HELGA TRATZ

WERKSTATT UND ARBEITSWEISE BERNINIS[1]

1 Die vorliegende Untersuchung wurde im Februar 1985 von der Philosophischen Fakultät für Geschichts- und Kunstwissenschaften der Ludwig-Maximilians-Universität München als Dissertation angenommen. Für die Publikation wurde der Text umgearbeitet und die 1985 erschienene Literatur eingebracht.
Herr Prof. Norbert Huse hat dieses Thema angeregt und die Arbeit betreut. Ihm möchte ich an dieser Stelle besonders herzlich danken. Mein Dank gilt auch Frau Prof. Jennifer Montagu, die mir in großzügiger und entgegenkommender Weise ihre Forschungsergebnisse zugänglich gemacht hat. Don Cipriano Maria dott. Cipriani, der frühere Archivar der Rev. Fabbrica di S. Pietro, hat meine Archivstudien hilfreich unterstützt. Von den vielen, die mir sonst noch geholfen haben, seien insbesondere Jörg Merz, Francesco Quinterio und Barbara und Michael Liebscher genannt. Schließlich möchte ich den Direktoren der Bibliotheca Hertziana und Herrn Dr. Thoenes danken, daß die Arbeit ins Römische Jahrbuch aufgenommen werden konnte.

INHALTSVERZEICHNIS

Einleitung: Die Bildhauerwerkstatt in Rom 397

I. Die Mitarbeiter Berninis 400
1. Berninis Zusammenarbeit mit seinem Vater
a) Die Werkstatt Pietro Berninis 400
b) Die frühen Großaufträge Gianlorenzo Berninis 400

2. Bernini als Architekt der Fabbrica von St. Peter zur Zeit Urbans VIII. 401
a) Die Ausführung des Baldachinhimmels, der Vierungsstatuen und der Reliquiennischen 401
b) Der engere Mitarbeiterkreis um Bernini 403

3. Die Organisation bei den späteren Werken Berninis 405
a) Die Ausführung der Pilasterdekoration von St. Peter, der Kolonnadenstatuen, der Figuren für die Engelsbrücke und des Vierströmebrunnens 405
b) Die selbständigen Mitarbeiter Berninis
c) Die Privatwerkstatt Berninis 416

II. Die Reverenda Fabbrica di S. Pietro 422
1. Die Organisation der Fabbrica während der fünfziger und sechziger Jahre des 17. Jahrhunderts 422

2. Die Werkstätten der Fabbrica von St. Peter 424

III. Ein Werk für St. Peter 427
1. Die Aufstellung der Cathedra im Chor von St. Peter 427
2. Der Entwurfsprozeß bei der Cathedra 437
3. Die Ausführung der Cathedra 439

IV. Die Marmorstatue 443
1. Die Entstehung der beiden Engel in S. Andrea delle Fratte 443
2. Vorbereitung und Ausführung der beiden Engel 445
3. Vorbereitung und Ausführung einer Marmorfigur 453

V. Die Portraitbüste 463
1. Berninis Aussagen über das Arbeiten eines Portraits 463
2. Das Arbeiten von Portraitbüsten nach gemalten Vorlagen 464
3. Die Vorbereitung und Ausführung eines Marmorportraits am Beispiel der Büste für Ludwig XIV. 466

Schlußbemerkung 472

Anhang zur Cathedra 473
Anhang zur Büste Ludwigs XIV. 474
Verzeichnis der Archive 478
Mehrfach zitierte Literatur 479
Namensverzeichnis von Künstlern, Handwerkern und Angestellten der Fabbrica 483

Einleitung

DIE BILDHAUERWERKSTATT IN ROM

Große Werkstattbetriebe, in denen mehrere Familienmitglieder mit ihren Gehilfen arbeiteten, waren in Rom im 17. Jahrhundert nicht üblich. Zwar gab es einige Familien, zum Beispiel die De Rossi, Mari oder Fancelli, deren Mitglieder als Steinmetzen, Intagliatori oder Marmorhändler immer mit Marmor zu tun hatten und von denen einzelne auch als Bildhauer bekannt wurden, zur Ausbildung einer großen, kontinuierlich geführten Familienwerkstatt kam es jedoch nicht.

Da die Päpste und die Angehörigen der Kurie oft Künstler aus ihrer Heimatstadt bevorzugten und viele französische, deutsche und niederländische Künstler sich aus Studiengründen in Rom aufhielten und dort wenn möglich auch Aufträge annahmen, war der Kreis der Bildhauer, die in Rom arbeiteten, sehr groß und vielfältig. Sie brachten ihre eigenen Regeln mit, und die Zunft, die ‚Università dei Marmorari', die eigentlich Größe und Organisation der Werkstätten bestimmen sollte, hatte im 17. Jahrhundert an Einfluß verloren[2]. Zahlreiche Privilegien und Sonderregelungen für einzelne Bildhauer, nicht zuletzt die Rolle der Accademia di S. Luca und der Virtuosi del Pantheon machen es zudem schwer, ein klares Gesamtbild zu gewinnen. Man ist somit, was die Größe und die Organisation einer Bildhauerwerkstatt anbelangt, auf einzelne Beispiele angewiesen.

Algardi, der Mitte der dreißiger Jahre zu den wichtigen Bildhauern in Rom zählte, beschäftigte zum Beispiel 1636 zwei Gehilfen in seinem Haus[3]. Als der Modeneser Gesandte um 1650 Erkundigungen wegen einer Büste für Francesco d'Este einzog, hieß es gleichfalls, daß Algardi zwei Gehilfen niederen Ranges besäße, die die Büste zum halben Preis machen würden[4]. Bei größeren Aufträgen aber, wie der Stuckdekoration für die Villa Pamphili und den Stuckreliefs in S. Giovanni in Laterano, wurden weitere Bildhauer hinzugezogen.

Auch bei den anderen Bildhauerwerkstätten lassen sich über einen längeren Zeitraum hinweg meist nur zwei Hauptmitarbeiter feststellen. Die Werkstatt Pietro Berninis und die ‚Privatwerkstatt' Gianlorenzo Berninis bildeten darin, wie im folgenden ausgeführt werden soll, keine Ausnahme. Lediglich bei Ferrata kann man annehmen, daß er in den siebziger und achtziger Jahren des 17. Jahrhunderts einen größeren Werkstattbetrieb führte, da Baldinucci im ganzen 15 Gehilfen aufzählte, von denen manche mehrere Jahre in der Werkstatt blieben. Möglicherweise hatte auch die Werkstatt Domenico Guidis in dieser Zeit eine größere Ausdehnung angenommen[5].

In einer Bildhauerwerkstatt, die man als ‚scuola' oder ‚stanza' bezeichnete, war es immer üblich, mit Gehilfen zu arbeiten. Die kräftefordernde, zeitraubende und teilweise

2 Zwar waren noch manche Bildhauer des 17. Jahrhunderts, darunter auch Bernini, Morelli und Ferrata, Mitglieder der althergebrachten Zunft, doch hatte diese ihre wirtschaftliche Bedeutung eingebüßt und besaß nur noch religiöse, gesellschaftliche Funktion. Bernini vermachte der Zunft zum Beispiel 100 Scudi mit der Auflage, eine Jahresmesse für die Toten seines Hauses zu lesen. Vgl. Martini, S. 183, Fraschetti, S. 418, 425.
Zwar beschloß man 1679 noch einmal, die Statuten einzuhalten und auf Privilegien und Ausnahmeregelungen zu verzichten, doch scheint dies nicht viel genützt zu haben. Die Statuten und der ganze archivalische Nachlaß der Zunft, der mir jedoch nur teilweise zugänglich war, befinden sich heute im Archiv der Accademia di S. Lucca.

3 Algardi besaß seit 1635 ein eigenes Haus in der Vigna di Salviati in der Nähe von S. Spirito in Sassia. Siehe Montagu, 1985, Bd. I., S. 30. 1636 war es zu einem Brand im Nachbarhaus gekommen; Francesco Maria Ricci wurde als Zeuge vernommen und berichtete folgendes:
„Hoggi doppo pranzo essendomi messo a lavorare intorno ad una statua del signor principe Borghese, che io sonno scultore e lavoro in casa del signor Alessandro Algardi sultore alla Longara ... et così un altro giovane che lavorava intorno a san Filippo Neri che lavorava alla gagliarda." Masetti Zannini, 1973, S. 240 und Montagu, 1985, Bd. I., S. 223.

4 „Ha (Algardi) due altre persone sotto di se di condizione inferiore nel mestiere, da quali se haverebbe l'opera per la metà del suddetto prezzo, e forse meno." Modena, Archivio di Stato, Archivio per materie, Scultori 17/1. Vgl. Montagu, 1985, Bd. I., S. 259. Anm. 3. Möglicherweise waren damit, wie Montagu annimmt, Domenico Guidi und Ercole Ferrata gemeint, die in den fünfziger Jahren häufig für Algardi arbeiteten und die jener auch mit nach Frankreich nehmen wollte. In dem Testament Algardis wurden neben Domenico Guidi und Ercole Ferrata auch Girolamo Lucenti und Paolo Carniere bedacht, über die Art und Dauer ihrer Zugehörigkeit zur Werkstatt Algardis lassen sich jedoch keine genauen Aussagen machen. Für kürzere Zeit war auch Giuseppe Peroni bei Algardi beschäftigt. Siehe Montagu, 1985, Bd. I., S. 158, 218, 234.

5 Baldinucci, Notizie, Bd. V., S. 382–395; Pascoli, Bd. I., S. 253.

auch sehr schematische Arbeit des Meißelns ließ den Einsatz von Gehilfen sinnvoll erscheinen. Dabei gab es verschiedene Möglichkeiten, die Arbeiten zu delegieren. Für untergeordnete Tätigkeiten wurden oft Steinmetzleute beschäftigt. Ferrata, zum Beispiel, hatte in Neapel „a giornata un certo tale maestro di scarpello, uomo di meno che ordinaria condizione, di cui servivasi per lavare (levare) e pulire[6]". Wenn Alter oder Krankheit den Bildhauer schwächten, wurde vor allem die Bearbeitung des Marmors jüngeren Kräften überlassen, und nur die Entwürfe wurden eigenhändig gemacht. So hieß es von Mocchi: „... faceva però di sua mano i disegni, ed i modelli, e sopraintendeva poi a' giovani, che teneva nella scuola[7]." Auch eine Fülle von Aufträgen konnte dazu führen, daß die Ausführung von Skulpturen anderen Personen überlassen wurde. Pascoli berichtete über Domenico Guidi, daß dieser mehr Aufträge annahm und niedrigere Preise als andere Bildhauer hatte und deshalb gezwungen war, einen Teil an mittelmäßige Leute weiterzugeben, die billig arbeiteten[8]. Üblicherweise aber wurde ein Teil der anfallenden Arbeiten von den jungen Leuten ausgeführt, die in der Werkstatt lernen sollten.

Wie im Handwerk gab es auch bei den Bildhauern zwei Stufen der Ausbildung. Eine ausführliche Schilderung der Lehrzeit enthält die Vita Ferratas[9]. Dieser wurde nach einer aufgegebenen Schulausbildung mit ungefähr vierzehn Jahren zu Tomaso Orsolino, einem verwandten Bildhauer, in Genua in die Lehre gegeben. Auch Filippo Carcani kam später, nachdem er zuerst bei einem Maler gewesen war, als Fünfzehnjähriger in die Werkstatt Ferratas[10]. Viele begannen ihre Ausbildung aber früher. Giuliano Finelli ging bereits mit neun Jahren nach Neapel, mit elf entschied er sich für die Lehre bei einem Bildhauer[11]. Auch Bernini fand, man solle einen elfjährigen Knaben, von dem er in Paris Zeichnungen sah, für neun oder zehn Jahre nach Rom schicken, und verurteilte die Sitte, erst mit fünfzehn nach Rom zu gehen[12]. Wenngleich in den Viten oft von einer anfänglichen Ausbildung bei einem Maler berichtet wird, scheint die Lehre eines Bildhauers generell sehr früh begonnen und sehr lange gedauert zu haben. Ferrata blieb sieben, Finelli acht Jahre in seiner Lehrwerkstatt. Im Falle Ferratas war die Ausbildung durch die Genueser Zunftstatuen genau festgelegt: „Primieramente assegnavansi a' giovani, per legge indispensabile, due ore del giorno per disegnare, ed il rimanente del tempo doveasi da loro spendere in servire alla stanza ed al maestro in ogni più faticosa faccenda, con patir di ogni cosa appartenente al proprio comodo e sostentamento per qualche tempo[13]."

Zusätzlich mußte ein Kostgeld gezahlt werden; auch die Prügelstrafe war erlaubt.

„... cercò (Ferrata) al possibile d'imparare a modellare, levare, e pulire. Fu il suo maggiore studio, ogni volta ch' e' vedeva fare al maestro una figura, il prender un pezzo di marmo, e condurre una in piccola proporzione: e queste poi, avendo loro spaccio per Francia e Spagna, eran d'ajuto al giovane per pagere la dozzina."

‚Levare', das bozzierende Heraushauen aus dem Stein, und ‚pulire', das abschließende Glätten der Oberfläche, gehörten zu den Gebieten, mit denen die Lehrlinge in der Werkstatt betraut werden konnten und wo sie den Umgang mit dem Marmor und den wichtigsten Werkzeugen lernten. Zeichnen und Modellieren, vor allem aber das Kopieren der Modelle und der fertigen Bildwerke in verschiedenen Größen gehörte zur gängigen Form der Ausbildung. Auch Melchiore Cafà und Giuseppe Nusman kopierten in der späteren Ferratawerkstatt die Modelle und die Werke ihres Lehrers[14].

Mit Anfang 20 verließen die meisten ihren ersten Arbeitsplatz. Algardi war ungefähr 20 Jahre alt, als er Bologna verließ und für einige Jahre nach Modena ging[15]; Ferrata war 21, als er in Neapel Aufträge für Putten, Festons und Cherubine annahm. Bolgi und Raggi kamen mit 21 Jahren nach Rom, und auch der Florentiner Giovambattista Foggini war 21 Jahre alt, als er in der Werkstatt Ferratas aufgenommen wurde. Manche wie Giuliano Finelli, der ebenfalls mit 21 nach Rom kam, kurz bei dem Steinmetz Santi Ghetti arbeitete und dann in die Werkstatt Pietro Berninis eintrat, verdingten sich erneut fest in einer Werkstatt. Andere wiederum arbeiteten je nach Auftragslage in verschiedenen Werkstätten oder an eigenen Werken. Von Francesco Baratta wurde zum Beispiel berichtet: „... procurò d' avicinarsi a tutti li buoni Maestri, li quali, nel suo tempo, tenevano occupate le migliori occasioni, e tra gl'altri al Cavaliere Bernini, e al Cavaliere Algardi. Perche fù sempre cervello istabile, e di sua libertà, non si

6 Baldinucci, Notizie, Bd. V., S. 379.
7 Pascoli, Bd. II., S. 418.
8 „... perchè per la quantità grande che ne aveva, astretto era a ridarle ad altri; e come egli le prendeva a fare ad assai buon mercato, doveva di necessità ridarle a professori mediocri, che a buon mercato lavorano." Pascoli, Bd. I., S. 253.
9 Baldinucci, Notizie, Bd. V., S. 376f.
10 Baldinucci, Notizie, Bd. V., S. 392.
11 Passeri, S. 246.
12 Chantelou, 10.10.1665, S. 267, 5.7.1665, S. 51.
13 Baldinucci, Notizie, Bd. V., S. 377.
14 Baldinucci, Notizie, Bd. V., S. 392, S. 395.
15 Montagu, 1985, Bd. I., S. 7.

fermava totalmente sotto l'obedienza di nessuno, e voleva essere assoluto Signore di se medesimo[16]."

Aufgaben, die sich einem jungen Künstler anboten, waren Modellieren, Restaurieren und Arbeiten in Stuck, wie es bei Duquesnoy hieß[17]. Auch Algardi restaurierte während seiner ersten Jahre in Rom Antiken für die Ludovisi[18]. Sie arbeiteten neben Marmor auch in Elfenbein und Holz und übernahmen Aufträge von Handwerkern. Duquesnoy fertigte Kopfreliquiare in der Werkstatt des Holzschnitzers Claude Lorrain, Algardi lieferte Modelle für Gold- und Silberschmiede und für Bronzegießer[19]. Finelli arbeitete anfänglich für den Steinmetz Santi Ghetti[20].

Über die Mitarbeit junger Künstler in der Werkstatt eines Bildhauers wird in den Viten nur wenig berichtet. Als Algardi Domenico Guidi in seine Werkstatt nahm, hieß es, „lo impiegò sui primi giorni in finire molti ritratti et in gettar molte figurine di metallo[21]". Giuseppe Peroni restaurierte bei Algardi einfache, antike Statuen und wurde mit Modellieren beschäftigt[22].

Sowohl Guidis Mitarbeit bei Algardi als auch Finellis Mitarbeit bei seinem Onkel in Neapel und später bei Pietro Bernini wurden in den Quellen mit „finire", „tirare e fine" oder „condurre a fine" angegeben[23]. Man kann daher vermuten, daß solchen geschickten Mitarbeitern die genaue Ausarbeitung der Marmoroberfläche überlassen wurde, was sicher über das bloße Glätten des Marmors hinausging. Mit zunehmendem Können wurde ihnen auch die Ausführung ganzer Marmorstatuen übertragen.

Lediglich bei Ferrata hieß es, daß er seine Gehilfen nicht nur in der Marmorausführung beschäftigte, sondern, selbst in der ‚Erfindung' nicht sehr glücklich, von diesen auch verschiedene Entwürfe machen ließ, die er dann für sich benützte[24]. Daß die kontinuierliche Mitarbeit von jungen Künstlern nicht ohne Schwierigkeiten und eher nachteilig war, berichtete Passeri in der Vita Barattas:

„Per lo più, si sono sentiti sempre li Discepoli querelarsi de loro Maestri troppo severi, nel volerli tenere sotto il giogo asprissimo d'una severa obedienza, e li Maestri dolersi agramente de suoi Discepoli di soverchio ingrati alli beneficij riceuti dalla loro amorevole assistenza, e tanto le ragioni degl'uni, come degl'altri sono valide per ciascheduna parte cosi in quelli, che non pretendono d'essersi venduti schiavi in catena, come in questi di non essere ricompensati della loro protezione. Un giovane se può schifare la suggezione opera con somma prudenza; quando la necessità non l' astringa a non poterne far di meno, e il Maestro non si curi di prendere un assoluto dominio sopra una persona libera, per non haversi a dolere d'essere da quella male ricompensato[25]."

Manchen Bildhauern wie Cosimo Fancelli gelang es nie, eine eigene Werkstatt zu gründen. Sie arbeiteten ausschließlich nach den Entwürfen oder unter der Leitung anderer Künstler.

Was die Mitarbeiter Berninis betrifft, so sind die meisten von ihnen seit langem durch die Forschungen von Fraschetti und Pollak bekannt. Es wurde jedoch noch nie der Versuch unternommen, ihre Stellung zu Bernini und die Art ihrer Mitarbeit genauer zu erfassen. Auch Bernini beschäftigte Steinmetzleute oder andere Handwerker, Lehrknaben, junge Bildhauer, die sich noch nicht selbständig gemacht hatten, und selbständige Künstler.

16 Passeri, S. 334.
17 Passeri, S. 103.
18 Montagu, 1985, Bd. I., S. 8–11.
19 Bellori, S. 402.
20 Passeri, S. 246.
21 Baldinucci, Zibaldone Bd. I., S. 483.
22 Passeri, S. 316.
23 Baldinucci, Zibaldone Bd. I., S. 483, Passeri, S. 246.
24 Baldinucci, Notizie, Bd. V., S. 390.
25 Passeri, S. 334.

1. Berninis Zusammenarbeit mit seinem Vater

a) Die Werkstatt Pietro Berninis

Als der 21jährige Giuliano Finelli 1622 nach Rom kam und in der Werkstatt Pietro Berninis aufgenommen wurde, waren Gianlorenzo 24 und Luigi 10 Jahre alt. Mit zwei ausgebildeten Mitarbeitern und einem ‚Lehrknaben' entsprach die Werkstatt durchaus der herkömmlichen Größe in Rom[26]. Finelli sollte „sotto la sua direzione" arbeiten, und Pietro Bernini hatte ihm versprochen, ihn wie seine Söhne zu behandeln. Finelli, „operando in casa di lui gli servi d'ajuto per condurre a fine molte opere sue, e fra le altre il deposito del Card. Belarmino[27]". Auch an den Aufträgen Gianlorenzo Berninis war Finelli beteiligt. Wie Passeri berichtete, half er bei der Statuengruppe von Apoll und Daphne und bei der Statue der hl. Bibiana. Später übertrug Gianlorenzo Bernini den anderen Werkstattmitgliedern auch die Ausführung ganzer Statuen. Bei den Engeln in S. Agostino ließ er einen von Giuliano, den anderen von Luigi beginnen, der, gerade 16 Jahre alt, damit jedoch nicht zu Rande kam, so daß Giuliano Finelli beide Engelsfiguren fertigstellen mußte. Auch mit dem Portrait für Maria Barberini wurde Finelli beauftragt. Bis Ende 1628 arbeitete er bei Bernini und erhielt 12 Scudi im Monat, Kost und Logis[28].

Aus den Aussagen Passeris kann man schließen, daß Finelli hauptsächlich in der Endphase, bei der Fertigstellung der Figuren eingesetzt wurde. Seine besondere Fertigkeit, was die sorgfältige Ausarbeitung der Marmoroberfläche betraf, läßt sich auch an seinen späteren Werken feststellen.

Gianlorenzo hingegen wurde in der Werkstatt seines Vaters hauptsächlich bei den Portraits eingesetzt[29]. Nach den übereinstimmenden Aussagen der Vitenschreiber stammen von ihm die Büsten bei den Grabmälern De Sourdis, Bellarmino und Dolfin. Wenngleich man in der Werkstatt Pietro Berninis noch nicht von Spezialisten sprechen kann, so gab es doch Hauptgebiete, in denen die einzelnen Werkstattmitglieder bevorzugt tätig waren.

b) Die frühen Großaufträge Gianlorenzo Berninis

Bernini erhielt 1622 den Auftrag, den Katafalk für Paul V. zu errichten, und um eine schnelle Fertigstellung zu gewährleisten, wurden mehrere junge Bildhauer engagiert, die die einzelnen Statuen in Stuck ausführten. Bernini hatte die künstlerische und unternehmerische Leitung. Wie man aus seiner Schlußrechnung ersehen kann, bezahlte er die Bildhauer und deren Gehilfen[30].

Den ersten Großauftrag der Fabbrica von St. Peter, die Ausführung der Bronzesäulen zum Baldachin, übernahm Bernini gleichfalls noch als selbständiger Werkstattunternehmer und beschäftigte in der Hauptsache die Leute aus seinem eigenen Haus.

Nachdem man ihn zum „Soprastante della fonderia" und am 1. Oktober 1623 zum „Sopraintendente della sudetta fonderia" ernannt hatte[31], war er für die gesamte Unternehmung, die Arbeitsorganisation und das Gießen, verantwortlich. Zusätzlich zu einer monatlichen Provision erhielt er in den Jahren 1625 und 1626 riesige Summen ausgezahlt, die für den Guß verwendet werden sollten. Bernini oblag die Verwaltung und die Vergabe der Gelder. Er kümmerte sich um die Mitarbeiter und um die Ratifizierung der Verträge mit den Bildhauern. Zugleich aber war er auch ständig beim Gießen anwesend[32].

Zusätzlich hatte er seinen Vater eingesetzt „in provedere quello, che bisognava per detta opera di q.to lavoro[33]". Pietro Bernini schrieb auch eine Aufstellung der Material- und Arbeitskosten, zahlte Leute aus und unterzeichnete Rechnungen[34]. Er übernahm damit genau den Aufgabenbereich, der später dem Fattore und dem Soprastante der Fabbrica zukam.

Bernini war selbst noch an allen Arbeitsphasen, was die Vorbereitung und das Gießen der Säulen betraf, beteiligt. Er formte die kleinen und großen Modelle zu den Säulen, machte Abgüsse in Gips und baute die Gußform, das heißt den Tonkern mit seinen Metallverstrebungen, die Wachsschicht und den Tonmantel mit den Luftschäch-

26 Bei der Ausstattung der Capella Paolina in S. Maria Maggiore hatte Pietro Bernini mit mehreren selbständigen Bildhauern zusammengearbeitet. Die Mitarbeit Niccolo Gordiers und Stefano Madernos war vermutlich nur auf solche Großaufträge beschränkt.

27 Passeri, S. 247.

28 Passeri, S. 247.

29 Wittkower, 1955 (1981³), S. 182.

30 Unter seinen Unkosten listete Bernini auch 210 Scudi auf „per fattura Alli scultori a chi piu e manco conforme alli meriti" und 28,50 Scudi für „Omini per aiuto delli scultori e a accomodare le crete". Berendsen, 1957, S. 67.

31 Fraschetti, S. 41.

32 Pollak, Bd. II., Reg. 1056, 1061, 1132, 1138, 1092.

33 Pollak, Bd. II., Reg. 1132.

34 Pollak, Bd. II., Reg. 1141 und RFSP 1. P. Ser. 1 Vol. 4 Nr. 9; RFSP 1. P. Ser. 1 Vol. 2 Nr. 39.

ten, auf[35]. Nur die nachträgliche Ausarbeitung der Bronzeteile wurde an vier selbständige Gießer weitergegeben[36].

Die Mitarbeit der anderen Bildhauer läßt sich nicht genau bestimmen. Stefano Maderno hatte für das erste Modell einer Säule fünf Tonputten geformt, Pietro Antonio de Martini hatte einige Wachsformen erstellt[37]. Passeri berichtete, daß auch Duquesnoy und Giuliano Finelli Modelle zu den Putten machten[38]. Im Grunde handelte es sich aber noch um einen privat geführten Werkstattbetrieb, wo man, um einen Auftrag dieser Größe durchführen zu können, weitere Bildhauer eingestellt hatte.

2. Bernini als Architekt der Fabbrica von St. Peter zur Zeit Urbans VIII.

a) Die Ausführung des Baldachinhimmels, der Vierungsstatuen und der Reliquiennischen

1628, bei der Ausführung des Baldachinhimmels, wurde jedoch eine neue Organisationsform eingeführt, die man bei allen späteren Aufträgen der Fabbrica an Bernini beibehielt. Die Fabbrica übernahm die Verwaltung und den Anweisungen Berninis folgend die Ausgabe der Gelder. Bernini war als entwerfender Künstler zwar noch bei der Vorbereitung, aber kaum mehr bei der Ausführung des Werks tätig[39]. Vermutlich hing diese Änderung bereits mit dem neuen Amt zusammen, das ihm im Jahr darauf übertragen werden sollte. Als Carlo Maderno 1629 starb, wurde Bernini zum „nuovo Architetto della Basilica Vaticana et del Palazzo Apostolico" ernannt[40]. Damit stand ihm der ganze Werkstattbetrieb der Fabbrica von St. Peter zur Verfügung, und er konnte diesen bei allen in den dreißiger Jahren nebeneinander laufenden Aufträgen, bei den Vierungsstatuen und den Reliquiennischen, bei dem Urbangrabmal, der Cathedra in der Taufkapelle, dem Grabmal der Mathilde von Tuszien, dem Relief zu Pasce Oves Meas und dem Campanile-Projekt, einsetzen.

Die Mitarbeiter beim Baldachinhimmel:

Die wichtigeren Figuren des großen Holzmodells wie die Engel und die Christusfigur wurden von Finelli und Duquesnoy gemacht, die beide schon vorher an den Säulen mitgearbeitet hatten. Daneben waren noch Andrea Bolgi und Domenico Fiamengho beschäftigt; auch zwei Gießer arbeiteten mit an dem großen Modell, das probeweise aufgestellt wurde[41].

Die genauen Tonmodelle zu den Engeln, die als Vorlage für die Gußform dienten, wurden gleichfalls wieder von Finelli angefertigt[42]. Dieser modellierte außerdem noch die geplanten Figuren eines Petrus und Paulus und scheint somit der wichtigste Mitarbeiter Berninis gewesen zu sein[43]. Da er jedoch im Oktober 1628 seine Mitarbeit bei Bernini beendete, rückte Andrea Bolgi an diese Stelle. Mit Aushilfsarbeiten, teilweise nur im Taglohn bezahlt, hatte jener zuerst nur Aufgaben übernommen, die einem Intagliatore entsprachen. In den dreißiger Jahren jedoch wurde Bolgi der wichtigste Mitarbeiter Berninis[44].

Die weniger wichtigen, kopierenden Arbeiten, wie das Anbringen der Wachsschicht auf dem Tonkern, übernahmen 1630 Speranza, Bolgi und Luigi Bernini, der in minimalem Umfang daran beteiligt war, Niccolo Gordier, der vermutlich schon für Pietro Bernini gearbeitet hatte, und der damals 24jährige Giacomo Antonio Fancelli[45]. Zusammen mit Domenico de Rossi fertigten diese auch acht Puttenmodelle für ein zweites, großes Holzmodell zum Baldachinhimmel[46].

Sobald es jedoch um die genauen Vorlagen für die Bronzeausführung ging, beschränkte man sich wieder auf zwei Mitarbeiter. Speranza und Bolgi formten den Fries aus Puttenköpfen, und die getriebenen Puttenpaare wurden in der Hauptsache nach Vorlagen Speranzas hergestellt[47]. Unter den vielen Mitarbeitern Berninis gab es demnach drei, die für die originalen Vorlagen zum Gießen und Treiben der Bronze zuständig waren. Diesem engeren Kreis gehörten zuerst Finelli und später, Anfang der dreißiger Jahre, Speranza und Bolgi an.

35 Pollak, Bd. II., Reg. 1132.
36 Pollak, Bd. II., Reg. 1111.
37 Pollak, Bd. II., Reg. 1086.
38 Passeri, S. 248.
39 Berninis Anteil bestand vor allem in der Entwurfstätigkeit. Beim Baldachinhimmel mußte er laut Vertrag von 1628 zwischen der Fabbrica und Bernini die Modelle zu den Statuen machen, in der Größe, wie sie notwendig wären. Er mußte die ‚Sopraintentenza' übernehmen und nach seinen Zeichnungen, Maßen und Anweisungen alle Architekturformen machen lassen. Die Fabbrica hingegen übernahm alle notwendigen Ausgaben zum Material der Modelle und zu den Gehilfen für das Bozzieren und das Ausführen der Wachsformen. Pollak, Bd. II., Reg. 1146.
Zu der möglichen Beteiligung Borrominis auch an der Entwurfstätigkeit vgl. Thelen, 1967.
40 Pollak, Bd. II., Reg. 5. Schon Quinterio stellte den Wechsel der Organisationsform, der von der Ausführung der Baldachinsäulen zur Ausführung des Baldachinhimmels stattfand, heraus. Vgl. Quinterio, 1983, S. 368.
41 Pollak, Bd. II., Reg. 1168, 1169, 1154.
42 Pollak, Bd. II., Reg. 1184.
43 Pollak, Bd. II., Reg. 1188.
44 Pollak, Bd. II., Reg. 1175, 1178, 1180, 1192, 1195, 1199, 1202–1204, 1240.

Generell läßt sich feststellen, daß beim Baldachinhimmel die Unterscheidung in einen künstlerischen und einen handwerklichen Bereich noch nicht so ausgeprägt war wie bei den späteren Bronzewerken, zum Beispiel der Cathedra. Sowohl Bolgi als auch Speranza halfen in der Gießerei „a sotterare e murare le forme delli due Angeli gittati"; der Gießer Gregorio de Rossi wiederum arbeitete an den Engelsmodellen aus Ton und Pappmaché mit, und Horatio Albrizzi war an den Gußmodellen beteiligt[48]. Das Gießen und die nachträgliche Ausarbeitung der gegossenen Teile wurde gänzlich den drei Gießern, Gregorio de Rossi, Horatio Albrizzi und Innocenzo Albertini überlassen.

Die Mitarbeiter bei den Vierungsstatuen:

Eine andere Aufgabenverteilung zeigte sich bei den Statuen der Vierung. Nachdem für die Umgestaltung der Vierungspfeiler mehrere Entwürfe eingereicht worden waren und man den Entwurf Berninis zum Nordwestpfeiler, wo ursprünglich der Andreas stehen sollte, ausgewählt hatte, wurden 1629 vier verschiedene Bildhauer mit der Ausführung der einzelnen Statuen beauftragt. Francesco Mocchi, der damals 49 Jahre alt war, sollte die Statue der hl. Veronika machen. Der 35jährige Duquesnoy, der wegen seiner Statue der hl. Susanna allgemein geschätzt und der von Papst Urban VIII. persönlich dazu aufgefordert wurde, sollte die Figur des hl. Andreas ausführen[49]. Beide Künstler waren selbständig arbeitende Bildhauer. Andrea Bolgi war mit seinen 24 Jahren der jüngste in diesem Kreis, doch war er von Bernini unter Zurücksetzung Finellis besonders gefördert worden. Bernini selbst war damals 31 Jahre alt.

Während man für die originalgroßen Stuckmodelle 250 Scudi an Duquesnoy, 350 an Bolgi, 400 an Mocchi und 500 an Bernini zahlte und damit anscheinend Unterschiede in der Entwurfstätigkeit der einzelnen Bildhauer berücksichtigte, wurde die Ausführung der Marmorstatuen gleich vergütet. Jeder erhielt für die ‚manufattura' 3300 Scudi[50].

Bernini hatte, zumindest was Mocchi und Duquesnoy betraf, keinen Einfluß auf die Ausführung der Figuren. Mocchi arbeitete die Statue der Veronika in seiner eigenen Werkstatt, ‚in casa sua', wie es hieß[51], und hatte lediglich Werkzeuge und Material von der Fabbrica geliehen[52]. Duquesnoy stand Raum in der Fabbrica zur Verfügung, wo er neben Bolgi und Bernini selbständig arbeitete und eigene Mitarbeiter unterhielt, wie von Bellori und Passeri berichtet wurde[53]. Auch Bernini selbst hatte einen Gehilfen. Er bediente sich der Mithilfe Speranzas, wie eine Zahlung an diesen belegt[54].

Die Bildhauer arbeiteten ihre Statuen selbständig, mit eigenen Gehilfen, und waren vertraglich an die Fabbrica gebunden. Sie bildeten daher keine herkömmliche Werkstattgemeinschaft unter Berninis Leitung, und man kann Mocchi und Duquesnoy in diesem Fall auch nicht als Werkstattmitglieder Berninis bezeichnen. Wieweit sie bei ihren Statuen Anregungen Berninis folgten, läßt sich nicht genau feststellen. Immerhin hatte Bernini einen Entwurf zur Andreasnische gemacht, der für Duquesnoy maßgeblich gewesen sein könnte[55]. Die geringen Zahlungen für sein Stuckmodell würden dies auch unterstützen. Diese Vorlage könnte von Duquesnoy weiter ausgearbeitet worden sein. Der junge Andrea Bolgi folgte sicher weitgehend den Anweisungen Berninis, doch kann man vielleicht auch bei ihm eine eigene, zeichnerische Ausarbeitung der Figur annehmen. Finelli zumindest, der sich ursprünglich Hoffnungen auf diesen Auftrag gemacht hatte, hatte eigene Zeichnungen besessen, die er dem Papst hatte vorlegen wollen[56]. Daß Mocchi seinen eigenen Entwurf gemacht hatte, war noch nie in Zweifel gezogen worden[57].

Die Mitarbeiter bei den Reliquiennischen:

Die Reliquiennischen im oberen Teil der Vierungspfeiler gingen gleichfalls auf den Entwurf Berninis zurück. Ihre Ausführung wurde am nordöstlichen Pfeiler begonnen, an dem damals noch nicht der Longinus, sondern die Statue der hl. Helena mit den Kreuzreliquien Platz finden sollte.

Da es sich um die erste Reliquiennische handelte, wurde ein großes Holzmodell aufgestellt, dessen Architekturteile bemalt und teilweise vergoldet waren[58]. Stefano Speranza machte die Figurenreliefs zu diesem Modell, und

45 Giacomo Ant. Fancelli wurde bereits 1606 geboren. Vgl. De Lotto, 1979, S. 35.
46 Pollak, Bd. II., Reg. 1268–1271.
47 Pollak, Bd. II., Reg. 1486–1492.
48 Pollak, Bd. II., Reg. 1229, 1155, 1180.
49 Bellori, S. 292.
50 Pollak, Bd. II., Reg. 1639–1645, 1814–1816, 1714–1717, 1770–1775.
51 Pollak, Bd. II., Reg. 1733.
52 RFSP 1. P. Ser. Arm. Vol. 268 S. 18.
53 „... manteneva uomini a posta alle sue spese", Bellori, S. 294; „... che haveva contratto negl'aiuti necessarij ad un Opera cosi considerabile", Passeri, S. 111.
54 Pollak, Bd. II., Reg. 1771.
55 Lavin, 1968, S. 29.
56 Passeri, S. 248.
57 Montagu, 1982, S. 430–436.
58 Pollak, Bd. II., Reg. 47, 1890, 1891, 1888, 1889.

Andrea Bolgi formte die Modelle eines Gottvaters und mehrerer Engel für das darüberliegende Bogenfeld[59]. Von allen Reliquiennischen wurde diese am sorgfältigsten vorbereitet. Das zeigt sich auch daran, daß sich eine Zeichnung zum Relief, ein kleines Stuckmodell und zwei Zeichnungen zum darüberliegenden Bogenfeld erhalten haben[60].

Die Ausführung des Engelreliefs in Marmor wurde Luigi Bernini übertragen. Zwar begann Speranza mit den vier Putten am Kreuzesstamm, den Hauptanteil, die Ausführung des großen Engels, aber übernahm Luigi Bernini, der zwei Jahre lang Zahlungen dafür erhielt. Anschließend arbeitete noch Niccolo Sale ein halbes Jahr an der Fertigstellung des Reliefs. Die Kosten für die Marmorausführung beliefen sich auf 730 Scudi und waren somit erheblich höher als bei den Reliefs für die restlichen Reliquiennischen[61].

Was die Reliefs zu den drei anderen Reliquiennischen betraf, so machte man sich nicht die Mühe, originalgroße Stuckmodelle anzufertigen, sondern begnügte sich mit großen, von Pellegrini und Abbatini gemalten Kartons. Die Reliefs sind im ganzen auch einfacher gehalten. Ihre Ausführung wurde drei selbständig arbeitenden Bildhauern anvertraut. Matteo Bonarelli machte das Relief zum Longinus und erhielt 650 Scudi. Ebensoviel erhielt Niccolo Menghini für sein Relief über der Veronika. Domenico de Rossi, der das Relief beim Andreas arbeitete, erhielt nur 550 Scudi. Ihre selbständige Stellung zeigt sich am deutlichsten bei Niccolo Menghini, der wie vorher Mocchi sein Relief in einer eigenen Werkstatt ‚alle quattro fontane' arbeitete[62].

Auch die Ausführung der Putten in den Bogenfeldern wurde an einzelne Bildhauer vergeben, wobei neben Matteo Bonarelli, Lorenzo Flori, Domenico de Rossi, Orfeo Boselli und Andrea Bolgi beteiligt waren.

b) Der engere Mitarbeiterkreis um Bernini

Schon beim Baldachinhimmel hatten Finelli, später Speranza und Bolgi die genauen Vorlagen für die Bronzeausführung gemacht und damit eine besondere Stellung unter den Mitarbeitern Berninis eingenommen. Bei den Reliquiennischen sind es neben Luigi Bernini und Niccolo Sale wiederum Speranza und Bolgi, deren Mitarbeit sich von der anderer Bildhauer unterscheidet. Wie Finelli, der Modelle zu einem Petrus und einem Paulus gemacht hatte, die letztlich nicht ausgeführt wurden, waren auch Speranza und Bolgi bereits bei der Planung und Vorbereitung der ersten Reliquiennische beteiligt. Bolgi hatte Stuckmodelle für das Bogenfeld geformt, die aber wegen des neuen Entwurfs nicht zur Ausführung kamen. Bolgi und Speranza hatten auch kurz vorher, im März 1634, zusammen mit Luigi Bernini den unteren Teil des Grabmals der Mathilde von Tuszien ausgeführt[63]. Aus allem kann man schließen, daß sie einen engeren Mitarbeiterkreis um Bernini bildeten.

Während die übrigen Bildhauer jeweils mit der Ausführung einer ganzen Statue, eines Reliefs oder verschiedener Putten beauftragt wurden und auch beim Baldachinhimmel jeweils eine festumrissene Aufgabe hatten, wurde dieser engere Mitarbeiterstamm mit sehr vielfältigen Arbeiten betraut. Er wurde in Teilbereichen und auch auf handwerklichem Gebiet eingesetzt, so oft es nötig war. Eine Zusammenstellung läßt sehr gut das breite Spektrum ihrer Mitarbeit erkennen.

Stefano Speranza zählte sechs Jahre lang, von 1630 bis 1636, zu den Mitarbeitern Berninis, und Baldinucci erwähnte ihn unter den „discepuli", die bei Bernini die Anfänge der Kunst erlernten[64]. Um 1630 arbeitete er sehr eng mit Bernini zusammen. Laut Baglione fertigte er am Grabmal Carlo Barberinis die Figur der Kirche, die linke der beiden Allegorien, und im September 1631 half er Bernini auch beim Stuckmodell des Longinus[65].

Die Zahlungen belegen, auf welch vielfältige Weise er beim Baldachinhimmel beschäftigt war. 1630/31 arbeitete er an den Wachsformen der Engel, half in der Gießerei bei den Vorbereitungen zum Guß und formte zwei Putten für das zweite große Holzmodell. 1632/33 arbeitete er neben Bolgi die Vorlagen für die getriebenen Puttenköpfe und anschließend die Vorlagen für die getriebenen Puttenpaare[66]. Zusätzlich schnitzte er wie Gordier zwei Holzengel und die Figuren eines Petrus und Paulus für ein geplantes Tabernakel[67]. In den Zahlungen wurde er dabei als „Scultor di legno" bezeichnet, was ein Licht auf seine Herkunft wirft. Baglione berichtete, daß sein Vater

59 Pollak, Bd. II., Reg. 1894, 1895, 1892, 1893.
60 Die Zeichnung vom Relief, Düsseldorf F. P. 1660, wurde 1971 von Montagu publiziert. Weiter gibt es ein kleines, sehr zerstörtes Modell zu diesem Relief im Archiv der Fabbrica und zwei Zeichnungen zum Bogenfeld darüber in der Biblioteca Apostolica Vaticana: Archivio Chigi 24915, Abb. BW 152a, und Archivio Chigi 24927, Abb. Ausstellungskatalog Bernini in Vaticano, S. 104.
61 Pollak, Bd. II., Reg. 1926–1936.
62 Pollak, Bd. II., Reg. 2002.
63 Pollak, Bd. II., Reg. 623–630.
64 Baldinucci, Vita Berninis, S. 155.
65 Baglione, S. 352; Pollak, Bd. II., Reg. 1771.
66 Pollak, Bd. II., Reg. 1209, 1231, 1268–1271, 1288–1292, 1486–1492.
67 Pollak, Bd. II., Reg. 977, 978, 982.

