



1 Gianlorenzo Bernini, Johannes der Täufer in der Wüste (Detail). Florenz, Museo Nazionale.

EIN JUGENDWERK DES GIANLORENZO BERNINI

von Norbert Huse

In Giuseppe Bianchis Beschreibung der Medici-Sammlungen in Florenz wird ein bisher nicht bekanntes Werk des Gianlorenzo Bernini aufgeführt: ... *una statua figura intera al naturale, rappresentante San Gio. Batista nel Deserto, opera del ... Cavalier Bernino*.¹ Diese Angaben passen auf eine Figur, die heute im Hof des Bargello steht. Sie wird einem „Ignoto fiorentino“ gegeben. Adolfo Venturi wollte sie dem Giovanni Francesco Rustici zuschreiben, hat aber meines Wissens damit keine Zustimmung gefunden.²

¹ *Giuseppe Bianchi*, Ragguaglio delle antichità e rarità che si conservano nella Galleria Mediceo-Imperiale di Firenze, Bd. I, Florenz 1759, p. 233. – Herr Prof. *Ulrich Middeldorf* hat mich, zusammen mit dieser Notiz, auf die Figur im Bargello hingewiesen. Dafür und für die Erlaubnis, davon Gebrauch zu machen, möchte ich ihm danken.

² *Adolfo Venturi*, Storia dell'arte italiana, Bd. X, 1, p. 80, Abb. 67. – *Wilhelm Bode*, Florentiner Bildhauer der Renaissance, Berlin 1902, p. 315-317, hatte die Figur einem Nachfolger des Michelangelo zugeschrieben; *W. R. Valentiner*, An Early Work by Francesco da San Gallo, in: *Scritti di Storia dell'Arte in onore di Lionello Venturi*, Rom 1956, Bd. I, p. 359-367, sah in ihr ein Frühwerk des Francesco da Sangallo.

Woher der von Bianchi erwähnte Johannes stammt, wissen wir nicht. In den Bernini-Viten von Baldinucci und Domenico Bernini wird kein Johannes genannt. Dennoch soll es einen gegeben haben. John Evelyn hat ihn 1649 in der Kapelle des Palais Royal zu Paris gesehen, zusammen mit einer Maria von Bernini.³ Evelyn hat auch die florentinischen Sammlungen besucht, wo er nur die Costanza Buonarelli verzeichnet. Zu seiner Zeit scheint es in Florenz keinen Johannes von Bernini gegeben zu haben, denn Evelyn hätte ein solches Werk sicher nicht mit Schweigen übergangen.⁴

Schon flüchtige Betrachtung lehrt, dass die Figur im Bargello, wenn überhaupt, nur ein Werk des jungen Bernini sein kann, kaum nach Apoll und Daphne (begonnen 1622) geschaffen.⁵

Aussehen, Haltung und Gebärde des Johannes sind ungewöhnlich. Er ist ein Jüngling, kein Knabe wie der Giovannino. Er ist aber auch nicht der Täufer, nicht der Prediger, noch nicht einmal der Büsser, denn sonst könnte sein Leib nicht so unberührt von jeder Askese, so jugendlich blühend sein. Doch als was ist Johannes dann dargestellt?

