

Barockforschung

Bernini – zum ersten und zum zweiten

Livio Pestilli

Bernini and His World. Sculpture and Sculptors in Early Modern Rome. London, Lund Humphries Publishers Ltd 2022. 288 p., ill. ISBN 978-1-84822-549-7. £ 60,00

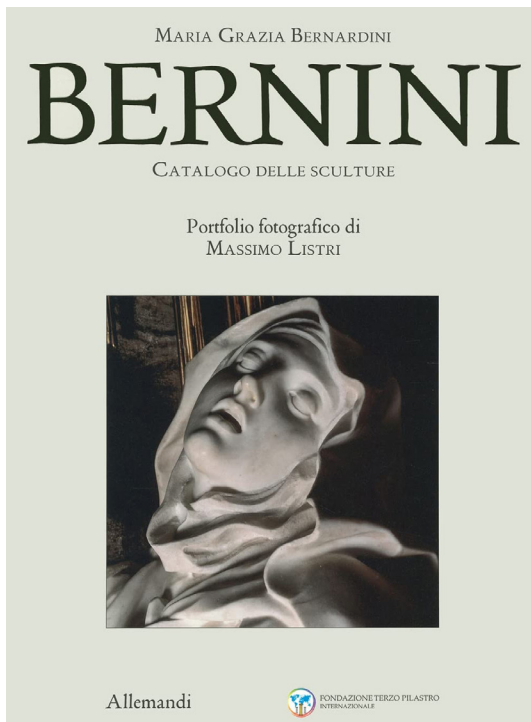
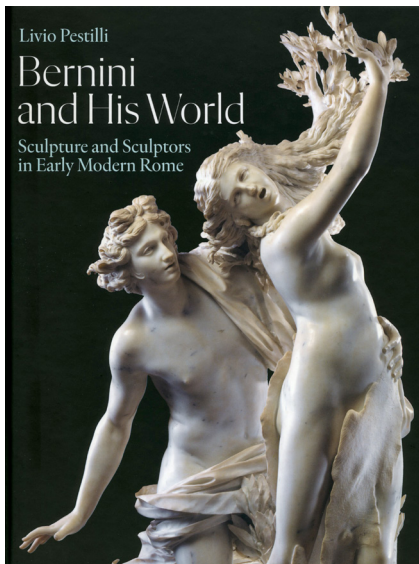
Maria Grazia Bernardini

Bernini. Catalogo delle sculture. 2 vols. Turin, Allemandi Editore 2021. 560 p., ill. Nuova ed. in 1 vol., 2024. 672 p., 510 ill. ISBN 978-8-842-22633-8. € 95,00

Prof. Dr. Axel Christoph Gampp
Kunsthistorisches Institut
Universität Basel
axel.gampp@unibas.ch

Bernini – zum ersten und zum zweiten

Axel Christoph Gampp



I. Lichtenberg sagte bekanntlich, ein Buch sei ein Spiegel: Wenn ein Affe hineinsähe, könne kein Apostel herausgucken. Daran hat sich der Rezensent erinnert gefühlt, als ihm das Buch von Pestilli in die Hand kam. Livio Pestilli, der auf dem römischen Campus des Trinity College Hartford/Connecticut unterrichtet, kann als ein profunder Kenner der römischen Kunst der Frühen Neuzeit gelten. Der Sinn seines Bernini-Buches hat sich jedoch dem Unterzeichneten nicht zu enthüllen vermocht. Es umfasst sechs Kapitel, die dem Anschein nach als unabhängige Aufsätze intendiert waren. Der erste geht der Frage nach, ob Bernini in seiner Zeit eher als Neapolitaner und damit von seinem Geburtsort her oder als Florentiner und damit von seiner Genealogie her aufgefasst wurde.

Die gesamte Problematik der Antikenrestaurierung im Hinblick auf das Selbst- und Fremdverständnis der römischen Bildhauer wird im zweiten Kapitel ventiliert, während sich das dritte mit der Büste des Kardinals Borghese befasst und der Frage nachgeht, inwieweit die damit verbundene Überlieferung, Bernini habe deren zwei angefertigt, weil die erste einen Marmorriß zeigte, Glaubwürdigkeit für sich beanspruchen kann. Berninis Selbstverständnis wird danach, ausgehend von der Anekdote, er habe die Königin Christina von Schweden in seiner Arbeitskleidung empfangen, unter die Lupe genommen. Schließlich wird das Verhältnis von einheimischen und fremden Künstlern in Rom vor dem Hintergrund von Berninis Parisreise befragt, um im ausgehenden siebten Kapitel den unmittelbaren Nachruhm und die Rezeption Berninis bis 1800 zu untersuchen.