Schreiner war[68]. Zusammen mit Gordier fertigte er auch das Modell zur bronzenen Fußbodenplatte der Confessio, und am Schluß machte er noch eine Zeichnung vom Baldachin, die als Vorlage für den Stecher diente[69]. In der Mitte der dreißiger Jahre arbeitete er hauptsächlich mit Bolgi und Luigi Bernini zusammen. Während diese die Putten am Sarkophag der Mathilde von Tuszien begannen, arbeitete Speranza das Sarkophagrelief[70]. Mit diesen war er auch an der Reliquiennische der Helena beschäftigt, wo er zuerst die Engelsreliefs in Stuck ausführte und anschließend vier Putten in Marmor begann[71]. Bis Ende 1635 wurde er für das Sarkophagrelief der Mathilde von Tuszien bezahlt, und eine Zahlung im Februar 1636 bezog sich möglicherweise auf Arbeiten an der Statue selbst[72]. Später jedoch wurde sein Name in der Fabbrica nicht mehr erwähnt.

Man kann annehmen, daß Speranza bei Bernini lernen wollte und sich als dessen Gehilfe verdingte. Anfänglich arbeitete er sehr eng mit Bernini zusammen. Er war vielseitig und auch in Teilbereichen einsetzbar; er zeichnete, arbeitete in Holz und Stuck, fertigte Vorlagen zu Bronzetreibarbeiten und durfte, was auch zum Bereich eines jüngeren Bildhauers gehören konnte, ein Marmorrelief ausführen. Eine ganze Statue jedoch wurde ihm nie anvertraut.

Niccolo Sale war ebenfalls kein ausgebildeter Bildhauer, sondern anfänglich bei Bernini „in carica di spenditore domestico" angestellt[73]. Ab 1634 wurde er in den Zahlungen der Fabbrica erwähnt. Zuerst arbeitete er neben Giacomo Balsimelli und Lorenzo Flori als Steinmetz bei der Restaurierung der Säulen für die Reliquiennischen[74]. Später half er die Statue der Mathilde zu bozzieren und die Engelreliefs der Reliquiennische, die Luigi Bernini begonnen hatte, fertigzustellen[75]. Die meisten seiner Arbeiten entsprachen dem Aufgabengebiet eines ‚Intagliatore'. So arbeitete er am Wappen und am Piedestal des Grabmals Urbans VIII., fertigte Formen für Taube und Palme bei der Pilasterdekoration und machte neben einem Wappen die Gußmodelle für Taube und Lilie beim Vierströmebrunnen[76]. Baldinucci rechnete ihn jedoch zu den Schülern, die bei Bernini ausgebildet wurden, und Domenico Bernini schrieb ihm die Sarkophagreliefs in der Capella Raimondi zu[77]. Wie Speranza wurde er nie mit der Ausführung einer ganzen Statue betraut.

Andrea Bolgi hingegen war ein wichtigerer Mitarbeiter als Sale und Speranza. 1626 war er nach Rom gekommen, und zwei Jahre später tauchte er im Mitarbeiterkreis um Bernini auf. Diesem mag es durchaus willkommen gewesen sein, daß Bolgi bereits unter der Leitung des Bildhauers Tacca in Bronze gearbeitet hatte[78]. Anfänglich übernahm er Aushilfsarbeiten und verbesserte die Bienen an den Marmorwappen des Baldachins oder half Finelli bei den Flügeln der Engelsmodelle, die als Vorlage zum Guß dienten. Teilweise wurde er dafür in Taglohn gezahlt. Neben Speranza, Fancelli und Gordier war er mit den Wachsformen der Engel beschäftigt und half beim Aufbau ihrer Gußform. Außerdem machte er zwei Putten für das zweite große Holzmodell zum Baldachinhimmel[79].

Obwohl Bolgi erst ein Jahr bei Bernini arbeitete, vermittelte ihm dieser 1629 den Auftrag, eine der vier Statuen für die Vierung zu machen, und da Finelli wegen dieser und anderer Zurücksetzungen den Berninikreis verließ, wurde Bolgi der fähigste und wichtigste Mitarbeiter bei Bernini.

Neben der Vierungsstatue arbeitete er aber weiterhin bei den übrigen Aufträgen Berninis mit. Er fertigte einen kleinen Teil der Bronzetreibarbeiten bei den Puttenköpfen des Baldachins, arbeitete zwei Putten am Grabmal der Mathilde von Tuszien und vollendete die Inschrifttafel am Grabmal. Er machte das große Stuckmodell eines Gottvaters mit 6 Engeln für die Wölbung über der ersten Reliquiennische und führte schließlich einige Putten dafür aus. Außerdem übernahm er auch Sonderaufträge, wie die Halterung der Lampen am Hochaltar zu entwerfen und den Marmor der Vierungsstatuen in Carrara zu besorgen[80].

In den vierziger Jahren aber trat Bolgi immer häufiger als selbständiger Bildhauer auf, der auch eigene Aufträge von der Fabbrica annahm. Anscheinend wurde er auch als Architekt tätig, denn er war 1645 mit unter den Architekten, die neue Entwürfe zum Glockenturm Berninis

68 Baglione, S. 352.
69 Pollak, Bd. II., Reg. 1613, 1600–1603.
70 Pollak, Bd. II., Reg. 623–624.
71 Pollak, Bd. II., Reg. 1894, 1895, 1926.
72 „per la statua di bassorilievo", Pollak, Bd. II., Reg. 626.
73 Baldinucci, Vita Berninis, S. 155.
74 Pollak, Bd. II., Reg. 1869–1885.
75 Pollak, Bd. II., Reg. 637, 1932–1936.
76 Zum Grabmal Urbans VIII. vgl. Ausstellungskatalog Bernini in Vaticano, S. 316; zur Pilasterdekoration vgl. Anm. 107.
77 Baldinucci, Vita Berninis, S. 155; Domenico Bernini, S. 112. Die beiden Reliefs sind jedoch zu verschieden, als daß man sie einem Bildhauer zuschreiben könnte.
78 Martinelli, Contributi alla Scultura del Seicento, 1959, S. 137.
79 Pollak, Bd. II., Reg. 1175, 1178, 1180, 1192, 1195, 1199, 1202–1204, 1240, 1229, 1268–1271.
80 Pollak, Bd. II., Reg. 1294, 1486, 627, 628, 633, 634, 651, 652, 1892, 1893, 2050–2053, 1617.
1635 wurde Bolgi nach Carrara geschickt, Pollak, Bd. II., S. 455 Anm. 4.

vorlegten[81]. Da er aus Carrara stammte und vermutlich Verbindungen zu den Marmorhändlern hatte, wurde ihm 1646 die „Sopraintendenza" für den Marmorankauf der Fabbrica übergeben[82].

Zwar arbeitete Bolgi noch an einem Privatauftrag Berninis, der Capella Raimondi, mit, an den Reliefs zur Pilasterdekoration von St. Peter war er aber kaum mehr beteiligt[83]. Zur gleichen Zeit übernahm er wie andere, selbständige Bildhauer in Rom den Auftrag von der Fabbrica, zwei Stuckfiguren über den Arkaden des Langhauses auszuführen. Seine beiden Allegorien fanden jedoch nicht die Zustimmung des Papstes und wurden 1648 abgenommen und verändert[84]. Vermutlich im Zuge dieser Auseinandersetzungen verpflichtete die Fabbrica vier andere Bildhauer, die die Allegorien fertigstellen sollten: *„Sculptores ad perfient nominati fuerunt Claudius Gallus, Mattheus Bonacellus, Antonius Raggius Hercules Ferratus*[85]." Der erstgenannte, Claude Poussin, und Raggi und Ferrata wurden in den folgenden Jahren zu wichtigen Mitarbeitern Berninis. Bolgi aber verließ Rom und ging nach Neapel.

Obwohl Bolgi schon vor seiner Zeit bei Bernini als Bildhauer tätig war, zählte ihn Baldinucci zu den ‚Schülern' Berninis. Er scheint aber sehr bald ein vollwertiger Mitarbeiter und selbständiger Bildhauer geworden zu sein.

Luigi Bernini arbeitete erstmals 1630 in der Fabbrica, wo er trotz seiner 18 Jahre gleich den Auftrag zur Ausführung von zwei ganzen Figuren erhielt. Die Zahlungen für diese beiden Engel in der Taufkapelle begannen im September 1630. Daneben arbeitete er am Baldachinhimmel und am Grabmal der Mathilde von Tuszien mit[86]. Baldinucci schrieb ihm sogar die Ausführung der ganzen Statue zu und behauptete, daß nur der Kopf von Bernini selbst gemacht sei. Aus den Abrechnungen, wonach Balsimelli und Sale die Bozzierung gemacht hatten, Speranza und Bartolomeo Beltrami mitgearbeitet hatten, Bernini selbst aber den Löwenanteil von 800 Scudi erhalten hatte, wird dies nicht ersichtlich[87].

Ähnlich wie Matteo Bonarelli, Domenico de Rossi und Niccolo Menghini übernahm Luigi Bernini die Ausführung eines ganzen Reliefs für die Reliquiennischen. Vermutlich sollte er als selbständiger Bildhauer eingeführt werden. Auch beim Campanile wurde ihm die Ausführung von vier Viktorien anvertraut[88].

Seine Begabung lag jedoch eher im technischen Bereich. Im September 1637 hatte er Modelle für eine Orgel entworfen, und später befaßte er sich ausschließlich mit Architektur und der Entwicklung von technischen Geräten[89]. Bernini suchte immer wieder seinen Bruder mit Ämtern zu versorgen, und am 2. Oktober 1634, nach dem Tod Francesco Giordanos, wurde diesem das Amt des Soprastante der Fabbrica übertragen. Drei Jahre später wurde Luigi Bernini auch beauftragt, die regelmäßige Reinigung des Baldachins zu übernehmen[90]. Obwohl ihm nach den privaten Auseinandersetzungen mit seinem Bruder die Anstellung als Soprastante wieder entzogen wurde, war er auch später noch für Gianlorenzo Bernini in der Fabbrica tätig[91]. So wurde er beim Bau des Campanile mit der Marmorbeschaffung beauftragt[92]. Bei den Kolonnaden war er deputiert, die Rechnungen zu schätzen, und 1665, während der Reise Gianlorenzo Berninis nach Paris, vertrat er diesen in der Fabbrica.

Der engere Mitarbeiterkreis Berninis in den dreißiger Jahren ähnelte somit durchaus noch dem herkömmlichen Muster. Mit Andrea Bolgi und Luigi Bernini hatte er zwei ausgebildete Bildhauer, denen er auch größere Aufträge anvertrauen konnte. Speranza und Sale hingegen wurden mit untergeordneteren Arbeiten beschäftigt.

3. Die Organisation bei den späteren Werken Berninis

a) Die Ausführung der Pilasterdekoration von St. Peter, der Kolonnadenstatuen, der Figuren für die Engelsbrücke und des Vierströmebrunnens

Zur Zeit Urbans VIII. hatte Bernini neben den Aufträgen der Fabbrica und der Papstfamilie nur sehr selten für private Auftraggeber gearbeitet. Vermutlich wollte der Papst Berninis künstlerische Fähigkeiten auf St. Peter und auf Aufträge der Barberinifamilie beschränken und erhob Einspruch bei anderen Werken. So hatte Urban VIII. Bernini ausdrücklich die Erlaubnis erteilt, die Portraitbüste des Königs von England zu machen[93]; auch bei der

81 RFSP 1. P. Ser. 3 Vol. 162 S. 68 v; vgl. Borsi, 1980, S. 306.
82 RFSP 1. P. Ser. 4 Vol. 162 S. 86 v.
83 Der bei den Zahlungen für die Putten der Pilasterdekoration häufiger erwähnte Martino Antonio Bolgi darf nicht mit diesem verwechselt werden.
84 RFSP 1. P. Ser. 3 Vol. 162 S. 138. Vgl. Enggass, 1978, S. 99.
85 RFSP 1. P. Ser. 3 Vol. 162 S. 142.
86 Pollak, Bd. II., Reg. 1207, 1268–1271, 629, 630.
87 Baldinucci, Vita Berninis, S. 86. Pollak, Bd. II., Reg. 635–637, 625, 614–616, 638–640.
88 Pollak, Bd. II., Reg. 273–285.
89 Pollak, Bd. II., Reg. 2459, 2460.
90 Pollak, Bd. II., Reg. 21, 24.
91 Am 15. Oktober 1638 wurde Luigi Bernini seines Amtes als Soprastante enthoben. RFSP 1. P. Ser. 3 Vol. 161 S. 26 v.
92 Pollak, Bd. II., Reg. 260, 270.
93 Baldinucci, Vita Berninis, S. 88; Lightbown, 1981, S. 441.

Büste Richelieus hatte man sich zuerst an die Barberini gewandt, und bei dem Portrait für den Privatmann Thomas Baker verbot der Papst sogar die Weiterarbeit[94]. Zwar machte Bernini Architekturentwürfe für verschiedene Projekte oder nahm beratend daran teil, mit der Ausführung hatte er jedoch nichts zu tun[95].

Unter Innozenz X., als er weniger offizielle Aufträge erhielt, wandte sich Bernini dann auch größeren Privataufträgen zu, wie man an den Grabmälern und Kapellenausstattungen dieser Zeit sehen kann. Er übernahm sogar Aufträge außerhalb Roms und arbeitete zum Beispiel für Rieti oder die d'Este in Modena.

Auch bei solchen Privataufträgen übertrug Bernini häufig die Ausführung der figürlichen Teile mehreren selbständigen Bildhauern, die je nach Auftragslage sowohl bei Bernini als auch bei Algardi oder bei Cortona arbeiteten und mitunter eigenen Aufträgen nachgingen. In den vierziger Jahren bei der Capella Raimondi waren es zum Beispiel der inzwischen als selbständiger Bildhauer arbeitende Andrea Bolgi und Francesco Baratta, der nie einem festen Werkstattverbund angehörte, wie Passeri erzählte[96]. Auch Baldinucci, der Berninis Mitarbeiter in ‚Schüler' und selbständigere Gehilfen unterschied, erwähnte Francesco Baratta neben Ferrata und Raggi unter den letzteren.

„Moltissimo poi furono coloro, che non avendo i principi dal Bernino, e anche già maestri nell'arte, operarono appresso di lui e fecionsi più perfetti. Contansi fra costoro Francesco Baratta, Ercole, Antonio Raggi[97]."

Das herannahende Heilige Jahr 1650 und die damit verbundenen, großen Aufträge hatten eine ganze Reihe junger Bildhauer nach Rom gelockt, so daß kein Mangel an neuen Mitarbeitern bestand. Teils unter der Leitung Berninis, teils unter der Leitung Algardis konnten sie an den großen Ausstattungsaufträgen wie der Stuckdekoration der Villa Pamphili, der Stuck- und Marmordekoration von St. Peter und der Ausstattung von S. Giovanni in Laterano mitarbeiten, und selbst Virgilio Spada hob diese Tatsache bei der Pilasterdekoration von St. Peter hervor:

94 Nicholas Stone, S. 170.

95 Zum Beispiel bei der Spadakapelle in S. Andrea della Valle und beim Hochaltar von S. Paolo in Bologna, vgl. Heimbürger Ravalli, 1977, S. 79 und S. 39. Ebenso beim Chor von S. Maria in Via Lata und beim Grabmal des Kardinals Gregorio Naro in S. Maria sopra Minerva, vgl. Lavin, 1980, Bd. I., S. 177 und S. 182f.

96 Passeri, S. 334.

97 Baldinucci, Vita Berninis, S. 155. Baldinuccis Einteilung ist jedoch nicht zuverlässig, da er auch Mocchi und Duquesnoy zu den ‚discepoli' zählte, obwohl sie zur Zeit ihrer Mitarbeit bei Bernini bereits selbständige Bildhauer waren.

„E vaglia à dir il vero, che cotal'opera non si sarebbe potuto cosi ben fare ne'i secoli scorsi, perche nella scultura non ci è mai stata tanta abondanza di simili virtuosi, essendosi da principali scultori di questo secolo fatti allievi, massime nella scultura de' putti, che non solo si è potuto abbracciare quest'impresa senza dubio di non uscirne con honore, mà si è terminato il tutto in pochissimo tempo[98]."

Die Mitarbeiter bei der Pilasterdekoration:

Bernini hatte der Versammlung der Fabbrica am 9. Oktober 1645 mehrere Zeichnungen zur Pilasterdekoration vorgelegt[99], von denen zwei zur besseren Beurteilung originalgroß auf Leinwand ausgeführt werden sollten. Guidobaldo Abbatini bemalte diese Leinwandmodelle, die für die Marmorausführung noch etwas abgeändert wurden[100]. Im Juni 1646 setzte man fest, daß die Reliefs für einen Pilaster ohne die Papstportraits 500 Scudi kosten sollten[101]. Damit schien die endgültige Gestaltung festgelegen zu haben, und im folgenden Jahr wurde mit der Ausführung der Marmorreliefs begonnen.

Gleichzeitig nahm man im Frühjahr 1647 auch die Stuckfiguren in den Arkadenzwickeln des Langhauses in Angriff. Ursprünglich hatte man vorgehabt, die gesamte Dekoration an mehrere, selbständige Bildhauer wie Mocchi, Bolgi und andere zu verteilen[102], und die Ausführung der Stuckfiguren wurde auch an verschiedene, in Rom bereits bekannte Bildhauer und Bildhauerwerkstätten vergeben[103]. Menghini, Bolgi, die De Rossi und die Gebrüder Fancelli führten jeweils ein Figurenpaar aus, die restlichen vier Figuren wurden einzeln gemacht.

98 Güthlein, 1979, S. 184.

99 *„Fuerunt etiam ab equite Bernino exhibita diversa specimina delineata in carta pro ornandis pilastrij 6 magnarum Cappellarum navis maioris Templi Vaticani illisque examinatis fuit ordinatum, quod alia de novo fiant depicta in Tela ad magnitudinem Pilastrorum quibus superponatis, ut ijs visis maturius deliberari possit."* RFSP 1. P. Ser. 3 Vol. 162 S. 68 v.

100 RFSP 1. P. Ser. 4 Vol. 24 S. 113.

101 RFSP 1. P. Ser. 3 Vol. 162 S. 84.

102 23. Februar 1646: *„Quam primum detur initium incrustationi sex Cappellarum navis maioris Ecclesiae, et volentibus Francisco Mochio et Andrea Bolgio alijsque similibus eius modi curam in se suscipere illis concedatur."* RFSP 1. P. Ser. 3 Vol. 162 S. 74 v.

103 Die Zahlungen an die einzelnen Bildhauer wurden von Enggass 1978 veröffentlicht. Niccolo Menghini, der bereits selbständig ein Relief der Reliquiennischen ausgeführt hatte, übernahm einen Arkadenbogen mit zwei Stuckallegorien; ebenso Andrea Bolgi. Ein weiterer Arkadenbogen wurde von Vater und Sohn, Domenico und Gian Francesco de Rossi, übernommen. Der Vater zumindest war bis dahin bereits als selbständiger Bildhauer bekannt; er hatte gleichfalls ein Relief der Reliquiennischen und eine Statue in S. Maria di Loreto ausgeführt und wurde auch bei der Stuckdekoration im Lateran beschäftigt. Ein anderes Figurenpaar wurde von den Brüdern Fancelli, Giacomo Antonio Fancelli, der in S. Bernardo alle Therme einen großen, eigenen Auftrag angenom-

Obwohl es keinen Hinweis auf einen Entwurf Berninis zu den Allegorien gibt, wurde in der Literatur generell angenommen, daß die Bildhauer auch hier unter seiner Leitung gearbeitet hätten. Die eigenhändige Liste Berninis mit den Zahlungsanweisungen an die Bildhauer ist kein Beweis dafür, denn dies gehörte zu seinen verwaltungsmäßigen Aufgaben als Architekt der Fabbrica. Viel eher wäre zu vermuten, daß es sich bei den Stuckfiguren – im Gegensatz zur Marmorinkrustation – um einen eigenen Auftrag handelte, den man auf mehrere, römische Werkstätten aufteilte. Vor allem die unterschiedlichen Größen bei den Figuren lassen vermuten, daß es keinen verbindlichen Entwurf Berninis gab und dieser auch nicht die Ausführung überwachte[104].

Ein Teil der Bildhauer, die die Stuckallegorien machten, wurde auch bei der Ausführung der Marmorreliefs eingesetzt. Zuerst waren nur wenige Bildhauer beteiligt, aber ab Juni 1647 wurden ungefähr 30 Mitarbeiter für das Anfertigen der Reliefs bezahlt, darunter auch solche, die sonst meist als Steinmetz und Intagliatore arbeiteten, wie Giacomo Balsimelli und Giov. Maria Baratta, oder als Antikenrestaurator, wie Baldassare Mari.

Man kann annehmen, daß zumindest bei den ersten Puttenpaaren ein Entwurf Berninis vorlag[105]. Ein Großteil der folgenden Puttenpaare dürfte jedoch von den ausführenden Künstlern selbst entworfen worden sein. Zum Beispiel weiß man von Ferrata, daß Bernini ihn selbständig vier Modelle anfertigen ließ. Der Bruder des Kardinal Spada hatte Ferrata an Bernini empfohlen,
„che immantinente gli ordinò il fare un modello per uno di quei putti, che si veggono ne' pilastri di San Pietro, fino a quattro, due colla medaglia, e due colle chiavi; e riuscirono di tanto gusto del cavaliere, che di subito gli consegnò i marmi, acciochè a lor fine ne conducesse le opere[106]."

Im Juli 1647, als man die Zahl der beteiligten Bildhauer auf ungefähr 30 erhöhte, ging man auch daran, die Tauben und Palmen der Dekoration rationeller herzustellen. Niccolo Sale machte das Modell einer Taube, goß sechs Modeln davon und verteilte diese an einzelne Bildhauer zur weiteren Vervielfältigung. Desgleichen formte er vier große Modelle zu den Palmen[107].

Auch die Ausführung der Reliefs wurde billiger. Anfänglich hatte man für die Putten am Medaillon 160 Scudi, für die Putten mit den Papstinsignien 180 Scudi geplant. Nunmehr wurden jedoch für die Gruppe am Medaillon nur 130 und für die mit den Papstinsignien 120 Scudi gezahlt, wobei man keine Rücksicht auf die unterschiedliche Qualität der Ausführung nahm. Die Kosten für einen Pilaster hatten sich damit um 120 Scudi reduziert[108].

Die Mitarbeiter bei den Kolonnadenstatuen:

Eine ähnliche Vorgehensweise läßt sich auch bei den Statuen der Kolonnaden feststellen. Anfänglich vergab man die Ausführung an ältere, bereits bekannte Bildhauer wie Lazzaro Morelli, Bartolomeo Cennini und Paolo Naldini, und bei einer Rechnungsübersicht vom 10. März 1667, zwei Monate vor dem nahenden Tod Alexanders VII., wurden Ferrata, Raggi, Cafà, Domenico Guidi, Girolamo Lucenti, Baldassare Mari, ein gewisser Bernardo und Orfeo Boselli als die Bildhauer vorgeschlagen, die die Ausführung der restlichen Statuen übernehmen könnten[109]. Tatsächlich aber wurden neben Morelli, der im ganzen 47 Statuen ausführte, Bildhauer einer neuen jüngeren Generation eingesetzt, zum Beispiel Filippo Carcani, Michele Maglia, Giuseppe Mazzuoli, Lorenzo Ottoni und Giov. Antonio Fontana[110].

Für das Anfertigen einer Statue plante man einen Zeitraum von zwei Monaten, und wie bei der Pilasterdekoration wurden auch hier die früheren Arbeiten höher vergütet als die Arbeiten am Schluß[111].

Wie bei der Pilasterdekoration machte Bernini auch bei den Kolonnadenstatuen Entwürfe für die Figuren, die ganz am Anfang ausgeführt wurden, das heißt für die Figuren in der Mitte des nördlichen Kolonnadenflügels[112]. Dort, links und rechts vom Wappen, hatte man

men hatte, und dem zwölf Jahre jüngeren Cosimo Fancelli, ausgeführt. Giov. Batta Morelli, der auch ein Stuckrelief im Lateran arbeitete, und Lazzaro Morelli, Domenico Prestinaro, der bei Algardi und am Katafalk Carlo Barberinis gearbeitet hatte, und der Florentiner Bildhauer Bartolomeo Cennini übernahmen die Allegorien für die beiden restlichen Arkadenbögen.

104 Bei anderen Aufträgen, wo Bernini die Gesamtleitung innehatte, bei den Heiligen in S. Maria del Popolo oder bei der Engelsbrücke, wurde sehr wohl auf eine einheitliche Größe geachtet.

105 Eine Federzeichnung, Leipzig NI 7819, Abb. BW 19c, gehörte, wie Brauer/Wittkower ausführten, zu dem Pilaster, an dem die Dekoration begonnen wurde. Bei diesem Pilaster ist die Medaillonform anders als bei den späteren. Vgl. BW, Bd. I., S. 44.

106 Baldinucci, Notizie, Bd. V., S. 380.

107 *„per haver fatto il modello in grande della colomba e formatolo e gettate 6 pedane a 6 maest(r)i accio le faccino simile". „per haver fatto 4 modelli grandi di 4 palme come nella lista del Cav. Bern."*. RFSP 1. P. Ser. 4 Vol. 25 S. 333 v und S. 368.

108 Man vgl. zum Beispiel den erwähnten Kostenvoranschlag mit den Abschlußzahlungen vom Februar 1648. RFSP 1. P. Ser. 4 Vol. 25 S. 368.

109 Haus, S. 24.

110 Haus, S. 25.

111 Haus, S. 25. Die ersten Statuen Morellis wurden zum Beispiel mit 120 Scudi vergütet, die späteren mit 80 Scudi, vgl. Haus, S. 128 Anm. 40.

112 Diesen Gedanken vertritt schon Montagu, 1985, Bernini Sculptures not by Bernini, S. 34.

auch die vier großen Stuckmodelle zur Probe aufgestellt, die Lazzaro Morelli Anfang 1661 angefertigt hatte[113]. Während der hl. Efrem, wie schon den Zeitgenossen bekannt, auf eine Figur an der Engelsbrücke zurückging[114], gab es zum Markus und zur Maria Aegyptiaca Zeichnungen Berninis. Auch für die sich westlich anschließenden Figuren, zum Beispiel für die hl. Fabiola, zeichnete Bernini mehrere Entwürfe (Abb. 34). Ein Entwurf für eine weitere Heilige wurde zwar nicht in Marmor ausgeführt, das Gewandmotiv daraus jedoch beim danebenstehenden hl. Nilamon verwendet[115]. Die Statuen beim westlichen Wappen, das den Eingang zur Scala Regia markierte, wurden gleichfalls sorgfältiger vorbereitet. Die Tonstatuette zum Justus und die Bronzestatuetten zur Agnes und zur Katherina sind zwar keine eigenhändigen Werke Berninis, doch gehen sie auf dessen Entwurf zurück[116].

Beide Stellen, der mittlere und der westliche Eingang am Kolonnadenflügel, waren gleicherweise wichtig, da sie sich auf zwei Straßen bezogen, die auch bei der Architektur- und Platzgestaltung berücksichtigt worden waren. Möglicherweise sah sich Bernini auch deshalb veranlaßt, diese Figuren selbst zu entwerfen.

Bei vielen der restlichen Statuen lassen sich Wiederholungen und Variationen der gleichen Motive erkennen und bekannte Statuen Roms als Vorbilder ermitteln[117]. Man kann deshalb annehmen, daß die Bildhauer anfänglich genauere Vorlagen Berninis hatten, später jedoch eigene, analoge Entwürfe einbringen konnten[118]. Dies um so mehr, als das Entwerfen von Putten, allegorischen Figuren, Viktorien oder Heiligenfiguren jedem ausgebildeten Bildhauer geläufig sein mußte. Als man beim Louvre eine ähnliche Statuenreihe ausführen wollte, hatte Bernini selbst den Vorschlag gemacht, daß die Akademieschüler die Ausführung übernehmen sollten. Derjenige, der das beste Modell liefern würde, sollte dies auch gegen gute Bezahlung in Marmor ausführen dürfen[119]. Beim Entwurf der späteren Kolonnadenstatuen schien Bernini auch kaum mehr beteiligt gewesen zu sein[120].

Schon von Anfang an waren die Statuen in den Travertinsteinbrüchen bozziert worden, und Morelli war viermal nach Tivoli gefahren, um Anweisungen für die Bozzierung zu geben[121]. Die Ausarbeitung der Statuen geschah in den Räumen der Fabbrica, wo wiederum Lazzaro Morelli, da er selbst 47 der Statuen arbeitete, ständig anwesend war[122]. Das heißt, daß der Spielraum für die einzelnen Bildhauer trotz selbständiger Entwürfe ziemlich eingeschränkt war.

Die Mitarbeiter bei der Engelsbrücke:

Während Schüler von Ferrata und Raggi die Kolonnadenstatuen zu Ende führten, wurden die höher qualifizierten Bildhauer[123] bei der Engelsbrücke eingesetzt.

Alle Bildhauer, die man mit der Ausführung einer Engelsstatue betraute, waren bereits durch eigene Arbeiten bekannt; die meisten von ihnen besaßen eigene Werkstätten oder gehörten alteingesessenen Handwerker- und Bildhauerfamilien an. Durchwegs handelte es sich um ältere Bildhauer, und Paolo Bernini, der erst 20 Jahre alt war, stellte die einzige Ausnahme dar[124].

Schon bei der Bestellung des Marmors hatte Bernini die genauen Maße und das Gewicht angegeben, „Profili, e Disegni" beigelegt und damit eine einheitliche Größe der Figuren festgesetzt[125]. Luca Berettini, der die Marmorbestellung zwischen Rom und Carrara vermittelte, schickte dem Marmorhändler Frugoni „la misura de marmi che vi bisognerano, & anco la mostra mandatami dal Signor Cavaliere Bernini[126]". Ob es sich bei der ‚mostra' um Zeichnungen oder Marmorproben handelte, ist

113 Haus, S. 17.

114 Haus, S. 43.

115 Leipzig NI 7872 r, BW 184 a, BW schrieben zumindest die Kreidezeichnung Bernini selbst zu.
Leipzig NI 7859 r, BW 66 b; Leipzig NI 7878, BW 65; Leipzig NI 7885 v, Ausstellungskatalog Princeton Nr. 51; Leipzig 7885 r, BW 66 c; Leipzig NI 7884, BW 67 b; Leipzig NI 7883, BW 67 a; Leipzig NI 7886, BW 66 a.

116 Schlegel, 1978, S. 34; Montagu, 1967, S. 566.

117 Haus, S. 40.

118 Auch Montagu, 1985, Bernini Sculptures not by Bernini, S. 34, vermutet sowohl bei der Pilasterdekoration wie bei den Kolonnadenstatuen eine nach allgemeinen Richtlinien freie Entwurfstätigkeit der ausführenden Bildhauer und fügt hinzu, daß es bei der Dekoration der Villa Pamphili ähnlich gewesen sei, wo Algardi die Oberleitung innehatte.

119 Chantelou, 5. 9. 1665, S. 158.

120 Eine Lieferung von Modellierton an Bernini, „p. li modelli delle figure del portico et altri", 1667 ist kein eindeutiger Beleg dafür, daß Bernini den Ton auch selbst verarbeitet hat, wie Haus, S. 38, meinte.

121 Haus, S. 17, S. 38.

122 „dentro l'Magazino, e fonderia a St. Marta dove son state lavorate da scultori…", Haus, S. 132.

123 Haus, S. 25.

124 1668 waren Antonio Raggi 44 Jahre alt, Ercole Ferrata 58, Paolo Naldini 54, Domenico Guidi 43, Lazzaro Morelli 50, und Girolamo Lucenti ungefähr 48 Jahre alt. Cosimo Fancelli war, da er 1618 geboren wurde (De Lotto, S. 35), ebenfalls 50 Jahre alt. Auch Antonio Giorgetti, der im folgenden Jahr starb, dürfte dieser Generation angehört haben.

125 „… erano stati ordinati, e secondo li Profili, e Disegni fatti, e sottoscritti di propria mano del Signore Caualiere Bernini con hauerui notato in Piedi il numero delle Carrettate che importano." Weil, 1974, S. 137, Dok. 252.

126 Weil, 1974, S. 138, Dok. 256; S. 121, Dok. 67.

nicht auszumachen, doch es scheint, daß Bernini ziemlich genaue Anweisungen gab, wie die Marmorblöcke bozziert werden sollten.

Den Marmor bereits im Steinbruch durch einen Steinmetz bearbeiten zu lassen, war allgemein üblich, da sich dadurch das Gewicht der Blöcke um etwa die Hälfte verringerte[127]. Auch bei den Kolonnadenstatuen hatte es geheißen, man könne dadurch Zeit und Kosten einsparen und die Arbeit auf mehr Personen verteilen[128]. Neben Maßangaben und Zeichnungen wurden in der Regel kleine Modelle in den Steinbruch gesandt. Schon beim Campanile hatte man hölzerne „modelletti dell'Angeli" nach Carrara geschickt, und später, beim Grabmal Alexanders VII., gab man dem Marmorhändler Gipsmodelle mit, die eine Maßskala trugen[129]. Der danach bozzierte Marmorblock wurde dann als „Statua di marmo rustica[130]" auf dem Wasserweg nach Rom geschafft. Manche Zeichnungen, die am Rand oder auf der Rückseite Steinmetzrechnungen zeigen, lassen vermuten, daß sie als Vorlagen für die Bozzierung im Steinbruch dienten[131].

Auch bei den Statuen der Engelsbrücke erhielten die Marmorhändler Modelle zugesandt. Diesmal handelte es sich jedoch nicht um Modelle von Berninis Hand. Cosimo Fancelli, Girolamo Lucenti und Antonio Raggi hatten, wie sie versicherten, eigene Modelle nach Carrara geschickt, nach denen der Marmor bozziert werden sollte. Auch Domenico Guidi hatte eigene Maße angegeben, und nur Lazzaro Morelli sagte aus, daß er sich an die Anweisungen und an das Modell Berninis gehalten habe[132].

Die Marmorblöcke trafen zehn Monate später in Rom ein und wurden zu den Werkstätten der einzelnen Bildhauer gebracht[133]. Auf die Ausführung der Statuen konnte Bernini demnach kaum Einfluß genommen haben. Es scheint vielmehr so zu sein, daß Bernini nur die Rahmenbedingungen festlegte und den Bildhauern gezeichnete Entwürfe an die Hand gab, diese jedoch selbständig alle weiteren Arbeiten der Vorbereitung leisteten. Ferrata, zum Beispiel, führte ein Tonmodell zu seinem Engel aus, das später in seinem Werkstattinventar verzeichnet wurde, und auch Paolo Naldini machte kleine Wachsmodelle und ein großes Tonmodell, wie Pascoli berichtete[134]. Lediglich zu dem Engel mit der Geißel hat sich ein Modell Berninis erhalten[135]. Lazzaro Morelli, der diese Figur ausführen sollte, aber war durch seine ständige Mitarbeit in der Fabbrica von St. Peter sehr viel enger an Bernini gebunden als die übrigen Bildhauer.

Ferrata, Naldini oder auch Raggi arbeiteten ihre Statuen nach gezeichneten Vorlagen Berninis. Diese Art der Vermittlung ist im 17. Jahrhundert häufiger anzutreffen und auch im 18. Jahrhundert noch gebräuchlich. Bei den Apostelfiguren für S. Giovanni in Laterano, zum Beispiel, erhielten die ausführenden Bildhauer ebenfalls gezeichnete Entwürfe, nach denen sie eigene Modelle anfertigen konnten[136].

Bei den Engelsfiguren, wo sich Zeichnungen erhalten haben, zeigt ein Vergleich mit der ausgeführten Skulptur sehr deutlich, wie weit die Bildhauer von den Entwürfen Berninis abgehen konnten[137]. Beim Engel mit dem Kreuz gibt es einen Entwurf mit gerader Standplatte und mehrere Variationen, wo dieser, dem späteren Gesamtkonzept entsprechend, auf Wolken steht[138]. Während in den Zeichnungen das Kreuz vom Körper weggehalten und dem Betrachter vorgezeigt wurde, ist es bei der Marmorskulptur näher zum Körper des Engels gedreht. Der Engel blickt nicht zu Boden, sondern auf das Kreuz; die Gewandfalten leiten zur Schräge des Kreuzesstamms über. Ferrata übernahm damit zwar Haltung und Motivik aus Berninis Entwurf, doch brachte er auch eigene Vorstellungen mit ein. Die harmonisch innige Verbindung zwischen Engelsfigur und Kreuz zumindest scheint auf Ferrata zurückzugehen. Berninis Intention, durch die Wolken und die windbewegte Draperie den Eindruck von

127 Bearzi, 1976, S. 33.

128 14. Januar 1667: *„Si è ordinato che alle Cave di Tivoli si cavino i travertini sbozzati per le statue che vanno sopra il portico che cosi si faranno piu presto, e con minore spesa, e si ripartirà il lavoro in piu persone."* Bibl. Vat. Cod. Chigi H II 22 S. 228 v.

129 Pollak, Bd. II., Reg. 263; Golzio, 1939, S. 118, Dok. 1948.

130 Golzio, 1939, S. 121, Dok. 356.

131 Die Zeichnung zum Markus, Leipzig 7872, BW 184 a. Auf der Rückseite befindet sich die Rechnung eines Steinmetzen: „Basa e Capitello 270 Sc. Basa e Capitello p fattura".

132 Weil, 1974, S. 137 f., Dok. 255.

133 Weil, 1974, S. 122, Dok. 74.

134 „Un modellino del Angelo di Ponte del Sr. Ercole di creta cotta", Golzio, 1935, S. 72.
„Eran già pronti i marmi quanto s'acciuse (Naldini) a fare i primi modelli di cera, e susseguente soddisfatto che fu, e soddisfatto anche il Maratti, e altri suoi amici, che li videro fece i grandi di creta. V'è però chi pretende, ch'uno di detti modelli, ... che tiene la corona di spine fosse fatto dal Bernini ... ne lascerò al lettore la credenza, e' l giudizio." Pascoli, S. 465. Naldini führte den Engel mit den Würfeln aus und anschließend nach dem Modell Berninis den Engel mit der Dornenkrone.

135 Cambridge, Mass. Fogg Art Museum, 1937.68, 26,6 cm hoch, vgl. Lavin, 1978, S. 405 Anm. 6.

136 Enggass, 1976, S. 99. Ein weiteres Beispiel, wo den ausführenden Bildhauern Zeichnungen an die Hand gegeben wurden, ist die Jesuitengruppe auf der Karlsbrücke in Prag. Vgl. Preiss, 1974.

137 Weil, 1974, S. 255, S. 259.

138 Ehemals Sammlung Rospigliosi, Abb. Weil, 1974, Nr. 25. Düsseldorf F. P. 649, Abb. Weil, 1974, Nr. 86.

Schwerelosigkeit zu erzeugen, ging bei der klassisch geprägten Figur Ferratas allerdings verloren. Auch beim Engel mit der Geißelsäule sollte das Passionssymbol ursprünglich demonstrativ vorgezeigt werden[139]. Raggi nahm jedoch das Attribut ebenfalls näher an den Körper heran. Zwar behielten die aufwirbelnden Faltenmassen ihre Leichtigkeit, doch über die virtuose Ausführung hinaus läßt die Gestalt jeglichen geistigen Gehalt vermissen.

Berninis Plan, bei dem die Engel als überirdische Wesen in Erscheinung treten und dem Betrachter mit den Passionssymbolen das Leiden Christi vor Augen führen sollten, wurde keiner der Bildhauer gerecht. Jeder versuchte im Wettbewerb mit den anderen sein besonderes Können hervorzuheben, woraus sich, abgesehen von den Qualitätsunterschieden, die schon den Zeitgenossen auffielen[140], eine große Diskrepanz unter den ausgeführten Statuen ergab. Solange Bernini nur den Rahmen schuf, die Marmorqualität und die Größe der Figuren festsetzte und den Bildhauern Zeichnungen als Vorlage gab, konnte kaum ein einheitliches Erscheinungsbild erreicht werden. Bei den Werken, wo die Statuen nicht einfach nebeneinander aufgereiht werden sollten, hat Bernini sich auch zu einem anderen Vorgehen entschlossen.

Die Mitarbeiter beim Vierströmebrunnen:

Die Bildhauer, die zum Beispiel 20 Jahre vorher die Flußgötter des Vierströmebrunnens ausführten, waren vertraglich eng an die Anweisungen Berninis gebunden. Luca Torregiani, der die geschäftlichen Abwicklungen leitete, hatte mit den vier Bildhauern Verträge abgeschlossen, die die Modalitäten der Ausführung ganz genau festlegten. Im ersten Vertrag mit Raggi hieß es, daß jener seinen Flußgott nach dem „pensiero" Berninis machen müsse und sich in allen technischen Fragen, was das Zusammensetzen der Figur und das Anbringen der Metallspangen betreffe, nach Bernini zu richten habe. Größe, Preis und Herstellungsdauer wurden im Vertrag gleichfalls angegeben. Weniger ausführlich waren die späteren Verträge mit den anderen Bildhauern, mit Claude Poussin, Giacomo Antonio Fancelli und Francesco Baratta, da sie sich auf den ersten Vertrag mit Raggi bezogen[141].

Wie Passeri berichtete, diente ein kleines Modell als Vorlage für die Ausführung der Flußgötter[142], und vermutlich waren es solche Modelle, wie sie sich zum Rio della Plata und zum Nil erhalten haben[143]. Zusätzlich wurden den Bildhauern wiederum Zeichnungen zur Verfügung gestellt. Dabei handelte es sich nicht nur um Zeichnungen zu den einzelnen Flußgöttern[144], sondern, wie eine Zahlungsnotiz belegt, auch um Gesamtansichten zu den vier Seiten des Brunnens[145]. Diese ließen nicht nur die Position des einzelnen Flußgottes, sondern auch die Zuordnung zu den anderen Figuren und die Zusammenhänge zum Fels, zu Pflanzen, Tieren und Wasser erkennen.

Außerdem arbeitete Bernini eigenhändig an der Ausführung mit. Er verbesserte die Statuen des Nil und des Rio della Plata und arbeitete am gesamten Felsen, an der Palme, am Löwen und am Pferd[146].

Die genauen plastischen Vorlagen, die Zeichnungen der vier Brunnenseiten und die Mitarbeit Berninis bewirkten, daß der individuelle Stil des einzelnen Bildhauers kaum zum Druchbruch kam. Da Bernini selbst am Felsen, dem Zentrum der ganzen Anlage, arbeitete, wurden nahtlose Übergänge geschaffen.