Einen Anhaltspunkt gibt vielleicht die Lebensbeschreibung des Johannes von Domenico Cavalca.⁶ Cavalca berichtet, dass Johannes die Heilige Familie bei ihrer Rückkehr aus Ägypten durch die Wüste führte. Dabei erfährt er, dass Jesus der Erlöser ist, und welches Schicksal Jesus mit der Passion auf sich nehmen muss. Am Rande der Wüste bleibt Johannes zurück, tief bewegt von dem, was er gehört hat: „Andando Giovanni nel deserto grande di là dal fiume Giordano, quando e' giunse ad esso fiume, sì lo benedisse dicendo: Beato se', Giordano, che in te si battezzera colui che ti fece; e via vassene dirritto al monte della quarentana, dove Gesù gli aveva detto che starebbe quaranta dì e quaranta notti dopo il battesimo. E giugnendo là suso, incominciò a gridare: Oh questo è il monte dove istarà il Signor mio! E gittavasi in terra e pareva che volesse abbracciare la terra e gli alberi e le pietre e ciò che vi trovava suso, per amore di colui che le aveva fatte, e perché vi doveva venire a stare; e andava vedendo, e diceva infrà sé medesimo: Quivi sarà un buono stare in orazione, e in quest'altra parte si potrà riposare la notte, e quindi oltre s'andrà ispassando. E puosesi in orazione, e pensava di lui e di tutta la sua vita insino alla passione, e di tutte le profezie che favellavano di lui, ch'egli medesimo gli aveva dichiarato, e godeva sommamente di tutte l'opere che pensava ch'egli aveva detto che farebbe insino alla Passione“.⁷ Aufgewühlt von diesen Gedanken entschliesst Johannes sich — so Cavalca — zur strengen Busse.⁸ Man kann sich gut vorstellen, dass diese Szene die

³ The Diary of John Evelyn, ed. E. S. de Beer, Oxford 1955, vol. II, p. 566: „... 2 statues of white marble, one of St. John, the other of the Virgin Mary & c: of Bernini“. Ob der Johannes im Bargello mit dem im Palais Royal identisch ist, lässt sich nicht sagen. Ausgeschlossen ist es nicht, denn auch die Figur in Paris war aus weissem Marmor, und da sie in einer Kapelle — vermutlich wohl in einer Nische — stand, könnte sie auch die Grösse der Florentiner Figur gehabt haben.

⁴ Evelyn, a. a. O., p. 413.

⁵ Rudolf Wittkower, Gian Lorenzo Bernini, The Sculptor of the Roman Baroque, London 1955 (im folgenden: Wittkower), p. 183 f., Taf. 14.

⁶ Domenico Cavalca, Vite de' Santi Padri..., per cura di Bartolommeo Sorio e di A. Racheli, Mailand o. J. Die Bibliographie, die dort p. XI gegeben wird, scheint nicht vollständig zu sein, denn es fehlt z. B. eine Ausgabe, die 1623 in Venedig erscheinen ist.

Zur Bedeutung Cavalcas für die florentinische Johannes-Ikonographie vgl.: Marilyn Aronberg Lavin, Giovannino Battista: A Study in Renaissance Religious Symbolism, in: Art Bulletin XXXVII, 1955, p. 85-101, besonders p. 87 ff. Cavalca ist aber auch noch später eine Quelle gewesen, z. B. für Tintoretto: Ulrich A. Middeldorf, A Note on Two Pictures by Tintoretto, in: Gazette des Beaux-Arts, 6. Ser. XXVI, 1944, p. 247-260, besonders p. 251.

⁷ Cavalca, a. a. O., p. 417 (Hervorhebungen von mir).

⁸ ebda., p. 418: „ma quando entrava nell'ordine della passione sua, pensando delle profezie che dicevano di ciò, come Gesù gli aveva tutte aperte, questo era sì crudelissimo dolore, che se ne sarebbe morto, se non fosse che Iddio gli dava fortezza. E comincia a pensare che fatica e' potesse dare al corpo suo, e diceva a sé medesimo: E non voglia Iddio e non sarebbe giusta cosa, dacché il corpo del Signore mio dee portare cotanta pena per me, ch'i' lasci mai riposare il mio corpo, anzi voglio dargli pena insino alla morte...“.



2 Gianlorenzo Bernini, Johannes der Täufer in der Wüste. Florenz, Museo Nazionale.



³ Gianlorenzo Bernini, Johannes d. T. in der Wüste. Florenz, Museo Nazionale.