All das ist mit stupender Kenntnis der Quellen getan, wozu nicht nur jene unmittelbar auf Bernini bezogenen zu subsumieren sind, sondern auch Kunsttraktate und -theorie, Biographien, Briefwechsel und was der entsprechenden historischen Unterlagen

mehr sind. All das wurde eingearbeitet. Welches aber ist das vereinheitlichende Element? Und schließlich: cui bono? Warum wurde das Buch geschrieben und welche Lücken vermag es zu füllen? All diese Fragen wachsen bei der Lektüre bedrängend an.

Um exemplarisch auf das erste Kapitel zurückzugreifen: Warum muss das Problem, ob Bernini sich selbst als Neapolitaner oder als Florentiner gesehen hat, überhaupt ins Gewicht fallen? Man könnte ästhetische Gründe in die Waagschale werfen, aber was hätte denn im frühen 17. Jahrhundert überhaupt eine neapolitanische Note in der Skulptur charakterisiert? Wo gab es im ausgehenden 16. Jahrhundert in Neapel schulbildende Bildhauer? War es nicht vielmehr so, dass der Toskaner Pietro Bernini nach Neapel gerufen wurde, weil eben sonst niemand zur Verfügung stand? Richtig ist, dass der Campanilismo, also die kulturelle Kirchturmpolitik, in Rom omnipräsent war, aber das hat eher mit den wechselnden Päpsten und deren Herkunft zu tun. Einem Künstler wie Bernini, der gelegentlich nicht frei von opportunistischen Zügen war, muss ein Lavieren hier wohl nahegelegen haben, v. a. als sein toskanischer Förderer, Kardinal Maffeo Barberini, unter dem Namen Urban VIII. den Stuhl Petri bestieg. Da war es nur angebracht, sich als Florentiner zu inszenieren und damit das Epitheton ornans „Michelangelo unseres Zeitalters“ einzuhelmsen.

Dass Antikenrestaurierung im barocken Rom ein Gelegenheitsgeschäft war, das vielen Bildhauern ein sicheres Auskommen verschaffte, kann nicht bestritten werden. Aber auch hier fragt sich: Warum stellt der Autor dann nicht den ästhetischen Mehrwert dieser Restaurierungen in den Vordergrund, sei es in der handwerklichen Virtuosität, sei es im Versuch, eine Statue in Richtung des narrativen Kontextes, also der *historia*, zu erweitern? Die Reflexionen Pestillis laufen aber in Richtung eines spezifischen Problems weiter, nämlich: aus wie vielen Marmorstücken eine Großskulptur zusammengesetzt sein darf und soll. Mit der Entdeckung des Laokoon ging bekanntlich Michelangelos Enttäuschung einher über den Umstand, dass das Werk eben nicht aus einem Block gehauen wur-

de. Bernini scheint das hingegen nicht interessiert zu haben, er jedenfalls hat auf raffinierte Weise die ausfahrenden Gesten etwa seines *Longinus* nur durch Zusammenfügen zustande bringen wollen. Und fallen nicht auch andere Gründe, ökonomische oder gar ästhetische, ins Gewicht bei derartigen Dimensionen?

Man sucht die Antwort auf solche Fragen ebenso vergeblich wie auf jene, warum eine Abhandlung zum Künstlergewand ohne eine vertiefte Diskussion des Paragone auskommen kann? War es nicht eben jener Wettstreit der Künste des 15. und 16. Jahrhunderts, der das Problem erst hat relevant werden lassen mit den Malern, die im schönen Gewand arbeiten, und den Bildhauern, die sich bei der Arbeit schmutzig machen? Berninis Haltung ist interessant, weil sie der Argumentation insofern den Wind aus den Segeln



Abb. 1 | Gianlorenzo Bernini, Die Ziege Amalthea, Jupiter und Satyr, 1609/12. Marmor, 43,5 × 70 cm. Rom, Galleria Borghese, inv. n. CX VIII ↗

nimmt, als das dreckige und grobe Gewand, in dem er auftritt, sich nicht mehr zu verstecken braucht angesichts der Ingeniosität des darin skulptierten Werkes. Das Gewand wird zur reinen Akzidenz gegenüber der Substanz der Skulptur. Das lässt den Leser staunen, aber das Erstaunen wäre noch größer gewesen, wäre der Kontext tatsächlich in einem weiteren Rahmen ausgesteckt worden. Im gesamten Buch aber stellt sich der Eindruck ein, man verliere sich in den Feinheiten des Gewebes, das von keinem roten Faden durchwirkt zu sein scheint.