Anders ging Bernini beim Grabmal Alexanders VII. vor. Um eine einheitliche Wirkung zu erreichen, wurde der Herstellungsprozeß in seine technischen Abläufe gegliedert und jeder Abschnitt einem anderen Mitarbeiter übertragen. Giovanni Rinaldi, zum Beispiel, machte nur die großen Stuckmodelle, die Bernini bei fast allen Werken für St. Peter anfertigen ließ. Ein Steinmetz bozzierte die großen Figuren, die dann von den Bildhauern weiter bearbeitet wurden. Was die Papstfigur betraf, so gab es neben Michele Maglia einen weiteren Bildhauer, der für das Schleifen und Glätten von Pluviale und Kissen zu-

139 Rom, Gabinetto Nazionale delle Stampe, Abb. Weil, 1974, Nr. 30.

140 Schon Carlo Cartari wies auf die unterschiedliche Qualität hin. Vgl. Weil, 1974, S. 134.

141 Der Vertrag mit Raggi wurde von D'Onofrio 1957, S. 212, ediert. Die Verträge mit den anderen Bildhauern auf den folgenden Seiten wurden von ihm übersehen. Rom, Archivio di Stato, Notai del Tribunale delle Acque e Strade, Octavianus Vincentius, Vol. 77, S. 84r bis S. 87r.

142 „che tutte furono eseguite con l'obedienza d'un picciolo modello del Bernini", Passeri, S. 336.

143 Venedig Ca' d'Oro, Rio della Plata 44 cm, Nil 42 cm groß.

144 Verschiedene Akademiezeichnungen sind mit dem Vierströmebrunnen in Verbindung gebracht worden, vgl. Huse, S. 78 Anm. 78. Sutherland Harris weist jedoch darauf hin, daß diese Akademiezeichnungen aufgrund ihres Zeichenstils schon in den dreißiger Jahren entstanden sein müssen. Sutherland Harris, 1977, Nr. 4, 5, 7, 8, 48.

145 Marcantonio Casini erhielt im Mai 1649 15 Scudi „per la valuta e pagamento di pezzi 4 di disegno delle 4 facciate della fontana di Navona". Vgl. D'Onofrio, 1977, S. 472 Anm. 35. Da die im August 1651 gezeichneten sieben Ansichten des Brunnens nur 8 Scudi kosteten, müssen die erstgenannten sehr große Zeichnungen, vielleicht Kartons, gewesen sein.

146 Baldinucci, Vita Berninis, S. 104. In einer Zusammenstellung der Arbeiten Berninis vom 17. Mai 1657 hieß es: *„... lavorò di sua mano il cavallo, et altre cose di essa"*. Bibl. Vat. Cod. Chigi H II 22 S. 136.

ständig war[147]. Die Stickereibordüren an Pluviale und Stola und der Dekor der Tiara wurden von einem Intagliatore angefertigt[148], und die schwierigen Details, die besonderes technisches Geschick erforderten, wie das feingefältelte Gewand und die Ärmelspitzen, machte Giulio Cartari[149]. Auch Bernini selbst arbeitete am Schluß noch an der Papstfigur[150], die anschließend von einem speziellen Lustratore poliert wurde. Insgesamt hatten acht Personen an der Figur gearbeitet.

Diese Organisationsform war nicht allein auf das Spätwerk Berninis beschränkt[151]. Schon bei der Statue der Mathilde von Tuszien wurden sechs verschiedene Personen mit der Ausführung in Zusammenhang gebracht[152]. Daß ihre jeweilige Tätigkeit nicht genauer erfaßbar ist, mag auch von der Quellenlage abhängen. Die These, daß eine solche Aufteilung nach Arbeitstechniken vom Bronzegießen abgeleitet sei, läßt sich nicht nachweisen[153]. Zumindest hatte diese Art der Arbeitsverteilung eine lange Tradition. Bereits bei den Reliefs der Orvieter Domfassade wurde der Arbeitsablauf nach Techniken gegliedert und an verschiedene Spezialisten vergeben. Auch das unvollendete Grabmal Forteguerris von Verrocchio zeigte die Mitarbeiter nach Techniken unterschieden[154].

Eine dritte Möglichkeit bestand darin, die Ausführung eines ganzen Werks einem selbständigen Bildhauer zu übertragen, der dieses dann weitgehend autonom und mit eigenen Gehilfen arbeiten konnte. Zum Beispiel bei den Stuckdekorationen der Kirchen in Castel Gandolfo und in Ariccia oder in S. Andrea al Quirinale hat Bernini von dieser Möglichkeit Gebrauch gemacht.

Bernini regelte die geschäftliche Seite, korrespondierte mit dem Auftraggeber, beantragte Akontozahlungen und stellte die Abschlußrechnung. So geschah es zum Beispiel bei der Kirche in Castel Gandolfo, wo aber darauf hingewiesen wurde, daß die Stuckarbeiten „a sola fattura del Sig. Antonio Raggi Scultore" gemacht seien[155]. Ähnlich verlief es bei Ariccia, wo Paolo Naldini die Ausführung der Engel und Putten übernahm[156]. Bei S. Andrea al Quirinale stellte Raggi sogar wie die Maler und die Handwerker eine eigene Rechnung, die dann vom Architekten geschätzt und wie üblich im Preis gedrückt wurde[157].

Sowohl bei Castel Gandolfo als auch bei Ariccia haben sich Entwürfe Berninis zu je einem Kuppelsegment erhalten. Es scheint, daß Bernini die Größe und die Disposition der Putten festlegte und ein Kuppelsegment als Vorbild entwarf. Die Weiterentwicklung und die Erfindung neuer Variationen aber war dem ausführenden Bildhauer überlassen.

In einem Brief bezüglich der Arbeit Naldinis für Ariccia hieß es denn auch: „... il quale à già fatto li modelli di quel opera che deve fare[158]". Vermutlich konnte Naldini nach den anfänglichen Zeichnungen und Anweisungen Berninis eigene plastische Modelle anfertigen. Bernini war einige Male in Castel Gandolfo und Ariccia, doch nur in S. Andrea al Quirinale scheint er eigenhändig an den Figuren verbessert zu haben[159].

Die verschiedenen Vorgehensweisen Berninis, einzelne Statuen an Bildhauer zu verteilen, den Arbeitsprozeß in seine technischen Abläufe zu gliedern oder das ganze Werk der Leitung eines einzelnen Mitarbeiters anzuvertrauen, waren keineswegs ungewöhnlich, sondern lassen sich im Ansatz auch bei anderen Bildhauern erkennen. Bernini war somit nicht auf eine bestimmte Organisationsform beschränkt, sondern wählte für die Durchführung seiner Werke die jeweils zweckmäßigste aus. Dabei mußte er sowohl auf das Material als auch auf den Entwurf und nicht zuletzt auf die unterschiedlichen Fähigkeiten seiner Mitarbeiter Rücksicht nehmen.

b) Die selbständigen Mitarbeiter Berninis

In den dreißiger Jahren konnte man die Mitarbeiter durchaus noch in einen engeren und in einen weiteren Kreis unterscheiden. Bildhauer wie Finelli und Bolgi arbeiteten während ihrer Zeit bei Bernini an allen seinen Werken mit und wurden von ihm mit den wichtigsten Aufgaben betraut. Weitere, selbständige Bildhauer wur-

147 Golzio, 1939, S. 116–147, Dok. 1835, 294/1, 564, 1073, 3583, 3734, 58.
148 Domenico Basciadonna, vgl. Golzio, 1939, Dok. 3481, 3585.
149 Golzio, 1939, Dok. 3480, 3658.
150 Golzio, 1939, S. 144, Dok. 506.
151 Wittkower, 1955 (1981³), S. 259, nahm an, daß die Aufteilung nach Arbeitstechniken zunehmend fortschritt und beim Grabmal Alexanders VII. ein Zeitpunkt erreicht war, „when the subdivision of labour had reached its climax".
152 Balsimelli, Sale, Speranza, Beltrami, Luigi Bernini und Gianlorenzo Bernini.
153 Dent Weil, 1978, S. 121.
154 Zu den Reliefs der Orvieter Domfassade vgl. White; zu Verrocchios Forteguerri-Grabmal die Studien von Kennedy, Wilder, Bacci. Wittkower verwendet diese Beispiele auch in seinem Buch ‚Sculpture, Processes and Principles', 1977.
155 Golzio, 1939, S. 407.
156 Incisa della Rocchetta, 1929, S. 369f.
157 Donati, 1941, S. 144f.
158 Incisa della Rocchetta, 1929, S. 369f.
159 „Queste Statue l'hà lavorate il S. Antonio Raggi detto il Lombardo, mà con l'assistenza del S. Cavalier Bernini, il quale spesso le rivedeva, faceva disfare e rifar quel che non li piaceva, e più volte è salito sopra à riaggiustarle con le proprie mani." Vgl. Frommel, 1983, Anhang I, S. 249.

den bei Bedarf hinzugezogen, um die Ausführung eines bestimmten Teils zu übernehmen.

Die wichtigen Mitarbeiter in den fünfziger und sechziger Jahren wie Raggi und Ferrata jedoch arbeiteten nicht mehr kontinuierlich bei jedem seiner Werke mit. Sie waren ausgebildete, selbständige Bildhauer, die je nach Auftragslage bei Algardi, Bernini oder Cortona beschäftigt waren und auch eigene Aufträge annahmen. Bernini selbst bezeichnete Raggi, die Gebrüder Fancelli und Claude Poussin 1652 bereits als „mastri", das heißt als Bildhauer, die eigenen Aufträgen nachgingen. Andere Mitarbeiter und Gehilfen hingegen, die in einem abhängigen Arbeitsverhältnis standen, wurden in der Regel „giovane" oder „allievo" genannt.

Als der Herzog von Modena 1652 einen Bildhauer suchte, beschrieb Bernini, wie wir aus dem Bericht des Modeneser Gesandten Gemignano Poggi wissen, seine Mitarbeiter folgendermaßen:

„Sopra l'informatione chiesta alo Cavaliere Bernini de migliori scultori di Roma, per intendere quali egli da se medesimo nomina hà risposto.

Che molti sono i scultori, mà che il numero de buoni si riduce à quattro soli giovani, che possono essere chiamati al presente mastri, che sono Antonio Raggi milanese Gio. Ant.o e Cosimo fancelli fratelli E Mons. Claudio Lorense. Nomina il primo per lo migliore, e per giovine di buonissimo talento, e che lavora con molta prestezza. Lo fà suo allievo, e dice che si serve di lui nelle migliore opere, mà nel discorso mi sono avveduto, che mal volontieri lo vederebbe fuori di Roma, se bene hà detto, che quando si trattasse di servire Vostra Altezza lo manderebbe più volentieri, e che anzi farebbe qui prima fabricargli i modelli dell'opere, supponendo che dovesse lavorare per Sassuolo, che sarebbe come concederlo in prestito. Al presente dice che non tiene impiego di opere grande, mà che pero facendo modelli, et altre cose guadagna per lo meno con poca fatica due Ducatoni il giorno, di modo che hà voluto inferire, che assai più di sessanta ducatoni il mese pretenderebbe venendo costà. Degli altri trè dice non esserci frà essi differenza mà che lavorano anch'essi da mastri, et ha lodato il Lorense per giovine studioso assai, mà non ancora ben sicuro nelle cose grandi, che però modella benissimo e con buona maniera, e stanti lo studio continuo se ne può sperare ottima riuscita. Gli altri due fratelli caminano sù la medesima riga e il non amogliato, ch'è Cosimo tiene più spirito dell'altro. E questo è quanto puramente hà il Signor Cavaliere Bernini significato al Poggi sopra la relatione chiesta de scultori[160]."

Nach Berninis Aussage war Antonio Raggi (1624–1686) sein bester Mitarbeiter, der schnell arbeitete und den er bei den wichtigeren Sachen einsetzen würde. Bernini hat ihn in den fünfziger und sechziger Jahren häufiger als andere Bildhauer beschäftigt und wollte ihn, wie der Gesandte nach Modena berichtete, auch nicht gerne fortlassen.

Raggi war 1645 nach Rom gekommen und hatte unter der Leitung Algardis an der Dekoration der Villa Pamphili mitgearbeitet. Er gehörte zu den Bildhauern, die 1647/48 Putten für die Pilasterdekoration von St. Peter ausführten; anschließend machte er – wiederum unter Algardi – zwei Stuckreliefs für S. Giovanni in Laterano. Von 1649 bis 1665 war er hauptsächlich für Bernini tätig. Als er 1652 als ‚mastro' bezeichnet wurde, war er 28 Jahre alt. Fünf Jahre später wurde er Mitglied der Accademia di San Luca, und ab 1660 besaß er nachweislich eine eigene Werkstatt in der Via Felice bei S. Maria Maggiore[161]. In den Rechnungen von 1661 wurden „suoi giovani" erwähnt, die er bezahlen müßte[162], und er bildete in dieser Zeit auch junge Leute aus[163]. Einen großen Werkstattbetrieb schien er jedoch nicht geführt zu haben, und Pascoli berichtete, daß er mit seinen Schülern wenig Erfolg gehabt hätte[164]. Alles weist darauf hin, daß Raggi in dieser Zeit als selbständiger Bildhauer etabliert war. Zudem erhielt er 1662 den Auftrag, ein großes Marmorrelief für S. Agnese zu machen.

Nach Berninis Entwurf führte er mehrere Figuren in Marmor aus, so die Figurengruppe ‚Noli me tangere' für Ss. Domenico e Sisto, den Danubius beim Vierströmebrunnen, Arbeiten für Sassuolo, die Caritas am Grabmal Pimentels, eine Madonna mit Kind für die Karmeliterkirche in Paris, den hl. Bernhard und die Statue Alexanders VII. für Siena, einen Altarengel für S. Maria del Popolo und eine Figur für die Engelsbrücke.

160 Modena, Archivio di Stato, Archivio Secreto Estense, Arti Belle Cose d'Arte, Cass. 18/1. Dieser Bericht wurde von Jennifer Fletcher gefunden und transkripiert. Frau Prof. J. Montagu hat mich auf diesen Bericht aufmerksam gemacht und mir das Manuskript ihres Aufsatzes zugesandt, wofür ich ihr nochmals sehr herzlich danken möchte. Hier zitiert nach Montagu, 1985, Bernini Sculptures not by Bernini, S. 39 Anm. 43.

161 Westin, S. 14.

162 Golzio, 1939, S. 407.

163 Lodovico de Vecchi schrieb am 4. März 1663 nach Rom: *„Un figliolo del nostro Capomaestro, che ha studiato costà in Roma appresso Antonio Lombardi (Raggi)"*. Bibl. Vat. Cod. Chigi G II 48 S. 206 v. Capomaestro war damals Dionisio Mazzuoli und sein Sohn, der bei Raggi lernte, war Giuseppe Mazzuoli. Baldinucci wiederum sagte, daß er auch bei Ferrata gelernt hätte. Baldinucci, Notizie, Bd. V., S. 392.

164 „Incontrò poca sorte cogli scolari; perchè pochi n' usciron di sua scuola, e niuno di talento, e di grido." Pascoli, Bd. I., S. 251.

Außerdem wurde er von Bernini noch auf einem anderen Gebiet eingesetzt. Wie schon bei den Dekorationen der Villa Pamphili und des Laterans unter der Leitung Algardis, arbeitete er auch für Bernini häufig in Stuck. Er führte mehrere Stuckfiguren in S. Maria del Popolo aus und übernahm die Stuckdekoration in der Kirche von Castel Gandolfo und in S. Andrea al Quirinale. Bei der Cathedra, wo es mehrere Mitarbeiter gab, half Raggi zwar die kleinen Tonmodelle und die großen Stuckmodelle der Kirchenväter zu formen, an der weiteren Vorbereitung dieser Figuren zum Gießen war er jedoch nicht beteiligt. Erst 1663, als man an die Stuckausführung der Strahlenglorie ging, war er wieder unter den Mitarbeitern zu finden. Es gibt keinen Hinweis, daß er je in Bronze gearbeitet hätte.

Dies war vielmehr ein spezielles Arbeitsgebiet von Ercole Ferrata (1610–1686). Dieser wohnte seit 1647 im „Vicolo del Gonfalone alle Carceri Nuove[165]" und führte dort spätestens ab 1662 eine eigene Werkstatt[166]. Baldinucci berichtete, daß Ferrata anfänglich zur „scuola" Algardis gehört hatte[167]. Das heißt, er zählte bis 1654 zu den festen Werkstattmitgliedern Algardis, und Algardi hatte auch geplant, ihn nach Frankreich mitzunehmen. Nach dessen Tod arbeitete Ferrata je nach Auftragslage sowohl bei Bernini und Cortona als auch an eigenen Aufträgen.

Algardi hatte sich bei der Ausführung des großen Reliefs für St. Peter seiner Mitarbeit bedient, und Bernini setzte ihn gleichfalls häufig bei der Ausführung von Stuck- und Marmorreliefs ein. Man denke an die Pilasterdekoration von St. Peter, das Ovalrelief in S. Francesca Romana, die Relieffiguren am Grabmal Pimentels, die Stuckdekoration von S. Maria del Popolo, die Famen bei den Kolonnaden und über der Scala Regia.

Schon unter Algardi hatte er verschiedene Kleinbronzen ausgeführt[168], und auch Bernini beschäftigte ihn bevorzugt bei der Vorbereitung von Bronzewerken. 1658/59 formte er die Modelle für die beiden Christusfiguren an den Altarkreuzen von St. Peter, wobei er das Originalmodell und einen Teil der Wachsformen machte[169]. Außerdem fertigte er die Modelle zu den Bronzeengeln am Altar der Chigikapelle in Siena[170]. Was die Cathedra betraf, so arbeitete Ferrata ausschließlich bei den Teilen mit, die in Bronze gegossen wurden. Baldinucci erwähnte besonders die beiden Putten über dem Cathedrastuhl[171]. Warum gerade Ferrata für die Vorbereitung der Bronzewerke in Frage kam, läßt sich schwer erklären. Baldinucci bezeichnete ihn als „buono imitatore de' modelli[172]", und möglicherweise war es dieses sorgfältige Kopieren, was seine Mitarbeit bei der Bronzeherstellung so nützlich machte. Jedoch, so berichtete Baldinucci weiter, „nell'invenzione non ebbe gran felicità". Verhältnismäßig spät erst wurde Ferrata auch mit rundplastischen Marmorfiguren betraut. Er führte einen Engel am rechten Querhausaltar in S. Maria del Popolo aus, die Statue der hl. Katherina für die Chigikapelle in Siena und den Engel mit dem Kreuz bei der Engelsbrücke.

Im Gegensatz zu den früheren Mitarbeitern wie Finelli und Bolgi waren Raggi und Ferrata weniger vielseitig und weniger eng an Bernini gebunden. Es zeigt sich, daß Bernini sie wiederholt nur zu ganz bestimmten Arbeiten heranzog. Während Raggi bevorzugt bei der Ausführung von Marmorstatuen und bei Stuckarbeiten eingesetzt wurde, lag das Hauptarbeitsgebiet Ferratas bei der Ausführung von Reliefs und bei der Vorbereitung von Bronzewerken. Auch Giovanni Rinaldi, ein Hauptmitarbeiter Berninis in den siebziger Jahren, war auf ein spezielles Arbeitsgebiet beschränkt und arbeitete fast ausschließlich in Ton und in Stuck[173]. Die Verteilung einzelner Arbeitsbereiche ging so weit, daß ähnliche Figuren auch jeweils dem gleichen Mitarbeiter übergeben wurden[174]. Allem Anschein nach ging es nicht mehr darum, die Fähigkeiten der Mitarbeiter zu vergrößern oder durch andere Techniken abzurunden. Der Faktor der Ausbildung war bei diesen selbständigen Bildhauern gänzlich in den Hintergrund gerückt, und Bernini beschäftigte sie nur in den

165 Vgl. Cavarochi, 1976, wo ein chronologischer Abriß der Daten gegeben wurde.

166 Golzio, 1939, S. 92, Dok. 4419.

167 „... seguì particolarmente co' discepoli dell'Algardi, tantochè gli fu dato ingresso nella sua scuola". Baldinucci, Notizie, Bd. V., S. 381.

168 Passeri, S. 209.

169 Die Zahlungen an Ferrata vom Juni 1658 und Mai 1659 wurden von Battaglia, 1942, S. 23f., ediert. Die Gußformen zu dem toten und dem lebenden Christus blieben in Ferratas Besitz und wurden in seinem Werkstattinventar aufgeführt. Vgl. Golzio, 1935, S. 74.

170 Als Bernini dem Papst am 9. Januar 1661 ein Modell des Altares vorführte, war auch Ferrata anwesend. Vgl. Krautheimer, Tagebuch Alexanders VII., S. 214. Im Mai 1661 wurde Ferrata für das Anfertigen der Tonmodelle bezahlt. Vgl. Golzio, 1939, S. 103f.

171 Baldinucci, Notizie, Bd. V., S. 382.

172 Baldinucci, Notizie, Bd. V., S. 390.

173 1663 hatte er Tonreliefs am Cathedrastuhl geformt.
Der dort in den Quellen genannte Monsù Giovanni ist mit Giovanni Rinaldi identisch, wie eine Zahlungsnotiz beim Grabmal Alexanders VII. zeigt. Vgl. Golzio, 1939, S. 120, Dok. 195.
Zur gleichen Zeit half er bei den Modellen eines Gitters für Siena. Anfang der siebziger Jahre führte er die Altarengel und die Famen mit dem Papstwappen für S. Andrea al Quirinale aus, fertigte große Modelle zum Grabmal Alexanders VII. und half Bernini bei den Modellen für den Sakramentsaltar.

174 Zum Beispiel ähnelt der Flußgott für Sassuolo prinzipiell dem Danubius des Vierströmebrunnens, und die Ausführung beider Figuren wurde an Raggi gegeben.



1. Bernini, Entwurf zum Brunnen für Sassuolo, ehemals Rom, Sammlung Marquess of Talleyrand

Bereichen, die ihren Fähigkeiten entgegenkamen, wodurch ein reibungsloser Ablauf der Arbeiten gewährleistet war.

In der Regel legte Bernini, wie man bei der Pilasterdekoration, den Kolonnadenstatuen, den Kirchendekorationen und der Engelsbrücke sehen konnte, sein Konzept mittels Zeichnungen dar, nach denen die Mitarbeiter analoge Entwürfe und eigene, plastische Modelle anfertigen konnten.

Ferrata, zum Beispiel, hatte zu allen drei Marmorstatuen, die er für Bernini ausführte, eigene Modelle angefertigt[175]. Das gleiche läßt sich auch von den Figuren, die Raggi ausführte, annehmen. Nur der Vierströmebrunnen bildete eine Ausnahme, und auch bei der Papststatue für Siena erwähnte Baldinucci ein Modell Berninis[176]. Alle Statuen für Siena und für die Engelsbrücke wurden jedoch im Haus des jeweiligen Bildhauers gearbeitet, so daß

175 „Un Angelo del S.r Ercole che rappresenta il modello di quello che fece al Popolo – Un Angelo di creta sbozzetto del modello dell'Angelo fatto al Popolo – Una Nicchia dove sta il modello di S.ta Catherina di Siena – Una S.ta Catherina di creta cruda del S.r Ercole dentro la sua Nicchia – un modellino dell'Angelo di Ponte del S.r Ercole di creta cotta". Außerdem besaß er ein Modell des Elefanten von S. Maria sopra Minerva und ein Tonmodell mit zwei Famen und einem Wappen, möglicherweise für die Scala Regia oder den Portikus.
Golzio, 1935, S. 66, 67, 69, 71, 72.

176 „fece (Bernini) il modello della statua ... assistendo ad Antonio Raggi detto il Lombardo suo discepolo, che la intaglio." Baldinucci, Vita Berninis, S. 110. Auch de Vecchi bemerkte in einem Brief: „Bernini, che ci ha favoriti del Modello della statua", siehe Butzek, 1980, Dok. 30.

2. *Modell zum Brunnen für Sassuolo, Modena, Galleria Estense, Schrägansicht*



eine Beaufsichtigung durch Bernini kaum stattgefunden haben kann.

Bei einer Brunnenfigur für Sassuolo haben sich sowohl Zeichnungen wie ein Modell erhalten. Bernini, der sich genau nach der Aufstellung, dem Hintergrund und der Umgebung erkundigt hatte[177], entschloß sich zu einer Figur, die auf einem durchbrochenen Felsen saß und einen wasserspeienden Delphin trug (Abb. 1). Die Figur sitzt schräg zur Nische und scheint, auf dem Felsen kaum Halt findend, nach hinten zu rutschen. Mit ganzer Kraft muß sie den sich windenden und um sich schlagenden Delphin festhalten[178]. Dieser Entwurf Berninis wurde in eine lavierte Federzeichnung übersetzt, in deren Licht- und Schattenwirkung die Räumlichkeit der Brunnenanlage und der Abstand zur Nischenwand geklärt wurden[179].

Das Modell der Brunnenfigur hingegen (Abb. 2), das in vielem von der Vorlage abweicht, kann der Hand Raggis zugeschrieben werden[180]. Raggi hat die Figur auf dem Felsen vor allem etwas gedreht, so daß sie nicht mehr schräg, sondern locker zurückgelehnt in der Felsvertiefung sitzt. Raggi mag damit und auch mit der Verkürzung des Delphinschwanzes auf die Materialbedingungen, das heißt auf die Größe und die Sprödigkeit des Marmor-

177 Huse, S. 79 Anm. 83.

178 Ehemals Rom, Sammlung Marquess of Talleyrand, schwarze Kreide, 347 × 238, Abb. BW 34.

179 Victoria and Albert Museum CAI 416, Feder laviert, 408 × 273, Abb. BW 159a.

180 Modena, Galleria Estense 4191, Terracotta, 75 cm. Vgl. Westin, S. 69.

blocks Rücksicht genommen haben. Doch es spricht sich darin auch eine Veränderung aus, die ganz eindeutig auf seinen Stil zurückzuführen ist.

Während Berninis Figur in jedem Detail – von den gespreizten Zehen bis zu dem verbissenen Gesichtsausdruck – die Anspannung und die Kraftanstrengung verrät, läßt das Modell nichts mehr von dieser prekären Situation spüren. Das Bewegungsmotiv hat damit seinen Sinnzusammenhang verloren. In Berninis Entwurf und in der lavierten Federzeichnung sind Figur und Fels klar unterschieden; zumindest bietet der ungeschlachte Felsen keinen bequemen Sitzplatz für die Figur. Raggi aber hat die Figur dem Felsen ganz genau angepaßt. Die Felskante, die zuerst in die rechte Wade einschnitt, fügt sich bei Raggi genau in die Kniekehle ein. Während Bernini bestrebt war, jedem Teil seine eigene Wertigkeit zu lassen, und in der Zusammenstellung aus diesen Kontrasten Spannung und Lebendigkeit bezog, hat Raggi solche Diskrepanzen vereinheitlicht, entspannt und geglättet. Immerhin war es ihm möglich, eine Zeichnung ins Dreidimensionale umzusetzen und eine stimmige, plastische Figur zu gestalten.

Anders war es bei Ferrata. Seinem Altarengel, den er für S. Maria del Popolo ausführte, sieht man an, daß er nach einer gezeichneten Vorlage Berninis entstanden ist. Von der Seite gesehen verliert seine Bewegung jeden Zusammenhang, und der Unterarm erscheint gänzlich verzeichnet, ein Grund vielleicht, warum Ferrata eher bei Reliefs eingesetzt wurde.

Trotzdem überrascht es, daß Bernini nicht strikter auf einer genauen Übertragung seiner Vorlagen bestand, sondern den Mitarbeitern in den meisten Fällen die Freiheit zugestand, Änderungen an Details vorzunehmen.

c) Die Privatwerkstatt Berninis

Zur gleichen Zeit, als Bernini immer mehr Werke den selbständig arbeitenden Bildhauern wie Raggi, Ferrata und Naldini anvertraute, hatte er andere Gehilfen in seiner Privatwerkstatt in der Via delle Mercede. Diese Mitarbeiter waren, soweit ich es verfolgen konnte, nie an den Aufträgen der Fabbrica von St. Peter beteiligt[181]. Sie waren auch nie für andere Künstler als Bernini tätig und traten in dieser Zeit überhaupt nicht als selbständige Bildhauer in Erscheinung. Mehrere Quellennotizen weisen vielmehr darauf hin, daß sie tatsächlich im Haus Berninis arbeiteten. Die Vermutung liegt nahe, daß Bernini neben der großen Werkstatt in der Fabbrica von St. Peter einen kleinen, privaten Werkstattbetrieb mit eigenen Gehilfen führte.

Schon in den zwanziger und dreißiger Jahren war es möglich gewesen, bei den Mitarbeitern Berninis einen engeren Gehilfenkreis zu unterscheiden. Finelli, später Bolgi und Luigi Bernini, außerdem die untergeordneten Kräfte wie Speranza und Sale hatten eine innere Werkstattgemeinschaft gebildet, zu der bei Bedarf weitere Bildhauer hinzugezogen werden konnten. Eine solch wichtige, zentrale Gruppe an Mitarbeitern für alle Aufträge gab es später nicht mehr, und seine privaten Gehilfen der fünfziger und sechziger Jahre scheinen gänzlich vom Werkstattbetrieb der Fabbrica getrennt.

Giovan Antonio Mari, zum Beispiel, arbeitete von 1653 bis 1661 bei Bernini[182], und nach Baldinucci gehörte er zu den Schülern, die bei Bernini die Anfänge der Kunst erlernten[183]. Obwohl Bernini ihn mehrmals mit der Ausführung von Marmorstatuen betraute – man denke an die Justitia beim Grabmal Pimentels, den Moro auf der Piazza Navona, die hl. Barbara in Rieti und den Altarengel für S. Maria del Popolo – gibt es doch Anzeichen, die ihn von den selbständigen Bildhauern unterscheiden.

Bei der hl. Barbara für Rieti hatte Bernini zuerst vorgeschlagen, einen antiken Torso mit neuem Kopf und neuen Gliedmaßen zu versehen, was nur 120 Scudi kosten sollte. Auch diese Aufgabe hatte man vermutlich Mari zugedacht, der, da sein Vater Baldassare Mari ein häufig beschäftigter Antikenrestaurator war, sehr gut die Restaurierung hätte übernehmen können[184]. Eine neue Statue hingegen sollte 150 Scudi kosten, wobei folgende Vorgehensweise geplant war: „... il S.r Bernini procurarà farla fare da un suo dipendente ... il d.o Bernini gli farà il disegno, e si farà in casa sua e con la sua assistenza." Die Kosten für die Ausführung der Marmorstatue waren ungewöhnlich niedrig, und selbst Bernini bat, diesen Vorzugspreis geheim zu halten[185]. Bei der Ausführung des Moro erhielt Mari wiederum nur 310 Scudi, was, vergleicht man es mit den 725 Scudi, die jeder der vier Bildhauer beim Vierströmebrunnen erhielt, ein sehr nied-

181 Meine Nachforschungen im Archiv der Fabbrica umfaßten in der Hauptsache den Zeitraum von 1646–1666. Weiter stützen sich meine Aussagen auf die Kartei des Archivs, in der alle Zahlungen der Fabbrica an die einzelnen Bildhauer vermerkt sind und die ich mit freundlicher Erlaubnis des Archivars Don Cipriano Cipriani einsehen konnte.

182 Sein Geburtsjahr ist nicht bekannt; er starb 1661.

183 Baldinucci, Vita Berninis, S. 155.

184 1660, drei Jahre später, restaurierte Mari den Marmorengel über der Engelsburg, ein Auftrag der Rev. Camera Apostolica, bei dem Bernini die Leitung hatte. Ozzola, S. 62.

185 Sachetti Sassetti, S. 220.

riger Preis war. Die geringe Bezahlung und der Ausdruck ‚dipendente' deuten an, daß Mari nicht zur Kategorie der selbständigen Bildhauer zählte.

Bei der Ausführung des Marmorengels am linken Querhausaltar in S. Maria del Popolo vier Jahre später aber erwies sich Mari durchaus als qualifizierter Bildhauer. Im Gegensatz zur routinierten Ausführung des rechten Altarengels durch Raggi zeigt seine Statue eine sehr differenzierte Oberflächengestaltung in den nackten Partien des Körpers. Neben mehreren selbständigen Bildhauern war Mari auch an der Stuckdekoration des Mittelschiffs beteiligt, wo er die hl. Ursula und die hl. Cäcilia ausführte. Bezeichnenderweise haben sich für diesen Arkadenbogen zwei Vorzeichnungen erhalten. Die Kreidezeichnung zur hl. Ursula wird dabei Bernini selbst zugeschrieben[186], die lavierte Federzeichnung, bei der die beiden Heiligen seitenverkehrt wiedergegeben sind, einer Werkstatthand[187]. Auch die Tatsache, daß sich speziell beim Arkadenbogen Maris zwei Vorzeichnungen erhalten haben, ist vielleicht ein Indiz dafür, daß Mari enger als andere an Bernini gebunden war, da Zeichnungen aus dem Haus Berninis eher den Weg zum Sammler finden konnten.

Ein weiterer Bildhauer, der nie für die Fabbrica und nie für andere Künstler arbeitete, war Arrigo Giardé. Von ihm sind zwar keine Lebensdaten bekannt, doch man weiß, daß er von 1650 bis 1660 zu Berninis Haushalt gehörte und in dessen Haus wohnte[188]. Für Bernini nahm er 1657 zum Beispiel 1000 Scudi in Empfang, wobei ihn dieser als ‚mio giovane' bezeichnete[189]. Zumindest die Höhe des Geldbetrags ließ auf eine Vertrauensstellung schließen. Auch er führte einen Altarengel für S. Maria del Popolo aus, der jedoch in den Proportionen sehr wenig geglückt erscheint.

Ein Jahrzehnt später, in der Mitte der sechziger Jahre, befanden sich wiederum zwei Mitarbeiter in Berninis Haus: sein Sohn Paolo Bernini und Giulio Cartari. Wie Domenico Bernini berichtete, wurde Cartari mit weniger als 18 Jahren in Berninis Haushalt aufgenommen[190]. Aus den kindlich eifrigen Berichten, die Chantelou wiedergab, der ihn auch als den kleinen Giulio titulierte, gewinnt man den Eindruck, daß Cartari 1665 höchstens 14 bis 15 Jahre alt gewesen sein kann[191]. Paolo Bernini war damals 17 Jahre alt. Auch diese beiden jungen Gehilfen Berninis waren nie an den Aufträgen der Fabbrica beteiligt[192]. Aus alldem ergibt sich das Bild einer Privatwerkstatt Berninis, die sich mit jeweils zwei, wie es scheint, auch sehr jungen Mitarbeitern kaum von den üblichen Bildhauerwerkstätten in Rom unterschied.

Für diese jungen Werkstattmitglieder war Berninis Haus eine Lehrwerkstatt im herkömmlichen Sinne. Bernini, der den Akademiemitgliedern in Paris empfahl, nicht nur zu zeichnen und zu modellieren, sondern zur gleichen Zeit auch praktisch zu arbeiten[193], konnte hier seine Vorstellungen bezüglich der Ausbildung junger Künstler verwirklichen. Chantelou gibt eine Aussage Berninis zu seiner eigenen Lehrmethode wider:

„Il nous a dit que, quand il trouve quelque élève qui a de l'esprit et du génie, il ne fait pour son instruction que le faire travailler auprès de lui, afin qu'il voie comme il opère; que ceux qui n'ont pas tant de disposition naturelle n'y réussiraient pas[194]."

Bereits für die dreißiger und vierziger Jahre lassen sich Hinweise auf eine solche Lehrwerkstatt Berninis finden. Urban VIII. hatte Bernini zum Beispiel abgeraten, nach Frankreich zu gehen, denn „sortant de Rome, il sortirait de son école[195]". Auch Nicholas Stone hatte 1638 berichtet, daß Schüler in Berninis Haus zeichneten. Bernini hatte ihn zu sich nach Haus eingeladen:

„... and that he was att his housse I schould be welcome to spend my time with the other of his disciples. ... if I would come to him he would first haue practice after some things he had and I should se his manner of workeing and then worke my selfe; in the meane time (sayes he) I would aduise you as you haue begun to continue in drawing with chalke, beying very necessary[196]."

Als Bernini in Paris den französischen Maler Francois de Tour traf, wurde erwähnt, daß dieser einer von Berninis Schülern gewesen sei, „qu'il avait dessiné longtemps à son académie". Er hatte sich von 1627 bis 1638 in Rom

186 Leipzig NI 7917, Abb. BW 41.

187 Metropolitan Museum of Art, 87.12.113, Abb. Bean Nr. 65.

188 Ann Percy gab an, daß Giardé von 1654–1657 in den Stati d'anime der Pfarrei S. Andrea delle Fratte als im Haus Bernini lebend verzeichnet war. Hinweis bei Montagu, 1985, Bernini Sculptures not by Bernini, S. 39 Anm. 38. Er wurde jedoch von 1650–1660 regelmäßig als Hausmitglied geführt und ab 1652 auch scultore genannt. Rom, Archivio vicariato, Stati d'anime, S. Andrea delle Fratte.

189 Dies war die Bezahlung für die Statue des Daniels in S. Maria del Popolo. Bibl. Vat. Cod. Chigi H II 22 S. 284.

190 Domenico Bernini, S. 113 f.

191 Chantelou, 10. 9. 1665, S. 176.

192 Das Grabmal Alexanders VII., wo Cartari mitarbeitete, war kein Auftrag der Fabbrica, sondern der Familie Chigi.

193 Chantelou, 5. 9. 1665, S. 157.

194 Chantelou, 13. 9. 1665, S. 183.

195 Chantelou, 22. 7. 1665, S. 67, übersetzt vermutlich wortgetreu den Begriff ‚scuola', womit der Werkstattbetrieb eines Bildhauers gemeint war.

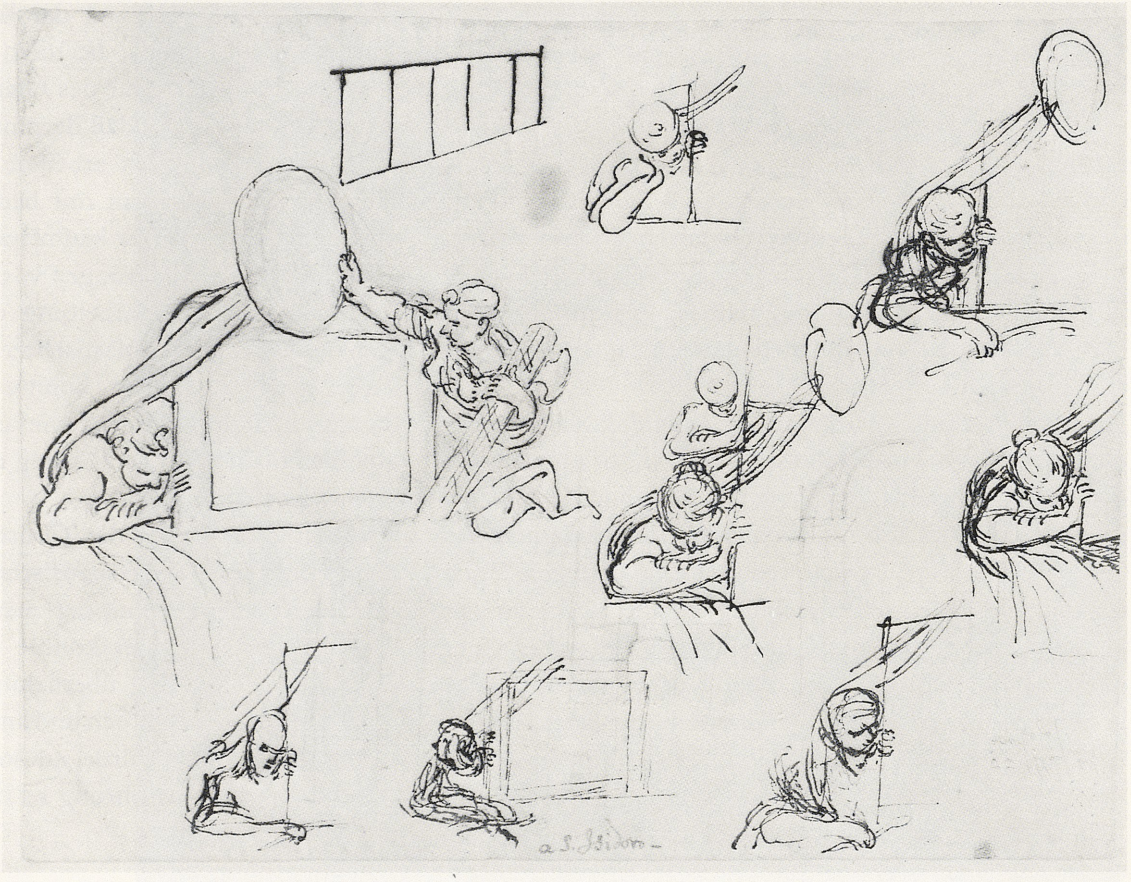
196 Nicholas Stone, S. 171.



3. *Giovanni Battista Gaulli, Zeichnung zu den Altarengeln von S. Maria del Popolo, Berlin, Kupferstichkabinett KdZ 15284r*



4. *Giovanni Battista Gaulli, Zeichnung zu den Altarengeln von S. Maria del Popolo, Berlin, Kupferstichkabinett KdZ 15283r*



5. Zeichnung zur Capella De Silva, Leipzig NI 7816

aufgehalten[197]. Die Vorstellung, daß auch der angehende Maler Giovanni Battista Gaulli in Berninis Haus zeichnete, ist deshalb nicht abwegig. Zwei Blätter zu den Altarengeln von S. Maria del Popolo[198] lassen vermuten, daß er mit 15 Jahren – kein ungewöhnliches Alter für die Ausbildung – an Berninis Lehrbetrieb teilnahm.

Es scheint, daß Gaulli auf diesen Blättern weder Zeichnungen noch plastische Modelle Berninis kopierte und auch nicht am Entwerfen und der Vorbereitung der Skulpturen beteiligt war, sondern an diesem Beispiel das Entwerfen von Figuren übte. Bei seinen Studien zu einem Engel der linken Altarseite (Abb. 3) behielt Gaulli jeweils das Standmotiv, die Gesamthaltung und die Ansicht bei und variierte nur die Höhe des Arms und die Draperie des Gewandes, wobei die Figur sowohl Anklänge an den von Mari wie den von Raggi ausgeführten Engel zeigte. Das gleiche stellt man beim Engel für eine rechte Altarseite fest (Abb. 4). Auch hier variierte er nur in der Haltung des Oberkörpers, und der Armgestus glich mal dem Engel von Giardé, mal dem Engel von Ferrata. Anscheinend sollte den jungen Zeichnern in solchen Übungen die Möglichkeit gegeben werden, eigene Motive zur Figurengestaltung zu entwickeln.