Phantasie eines Bernini beflügeln konnte: Johannes ist auf dem Berg, auf dem Christus vierzig Tage zu bringen wird. Er ist erschüttert, ausser sich, wirft sich auf die Erde. Dann, schon im Weggehen („oltre s'andrà ispassando“), sinkt er zum Gebet in die Knie. Doch was folgt, ist kaum ein Gebet, eher eine Vision, die sich zur Meditation beruhigt.

Betrachten wir die Figur. Sie ist weich und fleischig gebildet, besonders an den Beinen, und glatt poliert. Aus dem Zusammenspiel von Modellierung und Oberflächenglanz entsteht die Illusion von Fleisch und Haut, ein Charakteristikum von Berninis Werken seit Pluto und Proserpina.⁹

Details wie die Zehen und die Finger kehren genau so in Berninis frühem Oeuvre wieder, beim Aeneas, beim Pluto, beim Apoll, beim David.¹⁰

Der Überlieferung entsprechend ist Johannes mit einem Fell bekleidet. Unten ist es wie ein Schurz geschnitten, die Hüften bleiben frei. Ein ganz ähnliches Fell hat Bernini dem Aeneas gegeben.¹¹ Wie beim Aeneas hindert auch beim Johannes nichts die freie Beweglichkeit der Gliedmassen. Das Gewand in Johannes' linker Hand ist als Kleidungsstück nicht eindeutig zu bestimmen. Bernini hat seit der Pluto-Gruppe auf Genauigkeit im Kostüm

⁹ Wittkower, Taf. 12, 17, 19, 20. – Die Figur hat während der Überschwemmung am 4.11.1966 mehrere Stunden unter Wasser gestanden. Dabei ist die Politur so stark beschädigt worden, dass sie nur noch an wenigen Stellen zu sehen ist.

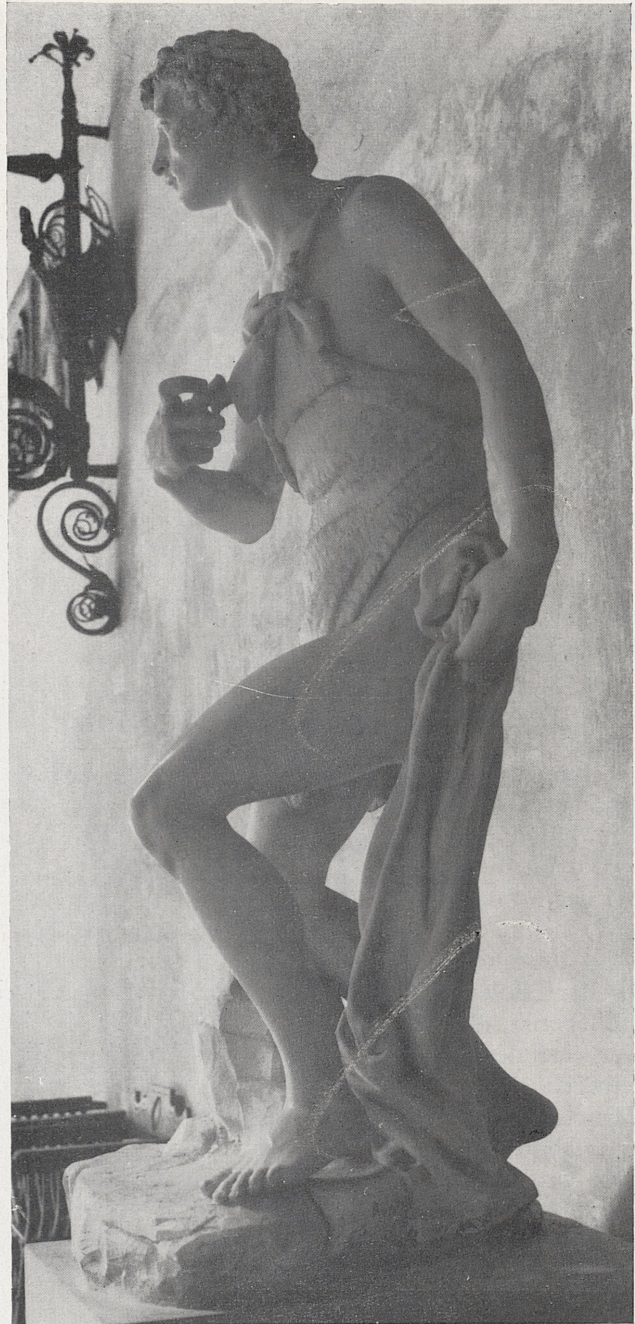
¹⁰ Vgl. die Details bei Wittkower, Taf. 10, 12, 23.