Eine Würdigung Berninis in einer *longue durée*, jedenfalls bis 1800, ist tatsächlich ein Desiderat, und was Pestilli hier skizziert, enthält in nuce Wesentliches davon. Es werden manche Saiten angerissen, aber das Bild bleibt schattenhaft und unvollständig. Die große Chance liegt wahrscheinlich darin, den Weg für zukünftige Forschung gewiesen zu haben. Das ist an sich eine löbliche Tat, aber sie wäre noch löblicher geworden, wenn sie den aktuellen Stand der Bernini-Forschung auch wirklich bis in ihre Verästelungen verfolgt hätte (was ja in Rom mit der Bibliotheca Hertziana keine Hexerei ist). Hier sind aber doch einige Titel zu vermissen, und es stellt sich der Eindruck ein, die deutschsprachige Forschung sei – aus welchen Gründen auch immer – nicht leicht zu rezipieren gewesen. So bleibt insgesamt ein schaler Nachgeschmack, und man ist geneigt, an das bekannte Diktum *publish or perish* zu denken. Aber vielleicht streckt am Ende den Rezensenten doch der rächende Blitz des Lichtenberg'schen Verdiktes nieder...

II. Ganz anders ist es bestellt um das handwerklich weit solidere, von weniger intellektuellen Ansprüchen durchdrungene, aber womöglich just deswegen so geglückte Werk von Maria Grazia Bernardini. Es handelt sich um nichts mehr und nichts weniger als einen Œuvre-Katalog der Skulpturen Berninis. Sie werden, wie nicht anders zu erwarten, in einer chronologischen Reihe aufgeführt. Zu jeder werden die historischen Hintergründe inklusive Quellen beigezogen und das Ganze mit der Literatur bis auf die jüngste Gegenwart versehen. Bernardini hat eine



Abb. 2 | Gianlorenzo Bernini, Der restaurierte Ares Ludovisi. Römische Kopie des 2. Jahrhunderts n. Chr. nach einem griechischen Original aus dem 2. Jahrhundert v. Chr., 1622. Marmor. Rom, Museo Nazionale Romano, Palazzo Altemps, inv. n. 8602. Wikipedia ↗

Karriere hinter sich, die sie in besonderer Weise für diese Arbeit befähigt. Sie war u. a. Direktorin der Galleria d'Arte Antica im Palazzo Barberini in Rom, des Castel Sant'Angelo und zuletzt Chefin der Denkmalpflege der Emilia Romagna mit Sitz in Modena. Das vorliegende Werk ist über viele Jahre, ja Jahrzehnte entstanden und lässt die Lesenden auch an diesem Wissen teilhaben. Natürlich ist das Vorgehen eigentlich *démodé*. Wer verfasst heute noch Œuvre-Kataloge? Damit lässt sich im methodisch verkrampften Metadiskurs der heutigen Kunstgeschichte gewiss kein Siegeskranz erkämpfen. Aber welcher Wert sich damit verbindet, ist mit Händen zu greifen.

Die Ordnung der einzelnen Einträge ist streng systematisch. Der zweite Band umfasst den eigentlichen Katalog der heute Bernini einwandfrei zuordenbaren Werke. Der seitengroßen Schwarz-Weiß-Abbildung ist ein Text beigelegt mit allen historisch gesicherten



| Abb. 3a | Gianlorenzo Bernini, Büste des Kardinals Scipione Borghese, 1. Ausfertigung, 1632. Marmor, H. 77 cm. Rom, Galleria Borghese, inv. n. CCLXV. Pestilli, S. 69, Abb. 3.1



| Abb. 3b | Gianlorenzo Bernini, Büste des Kardinals Scipione Borghese, 2. Ausfertigung, 1632. Marmor, H. 80 cm. Rom, Galleria Borghese, inv. n. CCLXVI. Pestilli, S. 70, Abb. 3.2

Angaben sowie dem aktuellsten Forschungsstand. Die kleiner gesetzte Randleiste nennt den (gegenwärtigen) Aufstellungsort, alle greifbaren Vorzeichnungen und Bozzetti sowie die relevanten Dokumente, entweder in Literaturangaben oder mit direkten Hinweisen auf das jeweilige Archiv. Sie schließt mit einer detaillierten Bibliographie.