Auch einige andere Zeichnungen der ‚Werkstatt' Berninis könnten in einem solchen Lehrbetrieb ihre Erklärung finden: zum Beispiel ein Blatt für den Longinus und für die Figur der Pax in der Capella De Silva[199]. Das Blatt für den Longinus zeigt acht Studien zum Mittelteil des Gewandes, das auch von Bernini selbst mehrfach gezeichnet wurde. Es scheint, daß die jungen Zeichner es ihm an einem solchen Beispiel gleichtun sollten. Möglicherweise diente in diesem Fall aber auch das Tonmodell des Longinus als Anregung, dem die Studien erstaunlich nahekommen[200]. Bei der Capella De Silva hatte Bernini selbst Entwürfe für die linke Kapellenwand gemacht, wo er verschiedene Figurenformationen erprobte[201]. Als die Zeichnungen für die rechte Kapellenwand (Abb. 5) aus-

197 Chantelou, 14.10.1665, S. 287.

198 Berlin, Kupferstichkabinett, KdZ 15284, Feder über schwarzer Kreide, 166 × 256; und KdZ 15283, Feder über schwarzer Kreide, 204 × 246. Zuschreibung bei Dreyer, Nr. 76 und 77. Dreyer, S. 39, hält sie nicht für Kopien nach Zeichnungen Berninis, sondern für ‚Originalzeichnungen', die der Vorbereitung der Statuen dienten.

199 Düsseldorf F.P. 13613, Feder über schwarzer Kreide, 184 × 250. Sutherland Harris 1968, Nr. 1, Abb. 18, schreibt dieses Blatt der Werkstatt zu.
Leipzig NI 7816, Feder über schwarzer Kreide, 208 × 268, Abb. BW 174a.

200 Cambridge, Mass. Fogg Art Museum, 1937.51, 52,7 cm hoch.

201 Leipzig NI 7851, BW 103a, Leipzig NI 8635, BW 103b.

geführt wurden, stand die Gesamtkonzeption bereits fest. Pax und Justitia sollten die Tafel rahmen, die an der Seite der Pax zur besseren Sichtbarkeit von der Wand abgehoben war und auf der Zeichnung bereits in perspektivischer Verkürzung wiedergegeben wurde. Nur Kopf- und Armhaltung der Pax wurden vom Zeichner variiert, ohne daß dabei ein bestimmtes Gestaltungskonzept sichtbar würde. Bernini selbst hingegen studierte in solchen Zeichnungen nicht allein die Haltung einer Figur, sondern zugleich ihr Verhältnis zu anderen Figuren und zur angrenzenden Umgebung[202].

Neben solchen, wie mir scheint, eher didaktisch orientierten Arbeiten wurden die Werkstattmitglieder auch mit der Aufgabe betraut, die Entwürfe Berninis ins reine zu zeichnen und, da solche Zeichnungen zu verschiedenen Zwecken benötigt wurden, mehrfach zu kopieren. Nach eigenen Aussagen hatte er einen Gehilfen, der so gut kopierte, daß Bernini selbst nach einigen Retuschen nicht mehr das Original von der Kopie unterscheiden konnte[203]. Auch von Paolo Bernini ist bekannt, daß er für Bekannte, die dies wünschten, Zeichnungen seines Vaters kopierte[204].

Bernini, der bereits mit sechs Jahren ein Portraitrelief seines Vaters und mit acht Jahren einen Puttenkopf angefertigt hatte, war der Ansicht, daß die jungen Mitarbeiter gleichfalls eigene Marmorarbeiten ausführen sollten. Giulio Cartari machte in Paris den Kopf eines Johannes, Paolo Bernini das Relief eines Christusknaben. Beides, die Ausführung eines Reliefs wie das Anfertigen eines bestimmten Studienkopfes, waren Aufgaben für junge oder ungeübte Bildhauer.

Daneben wurden sie auch bei den anfallenden Arbeiten in der Werkstatt eingesetzt. Ein Hauptgebiet war sicher die Bozzierung der Marmorblöcke. Auch wenn die Blöcke bereits im Steinbruch zugehauen worden waren, so war doch meist noch eine genaue Bozzierung in der Werkstatt notwendig. Giulio Cartari bozzierte zum Beispiel den Marmorblock bei der Büste Ludwigs XIV. Eine Büste für Clemens X. wurde gleichfalls durch einen Gehilfen bozziert[205]. Bei Bedarf wurde ihnen auch das Anfertigen von Kopien übertragen. Paolo Bernini sollte zum Beispiel eine Kopie von der Ludwigsbüste machen[206]. Ein weiterer Bereich, bei dem üblicherweise Gehilfen eingesetzt wurden, war das Glätten der Marmoroberfläche. Die Vorstellung, daß Bernini vor allem in der Schlußphase an einem Werk arbeitete und bestimmte Partien überarbeitete, erscheint nur bedingt richtig. Anders als in der Malerei war es kaum möglich, am Schluß noch einschneidende Änderungen vorzunehmen. Wichtiger als eine sorgfältige Ausarbeitung der Oberfläche war das genaue Erfassen der plastischen Formen, und Fehler, die dabei gemacht wurden, konnte man später kaum mehr korrigieren. Bernini selbst wies oft genug darauf hin, daß den Feinheiten der Ausführung daher nur ein sekundärer Stellenwert zukäme[207].

Auch beim Relief des Christusknaben (Abb. 6), das Paolo Bernini für die französische Königin ausführte, war es Gianlorenzo Bernini, der zuerst die genaue Form der Figur festlegte. Später konnte dann Paolo Bernini die weitere Ausarbeitung übernehmen. Am Schluß verbesserte Bernini nur am Tuch und am Haar, nicht am Gesicht, wie man annehmen würde, um so vor allem die technische Virtuosität der Ausführung zu heben[208]. Die geschickte-

202 Vgl. die Zeichnung zur Johannespredigt, Leipzig NI 7801 r, BW 107 b oder die Zeichnung zur Fides beim Grabmal Pimentel, Leipzig NI 7919 r, BW 39.

203 Chantelou, 6.10.1665, S. 246.

204 Chantelou, 14.10.1665, S. 285.

205 Bernini, der die Büste für die Kirche Trinità dei Pellegrini im übrigen ohne Entgeld arbeitete, wollte nur das Material und die Arbeitsleistung seines Gehilfen bezahlt haben: „le fatighe e sbozzature del detto ritratto fatto dal suo giovine". Barletta, 1965, S. 285.

206 Schiavo, S. 34.

207 „J'ai reparti que, quand on avait établi le général, les particularités étaient celles qui donnaient l'excellence à l'ouvrage. Il (Bernini) en est demeuré d'accord, mais que quand le général n'y était pas, elles ne servaient de rien et ne donnaient aucune recommandation." Chantelou, 2.10.1665, S. 233.
„Il a répliqué que si la grandeur n'était dans le général de l'ouvrage, le particulier était peu." Chantelou, 9.10.1665, S. 262.

208 19. Juli: Bernini zeichnet den König. „Il Re domandò che cosa faceva il sig. Paolo a Parigi; rispose l'abate Buti che stava facendo un puttino di marmo di grandezza del naturale, che rapresentava il Bambino Giesù appoggiato alla Cassetta, dove sono tutti l'istrumenti della Passione, qual bambino teneva con la mano dritta un chiodo, e se lo provava nella pianta della mano manca. La Regina si voltò a me e disse che haverebbe voluto vederlo quando sarebbe stato fenito, e io gli resposi che sua Maestà l'haverebbe veduto. ... Noi la sera cene tornassimo a Parigi, e io recontando al sig. Paolo tutto il sucesse il giorno avanti il Re e la Regina, gli dissi anco che haveva detto la Regina che doppo che lui haverà finito il putto lo voleva vedere, e di questo il sig. Paolo ne hebbe gusto assai, et hora ci lavora attorno alla gagliarda e con gusto, per spicciarlo presto, per mostrarlo alla Regina." Mirot, S. 233.
28. Juli: „... j'ai trouvé le Cavalier travaillant au bas-relief du petit Christ." Chantelou, S. 80.
29. Juli: Colbert betrachtet die Büste und das Werk Paolos. Chantelou, S. 83.
1. August: „Il (Bernini) est ensuite allé donner quelques coups au bas-relief du signor Paule." Chantelou, S. 89.
5. August: „M. Colbert a vu après l'ouvrage du signor Paul, lequel il a trouvé fort beau. Le Cavalier a dit que c'était la pensée qui s'en pouvait dire telle." Chantelou, S. 95.
„Il sig. Paolo seguita a lavorare al suo puttino e riescie molto bello e tutti questi sig. che lo vedono restono molti sodisfatti." Mirot, S. 241.

6. Paolo Bernini, Relief des Christusknaben, Paris, Louvre



ren unter den Mitarbeitern Berninis, zum Beispiel Finelli, Mari und Cartari, konnten durchaus die genaue Ausarbeitung der Marmoroberfläche übernehmen, und der Ausdruck ‚condurre' oder ‚ridurre a fine', mit dem Finellis Mitarbeit beschrieben wurde, könnte vielleicht dahingehend zu interpretieren sein.

11. August: Paolo arbeitet an dem Relief. Chantelou, S. 104.
„La prima volta che il Re venne a vedere lavorare, girò per tutta la stanza, e poi andò dove lavorava il sig. Paolo, e vedde il Bambino Giesù, che il detto sta facendo, e gli domandosi quel Bambino lo faceva lui; il sig. Paolo gli respose di si, et il Re gli disse ‚se lo fatte voi, dunque a hora travagliate', et il sig. Paolo si misse a lavorare, e il Re lo stiede a vedere un pezzetto con gran gusto, e poi se levò e disse ‚questo è un bel putto, e voi vi portate molto bene', di questo tutta la corte ne resta attonita, vedendo la vertù del Sig. Paolo." Mirot, S. 243.
13. August: Mehrere besichtigen die Arbeit Paolos. Chantelou, S. 109.
21. August: Man betrachtet die Arbeit Paolos. Chantelou, S. 128.
6. September: „Sur cela, il (Bernini) a appelé son homme et lui a demandé sa casaque avec laquelle il travaille et s'est mis à donner quelques coups au linge du petit Christ du singor Paul." Chantelou, S. 159.
10. September: „... le signor Paule faisait sur le marbre de son petit Christ un bas-relief." Chantelou, S. 175, 177.
20. September: „... je suis allé le matin chez le Cavalier et l'ai trouvé travaillant au petit Jésus du signor Paul. Il m'a dit qu'il lui donnait quelques caresses, puisque c'était pour la Reine." Chantelou, S. 202.
27. September: „Je l'ai trouvé (Bernini) travaillant aux cheveux du petit Christ du sign.r Paul. Il m'a dit qu'il y donnait quelques caresses pour l'amour de la Reine." Chantelou, S. 220.

1. Die Organisation der Fabbrica während der fünfziger und sechziger Jahre des 17. Jahrhunderts

Die Fabbrica, das heißt die Bauhütte von St. Peter, war der Bauunternehmer und Kostenträger bei allen neuen Bauvorhaben, bei Arbeiten zur Instandhaltung und Restaurierung von St. Peter. Sie bildete, rechtlich gesehen, die Form einer eigenen Körperschaft oder Stiftung, konnte wirtschaftlich selbständig handeln und hatte eigenen Besitz und Einkommen aus bestimmten Rechtsprivilegien, Testamentsnachlässen, Ablässen und Kollekten[209]. Sie hatte einen eigenen Werkstattbetrieb und Werkstatträume bei St. Peter, wo alle Bauunternehmungen abliefen. Da Bernini von 1629 bis zu seinem Tode das Amt des Architekten der Fabbrica innehatte, konnte er bei allen seinen Werken für St. Peter den großen Werkstattbetrieb der Fabbrica einsetzen.

Anfang des 16. Jahrhunderts hatte Papst Julius II. zur Leitung der Fabbrica ein kleines Kollegium gegründet, das bald darauf auf 60 Mitglieder angewachsen war und unter Clemens VIII. durch die *Sacra Congregazione della Reverenda Fabbrica di S. Pietro* ersetzt wurde. Beschlußfähig für alle wichtigen Sachen, neue Bauvorhaben, ungewöhnliche Vorkommnisse und Streitsachen, war eine *Congregazione grande* oder *generale,* der mehrere Kardinäle und Prälaten und die Angestellten der Fabbrica angehörten. Den Vorsitz in der Zeit von 1633 bis 1679 führte Kardinal Francesco Barberini als *Prefetto* der Fabbrica. Während seiner Abwesenheit übernahm Kardinal Lante dieses Amt[210].

Technische und verwaltungsmäßige Dinge beschloß eine *Congregazione piccola* oder *particolare,* die mindestens einmal im Monat zusammentrat. In diesem kleinen Gremium, wo die monatlichen Ausgaben für Handwerker und Künstler vorgetragen wurden, waren der Prefetto, der *Tesoriere Generale* und die betreffenden Angestellten der Fabbrica anwesend[211]. Die Ergebnisse beider Versammlungen wurden lateinisch in der Reihe der *Decreta* niedergelegt.

Ein Stamm von Angestellten sorgte für die Kontinuität des Arbeitsablaufs. Diese *Offitiali, Provvisionati* oder *Ministri,* wie sie bezeichnet wurden, waren fest angestellt und bezogen ein festes Grundgehalt. Auch Bernini gehörte dazu. 1657 erhielt Andrea Ghetti als *Economo* und *Secretario* monatlich 30 Scudi. Ihm oblag die gesamte Verwaltung der Fabbrica. Scipione Santucci als *Fiscale* wurde mit 2 Scudi, Vincenzo Bardini als *Computista* mit 12 Scudi entlohnt. Bernini wurde als *Architetto della Fabbrica* mit $16{,}66^2/_3$ Scudi in der Liste geführt, was genau einem Jahreseinkommen von 200 Scudi entsprach. Das Amt des *Soprastante* war mit 10 Scudi dotiert; der *Fattore* Giacomo Balsimelli erhielt 6 Scudi. Weiter wurde Luigi Bernini regelmäßig mit 4 Scudi bezahlt „per tener netto il Ciborio". Im April 1658 kam Carlo Patredio als *Scopatore* mit 11,50 Scudi hinzu.

Daneben gab es eine Reihe von Handwerkern wie Schmied und Schreiner, die regelmäßig für die Fabbrica arbeiteten. Sie ließen ihre Forderungen zusammenkommen und reichten nach einem längeren Zeitraum eine Gesamtrechnung sämtlicher Posten ein. Auch die Händler, die regelmäßig Material lieferten, zum Beispiel der *Fornitore dell' Arte Bianca* und der *Cartolaio,* stellten solche Gesamtrechnungen für Nägel, Papier, Tinte und Pinsel auf. Bei größeren Sonderaufträgen hingegen wurden Einzelrechnungen gestellt.

Die großen Aufträge an Maurer, Steinmetze und Gießer wurden vertraglich geregelt und vorher meist die Angebote mehrerer Handwerksbetriebe geprüft. Auch über den Kauf und die Lieferung größerer Mengen von

209 Zur Geschichte der Fabbrica von St. Peter im 16. und 17. Jahrhundert, ihren rechtlichen Privilegien, der Beschaffung und Verwaltung der Gelder vgl. Niccolò Del Re, S. 288 und Rietbergen, S. 121–129.

210 Die Kardinäle der Congregazione grande während des Baus der Kolonnaden waren: Francesco Barberini als Prefetto, Baccio Aldobrandini, Camillo Astalli, Giberto Borromeo, Marcantonio Franciotti, Giambattista Pallotta, Cristoforo Vidman. Siehe Rietbergen, S. 123f. Anwesend waren des weiteren: Uditore della Rev. Camera Apostolica, Tesoriere Generale, Decano della Sacra Romana Rota, Prefetto dei Sacri Palazzi Apostolici, Chierico di Camera, Economo Generale della Fabbrica, Giudice, Avvocato Fiscale, Procuratore Fiscale, Cancelliere, Computista, Architetto, Soprastante, Fattore. Siehe Del Re, S. 290 und Quinterio, S. 365.

211 In der Zeit, als man die Kolonnaden baute, scheint auch Virgilio Spada regelmäßig an diesen Sitzungen teilgenommen zu haben. Virgilio Spada, der schon unter Innozenz X. als Berater in Bausachen fungierte, war beim Bau der Kolonnaden von Alexander VII. beauftragt, die Organisation und die Vergabe der Gelder zu prüfen, was mitunter zu Konflikten mit Bernini führte. Siehe Heimbürger Ravalli, S. 214; Güthlein, 1979, S. 182–226 und 1981, S. 236–238; Rietbergen, S. 125f.
Im August 1657 gab Spada dem Papst einen Überblick über den derzeitigen Zustand der Fabbrica. Alexander VII. erwähnt dieses „libretto dello stato della Fabrica di S. Pietro dato dal P. Virgilio Spada" am 20. August 1657 in seinem Tagebuch. Siehe Krautheimer, S. 206. Ein Exemplar dieses Berichts wurde von Güthlein, 1979, S. 182, ediert.

Marmor, Kupfer, Pozzolanerde oder Öl schloß man Verträge ab[212].

Die eingehenden Rechnungen wurden von Bernini und vom Soprastante geprüft. Bernini setzte außerdem die Höhe der monatlichen Teilzahlungen an alle Künstler, Handwerker und Händler fest. Diese monatliche Liste des Architekten und alle Rechnungen, die den Bau und den Werkstattbetrieb betrafen, wurden in der Reihe der *Giustificationi* zusammengefaßt. In der Regel sind alle angegebenen Posten einige Tage später oder im folgenden Monat bei den Gesamtausgaben der Fabbrica zu finden.

Die monatlichen Gesamtausgaben, das heißt neben den Geldern für den Baubetrieb auch die Aufwendungen für Neuankäufe und Besitzverwaltung, wurden in den *Liste Mestrue* aufgezeichnet, die vom Prefetto, Tesoriere Generale, Economo, Architetto, Soprastante, Fattore und vom Computista unterschrieben werden mußten[213].

Die verwaltungsmäßigen Aufgaben des Architekten bezogen sich auf alle Bauunternehmungen der Fabbrica. Auch für die Werke, die nicht nach seinem Entwurf entstanden, mußte er die Geldanweisungen für die Künstler festlegen und die Rechnungen der Händler und Handwerker prüfen. Dafür erhielt er zu seinem Monatsgehalt zwei Drittel Prozent der Rechnungssummen. Dies bedeutete ein zusätzliches Einkommen, das mitunter das monatliche Architektengehalt bei weitem überstieg[214]. Für die Werke, die nach seinem Entwurf und unter seiner künstlerischen Leitung entstanden, erhielt Bernini eine Extravergütung, die gleichfalls meist auf monatliche Provisionsraten umgelegt wurde[215].

Das Amt des „Soprastante" war mit 10 Scudi monatlich dotiert; dazu hatte er die Nutzung von „certe casette e orti dietro S. Marta"[216]. Von allen Rechnungen, die er zu schätzen hatte, erhielt er ein Drittel Prozent der Preise, wodurch sein Verdienst während großer Bauunternehmungen erheblich stieg[217]. Zu Berninis Zeit hatten anfänglich Gio. Battista Calandra, Agostino Ciambelli und Francesco Giordano das Amt des Soprastante inne. Von 1634–1638 war Luigi Bernini und von 1638–1656 war Pietro Paolo Drei Soprastante der Fabbrica. Als Pietro Paolo Drei Ende 1656 starb, wurde dessen Sohn Benedetto Drei zum Nachfolger ernannt[218]. Da jener mit ungefähr 16 Jahren noch sehr jung war und, wie Spada schrieb, noch einige Jahre an Erfahrung nötig hätte[219], wurde das Amt geteilt. Der Bau der Kolonnaden erforderte einen erfahrenen Mann, weshalb man am ersten März 1657 den Architekten Marc Antonio de Rossi zum Primo Soprastante della Fabbrica ernannte[220]. Gleichzeitig wurde noch Luigi Bernini ermächtigt, die Rechnungen zu schätzen, wofür er ebenfalls einen Prozentsatz erhielt. Da Marc Antonio de Rossi im März 1661 starb, war Benedetto Drei wieder alleiniger Soprastante. Die Aufgaben Marc Antonio de Rossis übernahm sein Sohn Mattia de Rossi, der seinem Vater aber nicht im Amt nachfolgte und nicht das monatliche Gehalt eines Soprastante bezog.

Die Tätigkeit des Soprastante entsprach am ehesten der einer Bauaufsicht. Er organisierte die Arbeiter und regelte den Ablauf der Arbeiten. Bei den Kolonnaden führte er zum Beispiel wie der Fattore eine Liste mit den Wochenlöhnen der Arbeiter. Pietro Paolo Drei scheint auch ein fähiger Architekt gewesen zu sein und weitere Aufgaben übernommen zu haben. Beim Campanilebau untersuchte er die Fundamente und zeichnete nach den Entwürfen und Anweisungen Berninis „disegni in grande" von den einzelnen Architekturteilen[221]. Das heißt, er vermittelte die Entwürfe Berninis an die ausführenden Handwerker. Jedoch kann man dies nicht von allen Amtsinhabern sagen; meist wurden dafür andere Leute eingesetzt. Beim Baldachinhimmel fertigte Borromini die genauen Vorlagen für die Holzträger und die Bronzeplatten und kontrollierte die Arbeiten der Schreiner und Kupfertreiber[222]. Beim Urbangrabmal, bei der Cathedra in der Taufkapelle und bei anderen Ornamenten übernahm Lorenzo Flori diese Aufgabe[223]. 1657 half Lazzaro Morelli bei den Zeich-

212 Diese Verträge sind zum großen Teil in den Notariatsakten der Fabbrica erhalten: Rom, Archivio di Stato, Archivio 30, Notai Capitolini, Officio 38, Notai Roverius Paulus 1596–1653, Justinianus Petrus Felix 1654–1693.

213 Bis 1660 wurden die ‚Liste Mestrue' in einer eigenen Reihe geführt; später wurden sie mit den ‚Giustificationi' zu einem jährlichen Buch zusammengebunden.

214 Siehe Pollak, Bd. II., Reg. 7; Güthlein 1979, S. 192f.; Rietbergen, S. 127; Quinterio, S. 366 Anm. 17.

215 Eine Zusammenstellung sämtlicher Gelder, die Bernini im Dienste der Fabbrica erhielt, wurde im Ausstellungskatalog Bernini in Vaticano, S. 320, ediert. Durch weitere päpstliche und städtische Ämter verdienten Gianlorenzo und Luigi Bernini in den fünfziger und sechziger Jahren jährlich 503 und 661 Scudi. Bibl. Vat. Cod. Chigi H II 22 S. 269–272.
Aber auch mit Privataufträgen, hieß es 1657, würde Bernini „stando in casa sua con tutte le commodità" 300 Scudi monatlich verdienen. Borsi, 1980, S. 348 und Güthlein, 1981, S. 222.

216 Bibl. Vat. Cod. Chigi, H II 22 S. 79.

217 Siehe Güthlein, 1979, S. 183–192; Rietbergen, S. 127; Quinterio, S. 366.

218 Siehe D'Onofrio, 1967, S. 143.

219 Heimbürger Ravalli, S. 215.

220 RFSP 1. P. Ser.Arm. Vol. 305 S. 204.

221 Pollak, Bd. II., Reg. 173–175.

222 Pollak, Bd. II., Reg. 1274–1287.

223 Pollak, Bd. II., Reg. 54, 529, 2432–2436, Ausstellungskatalog Bernini in Vaticano, S. 316.

nungen zu den Kolonnaden[224], und beim Sakramentsaltar und beim Grabmal Alexanders VII. war es der Architekt Antonio Valerij.

Der „Fattore" erhielt 6 Scudi im Monat und hatte gleichfalls die Nutzung von Gärten hinter S. Marta[225]. Seine Hauptaufgabe war die Aufsicht über das vorhandene Material und die Werkzeuge der Fabbrica, die Ausgabe des Materials an die Handwerker und die Organisation des ständigen Werkstattbetriebs der Fabbrica. Die Ausgabe von Kupfer, Eisen und Blei wurde in eigenen Listen, den *Uscita di Monitione,* notiert. Außerdem verwaltete er eine bestimmte Geldsumme für die täglich anfallenden, kleineren Ausgaben des Werkstattbetriebs[226], die er in den *Spese Minute* aufzeichnete. Darin befanden sich die Ausgaben für die Anschaffung oder Reparatur kleinerer Werkzeuge, für den Kauf von Ton und anderem Arbeitsmaterial und für die Bezahlung von Hilfskräften und Tagelöhnern. Diese Liste wurde von Bernini und vom Economo abgezeichnet.

Schon bevor Balsimelli das Amt des Fattore erhielt, hatte er als Steinmetz und Intagliatore häufig für die Fabbrica gearbeitet und war auch später weiter als ‚Privatunternehmer' für die Fabbrica tätig[227]. Sein guter Kontakt zu Bernini zeigte sich schon 1640, als er den Transport der Büste Richelieus nach Frankreich begleitete, und von Domenico Bernini wurde er als „suo familiare" bezeichnet[228]. Es überrascht deshalb nicht, daß ihm zunehmend mehr Aufgaben übertragen wurden. Nachdem im September 1661 der Guß des Augustinus mißglückt war, änderte man nämlich die Organisation und gab dem Fattore größere Selbständigkeit. Dies äußerte sich darin, daß die Spese Minute, die der Architekt zu kontrollieren hatte, wegfielen und Balsimelli seine Auslagen nur mehr in der Gesamtliste der Fabbrica aufführen mußte. Im Jahr darauf erhielt er wie der Soprastante Benedetto Drei und Mattia de Rossi eine Sonderzahlung für die „Sopraintendenza" bei den Bronzestatuen der Cathedra[229]. Bei der Ausführung der Stuckglorie liefen sogar die Zahlungen an die Bildhauer und den Stuckateur Sassi über seinen Namen.

Man sieht, daß Bernini die Organisation des Arbeitsablaufs so weit wie möglich an andere Personen delegieren konnte und sich damit nicht belasten wollte. Auch bei der Planung des Louvrebaus hieß es:
„... qu'il suffisait qu'il s'appliquât à la partie qui concernait l'invention, les autres choses n'étant pas de sa shère et pouvant nuire à cette partie, s'il y donnait de l'application[230]."

Die Fabbrica von St. Peter war so gut organisiert, daß Bernini 1665, obwohl die Arbeiten an der Cathedra noch nicht abgeschlossen waren, ohne weiteres ein halbes Jahr in Paris bleiben konnte.

Besonders beim Louvrebau wird deutlich, wie eng Bernini mit seinem Gehilfen, dem Architekten Mattia de Rossi, zusammenarbeitete. Anfangs übernahm de Rossi in Paris hauptsächlich die Aufgaben eines technischen Zeichners. Er übertrug die Entwürfe Berninis ins reine, zeichnete maßstabsgetreue Bauaufnahmen, fertigte eine verkleinerte Kopie des Louvreplans und vergrößerte Kopien des Medaillenentwurfs und der Architekturdetails[231]. Mattia de Rossi wurde aber auch für solche Aufgaben eingesetzt, die selbständiges Arbeiten erforderten. Auf Wunsch Colberts änderte er die Entwürfe für den Bau, verringerte die Geschoßhöhe des ersten Stocks und arbeitete eine neue Disposition der Wohnräume aus[232]. Seine Aufgabe war es auch, die Fundamente für den Bau zu vermessen, die Fundamentierungsarbeiten zu leiten und die Verträge über die Materiallieferungen auszuarbeiten. Schließlich sollte er nach Paris zurückkehren und die gesamte Durchführung des Baus leiten[233].

2. Die Werkstätten der Fabbrica von St. Peter

An der südlichen Chorseite von St. Peter gab es ein größeres Areal, in dem mehrere Häuser und Gärten lagen, die zusammenfassend als „le botteghe a St. Marta" be-

224 Im April 1657 erhielt Lazzaro Morelli 15 Sc. *„per l'aiuto che detto fa nelli disegni grandi del portico cioè piante alzate e profili"*. Im Mai erhielt er 25 Sc. und im Juni ebenso. RFSP 1. P. Ser. Arm. Vol. 313 S. 98, 113, 190.

225 Fattore waren Benedetto Drei von 1629–1637, Pietro Paolo Drei von 1637–1638 (anschließend wurde er Soprastante), Giuseppe Drei von 1638–1648, Matteo Albertini von 1648–1650 und Giacomo Balsimelli von 1650–1684.

226 Güthlein, 1979, S. 183.

227 Er lieferte zum Beispiel die ‚Intagliature delli smalti'. RFSP 1. P. Ser. Arm. Vol. 313 S. 272.

228 Baldinucci, Vita Berninis, S. 90; Domenico Bernini, S. 67.

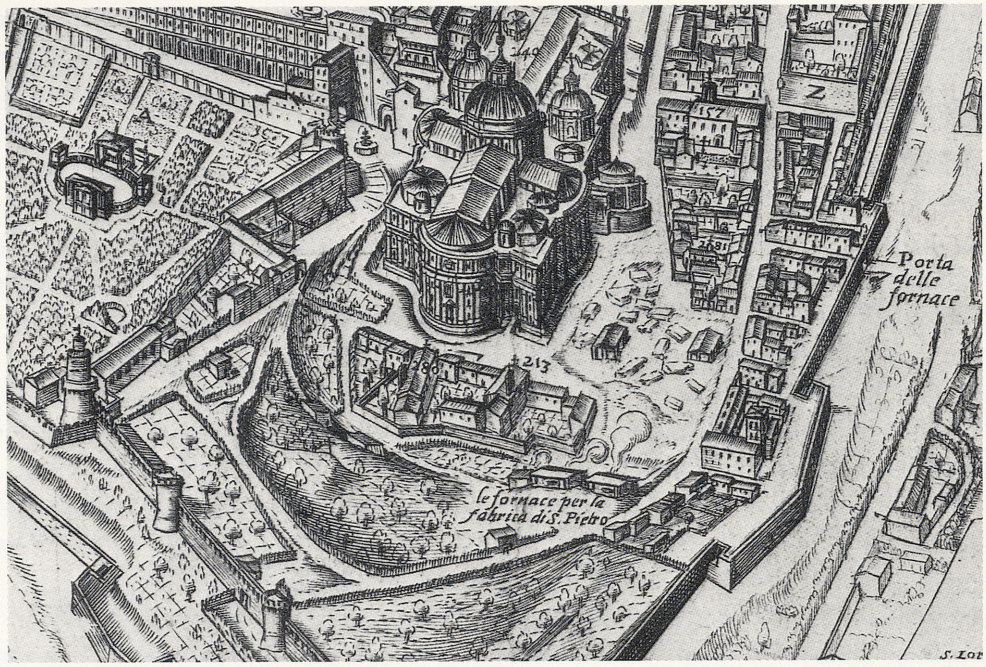
229 „In lista il 23 giug(n)o 1662. Al sig(or) Vincenzo Bordini havendo la S(acra) Cong(regatio)ne destinato alli tre offitiali della r(everend)a Fabrica cioè Benedetto Drei, Mattia de Rossi e Giacomo Balzimelli scudi trenta di recognitione per ciascheduno per le fatiche straord(ina)rie che hanno fatto nel aggiustamento della misura, e conti e per la sopraintendenza alla fonditura delle Statue per la Catedra, V. S. sarà contento di mettergli in lista per d(ett)a somma." 2. P. Ser. 4 Vol. 3 S. 223, zitiert nach Menichella, 1985, S. 87 Dok. 2.3. Auch bei den Bronzen für die Kapelle in Siena war ihm die organisatorische Leitung anvertraut. Golzio, 1939, S. 91 Dok. 4419.

230 Chantelou, 30. 7. 1665, S. 87.

231 Chantelou, 11. 6. 1665, S. 34, 22. 6. 1665, S. 42, 6. 8. 1665, S. 98, 11. 8. 1665, S. 104, 16. 9. 1665, S. 193, 10. 9. 1665, S. 175.

232 Chantelou, 20. 8. 1665, S. 124, 21. 8. 1665, S. 126.

233 Chantelou, 23. 9. 1665, S. 209, 8. 10. 1665, S. 256, 30. 7. 1665, S. 88.



7. Das Gelände der Fabbrica von St. Peter, Ausschnitt aus dem Plan von Matteo Greuter, 1618

zeichnet wurden (Abb. 7)[234]. Ein Großteil dieser Gebäude befand sich nicht im Besitz der Fabbrica, sondern war gemietet. Für alle Angestellten der Fabbrica, für den Architekten, den Soprastante, den Fattore, standen dort Räumlichkeiten zur Verfügung[235].

In den Räumen der Fabbrica wurden drei der Vierungsstatuen gearbeitet, das Relief zu Pasce Oves Meas[236] und alle anderen Werke Berninis für St. Peter mit Ausnahme des Konstantins. Als Algardi zur Zeit von Innozenz X. der bevorzugte Künstler war, konnte auch er die Räume der Fabbrica benützen. Das Attila-Relief, die Bronzestatue von Innozenz X. und selbst die Altarstatuen für S. Nicola da Tolentino wurden in den Räumen der Gießerei bei S. Marta gearbeitet[237]. In den Büchern der Fabbrica sind die Ausgaben für eine *„casa situata vicino alla fonderia per S. Algardi"* belegt[238].

Für den Guß der großen Bronzewerke wie Baldachin und Cathedra konnte die Fabbrica zwei Gießereien benützen: die „Fonderia apostolica in Borgo", meist als „Fonderia del Belvedere" bezeichnet, und die „Fonderia della Fabrica", die bei S. Marta lag[239]. Die großen Teile der Cathedra, zum Beispiel der Stuhl und die beiden vorderen Kirchenväter, wurden in der letztgenannten gegossen. Dort stand auch noch ein weiterer Raum für die Modelle der Cathedra zur Verfügung[240]. Die unterschiedlichen Mietpreise für mehrere Häuser lassen erkennen, daß es sich um verschiedene Gebäude handelte und ein größerer Baukomplex bestanden haben muß. Weiter besaß die Fabbrica, wie man aus den Inventarlisten für das Material schließen kann, umfangreiche Magazinräume, die sich teilweise in den inneren Räumen von St. Peter selbst befunden haben.

Als kontinuierlich geführte Werkstatt besaß die Fabbrica einen Grundvorrat an Materialien und Werkzeugen und war sicher die größte und am besten eingerichtete Werkstatt von ganz Rom. Bei Bedarf wurden an andere Künstler und für andere Unternehmungen Werkzeuge und Werkstattutensilien verliehen. Als Mocchi zum Beispiel die Statue der Veronika in seinem eigenen Haus arbeitete, konnte er alle Werkzeuge, alle Seile, Hölzer und

234 Zum Beispiel RFSP 1. P. Ser. Arm. Vol. 343 S. 6.
Die kleine Kirche S. Marta und die Gebäude der Fabbrica sind auf den Stadtplänen des 16. und des 17. Jahrhunderts sehr gut zu erkennen.

235 Schon 1640 gab es die „Casa del Cavalier Bernini; il quale habita dietro a St. Marta a S. Pietro". Pollak, Bd. II., Reg. 983.
Die jährliche Miete für diese *„casa che si tiene per servitio del S. Architetto spettante al suo offitio"* betrug 28 Scudi. Z. B. RFSP 2. P., Ser. 4 Vol. 7 S. 11.
Als weitere Gebäude wurden aufgeführt: *„Casa vicino alla Fonderia, e Calcara, si dà al Soprastante per la sua habitatione. Casa contigua alla detta con giardino per habitatione al Fattore. Casa incontro alla Porta di Sta Marta sopra il luogo dove fù fatto il Longino ... Sito e stanze dove fu fatto il Longino goduto da Luigi Bernino."* Außerdem wurden mehrere Gärten genannt, deren Nutznießer der Soprastante, der Fattore, der Computista und der Economo waren. Bibl. Vat. Cod. Chigi H II 22 S. 77.

236 Pollak, Bd. II., Reg. 476.

237 „avendo l'officina alla fonderia dietro la Basilica Vaticana per la vicinanza del luogo". Bellori, S. 406; Pollak, 1910, S. 79. Nach dem Tod Algardis wurden Inventarlisten von diesen Räumen angefertigt; ed. bei Montagu, 1985, Bd. I., S. 234.

238 Z. B. RFSP 1. P. Ser. Arm. Vol. 305 S. 35.

239 Pollak, Bd. II., Reg. 1098, 1104, 1106.

240 RFSP 2. P. Ser. 4 Vol. 1 S. 21.

Rollen, die zur Aufstellung der großen Marmorblöcke notwendig waren, sogar Senklot und Holzschlegel, bei der Fabbrica ausleihen[241]. Auch Bernini erhielt für die Figur des Konstantins, die er in seinem Haus in der Via delle Mercede arbeitete, Hölzer von der Fabbrica zur Verfügung gestellt[242]. Die Werkstätten der Fabbrica waren auch in anderer Weise nützlich für Bernini, zum Beispiel bei der Herstellung seiner technisch komplizierten Bühnenbilder[243]. Die Theaterstücke hatte er, wie Passeri berichtete, mit den Leuten der Fabbrica einstudiert[244].

Die erfahrenen Handwerker, die Materialvorräte und teilweise auch die Räume der Fabbrica standen Bernini nicht nur bei den Aufträgen der Fabbrica, sondern auch bei anderen Großunternehmungen in Rom zur Verfügung. Solche Leistungen wurden der Fabbrica jedoch jedesmal zurückerstattet. Beim Urbangrabmal wurden der Fabbrica größere Mengen an Metall angewiesen, beim Vierströmebrunnen, wo die Fabbrica am Transport und an der Aufrichtung des Obelisken beteiligt war, wurden Geldzahlungen geleistet[245]. Auch bei der Engelsbrücke hatte man gegen Geld Werkstattutensilien für den Transport und die Aufstellung der Marmorblöcke ausgeliehen[246]. Beim Grabmal Alexanders VII., das wie das Urbangrabmal ein Privatauftrag der Familie war, hatte man gleichfalls Material und Werkstatträume der Fabbrica in Anspruch genommen, was ihr wieder vergütet wurde[247]. Auch die Reiterstatue Ludwigs XIV. wurde in den Räumen der Fabbrica gearbeitet.

Werkstattmaterial, das nicht mehr gebraucht wurde, konnte an Privatleute verkauft werden. So erwarb zum Beispiel Ferrata „roba", „tavole vecchie" und ähnliches von der Fabbrica[248]. Handwerker konnten Werkzeuge von der Fabbrica kaufen und sie nach Beendigung ihrer Arbeit wieder an die Fabbrica zurückverkaufen[249].

Von dem Raum, in dem Bernini als Bildhauer arbeitete, vermitteln zwei Inventare[250] ein etwas genaueres Bild:

„Inventario fatto nello studio dove lavora il Cavaliere Bernino dove lavora la statua delle Re di Francia.

Cavalette di legno deverse sorte	*numero 15*
Un posto da lavorare statue tutto con diversi legnami	*numero 5*
Un Cavaletto grande	*numero 1*
Un fusto dell modello Ciborio	*numero 1*
Una Casetta d'olmo	*numero 1*
Un telaro con tela tirato	*numero 1*
Tue tende bianche et una verde	*numero 2*
Tavole diverse	*numero 23*
Scala a piroli	*numero 1*
Scabele da modellare	*numero 3*
Un focone di legno	*numero 1*
Felangie	*numero 5*
Corrucce (2. Inventar „Cararecci")	*numero 5*
Un ciocco da lavorare	*numero 1"*

Die Werkstatt hatte durchaus noch überschaubare Dimensionen, drei Hocker zum Modellieren und fünf Plätze für die Bearbeitung von Statuen. Für das Arbeiten der Kolonnadenstatuen dürfte das ausgereicht haben, da kaum mehr als fünf Statuen gleichzeitig gearbeitet wurden[251]. Berninis Werkstatt in der Fabbrica stand fast allen interessierten Personen offen, und Domenico Bernini beschrieb bei seinen Ausführungen über die Reiterstatue Ludwigs XIV. sehr gut den öffentlichen Charakter dieses Werkstattbetriebs:

„Per la commodità, che gli porgeva la vicinanza di S. Pietro, condusse il lavoro in una gran Sala presso detto Tempio, e colà per lo spazio di dodici anni fù il concorso non solo di tutto il fiore della Nobilità di Roma, ma di tutta Europa. Conciosiacosache non entrò Principe Sovrano, non Perionagio, non Cavaliere nelle Porte di Roma, che non replicate istanze non domandasse al Bernino l'ingresso in quella Sala, per ammirarne l'effigie, e contemplarne l'arte. Ed ei avvenevole con tutti permet-

241 *Inventario della Roba prestatagli dalla Fabrica per fare la statua di Santa Veronica,* RFSP 1. P. Ser.Arm. Vol. 268 S. 18 und S. 53.

242 RFSP 1. P. Ser.Arm. Vol. 303 S. 22.

243 „Il a dit que ce qui lui en plaisait à lui, faisant toutes ces choses dans sa propre, et à ses dépens, c'est que la dépense ne lui en coûtait que trois baioques." Chantelou, 23. 8. 1665, S. 134.

244 „In quelli anni per l'appunto nel tempo di Carnevale, soleva il Bernini nella Stanza della Fonderia Vaticana recitare una Comendia ... Questo diletto era una catena, che teneva molti collegati ad uno strettissimo legame". Passeri, S. 236, Fraschetti, S. 260.

245 Biblioteca Corsiniana, Cod. Cors. 167 S. 15 r. Die Meinung Eimers, die Anlage des Vierströmebrunnens und die Errichtung des Obelisken sei „offiziell eine Aufgabe der Fabbrica di S. Pietro gewesen", läßt sich nicht belegen. Eimer, Bd. I., S. 237.

246 Weil, 1974, S. 134, Dok. 240 und S. 129, Dok. 187.

247 *„Card. Chigi deve dare alla R.F.S.P. l'appresso partite di robbe et oper impiegate per servitio del lavoro del Deposito per lamemoria di Papa Alessandro VII."* Bibl. Vat. Archivio Chigi 7382 S. 136.

248 November 1660, RFSP 1. P. Ser.Arm. Vol. 330 S. 62.

249 Z. B. Archivio di Stato, Officio 38, Justinianus Petrus Felix, 1659 S. 235.

250 RFSP 1. P. Ser.Arm. Vol. 303 S. 22f. Das zweite Inventar, das am 18. Dezember 1680 angefertigt wurde, unterscheidet sich nur gering davon. Nachträgliche Einlage zwischen S. 22 und 23.

251 Die Statuen für die Kolonnaden wurden in den Räumen der Fabbrica gearbeitet, „dentro l'Magazino, e fonderia a Sta Marta dove son state lavorate da scultori alzate sopra i loro Posti per lavorarle..." Haus, S. 132.

teva facilmente l'adito, onde Personaggi ancora di alta condizione, per non distraherlo dal lavoro, cheti se n'entrano, e si fermavano al luogo, e nella medesima conformità si partivano[252]."

Wohl die einzige Werkstatt des 17. Jahrhunderts, die sich mit dieser vergleichen ließe, war die Werkstatt von Rubens in Antwerpen. Berninis Privatwerkstatt in seinem Haus in der Via delle Mercede hingegen schien nur für einen ausgewählten Kreis offen zu sein, wenngleich auch dort Päpste, Botschafter und Künstler und die Königin Christine von Schweden Bernini beim Arbeiten zusehen konnten.