¹¹ Wittkower, Taf. 10. – Man vergleiche auch das Gewand, das Askanius trägt (*Luciana Ferrara*, Galleria Borghese, Novara 1956, Abb. auf p. 17). Beim Johannes ist das Gewand freilich schon lockerer, es weist auf das des Pluto.

verzichtet und nur noch allgemein Gewandung gegeben, womit er bei der Komposition seiner Figuren und Gruppen freie Hand bekam. Man vergleiche nur Apoll und David!

Der Sockel der Johannes-Figur ist in zwei Teile auseinandergelegt. Unten erstreckt sich eine flache, aus mehreren Felslagen aufgebaute Partie. Aus ihr ragt ein zweifach gestufter Felsblock empor, der nach hinten abgechrägt ist. Sieht man den Sockel von rechts an, dann laufen die Bahnen, in die seine Oberfläche sich teilt, schräg nach hinten, sieht man ihn von vorn an, dann laufen sie nach oben. Dieser Felsen ist mehr als eine Paraphrase der üblichen Plinthe. Er vergegenwärtigt — in den Grenzen, die der Plastik hier gesetzt sind — einen Schauplatz. Dass Bernini ein Meister in der Gestaltung von Sockeln war, darüber klärt ein Blick auf Apoll und Daphne schnell auf.¹²

Das kluge Arrangement des Sockels ergibt sich aus der Disposition der Figur. Es ist offenkundig, dass sie vor einer Wand oder, wahrscheinlicher, in einer Nische stehen sollte. Die Rückseite sollte man nicht sehen, sie ist nicht in die künstlerische Rechnung einbezogen. Damit bleiben von den vier Seiten einer Statue noch drei. Eine davon ist dem Bildhauer, von dem unsere Figur stammt, gleichgültig gewesen. Schaut man sie von links an (Abb. 3), dann ist das ganze Motiv unverständlich, man erfährt nicht einmal, was Johannes tut. Selbst sein rechter Arm und sein rechtes Bein werden erst sprechend, wenn man von der anderen Seite oder von vorn blickt. Auf die Betrachtung von dort hat der Bildhauer alle Glieder geordnet, und um dieser Disposition willen hat er in



4 Gianlorenzo Bernini, Johannes d. T. in der Wüste. Florenz, Museo Nazionale.

¹² Wittkower, Taf. 14; der Sockel von Apoll und Daphne hat heute nicht mehr seine ursprüngliche Form, vgl. Wittkower, p. 184.

Kauf genommen, dass die Figur von einer Seite aus, von links, keinen Sinn ergibt. Dergleichen gibt es seit 1621, seit der Pluto-Gruppe, bei allen Figuren Berninis.¹³

Die Hauptansicht ist beim Johannes die von vorn. Um sie ganz zu verstehen, muss man jedoch erst nach rechts gehen (Abb. 4). Man sieht von dort, wie Johannes von hinten gekommen ist. Sein Weg führt nach vorn weiter (die Felsplatte), doch er sinkt in die Knie. Mitten auf dem Weg geschieht dies, nicht an einem ruhigen Platz für regelmässige Andacht. Johannes scheint überwältigt, so sehr, dass er seines Mantels, der auf dem Boden schleift, nicht mehr achtet, kaum, dass er ihn noch hält.