Grundlage der Auflistung ist zunächst der Œuvre-Katalog, den Filippo Baldinucci in seiner Vita Berninis, unmittelbar nach dem Ableben des Künstlers, 1680 verfasste und 1682 in Druck gab. Dort ist das genannte Verzeichnis der Werke zu finden, das gleichsam das Rückgrat des gesamten Unterfangens bildete. Aber darum herum werden auch jene Werke angeordnet, die nicht darin aufgelistet sind. Dazu zählt z. B. die Nummer 1 im Katalog von Bernardini, die berühmte Ziege Amalthea mit dem Jupiterknaben und einem Satyr in der Villa Borghese in Rom. **| Abb. 1 |** Der Eintrag zeugt mustergültig von der Vorgehensweise der Verfasserin. Es wird auf die erste Nennung in einem Inventar verwiesen (1615) sowie auf den Umstand, dass es dazu keinerlei Quellen gäbe und

die Skulptur auch nicht im Verzeichnis von Baldinucci auftrete. Sie sei jedoch 1629 von Sandrart in einer Liste der Bernini'schen Arbeiten in der Villa Borghese aufgenommen worden. Umsichtig werden dann die verschiedenen Forschungsmeinungen zur Datierung wiedergegeben, ohne dass Bernardini selbst dazu Stellung bezieht. Hingegen versucht sie eine knappe Kontextualisierung im historisch-ästhetischen Umfeld.

Wo es um Antikenrestaurierung geht, kann deswegen sie auch das leisten, was bei Pestilli umgangen wird: eine Würdigung der Eingriffe Berninis und deren ästhetische Qualität im Hinblick auf die neue Gesamterscheinung der antiken Skulptur. Im Falle des Ares Ludovisi (Kat. Nr. 29, heute im Palazzo Altemps in Rom) wird etwa vermerkt, die Intervention führe zu einer Milderung der Gelassenheit und Strenge (*compostezza e austerità*) des antiken Standbildes. **| Abb. 2 |** Das von Pestilli am Beispiel der Büste Kardinals Scipione Borghese **| Abb. 3a |** und **| Abb. 3b |** verhandelte Problem einer Kopie, die aufgrund eines Schadens im Marmor zwingend wurde, tritt nun gleich dreimal

vor Augen: im genannten Porträt (Kat. Nr. 61 a und b), eventuell in einem Porträt Urbans VIII. (Kat. Nr. 58 und 59) sowie im Porträt Innozenz' X. (Kat. Nr. 91 a und b). Bernardini gelingt es dabei, die ästhetischen Unterschiede kenntlich zu machen.

Pestilli interessierte sich im Falle der Büste Scipione Borgheses für die Glaubwürdigkeit der Anekdote, Bernini habe die zweite Büste in 15 Nächten nachgearbeitet, dem Kardinal dann zunächst die schadhafte vorgeführt und erst als dieser seine Enttäuschung zu erkennen gab, die zweite hervorgezaubert. Die Frage, wie rasch man eine Büste kopieren kann, interessiert Bernardini hingegen nicht. Sie geht vielmehr auf die stilistischen Unterschiede ein und weist im Detail nach, wo die schadhafte Büste sorgfältiger ausgeführt wurde als die offenkundig rascher entstandene Kopie.

Die Menge der Werke erstaunt. Sie ist gegenüber dem nur 80 Einträge umfassenden Katalog von Rudolf Wittkower von 1955 auf 143 angewachsen, zusätzlich 19 Nummern zugeschriebener Werke und 10 Nummern Festapparate. Nicht aufgenommen wurden abgegangene Werke mit Ausnahme des Porträts Karls I. von England, das in Gipskopien und einer Graphik überliefert ist. Der einleitende erste Band enthält nicht nur einen Essay, sondern auch ein „fotografisches Portfolio“ von Massimo Listri, der sich weniger um die rein dokumentarische Erfassung bemüht, sondern diese häufig verunklärt durch die Wahl des Motives, die gelegentlich dem Ausschnitt dem Vorzug vor dem Ganzen gibt. Der hohe Anteil des ästhetischen Urteils des Fotografen soll somit durch die Auslagerung markiert und zugleich minimiert werden. Für die Wissenschaft liegt der Wert v. a. darin, dass Details der handwerklichen Könnerschaft Berninis zutage treten. Aber über den Vorteil von zu vielen Details in leicht körniger Wiedergabe wird man geteilter Meinung sein dürfen. Der Essay hingegen würdigt das bildhauerische Werk Berninis als Ganzes in chronologischer Reihenfolge und skizziert zudem den kulturellen Kontext.