Carlo Cartari erwähnte 1669 dieses Studio links im Hof, wo Bernini, sein Sohn und ein weiterer Gehilfe arbeiteten[253]. Dort entstanden der Konstantin, die beiden Engel, die heute in S. Andrea delle Fratte aufgestellt sind, der Engel mit dem Kreuzestitel von der Engelsbrücke und weitere Arbeiten für private Auftraggeber.

III. EIN WERK FÜR ST. PETER

1. Die Aufstellung der Cathedra im Chor von St. Peter

Zur Cathedra gibt es eine Reihe von Entwürfen und zahlreiche Eintragungen in den Rechnungsbüchern der Fabbrica von St. Peter, die genauen Aufschluß über die Vorbereitung und Ausführung dieses Werks geben. Berninis Arbeitsweise mit der großen, gut organisierten Werkstatt der Fabbrica läßt sich an diesem Beispiel genau aufzeigen. Der größte Teil der Quellen zur Cathedra wurde bereits von Battaglia ediert[254]. Zusammen mit weiteren Quellen aus dem Archiv der Fabbrica und der Biblioteca Vaticana ist es möglich, die Entstehung dieses Werks neu zu rekonstruieren. Die erhaltenen Entwürfe zur Cathedra lassen sich dadurch genauer bestimmen und zuordnen, und neue Aspekte zur Entwurfstätigkeit Berninis werden sichtbar.

Die erste Entwurfsphase:

Nachdem man 1656 beschlossen hatte, die Cathedra in der Chorapsis von St. Peter neu aufzustellen, wurde Bernini im Januar 1657 von Papst Alexander VII. beauftragt, mit diesem Werk zu beginnen[255]. Wie man einer Rechnung des Schreiners Cosimo Carcani entnehmen kann, ließ Bernini daraufhin ein 1,34 m hohes Holzmodell anfertigen, das die mittlere Nische des Chors mit den seitlichen Säulen und der darüberliegenden Gesimszone zeigte[256].

Am 3. März 1657 erteilte die Versammlung der Fabbrica Bernini offiziell den Auftrag zur Ausführung dieses Werks. Bernini hatte in der Versammlung einen gezeichneten Entwurf vorgelegt, der vom Papst bereits gebilligt worden war. Vermutlich handelte es sich dabei um den ersten erhaltenen Entwurf zur Cathedra, der ebenfalls die Nische mit den Säulen und der Gesimszone zeigte. Die Kirchenväter standen in der Nischenrundung und trugen den Stuhl in Schulterhöhe. Über der Nische schwebte ein großer Engel mit den Papstinsignien[257].

Als die Versammlung der Fabbrica vierzehn Tage später, am 17. März 1657, über die Bezahlung Berninis verhandelte, legte dieser wiederum Zeichnungen zur Cathedra vor. Wie die Protokollnotizen berichten, war man damals bereits zu dem Plan übergegangen, die Cathedra vor die Nische zu rücken und zwischen den beiden Säulen aufzustellen[258]. Genau diesem Konzept entsprach ein

252 Domenico Bernini, S. 148.

253 Die Räume in Berninis Haus sind beschrieben in *‚Gianlorenzo Bernini. Il Testamento, La Casa. La Raccolta dei Beni'*, a cura di F. Borsi, C. Acidini, F. Quinterio, Florenz 1981.

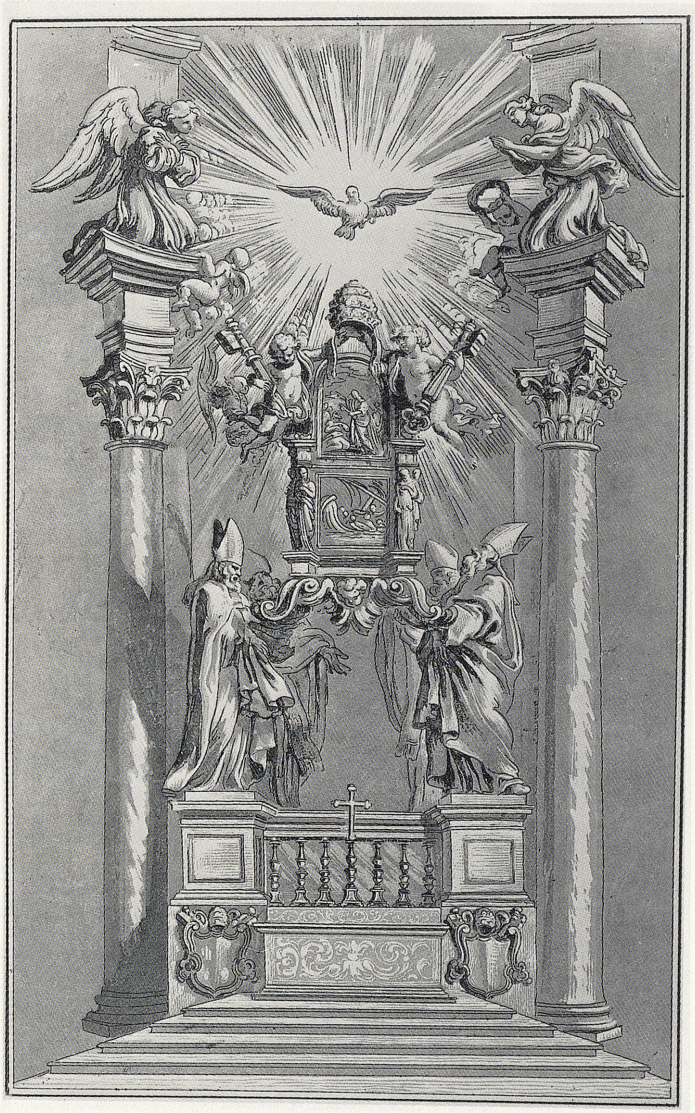
254 Battaglia, 1943. Die dort aufgeführten Quellen werden hier mit einem Stern (*) und der entsprechenden Nummer bei Battaglia angegeben.

255 *1, 2.
21. Januar 1657: „Ordinato al Cav. Bernino che si ponga mano alla cattedra di S. Pietro". Tagebuch Alexanders VII., Krautheimer, S. 204.

256 Aus der Gesamtrechnung des Schreiners vom Dezember 1657: *„Sotto li 20 febbraio 1657 d'ordine del S.re Cavaliere Bernino. Per haver fatto un modello di legname d'albuccio polito fatto a centina, con colonne basa, e capitello intagliato con fregio, cornicione, nicchia et altri fusti fatti conforme l'ordine dello Cavaliere. Al(to) palmi 6 lar(go) palmi 4 in tutto importa s 28."* RFSP 1. P. Ser. Arm. Vol. 313 S. 333 v.
Die Zahlung an den Schreiner im März 1657 „acconto del modelletto di legnio della nicchia do va la cattedra" (*20) zeigt, daß es sich dabei um das kleine Modell zur Cathedra handelte.

257 Dekret am 3. März 1657: „Delineam.tum ab Eq. Bernino iam factum, et a Sanct.e Sua Approbatum, et ad eundem effec. concordari Capitula cum eod. Equite..." (*3) Windsor 5614, Feder laviert über Kreide, 241 × 145, Abb. BW 166 a.

258 Von der Versammlung am 17. März 1657 gibt es neben dem lateinischen Dekret (*4) ein ausführlicheres, italienisches Protokoll, das



8. Conrad Martin Metz, Stich nach einem Entwurf Berninis zur Cathedra

zweiter, erhaltener Entwurf, der später gestochen wurde (Abb. 8)[259]. Darauf wurden die Kirchenväter und der Sockel etwas vergrößert. Anstelle eines Engels schwebte über der Nische die Taube, umgeben von mehreren Putten und zwei großen Engeln, die auf dem Gebälk über den Säulen knieten. Die Höhe der ganzen Anlage aber blieb gleich. Wie beim ersten Entwurf und beim Holzmodell des Schreiners wurde auch auf dem Stich die Gesimszone mit einbezogen. Beide Entwürfe gehören zusammen und sind vermutlich im Frühjahr 1657 entstanden.

Der Plan des zweiten Entwurfs, den Hl. Geist in Wolken und Strahlen über der Cathedra schweben zu lassen, ging auf die frühere Aufstellung der Cathedra in der Taufkapelle zurück. Dieser zweite, etwas größere, thematisch aber eher an die alte Aufstellung anknüpfende Entwurf wurde richtungsweisend für die weitere Gestaltung des Werks[260].

Die zweite Entwurfsphase:

Ferrata, Raggi und Morelli hatten im März 1657 an Modellen der Kirchenväter gearbeitet und vermutlich auch das kleine Architekturmodell des Schreiners vervollständigt[261]. Bernini hatte sich für den Rest des Jahres den Kolonnaden zugewandt und keine Provision für die Cathedra erhalten[262]. Außerdem wurden die Vorbereitungen durch den Beschluß, ein Tabernakel auf dem Hochaltar aufzustellen, verzögert, obwohl der Papst auf eine Entscheidung drängte[263]. Im April 1658 legte Bernini dem Papst ein Modell des Augustinus, zwei Modelle des Ambrosius und ein 44 cm hohes Modell des Stuhls vor[264]. Anschließend arbeiteten Ferrata und Raggi den Sommer über an den Modellen der Kirchenväter. Ab Juni 1658 wurden sie in den Abrechnungen ausdrücklich als große Modelle bezeichnet[265]. Arbeiten in der Apsis von St. Peter und Ausgaben zur Bewachung der Statuen zeigen, daß die Modelle dort gearbeitet wurden und vielleicht bereits

in der Entstehungsgeschichte der Cathedra bisher noch nicht berücksichtigt worden ist: „Fu introdotto il Cav. Bernino a mostrarci i disegni dell'ornato della Cattedra di S. Pietro, quale per ordino della S.tà di N. S.re si doverà trasportare e collocare nella testa della Basilica avanti il nicchione fra le due colonne." Bibl. Vat. Cod. Chigi H II 22 S. 136, hier zitiert nach Borsi, 1980, S. 348. Das gleiche Protokoll befindet sich im Archivio Spada, vgl. Güthlein, 1981, S. 221 Dok. 97.

259 Conrad Martin Metz: *Imitations of Ancient and Modern Drawings.* London 1798. Abb. BW 166 b.

260 Zur Ikonographie vgl. von Einem, 1955, S. 105. Offenbar wurde der zweite Entwurf als gültig betrachtet und deshalb einer breiteren Öffentlichkeit bekannt, so daß er auch einem späteren Stecher noch zugänglich war.

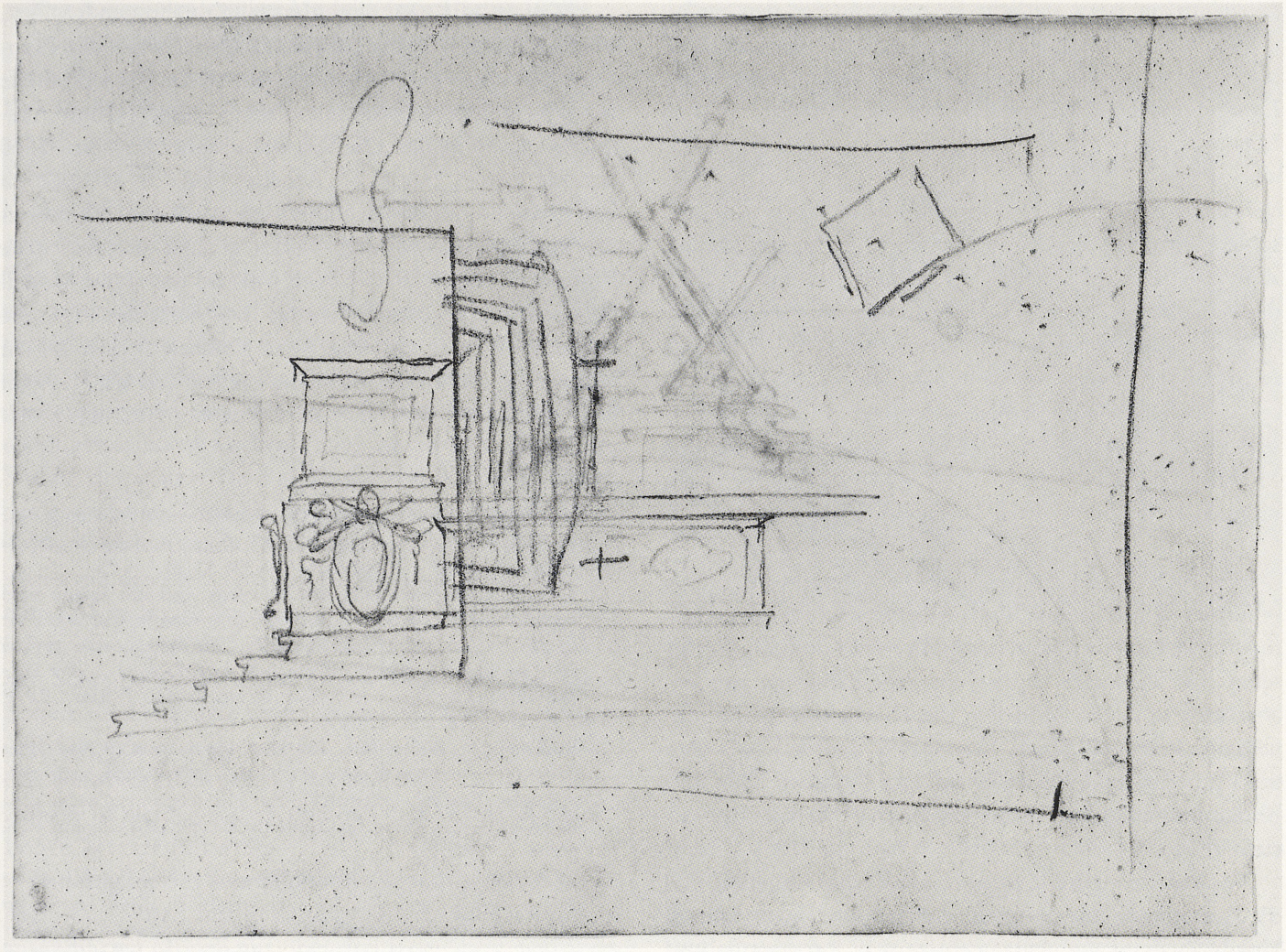
261 *17, 18, 19.

262 Bernini hatte in der Zeit vom August 1657 bis Mai 1658 keine Provision für die Cathedra erhalten: *„Ha lasciato indietro per non haver lavorato mesi dieci coiè dal primo agosto 1657 à tutto maggio 1658."* Bibl. Vat. Cod. Chigi H II 22 S. 275.

263 Dekret vom 25. April 1657, ein Ciborium unter dem Baldachin aufzuführen. (*5)
17. Juni 1657: „Cattedra di S. Pietro si tiri avanti non ostante qualsi sia tergiversazione, ò in un modo, ò in un altro." Tagebuch Alexanders VII., Krautheimer, S. 205.
10. Januar 1658: „C. Chigi ogni settimana veda circa le cose della Fabbrica di S. Pietro pel Portico grande accellerando il tutto e che si facciano intanto i modelli della catedra". Tagebuch Alexanders VII., Krautheimer, S. 207.

264 7. April 1658: „Il Bernino porta il secondo modello di S. Ambrogio per la Catedra". Tagebuch Alexanders VII., Krautheimer, S. 207.
14. April 1658: „Il giorno ci porta il Cav. Bernino il modello de la Catedra di S. Pietro di creta alto due palmi, e la domenica passata portò il S. Ambrogio per compagno al S. Agostino". Tagebuch Alexanders VII., Krautheimer, S. 207.

265 *33–36, *40–43.



9. Bernini, Zeichnung zum Sockel der Cathedra, Rom, Biblioteca Apostolica Vaticana

aufgestellt wurden. Am 17. September 1658 besichtigte Papst Alexander VII. die Cathedra, wie er in seinem Tagebuch schrieb[266].

Mit den neuen Modellen zum Augustinus, zum Ambrosius und zum Cathedrastuhl, die Bernini dem Papst im April vorgeführt hatte, war möglicherweise eine Neugestaltung der gesamten Vorderfront verbunden. Außerdem haben sich zwei Zeichnungen zu den beiden vorderen Kirchenvätern erhalten. Die Gewänder des Ambrosius und des Augustinus gleichen dabei denen des Stichs von Conrad Martin Metz, Haltung und Gestus der Figuren jedoch wurden verändert. Wie bisher sind die Kirchenväter von der Seite gezeigt, doch ihre Arme greifen weiter nach vorne und lassen erkennen, daß Bernini in der Zusammenstellung von Kirchenvätern und Cathedrastuhl einen größeren Abstand zwischen den Figuren und dem Stuhl beabsichtigte[267].

Daraus kann man schließen, daß auch der Sockel verbreitert werden sollte. Ein Entwurf zum Sockel (Abb. 9) zeigt zum Beispiel, wie der Stich, noch die kastenförmige Anlage mit den fünf Stufen[268]. An den Seiten des Sockels waren jedoch Wappen angebracht. Demnach sollte die

266 Ausgaben im Februar 1658: *„per doi foconi quali servono alla tribuna dove si deve fare il modello della Cattedra"*. RFSP 1. P. Ser. Arm. Vol. 324 S. 69.
Ausgaben im Juli 1658: Zahlungen an einen Steinmetz für Arbeiten an der Tribuna *„dove va la Cattedra"*; Zahlungen für die Bewachung der Statuen am Festtag von St. Peter. RFSP 1. P. Ser. Arm. Vol. 324 S. 159.
17. September 1658: „habbiam vista la cattedra". Tagebuch Alexanders VII., Krautheimer, S. 209.

267 Leipzig NI 7898 r und 7898 v, schwarze Kreide, 411 × 253, Abb. BW 76 und 75.

268 Bibl. Vat. Cod. Chigi a I 19, fol. 20 v; Abb. BW 73.

ganze Anlage ohne seitliche Begrenzung vor den Säulen stehen. Im Verhältnis zu der schemenartig eingezeichneten Figur war dieser Sockel auch höher als auf dem Stich. Es scheint, daß Bernini einen sowohl breiteren, als auch höheren Sockel vorsah. Der Cathedrastuhl würde in einem solchen Fall höher hinaufgereicht haben als vorher. Vermutlich gehört die Zeichnung eines Engels, der zwischen Petrusschlüssel und Gebälk schwebte, mit in diese Zeit, da sich in ihr ebenfalls eine Höherlegung der Cathedra ausdrückt[269].

Dieses Projekt mit dem breiteren, höheren, aber noch rechteckigen Sockel, mit neuen Modellen der Kirchenväter und mit einem neuen, durch weitere Engel bereicherten, oberen Abschluß war vermutlich identisch mit den Modellen, die man im Sommer 1658 im Großen begonnen hatte und die der Papst im Herbst besichtigt hatte.

Die dritte Entwurfsphase und das große Modell:

In den Wintermonaten war nur Verpoorten mit Arbeiten für die Cathedra beschäftigt. Ferrata und Raggi arbeiteten erst wieder ab April 1659 regelmäßig an großen, anscheinend neuen Modellen der Kirchenväter. Ihr Monatslohn betrug 40 Scudi. Verpoorten, der die Engel über der Cathedra modellierte, erhielt nur 20 Scudi. Den drei Bildhauern wurden Arbeitskittel zur Verfügung gestellt[270].

Aus verschiedenen Ausgaben kann man schließen, daß die Aufstellung eines originalgroßen, genau ausgeführten Holzmodells in der Apsis geplant war. Im August und September 1659 wurden Gerüste aufgebaut und Holz zu diesem Zweck in die Fabbrica gebracht. Am 7., 9. und 10. Oktober stellten 15 Hilfsarbeiter, die sonst bei den Kolonnaden beschäftigt waren, den Holzsockel und die Modelle der Cathedra auf. Wie die Rechnung des Malers vom folgenden Monat zeigt, war der Sockel nicht nur genau ausgeformt, sondern auch marmorartig bemalt. Der Papst besichtigte sowohl im September wie im Oktober die Arbeiten an der Cathedra und dachte bereits an die Ausführung einer Gedenkmedaille[271].

Ferrata und Raggi waren auch in der folgenden Zeit, vom Oktober 1659 bis Januar 1660, weiter mit den Figuren beschäftigt. Vermutlich wurden sie an Ort und Stelle fertig ausgearbeitet oder etwas umgestaltet. Nähere Aussagen gibt es in den Quellen dazu nicht. Im April 1660 benötigte man erneut 13 Arbeiter, um die Modelle zu bewegen. Es ist jedoch unklar, ob zu diesem Zeitpunkt die vorhandenen Modelle höher gestellt wurden, neue Figuren auf den Sockel kamen oder ob das ganze Modell abgebaut wurde. Am 1. Februar 1660 hatte der Papst die Cathedra erneut besichtigt. Im gleichen Monat legten Maurer ein Gerüst der Cathedra nieder, und am 15. April 1660 reichte der Schreiner seine Rechnung für das Holzmodell ein[272].

269 Leipzig NI 7863, schwarze Kreide, 148 × 147, Abb. BW 82a. Auch im Ausstellungskatalog von Princeton, S. 183 Anm. 22, wird die Vermutung ausgesprochen, daß diese Zeichnung auf eine Höherlegung der Cathedra hinweist.

270 *22–32, *37–38, *44–45. Große Lieferungen an Ton, Reisig und Heu zeigen, daß man an großen Modellen arbeitete.
Ausgaben im August 1659: *„per fattura di numero 3 sarghe di canavaccio per li scultori della Cattedra"*. RFSP 1. P. Ser. Arm. Vol. 328 S. 66.

271 Ausgaben im August 1659: „a n.o 11 muratori ... a fare un ponte alla Catreda". (*366) „per n.o 26 Viag.i de Leg.mi diversi ... portati alla Piazza di S. Pietro serviti per far li castelli, e tavoloni per Cathedra". (*480)
Aus der Gesamtrechnung des Drechslers Pietro Rota vom Januar bis Dezember 1659: *„E piu un modello di legno del regno che vien alla Cattedra"*. RFSP 1. P. Ser. Arm. Vol. 328 S. 181.
Aus der Gesamtrechnung des Schmieds Ascentio Latino vom September 1658 bis September 1659: *„Per haver fatto un cerchio per lo splendore dello modello della Cattedra ... Per haver fatto due staffe di ferro per reggere lo splendore dell modello della Cattedra ... Per haver fatto doi ferri per servitio delli angeli dell modello della Tribuna"*. RFSP 2. P. Ser. 4 Vol. 1 S. 90–97.
Rechnung des Malers Marc Antonio Inverno vom 20. November 1659: „Per aver Dato di gesso et di Colla a tutto l'altare, piedestalli, e quattro Basedelli quattro Dottori che tengono la sedia della Catreda e doppo Datoci un Colore che accompagna il Colore della pietra...". (*204)
7. Oktober 1659: *„Si sono mandati 15 huomini all modello della Cattedra per muoverlo accomodarlo..."* 9. Oktober 1659: *„Quell huomini che andra all modello della Cattedra ancora seguitan alavorarci per accomodar li modelli."* Am 10. Oktober sind sie noch damit beschäftigt. Tagebuch zum Bau der Kolonnaden, RFSP 1. P. Ser. 4 Vol. 29 S. 24 und S. 26.
Der Papst besichtigte die Cathedra am 13. September und am 4. Oktober 1659. Pastor, XIV.1. S. 516.
23. Oktober 1659: An siebter Stelle unter den Medaillen für das kommende Jahr vorgeschlagen. Tagebuch Alexanders VII., Krautheimer, S. 211.
29. Dezember 1659: „Parliamo col Cav. Bernino circa la Catedra per la Medaglia". Tagebuch Alexanders VII., Krautheimer, S. 212.
30. Dezember 1659: „Bernino = catedra di S. Pietro quando si fonda e si finisca tutto l'opera e per fare rovescio della Medaglia che si farà per S. Pietro 1660". Tagebuch Alexanders VII., Krautheimer, S. 212.

272 Zahlungen an Raggi und Ferrata *38, *45.
1. Februar 1660: „Vediam la Cattedra". Tagebuch Alexanders VII., Ausstellungskatalog Bernini in Vaticano, S. 328.
Ausgaben im Februar 1660: *„a diversi muratori che guastono il ponte della Cattedra"*. RFSP 2. P. Ser. 4 Vol. 1 S. 107. Ausgaben im April 1660: „a n.o 13 Muratori che il giorno di S. Gius.e alzorno le figure della Catreda". (*367)
Die Rechnung des Schreiners Cosimo Carcani vom 15. April 1660 wird im Anhang aufgeführt. Einleitung und Zusatz wurden bereits bei Battaglia (*205) ediert. Der Begriff ‚centinato', den Carcani bei den Piedestalen, bei den Profilen und bei der rückwärtigen Armatur verwendet, bedeutet gebogen. Vgl. Eimer Bd. I., S. 86 und Bd. II., S. 732; ebenso Baldinucci, Vocabolario toscano, Stichwort ‚Centina'.

Der Sockel des großen Modells vom Herbst 1659:

Schon auf der oben erwähnten Zeichnung zum Sockel (Abb. 9) hatte sich eine Weiterentwicklung angedeutet. Der flache Bogen, an den sich ein Figurenpiedestal anschloß, ließ erkennen, daß Bernini bereits einen konkav gebogenen Sockel erwog.

Die Rechnung des Schreiners vermittelt eine ziemlich genaue Vorstellung vom Holzsockel des großen Modells. Wie bei den vorhergehenden Entwürfen stand der Altar auf einem fünfstufigen Treppenpodest. Vor dem Altar befand sich eine kleine Stufe und über dem Altar gab es einen Aufsatz für die Kandelaber. Treppen, Altar und Aufsatz ergaben eine Höhe von 2,55 m. Der Altar stand somit etwas höher als heute und bildete mit seinen fünf Stufen, deren unterste eine Breite von 9,07 m erreichte, das gewichtige Zentrum des ganzen Sockelbaus[273].

Die Figurenpiedestale besaßen vertiefte Spiegel und waren mit den oben und unten angefügten Profilen ungefähr 1,58 m breit. Zusammen mit den Sockeln darunter waren sie ungefähr 3,22 m hoch[274]. Nach den Angaben des Schreiners bildete die rückwärtige Armatur einen Bogen; die Piedestale waren an der Vorderseite gebogen und konnten gedreht werden. Dies läßt den Schluß zu, daß sie vermutlich schräg zu beiden Seiten des Altars aufgestellt werden sollten und daß ihre Vorderseite einen Bogen beschreiben sollte.

Die Angabe des Schreiners, die Piedestale hätten zuerst nach vier Seiten frei gestanden und würden nun beim ausgeführten Modell nur über drei freie Seiten verfügen, interpretiere ich dahin, daß sie anfänglich nur mit dem Eck aufeinandertreffen sollten und später bis auf eine kleine Abstufung gegeneinander verschoben wurden. Anscheinend gab es noch keine hohe, die Piedestale verbindende Rückwand hinter dem Altar.

Das Holzmodell des Schreiners entsprach damit ziemlich genau dem Sockel, der auf der Medaille (Abb. 10) wiedergegeben wurde[275]. Dort sind die Piedestale ohne eine verbindende Rückwand bogenförmig aufgestellt. Auf der Vorzeichnung zur Medaille sind die vertieften Spiegel und die gebogenen Profile sehr deutlich zu sehen[276]. Überträgt man die Größenangaben des Schreiners auf die Apsis von St. Peter, so zeigt sich, daß die äußeren Sockel ungefähr vor den Säulen standen, das ganze Holzmodell jedoch 1,21 m niedriger war als heute. Während der Rechtecksockel von 1657, wie man aus dem Stich ersehen kann, ungefähr 4 m hoch gewesen sein muß und der Sockel von 1658 wahrscheinlich noch erhöht worden war, hatte man sich 1659 zu einem breiteren, doch wesentlich niedrigeren, konkav gebogenen Sockel entschlossen.



10. Medaille zur Cathedra, München, Staatliche Münzsammlung

Die Figuren des großen Modells vom Herbst 1659:

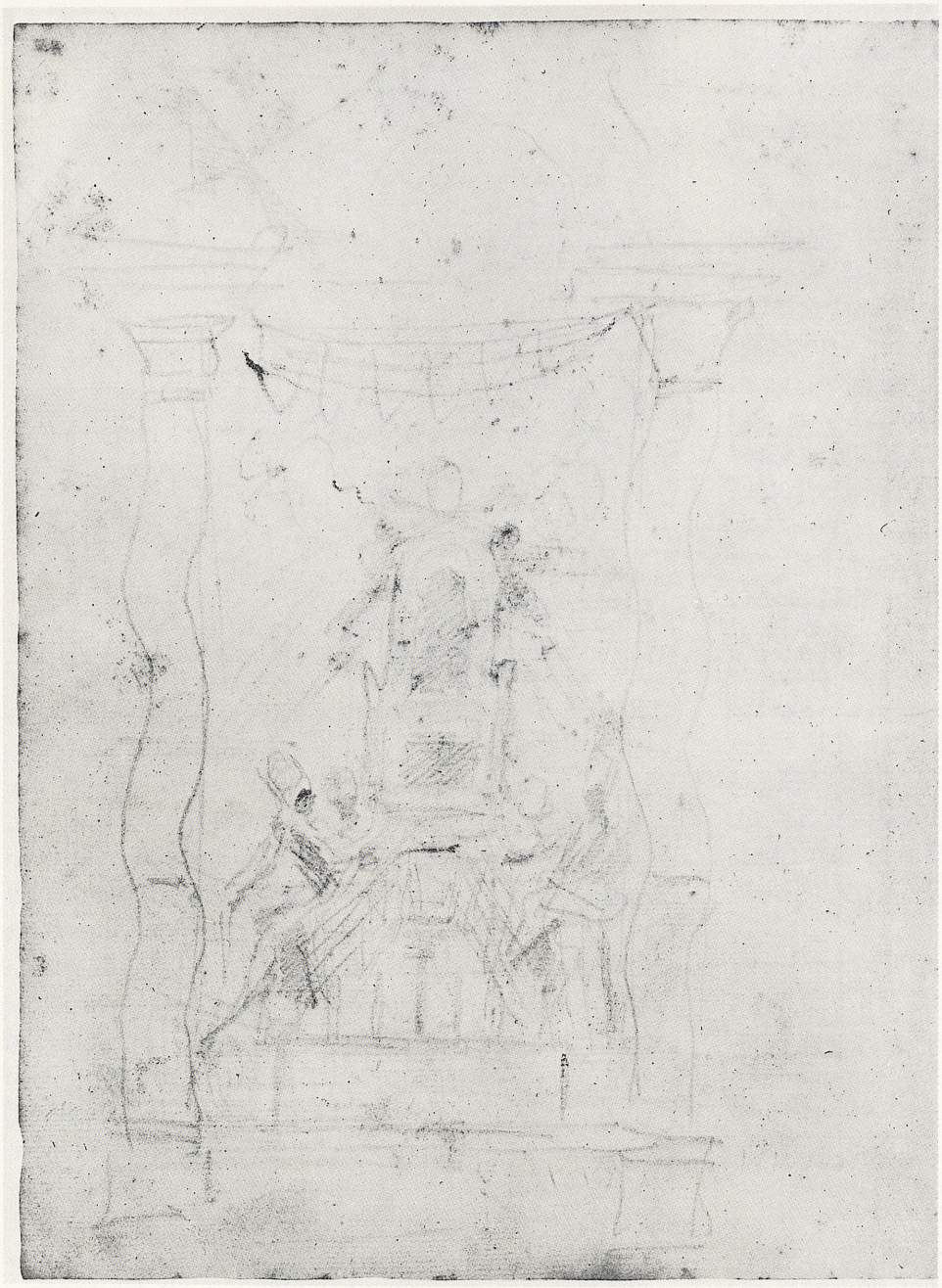
Nach dem Holzmodell zu schließen, waren die Kirchenväter etwa im Halbkreis aufgestellt, wobei die äußeren Figuren vor den Säulen standen. Es ist sehr gut möglich, daß die Figuren auf dem breiteren und niedrigeren Holzmodell bereits größer waren als auf dem Stich (Abb. 8). Zumindest kann man annehmen, daß sie durch weit ausgreifende Gesten und voluminöse Gewänder breiter gestaltet waren, um der Bogenweite gerecht zu werden.

273 Carcani gab für den oberen Treppenabschluß eine Länge von $20^2/_3$ Palmi (4,61 m) an, für die Stufentiefe $2^1/_2$ Palmi (0,56 m) und für die Stufenhöhe $^5/_6$ Palmi (0,19 m). Heute ist die oberste Stufe 5,28 m lang, die Stufentiefe beträgt 0,63 m, die Stufenhöhe von 0,19 m blieb gleich. Der Altar des Modells war $16^1/_3$ Palmi (3,64 m) lang, und die Seitenteile waren $5^1/_2$ Palmi (1,23 m) hoch. Heute ist der Altar 3,98 m lang. Die Höhe des Altars aber blieb gleich.

274 Die Höhe der Piedestale wurde mit $4^3/_4$ Palmi (1,06 m, heute 1,72 m) angegeben, die Höhe der großen Sockel mit $7^1/_6$ Palmi (1,60 m, heute 2,14 m). Vermutlich kam ein Grundsockel von $2^1/_2$ Palmi (0,56 m, auch heute 0,56 m) hinzu.

275 Die Medaille wurde 1662 in Silber geprägt; ihr Durchmesser beträgt 4,15 cm. Vgl. Küthmann, 1973, Nr. 354.
In enger Verbindung mit dem großen Modell von 1659 dürfte auch die Grundrißzeichnung der Apsis von St. Peter stehen, die einen gebogenen Cathedrasockel zeigt, Bibl. Vat. Chigi P VII 9 f. 37, Hinweis bei BW Anm. 107 Anm. 3, Abb. Ausstellungskatalog Bernini in Vaticano Nr. 162.

276 London, British Museum, 1946-7-13-689 a, Feder laviert, 78 × 75, Abb. Sutherland Harris 1977, Nr. 79.



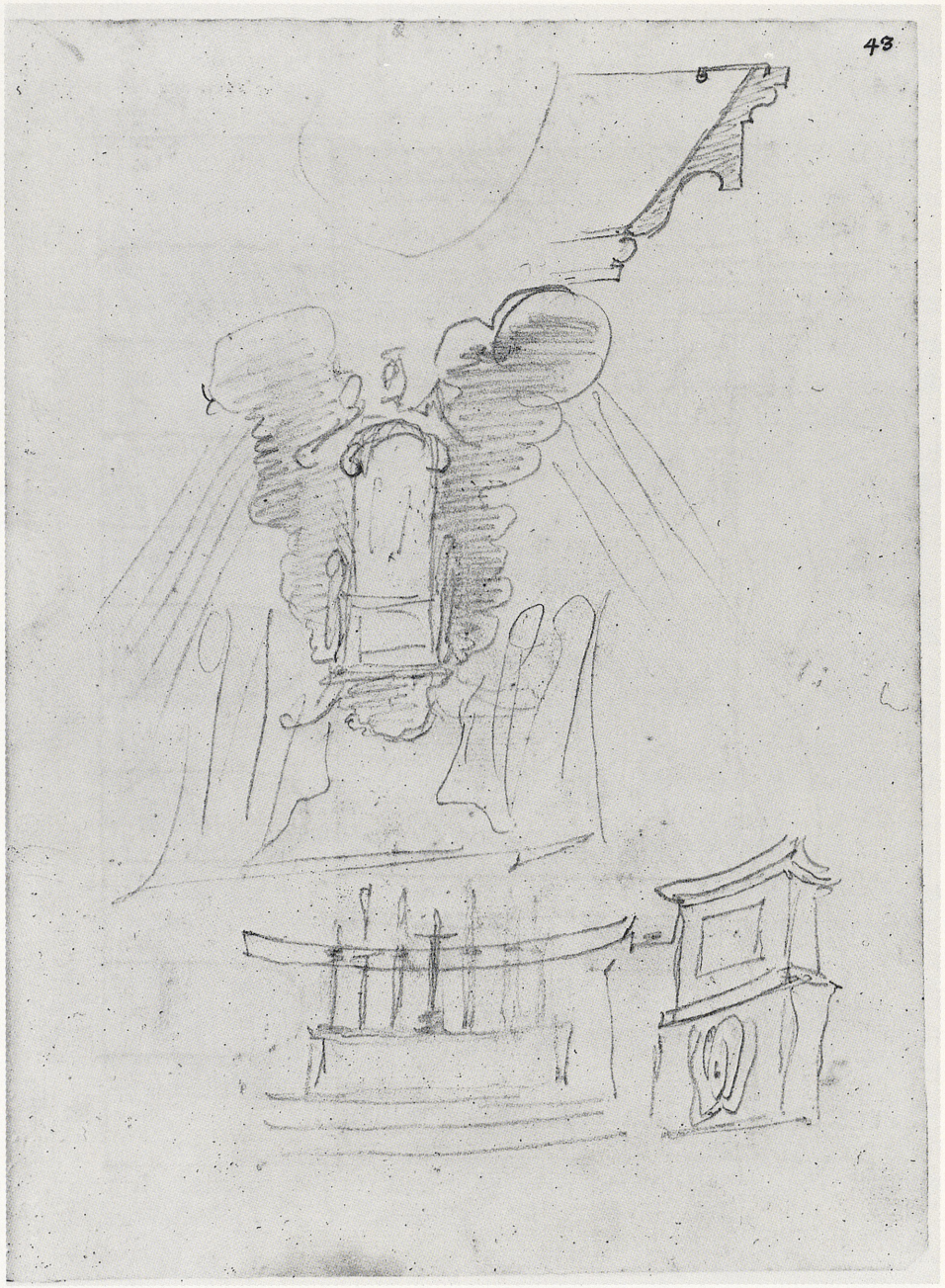
11. Bernini, Zeichnung zur Ansicht der Cathedra, Rom, Biblioteca Apostolica Vaticana

Auf der Medaille (Abb. 10), die im April 1662 erschien, glichen die Figuren den heute ausgeführten Bronzen. Betrachtet man jedoch die Entwicklung des Cathedrastuhls, so gibt es noch mehrere Zeichnungen, die vor dem Erscheinen der Medaille entstanden sein müssen.

Auf zwei Zeichnungen (Abb. 11) studierte Bernini die Ansicht der Cathedra, wie sie sich beim Blick durch die Säulen des Baldachins darbieten würde[277]. Haltung und Gewänder der Figuren ähneln der heutigen Ausführung. Der Mantel des Augustinus ist zur Hüfte hochgezogen; der Ambrosius in gebückter Haltung dem Stuhl zugewandt. Die Figuren waren weiter auseinandergerückt als auf dem Stich. Sie standen aber, wie man an der Schräge der Strahlen erkennen kann, noch enger als in der heutigen Aufstellung und entsprachen möglicherweise genau der Weite des großen Modells vom Herbst 1659. Wie bei den vorangegangenen Entwürfen wurde der Cathedra-

277 Bibl. Vat. Cod. Chigi a I 19 S. 42v, schwarze Kreide, 168 × 118, Abb. BW 74b; eine ähnliche Zeichnung, nur in der Höhe variierend, Bibl. Vat. Cod. Chigi a I 19 S. 41r, Abb. BW 74a. Die auf den Zeichnungen dargestellte Ansicht bleibt jedoch fiktiv, da im oberen Drittel der Baldachinsäulen immer das Apsisfenster zu sehen sein müßte. Schon Kauffmann, 1970, S. 265, bezeichnete beide Blätter als „Ideenskizzen".

12. *Bernini, Zeichnung zur Ansicht der Cathedra, Rom, Biblioteca Apostolica Vaticana*



stuhl noch in Kopfhöhe gehalten und die schräg nach unten führenden Verbindungsstücke setzten in Brusthöhe der Figuren an. Auch die beiden hinteren Kirchenväter trugen noch die Bischofsmitra. Der schmale hohe Stuhl stand auf einer rechteckigen Basis und die Engel schwebten mit gekreuzten Schlüsseln dicht an der Lehne des Stuhls.

Die gleiche Stuhlform ist auf einer anderen Zeichnung zu sehen (Abb. 12)[278]. Abgehoben von einem gerundeten, im Vergleich zum Holzmodell etwas modifizierten Sockel, zeichnete Bernini dieselbe Figurengruppe auf dem Stuhl. Anders als bei den früheren Entwürfen setzte die Verbindung zum Stuhl bereits in Taillenhöhe der Figuren an. Der Stuhl wurde kaum mehr getragen, sondern schwebte, scheinbar ohne Gewicht, ganz in Wolken und Strahlen. Der Abstand zwischen den Papstinsignien über dem Cathedrastuhl und dem oval eingezeichneten Fenster aber ließ erkennen, daß die ganze Anlage noch nicht in der heutigen Höhe und Breite geplant war.

278 Bibl. Vat. Cod. Chigi a I 19 S. 43 r, Abb. BW 78 a. Außerdem gibt es ein Modell des Cathedrastuhls, das den gleichen Entwicklungsstand zeigt. Der Stuhl steht auf einer leicht konkav geschwungenen Basis mit betonten Ecken; schmale, schräg nach unten führende Voluten stellen die Verbindung zu den Kirchenvätern her. Detroit, Institute of Arts, Terracotta, 59 cm, siehe Grigaut, 1953.

Sowohl die Ansichten durch den Baldachin als auch die letztgenannte Zeichnung gehören der gleichen Entwicklungsstufe an und zeigen, wie intensiv sich Bernini mit der umgebenden Architektur auseinandersetzte. In mehreren Variationen studierte er Zusammenhänge mit anderen Werken, dem Kirchenraum und der Apsisarchitektur im Hintergrund. Vermutlich war das große Modell vom Herbst 1659 der Ausgangspunkt zu solchen Studien. Wie der Schreiner angab, konnten die Figurenpiedestale gedreht werden. Dadurch war es möglich, die Anordnung der Figuren zueinander und die räumliche Tiefe des ganzen Aufbaus zu verändern. Es scheint naheliegend, daß Bernini gleichzeitig auch die Höhe variierte und die Beziehung zwischen den Figuren und dem Stuhl neu überdachte.

Mit dem Gedanken, den Cathedrastuhl in Wolken und Strahlen schweben zu lassen und zu senken, wurden neue Zusammenhänge geschaffen und neue Inhalte gewannen an Bedeutung[279]. Jegliches Tragemotiv war überflüssig geworden. In der weiteren Entwicklung erhielt der Stuhl, wie man auf der Medaille sehen kann, eine runde Basis, die sich weniger sinnfällig auf die vier Kirchenväter bezog. Den hinteren Kirchenvätern wurde die Mitra abgenommen, was vielleicht neue Modelle zu den Köpfen notwendig machte[280].