Soweit die Vorgeschichte. Geht man weiter, bis man ungefähr schräg vor der Figur steht, dann ändert sich alles (Abb. 2). Das Momentane schwindet. Vom rechten Bein ist fast nur noch der Oberschenkel zu sehen, der nun gerade über dem aufgehenden Felsblock steht und Johannes Halt gibt. Bei der ersten Ansicht sah man nur, dass Johannes seinen rechten Arm vor die Brust nimmt, nun sieht man auch, dass und wie die Hand sich öffnet. Der Umschlag des Fells hinterfängt sie, und beide zusammen leiten den Blick nach oben, auf den Kopf, der jetzt im vollen, nicht mehr im verlorenen Profil erscheint (Abb. 1).

Hier hat Bernini manches Michelangelo abgesehen, beim David z.B. oder beim Giuliano Medici.¹⁴ Durch kräftige Modellierung der Halspartie ist der Kopf herausgehoben. Die Haare reichen tief in den Nacken, eine Locke fällt in die Stirn. Das Profil des ganzen Kopfes, nicht nur das des Gesichtes, gewinnt physiognomische Ausdruckskraft. Wie bei Michelangelo ist das der Stimmung des Moments dienstbar gemacht: bei Michelangelo steigert das Haar das Dräuende, das Ergrimmen des David, bei Bernini das Ahnungsvoll-Erregte des Johannes.

In der Hauptansicht, von vorn, ist der Moment zum Zustand gesteigert (Abb. 5). Alle Formen weisen nach oben, auf das Gesicht: der Sockel, die Beine, das Kleid. Die jugendliche Schönheit, die das Gesicht in den ersten beiden Ansichten noch bewahrt hatte, ist erloschen. Das Antlitz ist entstellt von dem Leid, das sich in ihm malt. Es ist dies nicht selbst erlittenes, sondern erschautes Leid, es ist das Leiden Christi in der Passion. Johannes ist entstellt davon, denn sein Jünglingsgesicht kann es noch nicht ausdrücken.

Die Figur ist so angelegt, dass sich drei Ansichten hintereinander ergeben. Hält man sich bei der Betrachtung an diese Disposition, dann entfalten sich der motivische Zusammenhang und, mehr noch, die zeitliche Folge der Darstellung, eine Folge, die zugleich Steigerung ist, beim Johannes Steigerung von der Betroffenheit zur Vision. Was Cavalca fortlaufend erzählt, hat der Bildhauer in Stufen differenziert: man sieht einen Beginn, eine Fortführung und einen Höhepunkt, über den hinaus nichts mehr gezeigt ist. Dass dies in der Skulptur möglich ist, war eine der grossen Entdeckungen des jungen Bernini. Für die Aeneas-Gruppe hat er sie teilweise schon genutzt, in der Pluto-Gruppe liegt sie der ganzen Komposition zugrunde.¹⁵ Zwischen beiden, dem Pluto etwas ferner, dem Aeneas etwas näher, steht unser Johannes. 1620 könnte er ungefähr entstanden sein.¹⁶ Wie bei den anderen Werken Berninis aus dieser Zeit, wird auch beim Johannes die Darstellung in erster Linie von der Abfolge der Ansichten zusammengehalten. Hingegen sind die Regeln des Kontraposts, mit deren Hilfe die Bildhauer vor Bernini ihre Standbilder organisierten, ausser Kraft: Nirgends steht der Johannes fest

¹³ Ein Detail der Pluto-Gruppe, das von einem unangemessenen Standpunkt aus aufgenommen wurde, sieht man z.B. bei: *Italo Faldi*, Galleria Borghese, Le sculture dal secolo XVI al XIX, Rom 1954, Taf. 33b.

¹⁴ Vgl. z.B.: *Charles de Tolnay*, Michelangelo, I. The Youth, Princeton 1947, Taf. 41, und *ebenda*, III. The Medici Chapel, Princeton 1948, Taf. 44.

