850—1914. Ein Beitrag zur Zeichenfunktion von Architektur.

Neu begonnene Dissertationen (Arbeitstitel)

(Bei Prof. Urban) Wolfgang Busch: Die bauliche Entwicklung des Krupp-Konzerns und die Integration in städtische Strukturen. — Franz Theo Hansen: Die Entwicklung der südamerikanischen Städte nach dem Unab-