Die erwähnten Studien und die Medaille zeigten die Kirchenväter bereits ähnlich gestaltet wie heute, und man kann annehmen, daß auch auf dem großen Modell vom Herbst 1659 Figuren standen, die den heute ausgeführten Bronzen glichen (Abb. 13). Baldinucci und Pascoli berichteten, daß die Figuren zu klein wirkten und daß man daraufhin neue, größere Modelle anfertigte[281]. Auch wenn die Figuren für die Bronzeausführung vergrößert und leicht verändert wurden, so war doch ihre Anordnung auf dem Modell von 1659 für die heutige Aufstellung entscheidend. Nachdem man anhand des großen Modells festgelegt hatte, welche Ansichten für den Betrachter sichtbar waren, wurden die Figuren nicht mehr gedreht. Auch als man den Sockel zu einem späteren Zeitpunkt erneut verbreiterte und erhöhte, wurden die Statuen des Augustinus und des Ambrosius lediglich weiter nach außen und nach vorne gerückt. Die Ansicht, die sie auf dem engeren Sockel geboten hätten, wurde beibehalten. Das gleiche läßt sich auch bei den rückwärtigen Figuren feststellen. Sie wurden auf dem heute flacher gekrümmten Sockel aufgestellt, doch stehen ihre Standflächen schräg zur heutigen Sockelkrümmung und entsprechen noch dem engeren Bogen, den das Modell vom Herbst 1659 bildete[282].

Der obere Abschluß des großen Modells vom Herbst 1659:

Schon der niedrigere Sockel ließ erkennen, daß der Cathedrastuhl und die Putten mit den Papstinsignien weniger hoch reichten als heute. Nimmt man zudem an, daß die Figuren noch etwas kleiner waren als heute, so konnte die ganze Anlage nur bis zu der Gesimszone unterhalb des Fensters gereicht haben. Weitere Hinweise für die Gestaltung des oberen Abschlusses gibt die Medaille, die im April 1662 erschien.

Bisher konnte man auch die Meinung vertreten, auf der Medaille sei nur ein Ausschnitt dargestellt und der obere Teil der Glorie sei aus Platzgründen weggelassen[283]. Ich halte dies für unwahrscheinlich, da Bernini bei anderen Werken immer eine Form fand, das geplante Werk in angemessener Weise darzustellen. Chantelou hob diese Fähigkeit Berninis bei der Louvremedaille sogar lobend hervor. Wie die Gedenkmedaillen zum Baldachin, zum Vierströmebrunnen oder zu den Kolonnaden zeigen, war es üblich, die Entwürfe, in denen sich eine abgeschlossene Planungsphase dokumentierte, oder die aufgestellten großen Modelle auf einer Medaille abzubilden. Papst Alexander VII. hatte bereits im Dezember 1659, drei Monate nach dem Aufstellen des großen Modells, eine Medaille mit der Cathedra geplant. Daß sie erst im April 1662 geprägt wurde, mag daran liegen, daß es in jenen Jahren

279 Schon bei von Einem wurde das Senken des Stuhls als wichtige Änderung des gesamten ikonographischen Programms herausgestellt. Von Einem, S. 106.

280 Es ist vielleicht kein Zufall, daß sich zwei originalgroße Modelle gerade zu den Köpfen der hinteren Kirchenväter erhalten haben. Wie Kauffmann angab, war die Mitra in der Ostkirche nicht gebräuchlich. Kauffmann, 1970, S. 268.

281 Baldinucci schrieb: „Ed è da ammirarsi in questo luogo l'insuperabil pazienza del Bernino, il quale avendo di questo gran lavoro fatto di tutta sua mano i modelli di terra ed essendogli i colossi riusciti alquanto piccoli, non isdegnò di quelli mettersi a fare di nuovo della grandezza appunto, che ora si vedono in opera." Baldinucci, Vita Berninis, S. 110.
Pascoli berichtete von der Kritik des Malers Sacchi, nach dessen Meinung die Figuren von der Vierung aus schlecht zu sehen waren und um eine Handspanne zu klein wirkten. Pascoli, S. 19 f.
Ob diese Kritik vielleicht schon bei den Modellen vom Herbst 1658 gemacht wurde oder erst im Herbst 1659, läßt sich nicht feststellen. Genausowenig kann man sagen, um wieviel sie tatsächlich vergrößert wurden.

282 Die Standplatte des Athanasius ist links um 0,32 m, rechts um 0,75 m zurückversetzt. Beim Johannes Chrysostomos beträgt die Distanz links 0,80 m, rechts 0,46 m. Die Schrägstellung der Standplatten ist auf einer Abbildung bei Battaglia sehr gut zu sehen. Battaglia Tafel XX.

283 Ausstellungskatalog von Princeton, 1981, S. 185 Anm. 41.

13. Cathedra Petri, Rom, Apsis von St. Peter



sehr viele Projekte gab, die mit einer Medaille ausgezeichnet werden sollten[284].

Zumindest weiß man, daß der obere Abschluß der Cathedra schon vor dem Erscheinen der Medaille so geplant war, wie ihn die Medaille zeigte. Die dargestellten Engel und Putten in der Gesimszone wurden nämlich schon 1661 gegossen und später in den unteren Teil der Stuckglorie mit eingebaut[285]. Sie passen in der Größe außerdem zu den Putten mit den Papstinsignien, mit denen man im März 1660 das Gießen begann. Alles deutet darauf hin, daß der obere Abschluß der Cathedra im Frühjahr 1660 so geplant war, wie ihn die Medaille zeigte.

284 Chantelou, 16. 9. 1665, S. 193. Auch die Medaille der Kolonnaden von 1661 zeigte einen Planungsstand, der in das Jahr 1657 zurückreichte.

285 Bei den Bronzefiguren in der Stuckglorie handelt es sich um zwei Putten und einen knieenden Engel im rechten unteren Teil der Stuckglorie, um zwei Cherubsköpfe und den Engel mit der Hand auf der Brust im linken unteren Teil der Stuckglorie. Battaglia, S. 23 f. Die beiden Bronzeengel sind auch auf der Medaille dargestellt. Ausstellungskatalog Princeton, 1981, S. 185 Anm. 41.

Danach sollte die Gesimszone wie bei den früheren Entwürfen mit Wolken und Strahlen, Bronzeengeln und Putten und einer plastischen Bronzetaube geschmückt werden. Die Architektur der Apsis wäre noch sichtbar gewesen und der Bezug zu den beiden Nischen links und rechts wäre noch aufrecht erhalten worden. Nicht ohne Grund entsprachen die Putten mit den Papstinsignien größenmäßig auch den Putten über der rechten Nische, die das Wappenschild Urbans VIII. tragen.

Die vierte Entwurfsphase:

Nachdem man mit dem Aufstellen des großen Modells die Wirkung des Werks erprobt hatte, erhielt der Gießer Artusi im März 1660 den Sondervertrag, zwei Putten über der Cathedra zu gießen. Dabei handelte es sich um die beiden Putten über dem Cathedrastuhl, die Schlüssel und Tiara tragen und die bei der Gesamtabrechnung des Metalls nicht mehr aufgeführt wurden[286]. Ferrata und Morelli waren mit den Modellen beschäftigt; Pellegrini hatte die Ausführung der Wachsformen übernommen. Große Materiallieferungen zeigen, daß man an den Gußformen arbeitete und die Öfen fertigstellte. Im Frühjahr 1661 begann das Gießen der Bronzeengel für die Gesimszone. Die kleineren Teile des Werks wurden alle in der Fonderia di Belvedere gegossen, der Stuhl und die beiden vorderen Kirchenväter hingegen entstanden in der Fonderia bei S. Marta[287]. Am 21. September 1661 wurde der Augustinus gegossen, zu dem im November ein Neuguß erfolgte. Am 25. Mai 1662 wurde der Athanasius gegossen, am 7. September 1662 der Ambrosius und am 20. Januar 1663 der Johannes Chrysostomos[288]. Während der Sommermonate 1663 arbeitete Morelli am Tonmodell und an der Wachsform des Cathedrastuhls; im August wurde der Marmor für den Sockel geliefert und im November begann man mit der Stuckglorie, wo auch die gegossenen Bronzeengel befestigt wurden[289]. Im Februar 1664 goß man die Basis des Stuhls und im Herbst den Stuhl der Cathedra selbst[290]. Das ganze Jahr über arbeiteten Raggi, Morelli und der Stuckateur Sassi an der Glorie, für die im November die Strahlen montiert wurden. Nur für die Engel, die an beiden Seiten des Cathedrastuhls stehen sollten, wurde noch Ton geliefert. Bernini erhielt eine Jacke, um eigenhändig an den Modellen der Stuhlengel oder an der Glorie arbeiten zu können, bevor er seine Reise nach Paris antrat. Während seiner Abwesenheit wurden die Engel am Stuhl gegossen und im November und Dezember 1665 aufgestellt. Am 17. Januar 1666 wurde die Cathedra enthüllt[291].

Nachdem man im März 1660 mit dem Gießen angefangen hatte und Anfang 1661 schon Engel und Putten für die Gesimszone gegossen waren, schien erneut eine Planänderung stattgefunden zu haben. Dabei wurde der Sockel auf das heutige Ausmaß verbreitert und erhöht. Der Zeitpunkt dieser Planänderung läßt sich nicht genau bestimmen, doch muß sie spätestens vor dem Gießen des ersten Kirchenvaters im Herbst 1661 und vor der Lieferung des Marmors im Sommer 1663 erfolgt sein.

Schon die letztgenannte Zeichnung (Abb. 12) hatte eine Neuerung für den Sockel gebracht. Der Altar stand niedriger als bei den früheren Entwürfen nur auf einem dreistufigen Treppenpodest und wurde von einer hohen Rückwand hinterfangen[292]. Auch heute führen drei Stufen zum Altar; die beiden Figurensockel und die Rückwand aber wurden erhöht. Die Piedestale des Augustinus und des Ambrosius sind weiter nach außen gerückt und über ein Zwischenstück mit der Rückwand verbunden. Wie der Gießer Artusi in seiner Abschlußrechnung schrieb, hatte er bereits die Wachsformen für die Wappen am Sockel gemacht, die dann um ein Drittel vergrößert werden mußten. Kleine, vermutlich neue Wappenmodelle wurden im Januar 1662 gebrannt und im Mai 1664 fertigte Lorenzo Dini die großen Tonmodelle als Vorlage für das Gießen[293].

Ein Vergleich von Medaille und Ausführung zeigt, daß mit der Verbreiterung des Sockels auch die Basis des Stuhls und die verbindenden Voluten verändert wurden.

286 Dekret vom 19. März 1660: „Architecto instante stabiliri mercedem scutorum quadringentorum fusori pro opere duorum Angelorum, qui ab ipso conflantur ad ornatum Catedra Sancti Petri". (*11)
Im März begannen die Zahlungen an den Gießer Giovanni Artusi, der alle Bronzeteile der Cathedra goß. Der Sondervertrag galt für die beiden Putten über dem Stuhl, denn diese erschienen nicht mehr in der Gesamtabrechnung des Metalls, im Gegensatz zu den zwei Engeln und vier Putten für die Stuckglorie und den beiden Engeln seitlich des Stuhls. (*507)

287 *39, *48–54, *67–75. Der Ort des Gießens läßt sich aus verschiedenen Angaben erschließen. (*383, 487, 295, 296, 390, 401, 445)

288 Tagebuch Alexanders VII., Krautheimer, S. 215, 216, 218, 219.

289 Zahlungen an Morelli, *57–59, 403, 404, 267, 316, 162, 163–166.

290 *422, 445.
Ausgaben im Oktober 1664: *„per 4 giornate de Bufali per tirar fuori dalla fossa la detta sedia"*. RFSP 2. P. Ser. 4 Vol. 5 S. 22.

291 *165, 176, 178, 179, 279, 287, 280, 449, 330, 314, 260, 460, 505, Tagebuch Alexanders VII., Krautheimer, S. 224.

292 Bibl. Vat. a I 19 S. 42 r und S. 43 r; Abb. BW 78 b und 78 a.

293 Artusi berichtete in seiner Gesamtabrechnung: „Per haver fatto la forma di gesso, e gettato di Cera quattro altre Arme più piccole le quali non servirno perchè si rifecero questi è tutti l'altri modelli di nuovo più grandi Il terzo..." (*211)
*389, 62.

Diese Teile erhielten erst spät ihre heutige, dominierend breite Form und wurden 1664 gegossen.

Möglicherweise hatte sich auch erst mit der Erhöhung und Verbreiterung des Sockels der Plan konkretisiert, die ganze Fensterzone mit einem breiten Kranz aus Wolken und Putten zu umgeben. Noch im Juni 1663 wünschte der Papst, Bernini solle sich, was seinen Teil beträfe, mit der Cathedra beeilen. Vermutlich waren damit die Entwürfe zur Strahlenglorie gemeint.

Bernini zeichnete einen maßstabsgetreuen Entwurf für die obere Fensterrahmung[294]. Mit dem Puttenpaar im Scheitel und den Figurengruppen links und rechts setzte er die Hauptakzente für die Gestaltung des oberen Teils. Weiter zeichnete er einzelne Engelsfiguren, die an exponierter Stelle Platz finden sollten[295]. Auffällig dabei ist, daß Bernini die Figuren nie isoliert, sondern immer zusammen mit den umgebenden Wolken oder den angrenzenden Figuren wiedergab. Die Haltung der Figuren und ihre räumliche Anordnung im Strahlenkranz sind daher gut zu erkennen. Solche Zeichnungen Berninis dienten den Mitarbeitern als Vorlage für die weitere Ausarbeitung und die plastische Ausführung der Figuren in Stuck.

2. Der Entwurfsprozeß bei der Cathedra

Die lange Entwurfs- und Planungsphase bei der Cathedra war für Bernini keineswegs ungewöhnlich. Er selbst meinte, daß man die Ausgaben, die für die sorgfältige Vorbereitung eines Werks aufgewendet würden, hundertfach zurückerhielte[296].

Bernini ließ zu den ersten Entwürfen der Cathedra wie bei den anderen Werken sofort ein kleines Holzmodell anfertigen, das die gezeichneten Entwürfe anschaulicher wiedergeben sollte[297]. Solche Modelle wurden meist maßstabsgetreu und detailgenau ausgeführt und wegen der natürlicheren Wirkung farbig gefaßt. Auch beim Baldachin hatte man als erstes ein 2,23 m hohes Holzmodell erstellt, um die Fehler an dem Werk rechtzeitig erkennen und verbessern zu können[298].

Als einziges Beispiel dieser Art hat sich das Modell zum Vierströmebrunnen erhalten. Bei einer Gesamthöhe von 1,95 m waren die Figuren ungefähr 50 cm groß. Das Modell zur Cathedra war nur 1,34 m hoch und 0,89 m breit, doch die Größe der Kirchenväter mochte ungefähr der Größe der Flußgötter entsprochen haben.

Bestimmend für die weitere Gestaltung der Cathedra wurde jedoch das Aufstellen der großen Modelle. Bei allen Werken für St. Peter, die aus größerer Entfernung und in einem vorgegebenen Architekturrahmen gesehen werden sollten, nahm Bernini die Mühe auf sich, originalgroße Modelle aufzustellen. Bernini hatte zum Beispiel ein großes Modell für die Baldachinsäulen und zwei große Modelle für den Baldachinhimmel anfertigen lassen. Bei allen Vierungsstatuen, auch beim Longinus, wurden große Stuckmodelle aufgestellt. Für die Reliquiennische der Helena, die als erste in Angriff genommen wurde, fertigte man ein großes, farbig gefaßtes Holzmodell mit Figurenreliefs in Stuck an. An den Pilastern links und rechts vom Eingang in St. Peter spannte man Leinwände auf, um die Wirkung der Medaillons, Putten und Papstinsignien auf farbigem Grund zu prüfen. Große Modelle von den geplanten Figuren wurden beim Campanile und beim mittleren Eingang der Kolonnaden aufgestellt, und auch der Sockel des Konstantins, das Grabmal Alexanders VII. und der Sakramentsaltar wurden in großen Modellen erprobt. Bei allen Modellen läßt sich nachweisen, daß sie tatsächlich aufgestellt wurden, um die Proportionen und die Wirkung der Werke im Zusammenhang mit der Architektur zu prüfen[299]. Lediglich bei den Grabmälern für Urban VIII. und Mathilde von Tuszien verzichtete Bernini auf das Aufstellen eines großen Gesamtmodells, da die Größenproportionen des ersteren durch das benachbarte Grabmal Pauls III. vorgegeben waren, das Grabmal Mathilde von Tusziens aber in einer kleinen Nische Platz finden sollte, wo es nur aus der Nähe betrachtet werden konnte.

Das Aufstellen von großen Modellen war im 17. Jahrhundert allgemein gebräuchlich und selbst Boselli, der um

294 Windsor 5564, Feder über schwarzer Kreide, 373 × 273, Abb. BW 79.

295 Leipzig NI 7835, Rötel, 153 × 151, Abb. BW 82b. Leipzig NI 7900, schwarze Kreide, 302 × 227, Abb. BW 80. Leipzig NI 7901, schwarze Kreide, 356 × 210, Abb. BW 81.

296 „que l'argent qui se dépensait en dessins profitait à cent pour un". Bemerkung Berninis beim Betrachten des Hochaltars von Val-de-Grace, Chantelou, 13. 6. 1665, S. 37.

297 „qu'il faudra faire un modèle afin de voir quel effet aura son dessin", hieß es bei einer Treppe für den Marschall d'Aumont. Chantelou, 20. 7. 1665, S. 65.

298 „per poter mutare qualcosa se bisognasse, e far il lavoro senza error nissuno". Bernini in Vaticano, S. 317.

299 Die Modelle wurden am Campanile angebracht „per veder l'attitudine"; Pollak, Bd. II., Reg. 57, S. 67. Auch die Modelle des Sakramentsaltars wurden aufgestellt, wie man den Transportkosten entnehmen kann. RFSP 2. P. Ser. 4 Vol. 13 S. 11.
Bauer betonte in seinem Aufsatz, Bernini e i ‚modelli in Grande', 1983, S. 283, ebenfalls, daß die großen Modelle aufgestellt wurden, um die Wirkung des Werks zu erproben.

1650 ausführlich die Techniken des Bildhauerhandwerks beschrieb und eigentlich der Meinung war, ein kleines Modell würde genügen, befürwortete in besonderen Fällen das Anfertigen und das Aufstellen von großen Modellen. Bei wichtigen Orten und hohen, isolierten Plätzen sollte man, meinte er, ein großes Modell aufstellen, um die Größenverhältnisse zwischen Figuren und Architektur besser beurteilen zu können[300]. Bei den anderen Werken Berninis hingegen, die nicht St. Peter betrafen, war es eher die Ausnahme, wenn große Modelle aufgestellt wurden[301].

Die von Brinckmann und Dent-Weil vorgebrachte These, daß große Modelle vor allem dann benützt wurden, wenn die Ausführung den Gehilfen überlassen werden sollte[302], bestätigt sich bei Bernini nicht. Für die Mitarbeiter Berninis hätten auch kleine Modelle als Vorlage genügt, wie man an den Beispielen des Vierströmebrunnens, des Moro und der hl. Barbara für Rieti sehen kann. In diesen Fällen weiß man nur von der Existenz kleiner Modelle[303]. Erst im 19. Jahrhundert, bei Thorvaldsen und Canova, wurden große Modelle ausschließlich zu dem Zweck angefertigt, um die Ausführung in Stein zu erleichtern und die Gehilfen – oft einfache Handwerker – besser zu instruieren[304]. Für Bronzefiguren mußten zwar ohnehin große Modelle ausgeführt werden, doch scheint dieser technische Beweggrund zweitrangig gewesen zu sein, da Bernini auch für Marmorfiguren wie für den Longinus oder für die Figuren am Grabmal Alexanders VII. große Modelle anfertigen und zur Probe aufstellen ließ.

300 „Era gia stile da fare i modelli grante quanto l'opera, o almeno la metà della grandezza, et da quello regolarsi nel operatione, col riportar le misure da la creta al marmo. Ma io per me giudico, che un modelletto della grandezza antedetta (2 Palmi) sia a sufficienza: in particolare in statue, le quali vadino collocate in nichie, o vicine al occhio. In lochi alti, isolati, e di gran momento, farvi il modello della grandezza, per veder da basso l'effetto che dimostra; e se la grandezza sia poca, o troppa acio l'architetura non resti lesa: ma ornata con le debite proportioni delli putti, o statue, che vanno in essa situtate. Fuori di questo caso mi pare, che il tempo, il quale si spende in fare il modello grande e bastante fare la metà del opera principale, il che è di molto momento in questi tempi li quali sono scarsi di opere, et quelle poche che si vedono sono poco prezzo pagate." Boselli, S. 56, vgl. Anm. 385.

301 In S. Andrea al Quirinale wurden zum Beispiel der Giebel der Altarnische und die Andreasfigur im großen Modell erprobt. Vgl. Frommel, 1983, S. 235.

302 Die These vertritt Brinckmann, 1923, in der Einleitung zu den ‚Barock-Bozzetti'; ebenso Dent Weil, 1978, S. 115 und Lavin, 1967, S. 102.

303 Die einzige Ausnahme bildet der originalgroße Kopf des hl. Hieronymus für Siena. Cambridge Mass. Fogg Art Museum, 1937:77, 36,7 cm hoch.

304 Vgl. die Aufsätze von Dyveke Helsted, 1977, und Hugh Honour, 1972.

Beim Baldachinhimmel wie bei den Kolonnaden wurden sogar zweimal große Modelle ausgeführt. So wurden zum Beispiel an dem provisorischen, stoffbespannten Modell der Kolonnaden zuerst große Figurentafeln aufgestellt, die zumindest Größe und Umriß der Figuren erkennen ließen. Später, als man sich zu einem neuen Entwurf der Kolonnaden entschlossen hatte, wurden erneut vier große Figurenmodelle angefertigt und deren Größe entsprechend der neuen Architektur verändert[305]. Es scheint daher nicht ungewöhnlich, daß Bernini auch bei der Cathedra im Herbst 1658 zuerst provisorische Modelle und dann ein Jahr später neue, genau ausgeführte Figurenmodelle aufstellen ließ. Erst nachdem man anhand der großen Modelle die Wirkung des Werks geprüft hatte, wurden endgültige Entscheidungen getroffen und mit dem Gießen begonnen.

Da am Modell der Cathedra die Piedestale gedreht werden konnten, war es möglich, die Anordnung der Figurengruppe und die Verbindung zwischen Figuren und Stuhl zu verändern. Wie Zeichnungen zeigen, variierte Bernini auch das Höhenverhältnis zwischen Figuren und Stuhl, prüfte Zusammenhänge zum Kirchenraum und zur Hintergrundsarchitektur[306].

Mit der Entscheidung, den Stuhl zu senken und schwebend erscheinen zu lassen, wurde gleichzeitig ein Inhalt präzisiert, der sich schon beim zweiten Entwurf angedeutet hatte. Schon auf dem Stich hatte Bernini im Vergleich zum ersten Entwurf das Motiv des Tragens abgewandelt. Der Stuhl wurde nicht mehr auf den Schultern, sondern auf den Händen getragen. Wie von Einem bemerkte, sprach sich schon darin eine Hinwendung der Kirchenväter zum Cathedrastuhl aus, die später zum Ausdruck der Devotion und der Hingabe gesteigert wurde[307]. Schon beim ersten Entwurf konnte die Reliquie des Cathedrastuhls zugleich als Symbol der Lehrgewalt der Kirche und des päpstlichen Primats verstanden werden; beides durch die Taube, das Licht und die Strahlen als göttlicher Auftrag legitimiert. Indem das Tragemotiv aufgegeben wurde und die Cathedra frei und ohne Stütze in den Wolken und Strahlen schwebte, gewann sie an autonomer Bedeutung, und der intendierte, symbolische Gehalt wurde verstärkt. Durch die endgültige Erhöhung und Verbreiterung des Sockels, die Einbeziehung des Fensters

305 Haus, S. 13, S. 14.

306 Auch beim Baldachinhimmel gab es eine Zwischenphase nach dem Aufstellen des 2. großen Modells, bei der man die Wirkung des Baldachinhimmels im Zusammenhang mit der umgebenden Vierungsarchitektur studierte und zeichnete: Zeichnung Borrominis, Albertina, Arch. HdZ. Rom XXX., VII., Nr. 762, Abb. BW 188 b.

307 Von Einem, S. 105.

und die Ausgestaltung der Glorie zu ihrer heutigen Größe wurde der Zusammenhang von oben und unten, von göttlichem Auftrag und päpstlich geleiteter Kirche mit bildlichen Mitteln sichtbar gemacht[308]. Beim ausgeführten Werk schwebte der Cathedrastuhl, das Symbol für die Lehrgewalt der Kirche, in Licht und Strahlen, die von der Taube ausgingen und damit sichtbar den göttlichen Willen dokumentierten. Vier Kirchenväter der Ost- und der Westkirche waren um den Cathedrastuhl vereint, um diesen verehrend in Empfang zu nehmen. Dieses Geschehen nahm den ganzen Apsisraum ein und ließ die Apsisarchitektur zurücktreten[309].

Es scheint, daß erst das Aufstellen des großen Modells die entscheidenden Anregungen zu einer anschaulicheren Gestaltung gegeben hatte; Bernini sich somit nicht nur von seiner gedanklichen Imaginationskraft, sondern auch von der erfahrbaren Anschauung leiten ließ.

Dabei war ihm, gleichsam als Korrektiv, auch wichtig zu wissen, welchen Eindruck das Werk auf andere machte. Beide Modelle zur Cathedra wurden vom Papst besichtigt, und der Maler Sacchi konnte sein Statement abgeben, die Figuren wären zu klein. Bei der Büste Ludwigs XIV. erkundigte sich Bernini mehrmals bei Chantelou, wie er dieses oder jenes ausgearbeitete Teil fände, und machte Zugeständnisse an die Kritik, die von außen an ihn herangetragen wurde. Auch historische Fakten wie die Tatsache, daß in der Ostkirche die Bischofsmitra nicht gebräuchlich war[310], wurden mit dem Aufstellen des großen Modells geklärt, und im folgenden wurden die Kirchenväter der Ostkirche ohne Mitra dargestellt.

Bernini hatte selbst erzählt, wenn ihm ein Entwurf nicht gefalle, würde er ihn nicht verbessern, sondern lieber etwas ganz Neues entwerfen[311]. Das stimmt bei dem langen Entwurfs- und Entwicklungsprozeß der Cathedra insofern, als er bei der Veränderung eines Einzelteils immer das Ganze im Auge behielt und entsprechend mit umgestaltete. Für Bernini, der oft betonte, wie wichtig es bei der Architektur sei, daß man die ‚Contrapposti' gut beurteilen könne, wie wichtig das Verhältnis des Einzelnen zum Ganzen sei, daß eine zu groß geratene Draperie einen Kopf zu klein wirken lassen könne, daß überhaupt die Proportion die Grundlage aller Schönheit sei auch in der Architektur[312], mag es selbstverständlich gewesen sein, bei der Veränderung oder Vergrößerung eines einzelnen Teils auch die ganze Anlage zu verändern.

Für andere Künstler, zum Beispiel für Algardi, traf das nicht zu. Zwar machte auch jener kleine und originalgroße Modelle und veränderte vom Entwurf zur Ausführung, doch wurde bei ihm die Komposition beibehalten und um der Fernwirkung willen ein Ausschnitt des Entwurfs vergrößert. Am Bozzetto des Attila-Reliefs, der breiter und mit mehr Figuren angelegt war, sind die Linien zu sehen, die die spätere, schmälere Fassung ausgrenzten[313]. Bei mehreren ausgeführten Reliefs wurde der Rahmen knapper gefaßt und die Figuren dadurch vergrößert[314].

Da Bernini bei allen Vergrößerungen und Veränderungen um das richtige Verhältnis der einzelnen Teile zueinander bemüht war, erhielt der Cathedrastuhl als wichtigstes Teil auch erst mit der letzten Entwurfsphase seine endgültige Form. Seine Basis und die breiten Voluten wurden ebenso wie die Engel seitlich des Stuhls ganz zuletzt gegossen, und es scheint, daß Bernini bis zum Schluß solche Übergänge und Verbindungen umgestaltete, um so die beste Formgebung für den Zusammenhalt des Werkes zu finden. Die unmittelbare Wirkung des Werks ergab sich nicht plötzlich und spontan, sondern war Ergebnis eines langen, bis zur Fertigstellung des Werks dauernden Entwurfsprozesses, wobei alle Veränderungen, alle Detail- und Sonderstudien auf die Wirkung des gesamten Werks ausgerichtet waren.

3. Die Ausführung der Cathedra

Bei der Ausführung der Cathedra stand Bernini der ganze, gut organisierte Werkstattapparat der Fabbrica von St. Peter zur Verfügung. Während er bei den Baldachinsäulen noch selbst den Guß geleitet hatte, war Bernini beim Baldachinhimmel und bei den späteren Bronzewerken nicht mehr mit der Organisation des Gießens und der Gießerwerkstätten belastet. Der eigentliche Gußvorgang bei der Cathedra oblag dem Gießer Giovanni Artusi, die Beschaffung von Werkzeugen, Material und Hilfskräften war Aufgabe des Fattore Giacomo Balsimelli. Dieser stellte seine Ausgaben in der monatlichen Liste der ‚Spese Minute' zusammen, und nach der Überprüfung durch den

308 Von Einem sagte: „Unten und oben sind unlöslich verknüpft." S. 106.
309 Von Einem, S. 106, S. 113; Kauffmann, 1970, S. 274.
310 Kauffmann, 1970, S. 268.
311 Chantelou, 13.9.1665, S. 183.
312 Chantelou, 23.8.1665, S. 131, 22.7.1665, S. 68, 2.6.1665, S. 18.
313 Vgl. Montagu, 1985, Bd. I., S. 141.
314 Z.B. beim Urnenrelief des hl. Ignatius in Il Gesù, Montagu, 1985, Bd. II., Nr. 52; beim Relief der Extase Maria Magdalenas, Montagu, 1985, Bd. II., Nr. 63; beim Relief am Grabmal Leos XI., Montagu, 1985, Bd. I., S. 46.

Architekten und den Economo wurden ihm die Gelder zurückerstattet. Ab November 1661, nach dem Fehlguß der ersten Statue, wurde die Organisation geändert. Die ‚Spese Minute' fielen weg, und die Ausgaben des Fattore wurden nur mehr in der monatlichen Gesamtliste der Fabbrica geführt, für die der Architekt nur am Rande, neben mehreren anderen Unterzeichnern verantwortlich war. Im Juni 1662 erhielten drei Angestellte der Fabbrica, Benedetto Drei und Mattia de Rossi, die die Aufgaben des Soprastante versahen, und der Fattore Giacomo Balsimelli, eine Sonderzahlung für ihre „sopraintendenza alla fonditura delle Statue"[315], was ganz deutlich zeigt, daß Bernini nicht mehr mit dem Gießen beschäftigt war.

Der Fattore schien, was die Fertigstellung der Bronzen und die Arbeiten an der Stuckglorie betraf, zunehmend größere Bedeutung gewonnen zu haben. Über seinen Namen liefen alle Ausgaben für kleinere handwerkliche Tätigkeiten und ab Januar 1664 auch die Zahlungen für die Bildhauer, die an der Stuckglorie arbeiteten. Damit war der Fattore zu einer verwaltungs- und organisationsmäßigen Zwischeninstanz geworden, die Berninis Aufgabenbereich entlastete.

Während bei allen Mitarbeitern der Fabbrica, sowohl im handwerklichen wie im künstlerischen Bereich, eine weitgehende Spezialisierung vorherrschte, bildete Lazzaro Morelli eine Ausnahme. Er war als einziger von den Mitarbeitern während der gesamten Entstehungszeit mit an dem Werk beteiligt und arbeitete an jedem Arbeitsvorgang, mit Ausnahme des Gießens, mit. Bereits bei dem kleinen Cathedramodell ganz am Anfang ließ sich seine Mitarbeit feststellen, und später modellierte er die Gußmodelle, half Pellegrini und Cennini bei den Wachsformen für die Kirchenväter und verbesserte Fehlstellen an den gegossenen Figuren. Beim Ambrosius, zum Beispiel, übernahm er die nachträgliche Ausarbeitung und Reinigung einer Hand. Er machte die Modelle zum Cathedrastuhl und die Wachsformen zu den Engeln seitlich des Stuhls[316]. Neben Raggi führte er einen Teil der Engel und Wolken für die Stuckglorie aus. An ihn wurden auch, im Gegensatz zu den anderen Bildhauern, Eisen und Nägel für die Montierung der Stuckglorie ausgegeben, da er anscheinend das Anbringen der Stuck- und Bronzeputten rund um das Fenster leitete. Dies läßt vermuten, daß er auch beim Aufstellen der Kirchenväter und des Cathedrastuhls beteiligt war. Für die Vorlage zu einem Stich der Cathedra übernahm er sogar das Zeichnen der Architekturteile. Genauso breit gefächert war seine Tätigkeit beim Bau der Kolonnaden, die zur gleichen Zeit entstanden. Er zeichnete Aufrisse und Architekturteile, formte Wachsfiguren für das kleine Nußbaummodell eines Kolonnadenflügels, machte große Stuckmodelle zu den Figuren und führte schließlich 47 der Travertinstatuen aus.

Das Ausmaß und die Vielfalt seiner Mitarbeit, besonders aber seine vermittelnde und korrigierende Tätigkeit, lassen erkennen, daß er unter den Bildhauern der Fabbrica eine Sonderstellung einnahm. Es gibt jedoch keine Quellen, in denen dies ausdrücklich dokumentiert würde. Man kann lediglich vermuten, daß sich Morelli nicht als selbständiger Bildhauer mit eigener Werkstatt durchsetzen konnte und deshalb lange Zeit an die Fabbrica gebunden blieb. Laut Pascoli war er aber mit seiner Situation unzufrieden und bedauerte nach Rom gegangen zu sein, wo er gegen eine große Konkurrenz zu kämpfen hatte[317].

Die übrigen Mitarbeiter bei der Cathedra jedoch wurden jeweils nur für ein bestimmtes, genau begrenztes Aufgabengebiet eingesetzt.

Antonio Raggi, zum Beispiel, arbeitete bis Januar 1660 an den großen Stuckmodellen der Kirchenväter und war erst wieder vier Jahre später bei der Ausführung der Engelsglorie in Stuck beteiligt. Auch bei den anderen Werken Berninis in jener Zeit – man denke an die Dekorationen von S. Maria del Popolo, S. Andrea al Quirinale und S. Tomaso da Villanova in Castel Gandolfo – arbeitete Raggi vor allem in Stuck. Es scheint, daß dieser Bildhauer, von dem Bernini sagte, daß er ihn bei dem wichtigeren Sachen einsetzen würde und daß er schnell arbeiten würde, speziell für das Modellieren in Ton und Stuck geeignet war.

Ferrata hingegen, der gleichfalls mit an den großen Stuckmodellen der Kirchenväter gearbeitet hatte, war auch noch bei der Ausformung der Gußmodelle beschäftigt, und Baldinucci schrieb ihm ausdrücklich die beiden Putten über den Cathedrastuhl zu[318]. Er hatte kurz vorher schon die Gußformen für die beiden Christuskörper der Altarkreuze in St. Peter gemacht und formte anschließend die Modelle zu den Bronzeengeln für Siena. Bernini scheint ihn, was Bronzearbeiten betraf, anderen Bildhauern vorgezogen zu haben.

Auch die weiteren Arbeiten bei den Figuren, die Vorbereitung zum Gießen und die Ausarbeitung der gegossenen Bronze, wurden auf möglichst viele Leute verteilt. Angelo Pellegrini, Bildhauer und Gießer, half bei den Wachsformen zu allen Engeln und reinigte die Bronzestücke nach dem Guß. Was die Kirchenväter betraf, so

315 Menichella, 1985, S. 87 vgl. Anm. 229.
316 *57–60, *169.
317 Pascoli, Bd. II., S. 446.
318 Baldinucci, Zibaldone, Bd. V., S. 382.

wurde für diese Tätigkeiten auch noch der Florentiner Bildhauer Bartolomeo Cennini engagiert, der schon oft in Bronze gearbeitet hatte[319]. Weitere Handwerker wurden beim Schleifen und Glätten der Bronzeoberfläche beschäftigt; einer – vermutlich darauf spezialisiert – übernahm die Ausarbeitung der Köpfe der Kirchenväter[320].

Da das Modellieren von Ornamenten nicht zum Aufgabengebiet eines Bildhauers gehörte, machte Lorenzo Dini, ein Intagliatore, die großen Modelle zu den Wappen und zum Ornamentschmuck des Cathedrastuhls. Weitere Reliefornamente wurden von dem Intagliatore Antonio Chiccari geschaffen[321]. Bei solchen weniger wichtigen Teilen konnte auch der Gießer Giovanni Artusi die Ausarbeitung der Wachsform übernehmen. Die Wachsform zu den Figurenreliefs am Cathedrastuhl hingegen wurde wieder von einem Bildhauer gemacht[322]. Auch das Vergolden wurde auf mehrere Handwerker aufgeteilt. Carlo Mattei übernahm die Vergoldung der Kirchenväter und des Cathedrastuhls, Vincenzo Corallo die Vergoldung der Stuckglorie. Das Fassen und Vergolden einzelner Details blieb Marc Antonio Inverno überlassen[323].

Die große Arbeitsteiligkeit beim Entstehen der Bronzeteile hatte zur Folge, daß der individuelle Stil eines einzelnen Mitarbeiters kaum auffiel und die Homogenität des Ganzen nicht gestört wurde. Schwieriger war dies jedoch bei der Ausführung der Stuckglorie, wo eine ganze Figur auch von einem Mitarbeiter allein ausgeführt werden konnte. Dadurch wurden die stilistischen Diskrepanzen größer, und anschauliche Zusammenhänge und Verbindungen zwischen den Figuren gingen verloren.

Sehr gut ist dies bei einem Engel zu sehen, der sich im linken mittleren Teil der Stuckglorie befindet. Zu diesem Engel gibt es sowohl eine Rötelzeichnung von Bernini als auch zwei Federzeichnungen von einem Mitarbeiter (Abb. 14 und 15). Auf dem Entwurf Berninis[324] schwebt der Engel diagonal im Raum, das Gesicht vom Betrachter weggewandt. In Untersicht gezeigt und mit der rechten Hand eine Wolke beiseite schiebend, erweckt er den Eindruck, wirklich ohne Stütze im Raum zu schweben. Engelsfigur und Wolkenmasse sind klar voneinander getrennt. Daneben erscheint ein schwebender Putto, der Wolke und Engelsfigur überschneidet und in seiner Neigung nach vorne zur Bewegungsrichtung des Engels kontrastiert. Mit wenigen Strichen deutete Bernini im oberen Teil der Wolke die Beine einer weiteren Figur an. Auch bei den anderen Entwürfen zur Strahlenglorie zeichnete Bernini seine Engelsgestalten nicht isoliert, sondern im Zusammenhang mit den umgebenden Wolken und Strahlen und den angrenzenden Figuren[325].



14. Bernini, Entwurf zu einem Engel für die Stuckglorie der Cathedra, Leipzig NI 7835, Rötel

Nicht nur die räumliche Anordnung, das Verhältnis zur Umgebung und zu den angrenzenden Figuren, auch der wesensmäßige Unterschied zwischen dem aktiv agierenden Engel und den Wolkenmassen ließen sich sehr gut erkennen. Der Mitarbeiter, der die beiden Federzeichnungen zum gleichen Engel machte[326], verfolgte einen ganz anderen Zweck. Ihn interessierten nicht die Haltung der Figur oder deren räumliche Anordnung, sondern nur die Ausarbeitung des Gewandes. Er zeichnete sie ohne Kopf, Schulter und Beine wurden bekleidet, und der Flügel wurde dichter an den Körper herangenommen, so daß er bei der Stuckausführung genau in die Fensternische paßte. Zugleich aber vereinfachte er das komplizierte Bewegungsmotiv und richtete den Engel senkrecht auf. In der Stuckausführung ist der Kopf fast ins Profil gewandt. Mit diesen Änderungen ging der Eindruck des Schwe-

319 *67–78, *79–101.
320 *206–208, *402, 403, 405, 407, 409.
321 *62–66, *187, 188.
322 *427; bei dem genannten Monsù Giovanni handelte es sich um Giovanni Rinaldi, vgl. Anm. 173.
323 *131–151, *182–186, *222.
324 Leipzig NI 7835, Rötel, 153 × 151, Abb. BW 82b.
325 Schwebender Putto im rechten oberen Teil der Stuckglorie, Leipzig NI 7900, schwarze Kreide, 302 × 227, Abb. BW 88.
326 Leipzig NI 7800, Feder über schwarzer Kreide, 171 × 243, Abb. Ausstellungskatalog Leipzig, Nr. 48.



15. Zeichnung zu einem Engel für die Stuckglorie der Cathedra, Leipzig NI 7800



16. Cathedra Petri, Ausschnitt aus dem linken Teil der Stuckglorie

bens verloren (Abb. 16). Der Engel schiebt bei der Stuckausführung nicht mehr die Wolke weg, sondern sitzt neben der Wolke, die in ihrer Gestaltung fast kaum von den Gliedmaßen der Putten und der Gewanddraperie des Engels zu unterscheiden ist.

Auch zu dem großen Engel im linken unteren Teil der Stuckglorie gibt es zwei Zeichnungen eines Mitarbeiters, wo dieser die Untersicht der Figur und der Draperie zu bewältigen suchte[327]. Zwar sind hier die Wolken mit angedeutet; ihre lose Form bildet jedoch kein Gegengewicht zur Bewegung der Figur, sondern verschwimmt mit der Figur zu einer amorphen Masse. Schon bei der Brunnenfigur für Sassuolo konnte man feststellen, wie durch die Ausführung der Mitarbeiter Spannungen und Gegensätze abgebaut wurden[328]. Vermutlich waren die Mitarbeiter zu sehr damit beschäftigt, wenigstens das Ganze in groben Umrissen zu erfassen und spezielle Gestaltungsprobleme wie Untersicht und Gewanddraperie zu lösen, um auf eine genaue Gewichtung der einzelnen Teile zu achten. Auch die Zeichnungen eines Mitarbeiters zur Fama für die Scala Regia[329] behandeln nur diesen einen Aspekt, die Untersicht und das Gewand am vorgereckten Bein der Fama.

327 Leipzig NI 7824, Feder, 178 × 140, Abb. BW 165a.

328 Vgl. die Ausführungen auf S. 416.
Ähnliches zeigt auch der Vergleich zwischen den kleinen Modellen Berninis zum Vierströmebrunnen und den ausgeführten Statuen. Siehe Huse, S. 47.

329 Leipzig NI 7809r und 7809v, Feder über schwarzer Kreide, 165 × 136; Leipzig NI 7810r, Feder, 98 × 134; Abb. Ausstellungskatalog Leipzig, Nr. 72, 73.

Bernini hat bei der Cathedra bis zum Schluß entworfen und umgestaltet und dem Cathedrastuhl, den verbindenden Voluten und den Engeln seitlich vom Stuhl erst ganz zuletzt ihre endgültige Form gegeben. Man weiß, daß er, vermutlich um den Zusammenhalt und die Übergänge zu verbessern, in der Schlußphase des Werks wieder eigenhändig bei der Ausführung mitgearbeitet hat. Als man im Februar 1665 den Ton für die Engel seitlich des Stuhls lieferte, erhielt Bernini eine Jacke, um an den Modellen – vielleicht auch an der Stuckglorie – arbeiten zu können. Nach seiner Rückkehr von Paris stand er selbst auf dem Gerüst und verbesserte die Form der Wolken[330]. Auch beim Vierströmebrunnen arbeitete er selbst am Felsen, dem Zentrum der ganzen Anlage.