¹⁵ Das Problem der Ansichten bei Bernini behandelt: *Rudolf Kuhn*, Die Entstehung des Bernini'schen Heiligenbildes, Diss. München 1966, p. 89 f. Vgl. auch die Beschreibungen der Borghese-Figuren, *ebda.*, p. 96 ff.

¹⁶ Zur Datierung des Aeneas und des Pluto vgl. *Wittkower*, p. 179 f.



5 Gianlorenzo Bernini, Johannes der Täufer in der Wüste.
Florenz, Museo Nazionale.

auf dem Boden, und kein Standbein gibt es, an dem sich die Bewegung des Leibes und der Glieder messen könnte.

Die Wahl der Szene, ihre bildnerische Auslegung vermittelt der Ansichten, die Aufhebung des Kontraposts, die Bildung des Details — alles deutet darauf hin, dass der Johannes ein Werk des Bernini ist. Er steht in der langen Reihe von Heiligen, die Bernini geschaffen hat, mit am Anfang. Sähe man von der Höhe, die Bernini bei der Darstellung dieses Themas später erreicht hat¹⁷, auf ihn zurück, dann wäre er vor allem als früher Versuch der Beachtung wert, sieht man den Johannes jedoch für sich allein und in der Gesellschaft der Borghese-Figuren, mit denen zusammen er entstanden ist, dann verdient er ungeteilte Aufmerksamkeit.

¹⁷ Vgl. dazu *Kuhn*, a. a. O.

RIASSUNTO

Nella sua descrizione della Galleria Medicea del 1759 Giuseppe Bianchini cita anche una «...statua figura intera al naturale, rappresentante San Gio. Battista nel Deserto, opera del ...Cavalier Bernino».

Questa descrizione può essere riferita ad una statua che si trova oggi nel cortile del Bargello, attribuita ad un ignoto fiorentino. La provenienza di questa statua di S. Giovanni è incerta. Che si tratti di un'opera di Gian Lorenzo Bernini creata circa il 1620 tra i gruppi di Enea (1618-19) e quello di Plutone (1621-22) si può dimostrare soltanto mediante criteri stilistici.

L'aspetto e l'atteggiamento del S. Giovanni sono insoliti e non corrispondono al tipo convenzionale. È probabile che la rappresentazione sia basata su di un passo delle "Vite dei Santi Padri" di Domenico Cavalca.

In questo brano si narra che S. Giovanni condusse nel deserto la Sacra Famiglia di ritorno dall'Egitto. In questa occasione S. Giovanni ebbe la rivelazione dell'identità di Gesù e del suo destino fino alla Passione.

In seguito il Santo, solo, si recò sul "monte della querentana". Prima di allontanarsi: "...puosesi in orazione e pensava di lui (Cristo) e di tutta la sua vita insino alla passione". Soltanto dopo Giovanni si decise a ritirarsi in severa penitenza (cfr. nota 8). Quest'atto di preghiera di S. Giovanni ancora bello e giovane probabilmente è rappresentato nella statua del Bargello. La scelta di un momento di tale radicale cambiamento nella vita del Battista sarebbe caratteristico per il Bernini.

Dettagli come le mani e i piedi nella figura fiorentina si ritrovano nelle altre opere giovanili del Bernini. Il vello che ricopre S. Giovanni corrisponde al drappeggio di Enea. Il virtuosismo con cui è realizzata la base è simile a quello della base di Apollo e Dafne.

La figura di S. Giovanni è disposta in maniera da ottenere una sequenza di tre punti di visuale: il primo da destra (fig. 4), il secondo diagonalmente da destra (fig. 2), il terzo di fronte (fig. 5). Se uno guarda la figura secondo questo ordine di punti di vista, si individua con facilità il momento rappresentato. Soltanto nel Bernini si ritrovano paralleli, per esempio con il gruppo di Plutone e quello di Apollo e Dafne.

Bildnachweis:

Bazzechi, Florenz: Abb. 1-5.