Der kometenhafte Aufstieg Berninis verdankt sich auch dem Umstand, dass die Malerei die ersten Jahre

des 17. Jahrhunderts in Rom dominierte. Die Skulptur verharrte in einer manieristischen Spätphase und blieb weit zurück hinter der malerischen Innovationskraft etwa eines Rubens, der mehrere Werke für Rom malte. Die Gemälde des jungen Caravaggio wären ihm ebenso zur Seite zu stellen wie die Federico Baroccis. In dieses Milieu dringt Bernini ein mit seinen frühesten Werken, die im Versuch, im Marmor andere materielle und malerische Valeurs zum Erscheinen zu bringen, ganz unmittelbar den Vergleich mit der Malerei suchten und darin die Gemeinplätze des Paragone, des Wettstreites der Künste, reflektierten. Das ist wohl der entscheidende Punkt und nicht das Problem des Campanilismo. In das künstlerische Koordinatensystem werden ferner eingebunden Michelangelo, Raffael und Giambologna, um nur die wichtigsten zu nennen, sowie natürlich die großen Zeugnisse der Antike wie der Laokoon oder der Torso Belvedere. Das Frühwerk, das unter der Aegide des Vaters Pietro Bernini entstand, ist den meisten Zu- und Abschreibungen sowie Datierungsfragen unterworfen. In der Folge nimmt die Dichte der dokumentarischen Quellen und damit auch die Verlässlichkeit der Datierung zu. Die künstlerische Ausdrucksweise, die Gianlorenzo Bernini früh entwickelte, stand ebenfalls in Verbindung mit dem Paragone, insofern sie die Statue dem Narrativen, der Historia, annäherte (bekanntlich der besondere Reiz von Apoll und Daphne in der Galleria Borghese). Aber sie begnügte sich auch nicht mehr damit, auf die Dimensionen des Marmorblocks Rücksicht zu nehmen und ausführende Bewegungen zu unterlassen, sondern das Raumausgreifende wurde geradezu zum zentralen Merkmal. Pestilli hat das ebenfalls untersucht und wesentliche Beobachtungen dazu geliefert etwa in der Figur des Longinus für St. Peter, die sich durch ihren ausfahrenden (und eigens angesetzten) Arm auszeichnet. | Abb. 4 | Bernardini liefert die ästhetische Erläuterung dazu: „La ricerca dell'espressione degli affetti, lo studio del vero e nello stesso tempo la rappresentazione dell'emozione, la resa drammatica della composizione sottolineata dai panneggi che si innalzano in senso contrario come colpiti da folate di vento, lo sconfinamento

nello spazio reale, l'impressione del movimento che trasmette con più forza i sentimenti che urgono nel cuore dei personaggi sono gli aspetti salienti delle sue opere e che caratterizzano anche l'arte pittorica di quegli anni.“ (19)

Die Wahl Urbans VIII. zum Papst 1623 beförderte Berninis Aufstieg fulminant. Nun begann sein lebenslanges Wirken in St. Peter, das sein Interesse von den Porträts seines Frühwerkes weg hin zu ganz anderen Felder lenkte, wozu sämtliche päpstlichen Unternehmungen bis zu Berninis Tod 1680 zählten. Nun näherten sich die verschiedenen Bildkünste immer weiter einander an, concettistische Gedanken traten in den Vordergrund und bestimmten die Planungen. Schließlich wurde die Architektur immer wichtiger. Das alles konnte natürlich nur sehr begrenzt Eingang

in den Œuvre-Katalog der Skulpturen finden, aber bei Bernardini erscheint doch das Ganze als Weichbild auf. Der Überblick endet nicht mit der Nachwirkung à longue durée von Bernini, sondern bescheidener, aber solider, mit dem Blick auf die unmittelbaren Mitarbeiter und Schüler. Zahlreiche unter ihnen, an der Spitze Giuliano Finelli, verließen das Atelier enttäuscht, weil wohl ein nicht unerheblicher Narzissmus Berninis allen anderen wenig eigenen künstlerischen Spielraum zugestehen wollte. Summa summarum ist das Buch Bernardinis aus der Bernini-Forschung nicht mehr wegzudenken und wird für viele Jahre, um nicht zu sagen, Jahrzehnte die Grundlage für alle weiteren Forschungen bilden. Für den Verlag war es offensichtlich ein so großer Erfolg, dass dieser 2024 gleich noch eine einbändige Neuauflage hat folgen lassen.



| Abb. 4 | Gianlorenzo Bernini, Hl. Longinus, 1635–38. Marmor, H. 450 cm. Vatikanstadt, Basilika St. Peter. Pestilli, S. 64, Abb. 2.28