Bei den Werken, wo Bernini selbst kaum die Ausführung und die Aufstellung überwachen konnte, wurden solche Zusammenhänge und Übergänge sehr leicht vernachlässigt. Das sieht man daran, daß die Brunnenfigur für Sassuolo im Bozzetto und in der Marmorausführung gedreht wurde. Auch die Papstfigur Alexanders VII. für den Sieneser Dom konnte beim Aufstellen ohne weiteres gedreht werden[331].

IV. DIE MARMORSTATUE

1. Die Entstehung der beiden Engel in S. Andrea delle Fratte

Neben anderen Bildhauern hatten Gianlorenzo Bernini und dessen Sohn Paolo die Ausführung von zwei Marmorstatuen für die Engelsbrücke übernommen und genauso wie die übrigen Bildhauer je 700 Scudi erhalten[332]. Die beiden Engel, der Engel mit der Dornenkrone und der Engel mit dem Kreuzestitel, befinden sich heute in S. Andrea delle Fratte. Da sie bei Weil nur im Rahmen des Gesamtprogramms der Engelsbrücke behandelt wurden, möchte ich im folgenden einige Punkte an ihrer Entstehungsgeschichte hervorheben.

Nach den Quellen sollten auf der Brücke zuerst acht, dann zehn Engel aufgestellt werden, „che terrano in Mano Li Misterij della passione del Redentore“[333]. Sie sollten die Gläubigen an den Ablauf der Passion und an die Erlösung der Menschheit durch den Opfertod Christi erinnern[334]. Gleichzeitig sollte ihre Aufstellung am Weg nach St. Peter auf die Rolle der Kirche und deren Vermittlerfunktion für diese Erlösung hinweisen. Sie dienten als Eröffnung eines großen Gesamtprogramms, das mit der Engelsbrücke begann und mit der Cathedra in St. Peter endete[335].

Bernini wählte für sich und seinen Sohn die Engel mit der Dornenkrone und dem Kreuzestitel aus. Über die Beweggründe, die zur Wahl dieser beiden Passionssymbole führten, lassen sich nur Vermutungen anstellen. Schon Kauffmann meinte, daß Bernini speziell diese beiden Engel arbeiten wollte, weil sie „höchst bedeutende Passionswerkzeuge und Triumphzeichen des Christ-Königs, Dornenkrone und Kreuzestitel vorzuweisen haben“[336]. Bei der Dornenkrone und dem Kreuzestitel handelte es sich um die beiden Symbole, die, ungewöhnlich im Ablauf einer Kreuzigung, auf die Person Christi als Gott und König Bezug nehmen und damit das eigentliche Mysterium der Passion ansprechen. Als König der Juden wurde er verhöhnt und mit einer Dornenkrone gekrönt. Als Zeichen seiner Schuld wurde die Inschrift ‚Jesus von Nazareth, König der Juden‘ am Kreuz angebracht. Es scheint, daß sich Bernini der besonderen, weiterreichenden Bedeutung dieser beiden Passionssymbole bewußt war und deshalb Dornenkrone und Kreuzestitel auswählte[337].

330 *449, 330, 359.

331 Lodovico de Vecchi berichtete im September 1664 nach Rom, daß die Figur in die falsche Richtung schauen würde; man hätte die Figur schon gedreht und plane, sie auf die gegenüberliegende Seite zu versetzen. Butzek, 1980, S. 40 und S. 60, Dok. 42.

332 Weil, 1974, S. 128, Dok. 161 und 162.

333 Weil, 1974, S. 135, Dok. 241, und S. 136, Dok. 248.

334 Evers, 1948, S. 16; Kruft/Larsson, 1966, S. 157; Weil, 1971, S. 253.

335 Kuhn, 1970, S. 299; Weil, 1971, S. 254; Weil, 1974, S. 92, 99. „The use of such symbols in the decoration of the Ponte S. Angelo is a reminder of both the human and instituitional sides of salvation, for, according to Catholic theology, the Church is the sole earthly arbiter of heavenly redemption.“ Weil, 1974, S. 92. „Hence, the statues of angels carrying instruments of the Passion decorating the Ponte S. Angelo refer to the fact that the bridge leads the faithful to salvation as symbolized by St. Peter's.“ Weil, 1974, S. 99.

336 Kauffmann, 1970, S. 299. Gleichzeitig führte Kauffmann ein technisch-formales Kriterium an und meinte, es seien im Gegensatz zu den anderen Symbolen „leicht faßliche Gegenstände von einigermaßen plastischer Figur, ohne jedoch das Körperbild zu verstellen“.

337 Der Opfertod des Gottessohns am Kreuz, der die Menschheit von

Anhand der Rechnungen für den Marmor und der Tagebucheintragungen Carlo Cartaris kann die Ausführung der beiden Engel sehr gut nachvollzogen werden.

Im Frühjahr 1668 wurden die beiden Marmorblöcke in die Werkstatt Berninis in der Via delle Mercede gebracht[338]. Anscheinend begann man nicht sofort mit der Ausführung der Engelsstatuen. Als Papst Clemens IX. zwei Monate später, am 29. Juli 1668, die Werkstatt Berninis aufsuchte, wird nur von seiner Besichtigung des Konstantins berichtet[339]. Erst im November darauf erwähnte Carlo Cartari in seinem Tagebuch, daß Bernini einen Engel für die Brücke mache und ein weiterer Engel von einem seiner Söhne, das heißt von Paolo Bernini, ausgeführt würde[340]. Am 3. Januar 1669 hatte Carlo Cartari persönlich die Werkstatt Berninis aufgesucht und schrieb: „In detto giorno fù ammesso dal. d.o S. Caualiero nella stanza à terreno, doue esso, et il figlio operauano (che chiamano lo studio) e lauorauano attorno ad un' Angelo di marmo, che tiene in mano la Corona di spine, et è à qualche buon termine; un'altro suo allieuo lauoraua in un'altro Angelo, che tiene il titolo della Croce, e staua à miglior termine; hauendo anche in questo operato il detto Caualiero: sperauano fra due mesi di hauerli compiti tutti dui[341]."

Bernini hatte anfänglich an dem Engel mit dem Kreuzestitel gearbeitet und dessen Ausarbeitung war bereits weiter fortgeschritten. Momentan war ein anderer Gehilfe, höchstwahrscheinlich Giulio Cartari, daran beschäftigt. Der Engel mit der Dornenkrone war noch nicht so weit gediehen, und Bernini arbeitete selbst, zusammen mit seinem Sohn, an dieser Figur. Man hoffte, daß beide Engelsstatuen in zwei Monaten fertiggestellt sein würden.

Als Carlo Cartari sie jedoch eineinhalb Monate später, am 15. Februar 1669, erneut besichtigte, befanden sie sich immer noch im gleichen Zustand der Ausarbeitung, „à qualche buon termine", wie er schrieb. Bernini hatte ihm jedoch folgendes mitgeteilt:

„... mi disse però che il Papa haueua qualche pensiero di mandarle à Pistoia, benche anco non fusse risoluto, fin che non ie uederà compite. Mi disse, che l'istesso Ponteficio desideraua che quanto prima li compire il Costantino, nel quale resta anco ad operare, per con poco di mesi, ma all'incontro non uuole, che si leui mano dalle dette due statue, si che non porrà metter mano al Costantino, fin che quelle non siano compite[342]."

In den Wochen zwischen den beiden Besuchen Carlo Cartaris hatte man tatsächlich den Konstantin aufgestellt, der noch an die Nische angepaßt und an Ort und Stelle fertiggearbeitet werden sollte[343]. Es bleibt zu vermuten, daß Bernini wegen des Transports des Konstantins überhaupt nicht an den Engeln weitergearbeitet hatte und daß diese immer noch halbfertig in der Werkstatt Berninis standen. Papst Clemens IX. wünschte aber, daß die Ausführung der Engel nicht unterbrochen würde und trug sich mit dem Gedanken, die beiden Engel aus dem Gesamtprogramm der Engelsbrücke herauszunehmen und gesondert als Paar aufzustellen.

Dieser Wunsch des Papstes mußte sich bald darauf gefestigt haben. Auf der Brücke sollten Kopien aufgestellt werden, und der Marmorhändler Frugoni lieferte deshalb zwei Marmorblöcke als Ersatz für die beiden Engel, „mandati di Sua Santità nella Capella di Pistoia"[344]. Bernini bemängelte aber die Qualität des Marmors und bestellte die Blöcke ein zweites Mal bei Marcone, einem anderen Marmorhändler, der schon am 4. Juli 1669 seine erste Anzahlung für den Marmor erhielt[345]. Daraus kann man schließen, daß der Plan des Papstes, die Engel nach Pistoia zu senden, schon im Frühjahr 1669 endgültig festgestanden haben mußte. Auch Luigi Bernini erzählte Carlo Cartari am 20. Juni 1669 von diesem Entschluß: „Li

der Sünde erlöste, war ein Thema, das für Bernini selbst höchste Bedeutung besaß. Evers, 1948, S. 9, und Kruft/Larsson, 1966, S. 158, verwiesen auf das Gemälde zum Blut Christi, das in Berninis Besitz war, und auf dessen Verehrung der Heilig-Blut-Reliquie in Paris.

Bernini erzählte Chantelou auch den Inhalt einer Passionspredigt, die das Mysterium des Erlösertodes behandelte. Dabei hieß es jedoch, daß sich dieses Thema eher zum meditativen Erfassen als zum Darstellen eignen würde. Chantelou, 19. 9. 1665, S. 201.

338 Am 13. April und am 11. Mai 1668; Weil, 1974, S. 135, Dok. 240.

339 Weil, 1974, S. 135, Dok. 241.

340 Der Sekretär Berninis hatte Carlo Cartari am 19. November 1668 folgendes erzählt:
„Che il Caualiero lauora un'Angelo di collocarsi in uno de' piedestalli sopra il Ponte, et un altro ne lauora uno de' suoi figli, quale benche operi assai bene in questo mestiere, si dubita però, che morto il padre, uorrà uiuere con le commoditá, che esso gli lasciarà, et abandonar la fatica." Weil, 1974, S. 133, Dok. 214.

341 Weil, 1974, S. 133, Dok. 215.

342 Weil, 1974, S. 133, Dok. 218.

343 Über den Konstantin hatte Carlo Cartari im November geschrieben: „... restano poco a dargli alcuni colpi di perfettione, che si farà quando sia porta in opera." Weil, 1974, S. 133, Dok. 214.
Am 12. Januar 1669 wurde die Figur nach St. Peter geschafft: „Dalla casa del S. cav. Bernino famoso scultore è stata portata nel Palazzo Vaticano la statua di marmo a cavallo dell'imperatore Costantino magno". Pastor, XIV. 1, S. 541.
Am 18. Januar wurde der Konstantin auf dem Sockel aufgestellt. RFSP 1. P. Ser. Arm. Vol. 351 S. 7.
Am 23. Januar 1669 erhielt Pietro Ostini für den Transport von der Werkstatt Berninis in der Via delle Mercede nach St. Peter 156, 72 Scudi. RFSP 1. P. Ser. Arm. Vol. 348 S. 105.

344 Weil, 1974, S. 137, Dok. 252, ohne Datum.

345 Weil, 1974, S. 122, Dok. 81 und 82.

dui del Caualiere suo fratello mi confermo, che facilmente sarebono mandati à Pistoia[346]."

Papst Clemens IX., in Pistoia geboren, plante anscheinend wie der Chigipapst, eine Familienkapelle der Rospigliosi an seinem Heimatort aufführen zu lassen. Zwei Kirchen kamen dafür in Frage: S. Domenico, wo es eine Kapelle mit Grabmälern der Rospigliosi gab[347], und die Kirche dello Spirito Santo, die 1647 geweiht und von Papst Clemens mit einem Hochaltarbild Cortonas ausgestattet worden war[348]. Sparmaßnahmen und der baldige Tod des Papstes mögen die Ausführung eines solchen Projektes verhindert haben. Die beiden Engel jedoch wurden kurz vor dem Tod des Papstes per Schenkung dem Kardinal Rospigliosi übereignet[349], blieben aber im Haus Berninis und wurden 1729 in S. Andrea delle Fratte aufgestellt.

Der Plan des Papstes, die beiden Engel als Paar in einem Kapellenraum aufzustellen, scheint für die weitere Gestaltung der Figuren von größerer Bedeutung gewesen zu sein, als bisher in der Literatur angenommen wurde.

2. Vorbereitung und Ausführung der beiden Engel

Wittkower und ihm folgend alle übrigen Autoren waren der Ansicht, daß die beiden Engel als spiegelbildliche Figuren entworfen wurden[350]. Wittkower bezog sich in seiner Aussage auf zwei Zeichnungen, die sich zu den Engeln erhalten haben, obwohl diese weder der gleichen Entwurfsstufe zuzurechnen sind noch genau genommen spiegelbildlich sind[351]. Auch Weil, der zwar generell Wittkowers Gedankengang folgte, bemerkte: „... it is quite clear that he (Bernini) first thought of the Ponte S. Angelo as decorated with an ensemble of ten angels, each holding a symbol of the Passion of Christ and each designed as a variation of the same pose[352]." Wie sehr sich die einzelnen Engel im Entwurf glichen, sieht man zum Beispiel daran, daß ein Bozzetto des Fogg Art Museums[353] mitunter als Entwurf zum Engel mit der Dornenkrone angesehen wurde, in der Tat aber eine sehr genaue Vorlage zum Engel mit der Geißel war[354]. Man kann daher annehmen, daß Bernini anfänglich zwei einzelne, aber in Haltung und Ausdruck ähnliche Figuren plante.



17. Bernini, Entwurf zum Engel mit der Dornenkrone, Leipzig NI 7867

Die Entwürfe zum Engel mit der Dornenkrone:

Die ungefähr 8 cm große Federzeichnung gehörte anscheinend zu den ersten Entwürfen für den Engel (Abb. 17). Mit dünnen Linien legte Bernini die Biegung

346 Weil, 1974, S. 133, Dok. 222.

347 Laut Pastor sollte Bernini Büsten für das Grab der Eltern des Papstes machen. Pastor, XIV.1., S. 542.

348 Schon Borsi, 1980, S. 341, meinte, daß die Engel in die Kirche del Gesù, heute dello Spirito Santo kommen sollten. Möglicherweise dachte man bei der Aufstellung der Engel aber auch an die Villa di Spicchio in der Nähe Pistoias, die gleichfalls eine Kapelle besaß.

349 Die Schenkungsurkunde datiert vom 1. Dezember 1669; Der Papst starb am 9. Dezember 1669.

350 Wittkower, 1955 (1981³), S. 250; Hibbard, 1965, S. 202; Weil, 1974, S. 40 und S. 46; Lavin, 1978, S. 404; Ausstellungskatalog von Princeton, 1981, S. 292 Anm. 5.

351 Leipzig NI 7867, Feder, 116 × 75, Abb. BW 120a; Rom, Gabinetto Nazionale delle Stampe, schwarze Kreide, 172 × 211, Abb. BW 120b.

352 Weil, 1974, S. 40.

353 Cambridge, Mass. Fogg Art Museum 1937.68, 26,6 cm, Abb. Weil, 1974, Nr. 34.

354 Richtigstellung von Lavin, 1978, S. 405 Anm. 6.



18. Bernini, Bozzetto zum Engel mit der Dornenkrone, Cambridge, MA, Fogg Art Museum 1937.58, 33,7 cm



19. Bernini, Bozzetto zum Engel mit der Dornenkrone, Paris, Louvre, 32 cm

des Körpers fest und markierte die Schräge der Schultern[355]. Durch die schmale Figur des Engels – die Beine sind eng nebeneinandergestellt und die Arme dicht an den Körper angewinkelt – blieb diese Biegung sehr gut sichtbar. Der Bewegung folgend wird das Attribut nach rechts gehalten und der Gewandsaum schwingt nach rechts aus. Der Kopf jedoch wendet sich nach links. Die Gegenbewegung wird von den Flügeln aufgenommen, vergrößert und verstärkt. Körper, Flügel und Gewand vermitteln den Eindruck einer schwingenden Bewegung nach rechts und links. Bereits an der Silhouette der Marmorskulptur wären diese gegensätzlichen Bewegungsrichtungen sehr gut sichtbar gewesen und der Engel hätte schon aus der Ferne leicht und schwebend gewirkt.

Zu diesem Entwurf wurde ein etwas größeres Tonmodell der nackten Figur erstellt (Abb. 18). Bereits die plastische Ausformung brachte es mit sich, daß das federnde Biegen des Körpers weniger bestimmend wurde. Durch leichte Änderungen in der Haltung – die Beinstellung ist breiter, die Armhaltung offener und die Dornenkrone deutlich vom Körper gelöst – gewann die Figur an innerer Räumlichkeit[356]. Das Verfahren, mittels eines Aktmodells den organischen Zusammenhang der Haltung zu erproben, war im 17. Jahrhundert durchaus üblich, und auch Boselli riet zu dieser Methode[357]. Für Berninis Œuvre ist

355 Leipzig NI 7867, Feder, 116 × 75, Abb. BW 120a. Schon Wittkower, BW S. 8, hatte auf diese „Grundlinien" aufmerksam gemacht, mit denen Bernini als erstes die Haltung einer Figur im Ganzen umriß. Solche „Guidelines", wie sie im Ausstellungskatalog von Princeton genannt wurden, gibt es auch bei anderen Anfangsentwürfen, zum Beispiel beim Hieronymus, beim Bartholomäus und bei der Maria Aegyptiaca. Ausstellungskatalog von Princeton, S. 291.

356 Cambridge, Mass. Fogg Art Museum 1937.58, 33,7 cm ohne Kopf, Abb. Weil, 1974, Nr. 37..

357 „Il modello dunque per figura da vestirsi, stabilito che sia l'atto si deve fare ignudo; ma di tutta perfetione; perche è cosa certa, che



20. Bernini, Bozzetto zum Engel mit der Dornenkrone, New York, Privatbesitz, 30 cm



21. Bernini, Modell zum Engel mit der Dornenkrone, Cambridge, MA, Fogg Art Museum 1937.57, 44,5 cm

es jedoch der einzige erhaltene Bozzetto dieser Art. Bei anderen Figuren gab es, wenn eine Gestalt im ganzen festgelegt war, Zeichnungen der nackten Figur[358]. Möglicherweise lag die Ausnahme in diesem Fall darin begründet, daß der 20jährige Sohn Paolo Bernini offiziell den Engel mit der Dornenkrone ausführen sollte.

Bei einem weiteren Bozzetto im Louvre wurde die Körperhaltung besonders akzentuiert (Abb. 19)[359]. Die Figur ist stärker in sich gedreht, wobei Haupt und Schulter zu dem hochgestellten Bein korrespondieren. Die schlängelnd fließenden Gewandfalten betonen die Torsion des Körpers, und die Kopfneigung sowie die ganze Haltung drücken Schmerz und Trauer aus. Ganz bewußt wurde ein größerer Abstand zwischen Körper und Attribut hergestellt. Der Körper scheint in seiner Drehung vor der Dornenkrone zurückzuweichen, das Gewand ist tief ausgehöhlt und der Flügel, der zuerst über die Hüfte gelegt war, ist hinter die Figur zurückgenommen. Die Dornenkrone, die nur im Ansatz erhalten ist, scheint hier zum ersten Mal als eigener Gegenstand aufgefaßt und dem Betrachter dargeboten zu werden.

Bei der lavierten Federzeichnung in Berlin[360], dem Bozzetto in New York (Abb. 20)[361] und dem letzten Modell im Fogg Art Museum (Abb. 21)[362] wurde ein neues Standmotiv eingeführt, die Haltung des Oberkörpers aber bei-

quanto sarà fatto meglio l'ignudo, altro, e tanto sarà bello il vestito. Ho osservato sempre, che la statua vestita ogni disgratia che si ritocca procede dal ignudo mal pensato." Boselli, S. 94 v, ebenso S. 55 v.

358 Z. B. beim Engel mit dem Kreuzestitel, beim Daniel oder bei den Engeln zum Sakramentsaltar.

359 Louvre, 32 cm; Weil, 1974, Nr. 39.

360 Berlin, Kupferstichkabinett, KdZ 15911, Feder laviert, 185 × 95, Abb. Weil, 1974, Nr. 32.

361 New York, Privatbesitz, ehemals London, Richard Davis Collection, 30 cm, Abb. Weil, 1974, Nr. 43.

362 Cambridge, Mass. Fogg Art Museum 1937.57, 44,5 cm, Abb. Weil, 1974, Nr. 44.



22. Bernini, Bozzetto zum Engel mit dem Kreuzestitel, Rom, Palazzo Venezia, 36 cm

behalten. Die Figur steht wieder in aufrechter, gelöster Haltung[363], und der Schmerz, der in der Torsion zum Ausdruck kam, ist einer lyrischen Grundstimmung gewichen. Kauffmann vermutete, daß die Beleuchtung auf der Brücke der Anlaß zu diesem Standbeinwechsel war, und die Figur sich somit offener gegen Süden präsentierte[364]. Wahrscheinlicher erscheint mir jedoch, daß Bernini nach größeren Kontrasten zu den danebenstehenden Engeln suchte. Standmotiv und Gewandung hätten zu sehr dem Engel mit der Geißel geglichen, und das in feinen Falten geschlungene Gewand hätte wenig Kontrast zum Engel mit den Würfeln geboten.

363 Schon Kauffmann schrieb, daß die „contraposti" dadurch einfacher und größer gesehen werden. Kauffmann, 1970, S. 301.

364 Kauffmann, 1970, S. 300 Anm. 56.

An beiden Bozzetti fällt die großräumige Gewandbehandlung auf, die dem Marmorengel in S. Andrea delle Fratte sehr nahe kommt. Eine weit vorkragende, scheinbar vom Wind hochgehobene Gewandfalte zieht sich quer über die Körpermitte und dient als Stütze für die Dornenkrone. Während die Figur beim New Yorker Bozzetto aufrecht gebildet ist und scheinbar herbeieilt, zeigt der Bozzetto im Fogg Art Museum ein ausgeprägteres Standmotiv. Der Oberkörper ist dabei weit zurückgebogen. Solche Variationen, was Stand und Haltung betraf, und ihre Folgen für die Ponderierung und die Gesamtwirkung der Figur ließen sich nur am Bozzetto genau erproben. Durch den zurückgeneigten Oberkörper gewann der Faltengrat besondere Plastizität, und das Attribut wurde, zumal wenn man die geplante Aufstellung auf der Brücke im Auge behält, demonstrativ vorgezeigt.

Auch die Marmorfigur in S. Andrea delle Fratte zeigt diese Körperhaltung, wenngleich das Zurückneigen und der Abstand zum Attribut gemildert wurde. Ich nehme an, daß diese Tonfigur im Fogg Art Museum, die durch ihre Größe und Ausarbeitung einem Modello gleichkam[365], oder ein dieser Figur ähnliches Tonmodell anfänglich als Vorlage für den Engel mit der Dornenkrone diente.

Die Entwürfe zum Engel mit dem Kreuzestitel:

Der Entwurfsprozeß verlief bei dieser Figur, auch wenn andere Stufen dazu erhalten sind, im Grunde sehr ähnlich. Ein Bozzetto im Palazzo Venezia (Abb. 22) scheint ein früher Entwurf zum Engel mit dem Kreuzestitel zu sein[366]. Wie bei der ersten Zeichnung zum Engel mit der Dornenkrone sind Körper, Gewand, Flügel und Attribut gleichwertig behandelt und der Gesamtbewegung untergeordnet. Über dem belasteten linken Bein sind Flügel und Oberkörper stark nach rechts geneigt; der Kopf wendet sich wieder nach links. Die Inschrift fügt sich, ohne die Bewegung zu unterbrechen, in die Höhlung des Flügels ein. Das Gewand, das gegürtet über der Hüfte bauschige Falten schlägt, folgt in seinen Windungen der Biegung des Körpers. Durch Überleitungen vom Gewand zum Körper, von der Hand zur Inschrift, bleibt der harmonische Bewegungsfluß gewahrt. Auch

365 Die Tonfigur ist 44,5 cm hoch und entspricht damit in der Größe den Modellen zum Daniel (42 cm) und zum Habakuk (52 cm). Olga Raggio, die diese Modelle behandelte, sah auch Ähnlichkeiten in der Modellierung und im Grad der Fertigstellung: „Among Bernini's sketch models, the closest to the Daniel in technique and definition of forms, albeit slightly less finished, is his ... bozzetto for the Angel holding the Crown of Thorns (1937.57)." Raggio, 1983, S. 376.

366 Rom, Palazzo Venezia, 36 cm, Abb. Weil, 1974, Nr. 35.



23. Bernini, Bozzetto zum Engel mit dem Kreuzestitel, New York, Privatbesitz, 30 cm



24. Bernini, Bozzetto zum Engel mit dem Kreuzestitel, Cambridge, MA, Fogg Art Museum 1937.69, 28,3 cm

bei den folgenden Bozzetti wurde dieser Gesamtaufbau beibehalten. Wieder wurde, zum Beispiel bei dem Bozzetto in New York (Abb. 23), die Körperhaltung stärker akzentuiert[367]. Eine schmale Stoffbahn zieht sich diagonal über die Hüfte und hebt die Biegung der Hüfte besonders hervor. Die Neigung des Kopfes wird durch die entblößte Schulter zusätzlich verstärkt. Obwohl ein Teil des Flügels fehlt, sieht man, daß sich die Inschrift nun aus der Flügelrundung gelöst hätte und, flacher gehalten, eine eigene Räumlichkeit entwickelt hätte. Durch die Drehung des Handgelenks wird der linke Arm vom Körper abgehoben und das Halten des Attributs deutlich betont. Eckig und gebrochen wie die Haltung ist auch das Gewand, das jedoch bereits plastischer geformt und bei einem weiteren Bozzetto erneut studiert wurde (Abb. 24)[368].

Vor allem bei den letzten Bozzetto im Fogg Art Museum (Abb. 25) erfuhr das Gewand eine dramatische Umgestaltung[369]. Eine weit vorkragende Gewandfalte zieht sich vom rechten Bein hoch über die linke Hüfte. Obwohl die Haltung der Figur im Grunde den vorherigen Bozzetti gleicht, erhält sie dadurch eine andere Gewichtung. Die Biegung des Körpers nach rechts und die Neigung des Kopfes nach links treten weniger deutlich in Erscheinung. Man hat vielmehr den Eindruck, daß sich der

367 New York, Privatbesitz, ehemals London, Richard Davis Collection, 30 cm, Abb. Weil, 1974, Nr. 38. Eine lavierte Federzeichnung, Rom, Galleria Pallavicini, Feder laviert, 210 × 137, Abb. Weil, 1974, Nr. 27, zeigt, daß es auch Pläne gab, die Inschrift weit vor den Körper zu halten.

368 Cambridge, Mass. Fogg Art Museum 1937.69, 28,3 cm, Abb. Weil, 1974, Nr. 40.

369 Cambridge, Mass. Fogg Art Museum 1937.67, 29,2 cm, Abb. Weil, 1974, Nr. 41.



25. Bernini, Bozzetto zum Engel mit dem Kreuzestitel, Cambridge, MA, Fogg Art Museum 1937.67, 29,2 cm

Oberkörper weit zurückbiegt und der Kopf klagend nach vorne herabsinkt. Der Faltengrat an der Hüfte und der gerollte Gewandsaum, beide scheinbar vom Wind hochgehoben, bilden das nötige Gegengewicht zu dieser Haltung.

Wie wichtig für Bernini bei diesem Entwurf die Körperhaltung war, sieht man daran, daß er sie in eigenen Zeichnungen studierte[370]. Die beiden Zeichnungen (Abb. 26) zeigen zwei leicht differierende Ansichtsseiten. Der Faltengrat über der Hüfte, der bei einer Figur mit eingezeichnet ist, erlaubt es, dieses Blatt mit dem letztgenannten Bozzetto im Fogg Art Museum in Verbindung zu bringen[371]. Ähnliche Zeichnungen der nackten Figur mit variierenden Ansichtsseiten, wobei das Gewand nur leicht angedeutet wurde, hat Bernini zum Beispiel auch beim Daniel angefertigt, nachdem die Konzeption der Figur feststand[372].

Außerdem gibt es zu dieser Figur wie beim Konstantin oder bei der Theresia von Avila eine Einzelzeichnung des Kopfes (Abb. 27), wo die Kopfhaltung genau mit dem Bozzetto und der Aktzeichnung übereinstimmt[373]. Die beiden Zeichnungsblätter und der Bozzetto sind der gleichen Entwicklungsstufe zuzurechnen und lassen auf eine mehr abgeschlossene Entwurfsphase schließen. Möglicherweise sollte der Engel mit dem Kreuzestitel anfänglich in dieser Form ausgeführt werden.

Wenn man von den erhaltenen Entwürfen die beiden letzten Bozzetti zum Engel mit dem Kreuzestitel und zum Engel mit der Dornenkrone vergleicht, stellt man fest, daß sie sich weder ergänzen noch symmetrisch sind. Aber beide Figuren ähneln sich im formalen Aufbau und im Ausdruck; beide zeigen eine ausgewogene Ponderation der Massen und einen großräumigen, das gesamte Gewand dominierenden Faltenzug. Das Gesicht ist jeweils vom Attribut weggewandt; das Haupt ist geneigt. An beiden Figuren zeigt sich ein Ausdruck verhaltener Trauer[374].

Vermutlich kamen diese beiden plastischen Entwürfe den Marmorstatuen, wie sie für die Aufstellung auf der Brücke geplant waren, bereits sehr nahe. Als der Papst dann den Wunsch aussprach, beide Engel aus dem Ge-

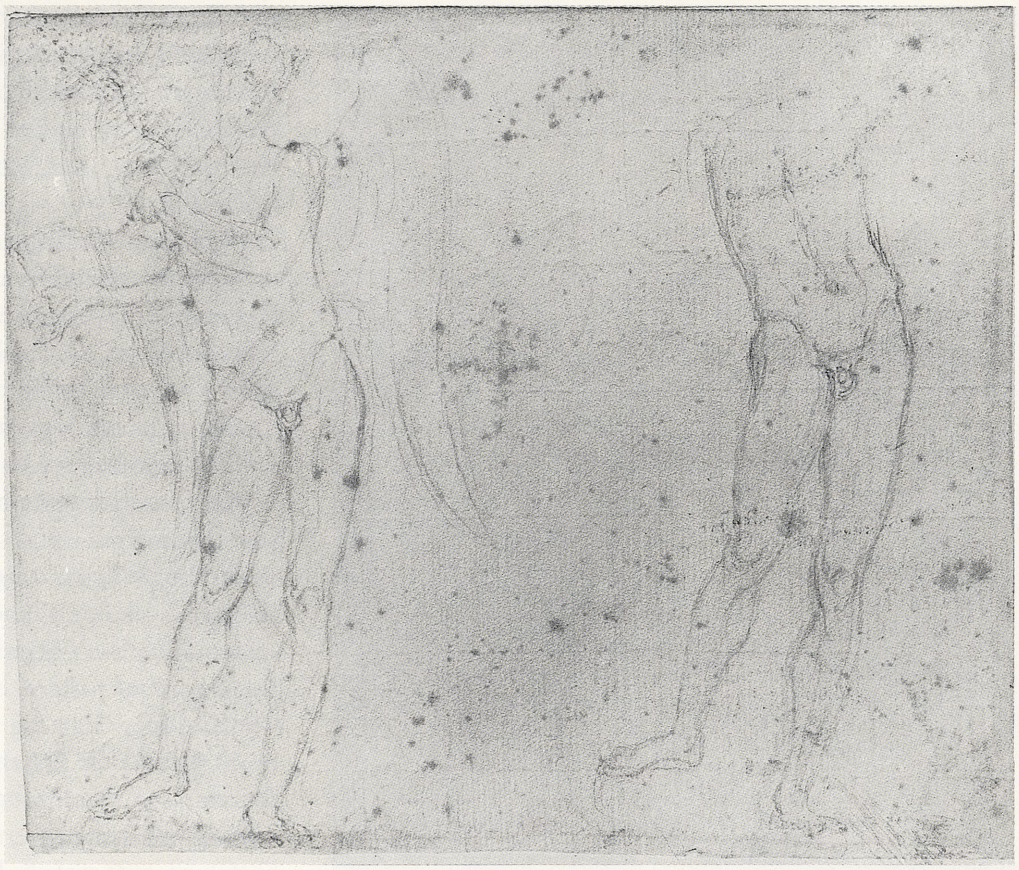
370 Rom, Gabinetto Nazionale delle Stampe, Fondo Corsini 127500, schwarze Kreide, 172 × 211, Abb. BW 120b.

371 BW, 1931, S. 161, nahmen an, daß mit dieser Zeichnung ein nacktes Modell vorbereitet werden sollte, und stellten die Zeichnung auf die gleiche Entwicklungsstufe wie das plastische, nackte Modell zum Engel mit der Dornenkrone.
Wittkower, 1955 (1981³), S. 250, brachte die Zeichnung auch mit dem New Yorker Bozzetto zum Engel mit dem Kreuzestitel in Verbindung.
Schon Kauffmann, 1970, S. 302, sah in der Aktzeichnung eine Reaktion auf zu reichliche Gewandung und setzte sie damit in Beziehung zu den letzten beiden Bozzetti des Engels.
Den über der Hüfte hochstehenden Faltengrat gibt es jedoch nur bei dem letzten Bozzetto im Fogg Art Museum 1937.67.

372 Z. B. die Zeichnung Leipzig NI 7891 r; mit leichten Strichen wurde darauf der Verlauf des Tuches angedeutet. Hinweis im Ausstellungskatalog von Princeton, 1981, S. 166. Eine Seitenansicht zeigt Leipzig NI 7892 r. Abb. BW 46, 45.

373 Rom, Gabinetto Nazionale delle Stampe, Fondo Corsini 127499, schwarze Kreide, 195 × 149, Abb. Weil, 1974, Nr. 42.

374 Schon Kruft/Larsson, 1966, S. 153, hatten festgestellt, daß der Ausdruck der Bozzetti, „das ‚psychologische' Verhältnis der Engel zu den von ihnen gehaltenen Leidenswerkzeugen Christi merkwürdig indifferent bleibt". Kauffmann schrieb: „Die Bozzetti waren mit einer weichgestimmten Kopfneigung ohne mimische Regung ausgekommen", 1970, S. 301. Eine ähnliche Aussage findet sich bei BW, S. 161.



26. Bernini, Zeichnung zum Engel mit dem Kreuzestitel, Rom, Gabinetto Nazionale delle Stampe

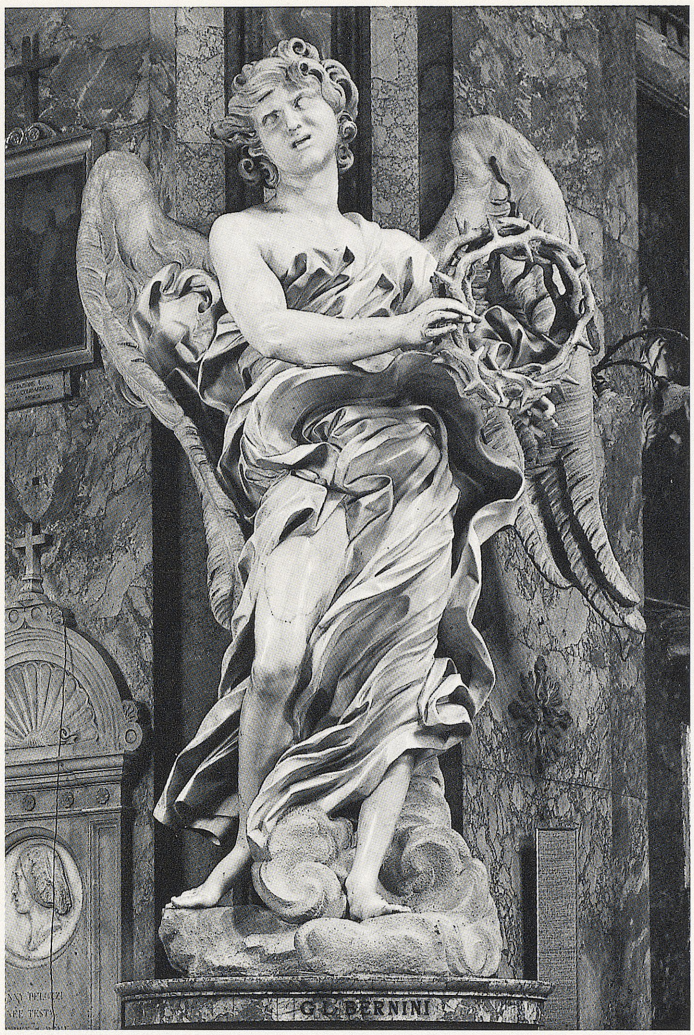
samtprogramm der Brücke herauszunehmen und gesondert in einer Privatkapelle seiner Familie aufzustellen, könnte Bernini sie zu einem Paar umgestaltet haben. Schon Evers und Wittkower nahmen an, daß die Engel für die Aufstellung in einem Innenraum etwas verändert und für eine Nahansicht gearbeitet wurden[375]. Es ist jedoch zu vermuten, daß die Änderungen an den damals halbfertigen Engeln noch weiter reichten.

Vergleicht man den letzten Bozzetto vom Engel mit der Dornenkrone mit der Marmorausführung in S. Andrea delle Fratte (Abb. 28), so stellt man fest, daß die ausgewogene Ponderierung der Figur mit dem weit nach hinten geneigten Oberkörper verschwunden ist. Dabei wurde die Körperhaltung kaum verändert. Nur das Gesicht ist weniger zur Seite gedreht und, obgleich geneigt, dem Betrachter zugewandt. Die Dornenkrone wird höher und senkrecht gehalten. Allein durch diese Veränderungen wirkt die Haltung des Marmorengels erstarrt und verkrampft. Bernini hat in anderen Fällen eine gelöste kontrapostische Haltung durchaus als Vorbild angesehen,



27. Bernini, Zeichnung zum Kopf des Engels mit dem Kreuzestitel, Rom, Gabinetto Nazionale delle Stampe

375 „Seitdem Bernini sich frei wußte von dem Zwang, auf das Wetter Rücksicht zu nehmen, konnte er in seinen Engeln einen Zustand der Entkörperlichung, der Abstraktion anstreben". Evers, 1948, S. 19.
„In consequence of the papal veto, Bernini prepared the angels for close indoor inspection". Wittkower, 1955 (1981[3]), S. 249.



28. Engel mit der Dornenkrone, Rom, S. Andrea delle Fratte

dem man folgen sollte, da die Figur sonst unnatürlich gezwungen und keine Grazie besitzen würde[376]. Hier jedoch entspricht sie ganz dem intendierten Ausdruck der Figur. Die gerunzelte Stirn, der geöffnete Mund und der qualvoll verdrehte Hals zeugen von einem heftigen, körperlich empfundenen Schmerz, der durch die große Faltenhöhlung, die flackernd das Gewand durchfährt, zusätzlich verstärkt wird.

Es ist sehr gut möglich, daß die Veränderungen an Kopf, Arm und Dornenkrone mit dem neugeplanten Aufstellungsort zusammenhingen. An der Rückseite des Marmorengels kann man sehen, daß Teile der Figur zum damaligen Zeitpunkt erst bozziert waren. Die geplante Aufstellung in einem Innenraum hat dann die genaue Ausarbeitung der Marmoroberfläche überflüssig gemacht.

Sieht man den Engel mit dem Kreuzestitel in S. Andrea delle Fratte daraufhin an, so zeigt sich, daß auch hier die Haltung der Figur nicht mehr verändert wurde (Abb. 29). Nur der Kopf, der im Bozzetto nach vorne geneigt war, sinkt jetzt nach hinten herab. Die meisten Veränderungen finden sich am Gewand, das durchaus neu bearbeitet worden sein kann. Der an der Hüfte hochgeschwungene Faltengrat ist in seinem Volumen reduziert, die Draperie am Oberkörper zeigt sich vielfältig gebrochen und in tiefen Bohrungen ausgehöhlt. Auch die Wölbung der Flügel wurde zurückgenommen. Carlo Cartari hatte in seinem Tagebuch berichtet, daß die Ausarbeitung dieses Engels weiter fortgeschritten war, und eine Veränderung mittels Wegnahme an Volumen würde dies bestätigen. Auch hier ist die Figur auf ihrer Rückseite nur bozziert. Durch die Veränderungen an Kopf, Flügel und Gewand scheint der Engel schwach und ohne Widerstandskraft nach hinten zu sinken. Der Kopf ist klagend zurückgebogen und das Gesicht zeigt einen Ausdruck innerlichen Schmerzes.

Alle Autoren, die sich zu den Engeln geäußert haben, bemerkten diesen Kontrast, was Ausdruck, Proportion und Gewandbehandlung betraf. Wittkower wies dabei den Passionssymbolen eine ‚Schlüsselfunktion' zu. Dem kräftigen Körper und der Gewandbehandlung beim Engel mit der Dornenkrone entsprach seiner Meinung nach auch das Symbol, das dieser trug. Der Kreuzestitel hingegen würde seine Entsprechung in den überaus schlanken Proportionen und der vielfältig gebrochenen Draperie des anderen Engels finden[377]. Solchen formalen Analogien zwischen Passionssymbol und der Gestaltung der Engelsfigur fügte Lavin eine inhaltliche Komponente hinzu:

„By their complementary but contrasting natures these twin invaders from another world characterize the message they bear – the aggressiveness of the one expressing the physical pain of the crown of thorns, the inward withdrawal of the other, the moral and intellectual wound inflicted by the taunting inscription[378]."

376 „Il a dit, au sujet des figures d'académie qu'il venait de voir, qu'il avait trouvé par son étude une chose pour la position des figures, qui était d'une grandissime importance, c'était leur pondération que l'on voyait dans le naturel; que rarement un homme, s'il n'était fort vieux, pose-t-il que sur une jambe, qu'il fallait observer que le poids du corps fût sur cette jambe et que naturellement l'épaule, du côté de la jambe qui porte le corps, doit être plus basse que l'autre, et qui si l'on a levé un bras en heut, ce sera toujours celui opposé à la jambe qui porte le corps; qu'autrement la grâce n'y est pas et la nature est forcée; qu'en observant les beaux antiques, il les avait tous trouvés tels." Chantelou, 11.10.1665, S. 273.

377 Wittkower, 1955 (1981[3]), S. 10 und S. 251.

378 Lavin, 1978, S. 404.

Dem physischen Schmerz, der mit dem Aufsetzen der Dornenkrone verbunden war, stellte Bernini einen eher psychisch empfundenen Schmerz gegenüber, der sich auf das Anbringen des Kreuzestitels bezog. Dieser Kontrast zeigte sich erst bei der Marmorausführung, und ich vermute, daß Bernini die beiden Engel erst nachdem ihre neue Bestimmung für Pistoia feststand zu einem solchen Gegensatzpaar ausgearbeitet hat. Viele Werke Berninis sind auf einen solchen Kontrast hin angelegt, angefangen von Anima beata – Anima damnata bis zu den beiden Engeln am Sakramentsaltar.

Nachdem der Papst beschlossen hatte, die beiden Engel separat als Paar aufzustellen, sollten sie auf der Brücke durch Kopien ersetzt werden. Zu diesen neuen Engeln auf der Brücke, deren Ausführung Paolo Naldini und Giulio Cartari übernehmen sollten, hat sich jeweils ein Modell erhalten. An beiden ist eine Meßskala eingeritzt, die zum Kopieren und Vergrößern diente[379]. Wie vorher wurden die Marmorblöcke zu den beiden Bildhauern gebracht[380], und Paolo Naldini fertigte eine genaue Kopie nach dem neuen Modell zum Engel mit der Dornenkrone an. Die zweite Version zum Engel mit dem Kreuzestitel, für die man Giulio Cartari beauftragt und bezahlt hatte, wurde, da Cartari in der Privatwerkstatt Berninis arbeitete, vermutlich auch in dessen Haus in der Via delle Mercede gearbeitet. Baldinuccis Bericht, daß Bernini auch bei der Ausführung des zweiten Engels mit dem Kreuzestitel beteiligt war, erhält dadurch große Glaubwürdigkeit. Er schrieb:

„Aveva egli condotto di sua mano due de' medesimi angioli per dar loro luogo fra gli altri sopra di esso ponte; ma non parve bene a Clemente che opere si belle rimanessero in quel luogo all'ingiurie del tempo; che però fecevene fare due copie e gli originali destinò ad esser posti altrove a disposizione del cardinal nipote. Cionostante il Bernino ne scolpi un altro segretamente, che è quello che sostiene il titolo della croce, non volendo per verun modo che un'opera d'un pontefice, a cui egli si conosceva tanto obbligato, rimanesse senza una qualche fattura della sua mano[381]."

Für diesen Engel entwickelte Bernini ein neues Konzept, in dem sich Züge von beiden vorhergehenden Engelsstatuen verbanden[382].

379 Leningrader Eremitage. Beim Engel mit der Dornenkrone ist die Meßlatte auf der rechten Seite angebracht; Weil, 1974, S. 110 Anm. 4. Beim Engel mit dem Kreuzestitel befindet sie sich an beiden Seiten der rückwärtigen Stütze; Lavin, 1967, S. 103 Anm. 4.

380 Weil, 1974, S. 122, Dok. 84.

381 Baldinucci, Vita Berninis, S. 129.

382 Wittkower, 1955 (1981³), S. 251.



29. Engel mit dem Kreuzestitel, Rom, S. Andrea delle Fratte

3. Vorbereitung und Ausführung einer Marmorfigur

In den Schriften von Vasari, Cellini oder Boselli wurde beschrieben, wie der Bildhauer eine Marmorstatue machen sollte. Diese Anleitungen nehmen sich einfach aus gegenüber der Vorgehensweise Berninis, wie man sie in den Zeichnungen und Bozzetti erkennen kann, doch scheinen sie durchaus den Gepflogenheiten der Bildhauer entsprochen zu haben.

Für Vasari war der Ausgangspunkt aller Überlegungen noch der Steinblock, nach dessen Höhe und Breite man die Figur entwerfen sollte. Er schlug vor, ein kleines, ungefähr 25 cm hohes Modell in Wachs oder Ton zu machen, um daran Haltung und Proportion zu studieren. Anschließend sollte man ein großes Modell – so groß wie die geplante Marmorfigur – ausführen. Dieses sollte man zuerst als Aktfigur arbeiten und dann das Gewand hinzu-

fügen[383]. Auch bei Cellini sollte der Bildhauer ein kleines, mindestens 2 Palmi (44 cm) hohes Modell machen, nackt oder bekleidet, genauso wie die Figur geplant sei. Gleichfalls riet er zu einem großen Modell und führte Michelangelo als Vorbild dafür an. Anschließend sollte man jedoch – ein neuer Gedanke – die Hauptansicht der Figur auf den Marmorblock zeichnen, denn, was sich schlecht zeichnen ließe, könnte auch für den Meißel schwierig werden[384].

Boselli hingegen, der ausführlicher als Vasari und Cellini auf die handwerklich-technische Seite einging, meinte, man müßte das kleine Modell von 44 cm auf jeden Fall zuerst nackt ausführen und dann das Gewand darüber formen. Ein großes Modell hielt er bei Nischenfiguren oder nahe aufgestellten Figuren für überflüssig[385]. Von einem 2 Palmi großen Modell könnte man sehr gut, „con ogni puntualità", auf 10 Palmi vergrößern[386].

Bernini scheint jedoch eine Statue sehr viel sorgfältiger vorbereitet zu haben. Schon Sandrart hatte mit Verwunderung berichtet, daß Bernini ihm für die Figur des Longinus 22 Wachsmodelle, jedes Modell ungefähr 68 cm hoch, gezeigt hätte, während andere Bildhauer nur ein oder zwei Modelle zur Vorbereitung machten[387]. Solche Wachsmodelle sind nicht erhalten, und es scheint, daß Bernini bei den späteren Werken vor allem den billigeren und gebrannt auch haltbaren Ton zum Modellieren benützt hat.

Die erhaltenen Tonmodelle lassen sich schon aufgrund ihrer unterschiedlichen Größe und Ausarbeitung in zwei Gruppen einteilen[388]. Dabei scheinen die kleinen, skizzenartigen Bozzetti[389] von ungefähr 30 cm Höhe, wie sie sich zu den Figuren der Engelsbrücke, des Sakramentsaltars und für einen Tritonenbrunnen erhalten haben, ausschließlich in den Entwurfsbereich zu gehören. Sie wurden in der Werkstatt aufbewahrt und waren nicht für die Öffentlichkeit bestimmt. Möglicherweise stammt ein großer Teil der erhaltenen Bozzetti aus dem Besitz Giulio Cartaris, einem Gehilfen Berninis, dem im Testament einige Sachen aus der Werkstatt zugesprochen worden waren[390].

Sowohl zu den früheren wie zu den späteren Werken aber haben sich größere, sehr sorgfältig ausgeführte Tonmodelle erhalten. Das vergoldete, 53 cm hohe Tonmodell zum Longinus, das 76 cm hohe Tonmodell zur Reiterstatue Ludwigs XIV. oder auch das Tonmodell zur Gruppe Pluto und Proserpina zeigen eine vollendet ausgearbeitete und geglättete Oberfläche[391]. Auch das Modell zum Daniel (42 cm) und zum Habakuk (52 cm) darf man dazu rechnen. Beide stammen aus altem Chigibesitz, und man kann annehmen, daß solche ‚modelli' dem Auftraggeber als Anschauungsmaterial vorgelegt wurden und dann in dessen Sammlung verblieben[392]. Es bleibt zu vermuten, daß solche ‚modelli' in der Regel den Abschluß einer Planungs- und Entwurfsphase dokumentierten. Auch die 44 cm hohe Tonfigur zum Engel mit der Dornenkrone könnte dieser Stufe des ‚modello' zuzurechnen sein[393].

Vasari und Cellini hatten den Bildhauern noch dringend geraten, ein großes Modell anzufertigen, und für Michelangelo oder Giambologna sind solche großen Figurenmodelle auch belegt. Boselli hingegen hielt im allgemeinen ein kleines Modell für ausreichend. Bernini, der zwar zu fast allen Werken für St. Peter große Modelle gemacht hatte, scheint in diesem Fall mit Boselli übereinzustimmen. Zumindest gibt es keinen Hinweis, daß er bei Einzelskulpturen oder Skulpturengruppen, den Statuen für die Borghese oder den Engeln in S. Andrea delle Fratte zum Beispiel, große Modelle gemacht hätte[394].

383 Vas. Mil. I., S. 151–154.

384 Cellini, S. 197–198.

385 Boselli, Kap. 18: „Che cosa si deve fare, et come modellare avvanti si faccia una statua."
„... Prima dunque di fare una statua si fà come è stile il modello di essa, o di creta (o) di cera... La figura da modellarsi o sarà ignuda o vestita in qualunque modo sara bisogna fare l'ignudo d'ogni isquisitezza, e secondo l'etade servirsi del antico; con riquardo però che se deve vestire conviensi fare l'atto spiritoso al possibile; et la proportione più svelta che si trova: ... Fatto l'ignudo nel modo detto si deve vestire con pieghe convenienti, et legiadre; ... La grandezza del modelletto, non deve essere mèno di doi palmi, acciò le sue parti si possano concludere, et terminare; in guisa tale, che da esso sia facile il prendere le misure, per riportarle nell'opera grande con ogni diligenza come poco appresso si dirà." S. 55 v.
Zur Fortsetzung von Bosellis Ausführungen vgl. Anm. 300.

386 Boselli, Kap. 19, S. 56 v.

387 Sandrart, S. 286.

388 Dent Weil, 1978, S. 113.

389 Der Begriff ‚Bozzetto' war im 17. Jahrhundert nicht gebräuchlich, und in den Quellen findet sich durchwegs nur die Bezeichnung ‚modello'. Für die kleinen, plastischen Skizzen der Engel zum Sakramentsaltar, Fogg Art Museum 1937.65, 29,2 cm, 1937.62, 29 cm, 1937.63, 34 cm, oder des Tritonenbrunnens, Detroit Institute of Arts, 31,5 cm und 28 cm, erscheint diese Bezeichnung jedoch durchaus angebracht.

390 Lavin, 1978, S. 399.

391 Lavin, 1978, S. 402, weist darauf hin, daß das Modell zum Longinus vollständiger ausgeführt wurde als die übrigen Tonfiguren des Fogg Art Museums.
Von dem Modell zu Pluto und Proserpina ist nur das Gesicht erhalten. Das Gesamtmodell könnte 70–80 cm hoch gewesen sein. Hawley, 1971.

392 Brinckmann, Bd. II., S. 33; Ausstellungskatalog Bernini in Vaticano, S. 126 f.; Raggio, 1983, S. 368.

393 Cambridge, Mass. Fogg Art Museum 1937.57, vgl. Anm. 365.

394 Die einzige Ausnahme bildet das originalgroße Modell zum Kopf des Hieronymus. Häufiger finden sich kleine Modelle zum Kopf,

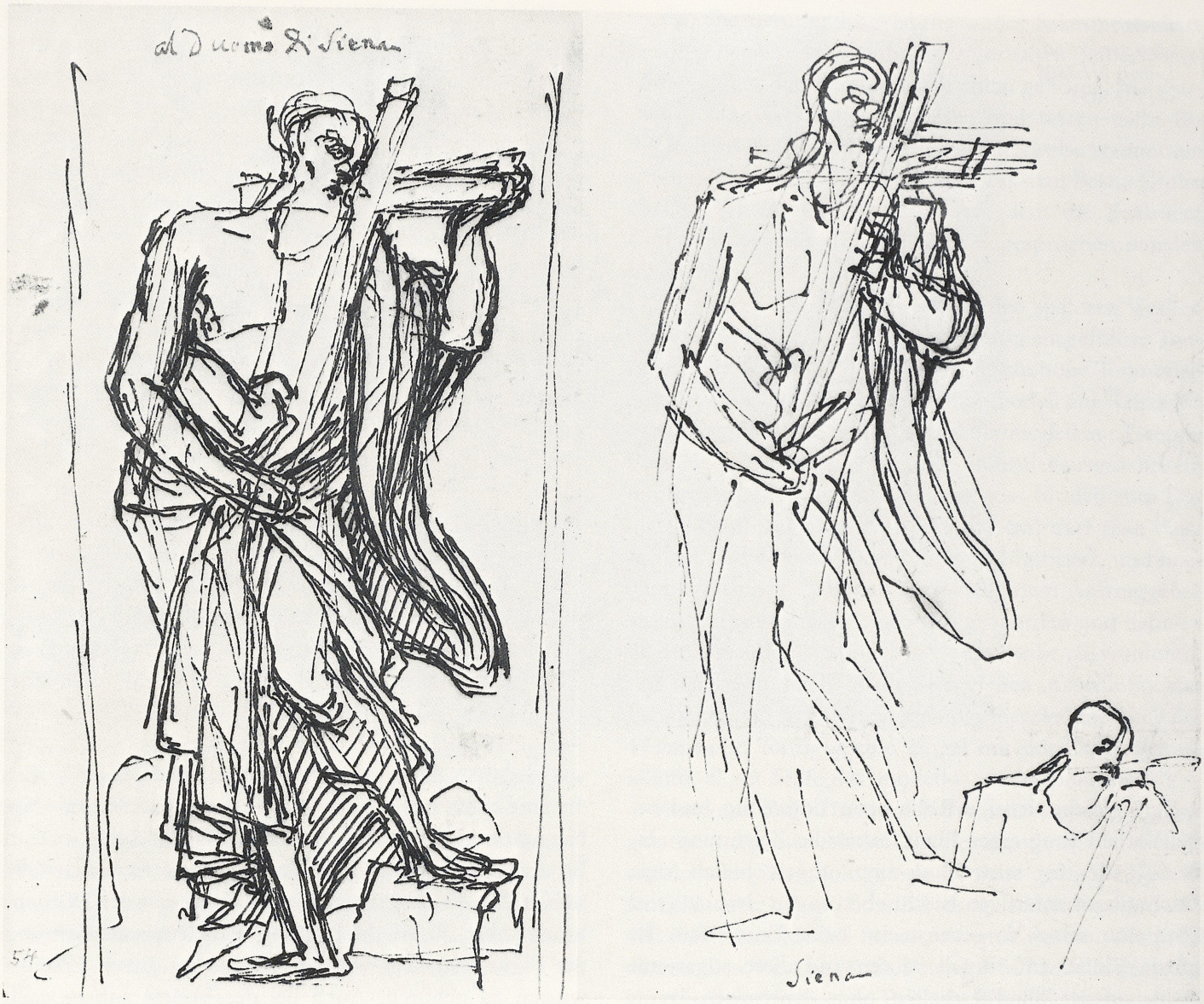


30. Bernini, Entwürfe zur Veritas, Leipzig NI 7808 und NI 7853

Eine gleich wichtige Rolle beim Entwerfen und bei der Vorbereitung einer Figur nahm die Zeichnung ein. Bernini, der für seine Skulpturen ungewöhnlich viele Zeichnungen anfertigte, beschrieb in einem Gespräch mit Chantelou seine Vorgehensweise beim Entwerfen. Er würde Einfall auf Einfall häufen und diese sogar mit Kohle auf der Wand festhalten, ohne dabei einen davon perfektionieren zu wollen. Wenn ihm ein Entwurf nicht gefiele, würde er ihn nicht verbessern, sondern einen neuen danebenstellen. Um den besten daraus auszusuchen, würde er die Entwürfe entweder längere Zeit nicht anschauen oder – unter Zeitdruck – mit farbigen Gläsern betrachten, die verkleinerten oder vergrößerten, und dadurch eine größere Objektivität gegenüber seinen eigenen Entwürfen gewinnen[395]. Es gibt mehrere Zeichnungen, die eine solch frühe Entwurfsphase dokumentieren. Neben sehr bildmäßigen Gesamtentwürfen sind es vor allem Federzeichnungen, die am Anfang einer Entwurfsreihe stehen. Die Federzeichnung zum Engel mit der Dornenkrone (Abb. 17), bei der Haltung und Gesamterscheinung der Figur festgelegt wurden, scheint zu diesen Erstentwürfen zu gehören. Auch bei der Veritas gab es nach einem ersten bildmäßigen Kreideentwurf mehrere Federzeichnungen (Abb. 30), wo in immer neuen Ansätzen die Körperhaltung und die Anordnung des Tuchs studiert

zum Beispiel beim Moro, bei der hl. Barbara in Rieti und beim Engel des Habakuk.

395 „Etant après passés da sa chambre où nous étions alors dans sa galerie, il m'a dit qu'à Rome il en avait une dans sa maison, laquelle est presque toute pareille; que c'est là qu'il fait, en se promenant, la plupart de ses compositions; qu'il marquait sur la muraille, avec du charbon, les idées des choses à mesure qu'elles lui venaient dans l'esprit; que c'est l'ordinaire des esprits vifs et de grande imagination, d'entasser sur même sujet pensées sur pensées; que quand il leur en vient quelqu'une, ils la dessinent. Leur en vient-il une seconde, ils la notent encore, puis une troisième et une quatrième, sans en purger ni perfectionner aucune, s'attachant toujours à la dernière production par un amour particulier qu'on a pour la nouveauté. Que ce qu'il faut faire en cette occasion pour remédier à ce défaut, c'est de laisser reposer là ces différentes idées sans les regarder d'un mois ou deux, après lequel temps on est en état de faire choix de celle qui est la meilleure; que si d'aventure la chose presse et que celui pour qui l'on travaille ne donne pas tant de loisir, il faut avoir à ces lunettes qui changent les objets de couleur, ou à ces autres qui les font voir ou plus grans ou plus petits, les regarder à revers, et enfin chercher par ces changements de la couleur, de la grandeur et de la situation, de remédier, à la tromperie que nous fait l'amour de la nouveauté, lequel empêche presque toujours qu'on ne puisse faire choix de la meilleure pensée." Chantelou, 6.6.1665, S. 25, 14.8.1665, S. 112, 13.9.1665, S. 183.
Bei größeren Werken, zum Beispiel bei dem Kuppelfresko von Val-de-Grâce, riet Bernini die Komposition „delle machie" zu entwerfen. Chantelou, 10.10.1665, S. 270. Lavin, 1980, Bd. I., S. 12, bringt eine genaue Erläuterung dieses Begriffs.



31. Bernini, Entwürfe zum Hieronymus, Leipzig NI 7846 und Leipzig NI 7861, Fotomontage

wurden[396]. Die Zeichnung des rechts angrenzenden Blattes läßt erkennen, daß Bernini Körper und Tuch zu einer großen Bewegung zusammenzufassen suchte. Das Sitzmotiv und der Bewegungsgestus der Figur wurden im Tuch wiederholt und verstärkt. Schon bei der Federzeichnung für den Engel hatte man feststellen können, daß Körper, Flügel und Gewand gleichermaßen zur Bewegung der Figur beitrugen und ihre Gesamtsilhouette bestimmten. Hier bei der Veritas fällt zudem auf, wie sehr Bernini die Konturen des Körpers und des Tuchs betonte[397], um so den Umriß der Figur besonders gut sichtbar werden zu lassen.

Die Federzeichnungen zum Hieronymus[398] und zu der für Ancaiano geplanten Statue eines Bartholomäus[399] lassen ähnliche Intentionen erkennen (Abb. 31 und 33). Fügt man die zusammengehörigen Blätter aneinander, so zeigt sich, daß Bernini die Figur zuerst jeweils mit der Nischenrahmung zeichnete. In der rechts angrenzenden Zeich-

396 Leipzig NI 7808 r, Feder, 193 × 139, Abb. BW 21 a und Leipzig NI 7853 r, Feder, 153 × 128, Abb. BW 21 b.

397 Im Ausstellungskatalog von Princeton hieß es bereits: „Bernini concentrates on shape", 1981, S. 99.

398 Die beiden Federzeichnungen zum Hieronymus, Leipzig NI 7846, Feder, 196 × 117, Abb. BW 50 c und Leipzig NI 7861, Feder, 186 × 129, Abb. BW 50 a, tragen auf der Rückseite eine Rötelstudie, die, wie bisher nicht bekannt, gleichfalls zum Hieronymus gehört. Vgl. Anm. 415. Da die beiden Federzeichnungen aller Wahrscheinlichkeit nach vor der Detailstudie entstanden sind, kann man annehmen, daß auch die Vorderseite ursprünglich zusammengehörte. Das heißt, links befand sich die durchgestaltete Figur mit der Nischenrahmung und rechts die zweite Figur, deren Abbreviaturen an Brust und Gewand deutlich zeigen, daß sie der linken Figur nachfolgte.

nung zum Hieronymus wurde die Armhaltung variiert. Der Arm ist dichter an den Oberkörper herangenommen, und die Hand faßt an den Kreuzesstamm. Diese Änderung, die im unteren Teil des Blattes erneut studiert werden sollte, ließ den Umriß der Figur schmäler und geschlossener erscheinen. Auf einem weiteren Zeichnungsblatt (Abb. 32) kehrte Bernini zwar zur ursprünglichen Armhaltung zurück, doch wurden jetzt Körper und Gewand zu einer einheitlichen Bewegung zusammengefaßt. Die Beugung des Körpers wurde im Gewand wiederholt. Dieses Bewegungsmotiv war zugleich ausschlaggebend für den Ausdruck der Figur. Das Gesicht berührt nicht mehr das Kreuz, sondern ist nach unten geneigt. Der Ausdruck inniger Liebe, der aus dem nahen Beieinander von Gesicht und Kreuz sprach, war somit in verehrende Devotion umgewandelt worden[400].

Es scheint, daß Bernini in solchen Anfangsentwürfen bewußt auf ein einheitliches Bewegungsmotiv hinarbeitete, das für die Gesamterscheinung der Figur prägend war. Körper und Gewand dienten gleichermaßen dazu, dieses Bewegungsmotiv zu schaffen und zu verstärken. Betonte Konturen und ein geschlossener Umriß ließen dies um so deutlicher hervortreten. Man kann sich sehr gut vorstellen, daß es bei solchen Federentwürfen möglich war, mittels Vergrößern, Verkleinern oder farblichem Verändern die Wirkung dieses Bewegungsmotivs zu überprüfen. Nur ein Entwurf, der selbst noch in der Verkleinerung soviel an Durchschlagkraft besaß, sollte als Grundlage für die weitere Gestaltung dienen. Einige Bemerkungen Berninis bei der Ludwigsbüste zeigen, wie hoch er solche Erstentwürfe einschätzte. Wenn ein Entwurf verfehlt wäre, meinte er, so würde auch eine sorgfältige Ausarbeitung nichts mehr nützen, und das Werk könnte dadurch nicht an Bedeutung gewinnen[401].



32. Bernini, Entwurf zum Hieronymus, Leipzig NI 7848

Bei mehreren Figuren, vom Longinus bis zu den Engeln des Sakramentsaltars, fertigte Bernini eine Reihe plastischer Entwürfe, bei denen er, wie man an den Bozzetti zu den Engeln in S. Andrea delle Fratte sehen konnte, jeweils ein bestimmtes Interesse verfolgte[402]. Die Gesten wurden breiter aufgefaßt, wodurch die Figur an Räumlichkeit gewann. Die Haltung wurde besonders akzentuiert, das Attribut wurde als eigenwertiger Gegenstand herausgestellt, das Gewand wurde zu einem eigenen, pla-

Anders als BW S. 62, Kuhn, 1967, S. 78, Sutherland Harris, 1977, Nr. 78 und der Ausstellungskatalog von Princeton, S. 231 möchte ich deshalb die Figur mit der Nischenrahmung an den Anfang stellen.

399 Leipzig NI 7823, Feder, 210 × 130, Abb. BW 52b und Leipzig NI 7862, Feder, 186 × 104, Abb. BW 52a. Auch hier gibt es eine Detailstudie auf der Rückseite, die die beiden Blätter als zusammengehörig ausweist. Wie beim Hieronymus entstand links zuerst die Figur mit der Nischenrahmung. Rechts, leicht nach oben verschoben, zeichnete Bernini einen neuen Entwurf zu der Figur, wo er Haltung und Draperie des Gewandes und der ‚Haut' zu einem einheitlichen Bewegungsmotiv zusammenfaßte.

400 Leipzig NI 7848, Feder, 194 × 153, Abb. BW 50b. Auch im Ausstellungskatalog von Princeton wurde diese Zeichnung an den Schluß gestellt und die Spiritualisierung der Figur betont. Ausstellungskatalog von Princeton, S. 231.

401 Chantelou berichtete: „J'ai reparti que, quand on avait établi le général, les particularités étaient celles qui donnaient l'excellence à l'ouvrage. Il (Bernini) en est demeuré d'accord, mais que quand le général n'y était pas, elles ne servaient de rien et ne donnaient aucune recommandation." 2. 10. 1665, S. 233.

402 Schon Hibbard, 1965, S. 203, schrieb: „... it is clear that Bernini worked separately on anatomy, pose, and drapery, combining and reversing until he got the expressive position he sought".



33. Bernini, Entwürfe zum Bartholomäus, Leipzig NI 7823 und Leipzig NI 7862

stischen Volumen entwickelt und zu den unbekleideten Partien des Körpers in Beziehung gesetzt.

Nur am Bozzetto war es möglich, die genaue Ponderierung des Körpers und das Verhältnis der plastischen Formen zueinander zu studieren. Eine minimale Veränderung der Standpose, eine leichte Neigung nach hinten oder nach vorne, führte auch zu einer neuen Gewichtung bestimmter Gesten und Gewandpartien. Bernini selbst meinte, man müßte ein gutes Auge für solche ‚Contrapposti' besitzen. Als Beispiel führte er eine Statue an, bei der der Kopf zu klein erschienen war, jedoch, nachdem man einen großen Teil des Draperievolumens an der Schulter weggenommen hatte, genau richtig proportioniert wirkte[403]. Bei weniger wichtigen Statuen begnügte sich Bernini anscheinend damit, solche Probleme in Zeichnungen zu studieren. Zu der hl. Fabiola, einer Statue für die Kolonnaden, die eigentlich mehr durch ihre Silhouette und Gesamterscheinung als durch das abwägende Gewichten plastischer Volumen wirken konnte, gibt es zum Beispiel vier Zeichnungen, in denen Bernini um die

403 „Le Cavalier a ajouté qu'un des points le plus important était d'avoir un bon oeil pour bien juger des i contrapposti, que les choses nous paraissent non seulement ce qu'elles sont, mais eu égard à ce qui est dans leur voisinage, qui change leur apparence. Il a donné un exemple de ceci: qu'il avait fait autrefois une statue, laquelle finie, la tête en paraissait petite, quoiqu'elle eût sa juste grandeur, ... mais qu'enfin, à force d'examiner et de raisonner, qu'il découvrit que c'était un morceau de draperie posé sur l'épaule de la figure qui produisait cet effet, et, l'ayant beaucoup diminué, cela changea tout à fait l'apparence de cettes tête." Chantelou, 23. 8. 1665, S. 131.
Lavin, 1980, Bd. I., S. 10, S. 13 Anm. 27, bringt eine genaue Erläuterung des Begriffs ‚contrapposti'.



34. Bernini, Entwürfe zur Fabiola, Leipzig NI 7885v, Leipzig NI 7885r, Leipzig NI 7884, Leipzig NI 7883

Ponderierung von Haltung, Gestik und Gewandvolumen bemüht war (Abb. 34)[404].

Nicht alle Bozzetti sind bereits auf eine Seitenansicht berechnet. Die meisten davon sind sogar im rückwärtigen Teil überhaupt nicht bearbeitet[405]. Auch beim Modell des Daniel oder des Longinus läßt sich feststellen, daß ihre Haltung und ihre expansive Gestik nur auf eine Wirkung von vorne berechnet waren. Es scheint, daß sich Bernini erst in einer weiteren Stufe des Entwurfsprozesses verstärkt mit den verschiedenen Ansichtsseiten beschäftigte. Wie bei der Cathedra läßt sich auch hier eine Phase der Reflexion erkennen, in der sich Bernini wieder stärker mit dem Aufstellungsort auseinandersetzte. Was die Statuen betraf, so hieß das auch, daß er verschiedene Ansichtsseiten überprüfte und Erfahrungen aus dem Studium nach dem lebenden Modell mit einbrachte.

Schon Cellini hatte vorgeschlagen, die Hauptansicht des Modells auf den Marmorblock zu zeichnen und so Probleme in der räumlichen Abfolge zu vermeiden. Auch Bernini benützte vor allem die Zeichnung, um seine Figuren erneut zu prüfen und zu studieren. Dabei ist es sicher kein Zufall, daß es solche ‚Zwischenstudien'[406] nur von den Figuren gibt, die auch von Bernini selbst ausgeführt wurden.

Diese Studien haben meist ein etwas größeres Format als bisher und sind vorwiegend mit dem Rötelstift angefertigt.

Beim Daniel oder beim Engel mit dem Kreuzestitel zeichnete Bernini, nachdem die Gesamtform und die Gewandbildung bereits feststanden, den Körper als Aktfigur, um dessen Haltung und die verschiedenen Ansichtsseiten, die sich daraus ergaben, genau zu überprüfen[407]. Außerdem studierte er beim Daniel den Übergang vom Oberkörper zum Kopf[408]. Auch diese Stelle, die für die Kopfhaltung und den damit verbundenen Ausdruck der Figur wichtig war, wurde in leicht verschiedenen Ansichtsseiten wiedergegeben. Studien zur Kopfhaltung gibt es auch für die Theresia von Avila (Abb. 35 und 36). Bernini zeichnete den zurückgesunkenen Kopf von vorne und von der Seite, wobei ihn vor allem der für diese

404 Leipzig NI 7885v, NI 7885r, NI 7884, NI 7883, Abb. Ausstellungskatalog von Princeton, Nr. 51, 52, 53, 54.

405 Lavin, 1978, S. 401.

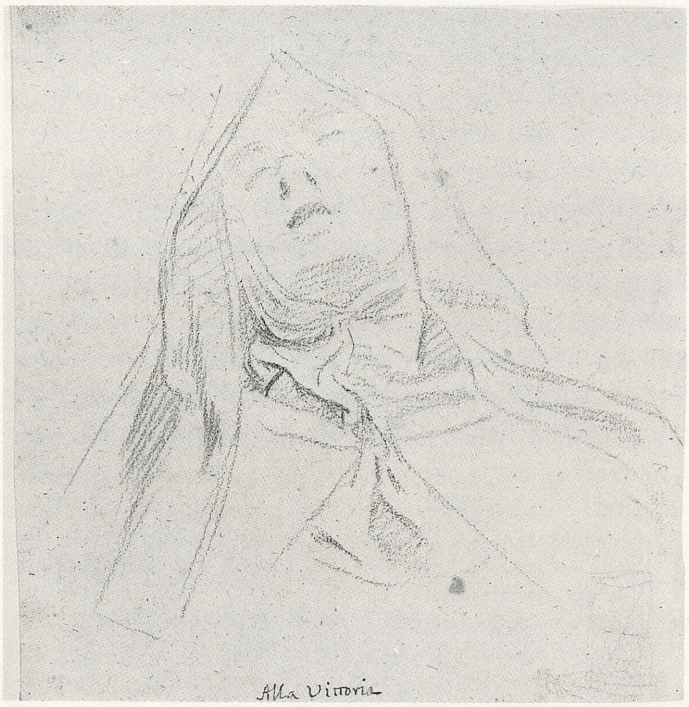
406 Im Ausstellungskatalog von Princeton, S. 11, werden sie „intermediate drawings" genannt. Es gibt solche ‚Zwischenstudien' vom Longinus, von der Theresia von Avila, vom Hieronymus, vom Daniel, vom Engel mit dem Kreuzestitel, vom Konstantin und von der Salvatorbüste.

407 Die Zeichnungen zum Daniel: Leipzig NI 7891r, Rötel, 390 × 212, Abb. BW 46 und Leipzig NI 7892r, Rötel, 380 × 190, Abb. BW 45. Auch beim Longinus zeichnete Bernini mehrere Vorder- und Seitenansichten in Rötel, z.B. Düsseldorf F.P. 13260r, Abb. Sutherland Harris, 1977, Nr. 15.

408 Leipzig NI 7892v, Rötel, 190 × 380, Abb. BW 47.



35. Bernini, Zeichnung zum Kopf der Theresia von Avila, Leipzig NI 7882, Rötel



36. Bernini, Zeichnung zum Kopf der Theresia von Avila, Leipzig NI 7881, Rötel

Haltung charakteristische Faltenwurf des Ordenskleides am Hals und am Nacken zu interessieren schien[409]. Auf dem anderen Blatt wurde der Kopf in stärkerer Untersicht aufgenommen und in der engen Rahmung, die das Gesicht umschloß, leicht gedreht[410]. Gerade diese minimale Verschiebung zwischen Kopfhaltung und Gewand bewirkte eine Steigerung des Ausdrucks. In der Marmorskulptur ist der Kopf zwar zur anderen Seite gedreht, doch die Bewegung des Kopfes und der darüberliegende Schleier sind deutlich unterschieden. Mittels solcher Studien nach dem Leben[411] suchte Bernini Haltung und Ausdruck einer Figur intensiver und differenzierter zu fassen. Auch beim Daniel scheint er die Biegung des Oberkörpers, die Dehnung des Brustkorbs und die Modellierung der Oberfläche nach der Natur studiert zu haben[412]. Wenn er einer Figur einen bestimmten Ausdruck geben wolle, so erzählte Bernini einmal, würde er sich selbst in dieser Haltung und mit diesem Ausdruck zeichnen lassen[413].

Daneben fertigte Bernini eine Reihe von Detailstudien zum Gewand und zur Draperie. Beim Longinus zeichnete er in mehreren Variationen den Gewandbausch neben der Armbeuge[414], und beim Hieronymus zeichnete er zweimal die Gewandfalten am linken Oberschenkel[415] (Abb. 37 und 38). Beide Male studierte er dabei die Partien des Gewandes, die mit der Haltung der Figur und einer bestimmten Geste in unmittelbarem Zusammenhang standen. Auch die Detailstudie von Bein und Gewand beim Engel der Theresia von Avila bezeichnete eine Stelle, die für die Haltung, die Bewegung und den Aktionsgestus der Engelsfigur von Bedeutung war. Manche Draperiestudien entstanden sicher erst, als Bernini bereits am Marmor arbeitete.

409 Leipzig NI 7882 r, Rötel, 280 × 207, Abb. BW 24 a.

410 Leipzig NI 7881 r, Rötel, 202 × 195, Abb. BW 23 b.

411 BW S. 36.

412 Leipzig NI 7893, schwarze Kreide, 392 × 193, Abb. BW 43 und Leipzig NI 7890, Rötel, 375 × 234, Abb. BW 44. Vgl. BW S. 58.

413 Chantelou, 14. 7. 1665, S. 58.

414 Düsseldorf F. P. 12441 r, Rötel, 250 × 378, Abb. Sutherland Harris, 1977, Nr. 17; Düsseldorf F. P. 12441 v, Rötel, 250 × 378, Abb. Sutherland Harris, 1977, Nr. 18; Düsseldorf F. P. 12975 r und 12975 v, Rötel, 262 × 370, Sutherland Harris, 1968, 21 a und b.

415 Die Rötelzeichnung befindet sich auf den Rückseiten von Leipzig NI 7846 und Leipzig NI 7861; vgl. Anm. 398. Beide Blätter sind zusammen ungefähr 196 × 246 mm groß.
Im Ausstellungskatalog von Leipzig, 1981, S. 72, und im Ausstellungskatalog von Princeton, 1981, S. 343, Fig. E, wurde diese Rötelzeichnung bereits abgebildet, jedoch um 180° gedreht.
Sobald man am linken oberen Rand die beiden Finger erkannt hat, die das Gewand hochziehen, läßt sich die Zeichnung ohne weiteres identifizieren. Sie zeigt zwei Studien zu den Gewandfalten am linken Oberschenkel des Hieronymus.

37. Bernini, Detailzeichnung zum Longinus, Düsseldorf FP 12441 r, Rötel



38. Bernini, Detailzeichnung zum Hieronymus, Leipzig NI 7846 v und Leipzig NI 7861 v, Rötel, Fotomontage



Alle Zeitgenossen hoben Berninis unglaubliche Fertigkeit in der Marmorbehandlung hervor[416]. Schon über dessen Vater, Pietro Bernini, hatte Baglione berichtet, daß jener nach wenigen Markierungen am Marmorblock sofort die Eisen ansetzte und ohne weitere Vorbereitung drei Figuren für einen Brunnen meißelte[417]. Bernini jedoch scheint nicht so direkt vorgegangen zu sein. Zumindest weiß man, daß die Caritas vom Grabmal Urbans VIII. durch Balsimelli bozziert worden war und die Engel in S. Andrea delle Fratte bereits im Steinbruch eine erste grobe Bearbeitung erfahren hatten[418].

416 Baldinucci, Notizie, Bd. IV., S. 283; Vita Berninis, S. 77, Domenico Bernini, S. 19.

417 „Pietro con ogni franchezza maneggiaua il marmo si, che in ciò pochi pari egli hebbe. Et un giorno in Napoli, io stesso il vidi, che prendendo un carbone, e con esso sopra un marmo faccendo alcuni segni, subito vi messe dietro i ferri, e senz'altro disegno vi cauò tre figure dal naturale, per formare un cappriccio da fontana, e con tanta facilità il trattava, che era stupore il vederlo." Baglione, S. 305.

418 Pollak, Bd. II., Reg. 635, 2452; vgl. dazu Anm. 126.

Die Entstehungsgeschichte dieser beiden Engel läßt vermuten, daß Bernini nach einer ersten groben Bozzierung einzelne Partien ausgearbeitet hat, die Köpfe hingegen erst sehr spät ihre endgültige Form erhielten. Auch bei der Denkmalstatue Carlo Barberinis wurden die einzelnen Partien getrennt gearbeitet: Zuerst wurde der Torso restauriert und ergänzt, und anschließend wurde von Bernini der Kopf angefertigt[419]. Bei der Reiterstatue Ludwigs XIV. wiederum hieß es, daß der Kopf bereits fertiggestellt wäre, die Ausarbeitung des restlichen Körpers jedoch noch ein Jahr dauern sollte[420].

Bernini schien somit keineswegs den schematischen, auf Sicherheit bedachten Anweisungen Vasaris, Cellinis oder Bosellis gefolgt zu sein. Alle hatten vorgeschlagen, mit der Vorderfront zu beginnen und sich gleichmäßig, reliefartig in die Tiefe vorzuarbeiten. Boselli hatte gemeint, man solle dabei zuerst die genaue Form der nackten Teile, wie Kopf, Hände und Füße, festlegen, dann die dominierenden Faltenbahnen und erst am Schluß Höhlungen und Vertiefungen aushauen[421].

Betrachtet man die Entwicklung und Formfindung mehrerer Einzelstatuen, so scheint die Behauptung Wittkowers kaum zuzutreffen, daß Bernini bei der Konzeption seiner Figuren immer von einem antiken Vorbild ausgegangen sei[422]. Vermutlich fand die Antikenrezeption auf sehr verschiedenen Ebenen statt und man müßte dabei zwischen bewußtem Zitat, dem Aufgreifen bestimmter Motive und stilistischen Einflüssen unterscheiden. Auch scheint die Rezeption der Antike bei den frühen Statuen für die Borghese eine größere Rolle gespielt zu haben als später. Es ist nicht zu leugnen, daß auch die späteren Statuen, zum Beispiel der Daniel, eine Auseinandersetzung mit der Antike und der Skulptur des 16. Jahrhunderts erkennen lassen. Doch geschah dieses Einbringen der Tradition eher während einer reflektierenden Phase, als es darum ging, die Aufstellung, zum Beispiel der Engel auf der Brücke, neu zu überdenken, die verschiedenen Ansichtsseiten einer Statue einzubeziehen, zentrale Stellen für Haltung und Bewegung im Detail zu studieren und Haltung und Ausdruck einer Figur anhand von Studien nach dem Leben intensiver zu fassen. In dieser Phase scheint Bernini für alle Einflüsse von außen offen gewesen zu sein, für Kritik, die an ihn herangetragen wurde, und für Anregungen, was die historisch korrekte Wiedergabe betraf. Dies scheint auch der Zeitpunkt gewesen zu sein, wo antike Vorbilder als Bereicherung eingebracht wurden, wo Stand und Haltung als Aktfigur geklärt wurden.

Betrachtet man die Statuen, die Bernini selbst ausgeführt hat, so war die eigentliche Ausarbeitung in Marmor nicht nur eine Synthese aus allen vorbereitenden Studien, sondern ein weiter andauernder, schöpferischer Prozeß. Zu jedem Zeitpunkt der Entstehung konnte Bernini sein Konzept ändern, auch noch während des Meißelns, wie es vermutlich bei den Engeln in S. Andrea delle Fratte geschah. Kuhn betonte ganz zu Recht, daß das eigentliche Wesen von Berninis Gestalten erst in der Marmorausführung zur vollen Entfaltung kam[423], und Bernini wäre nicht der große Bildhauer gewesen, wenn nicht auch das plastische Gestalten in Marmor für ihn zu einem speziellen Ausdrucksmittel geworden wäre. Man denke an das Ge-

419 Fraschetti, S. 96.

420 Wittkower, 1961, S. 525, Dok. 47.

421 Boselli, Kap. 20: „Come si deve situare, et accomodare il marmo grande con le sue linee adequate, per riportare li spatij giusti dal modelletto in grande."
„... avvertirai nel primo sbozzo pigliar giusti li spatii del modelletto: ma sempre una particella di meno, ... Tutte le parti, le quali scopri bozzando, dagli forma quadrata et piana. Non levare mai pietra sottosquadra: ma sempre soprasquandra acciò possi aiutarti ne bisogni. Non levar mai pietra dietro, sintanto che davanti non hai situate tutte le parti sicurissime, et certissime. Se la statua che devi fare è vestita prima scopri a un dipresso l'ignudo, cioe testa, mani, et piedi, che facilmente poi camineranno le pieghe sopra di esso. Lavorarai de panni le superficie lascando ripieni li fondi". S. 59.
Boselli, Kap. 26: „Come si deve sbozzare la statua vestita, et quale parti si devono prima terminare in essa lavorando il marmo."
„Fatta la scala del modello, et del marmo, nel modo detto nelli libri passati, et fatte le quadrature oportune, et segni in esso, come parimente abbastanza si è detto; bisogna dar rilievo alli gruppi principali de panni in guisa, che ciascheduno sia sopra ogni cosa al proprio loco; avvertendo il haver sempre un oncia di pietra di più da levare per le subbiate; che troppo si affondono, e per versi dello sasso che possono saltar via, et altre occorrenze molte, che intravengono. È necesario ancora ridurli in quadrature; piane le superficie, ma nel affondarsi sempre sopra squadra per potersi nel mettere insieme moversi secondo il bisogno. Sbozato cosi il tutto generalmente, et volendo segnare gli occhi de panni, et altre pieghe, non bisogna fare, come gli ignoranti, li quali gli pare ogni hora mille anni di affondare i cavi: anzi conviensi lavorare le superficie di essi, lassando ripieni li lochi da fondarsi: ma solo di carbone, o lapis nero segnati." S. 97 v.
In der Antikenrestaurierung allerdings genehmigte Boselli eine Sache, die er sonst scharf verurteilte. Weit vorstehende, fragile Teile sollten erst am Schluß gearbeitet werden: „... e con diligenza si lavorano, avvertendo se una piega è profonda farla prima della altra che li soprastà." S. 176 v. Hier waren praktisches, handwerkliches Können gefragt und ungewöhnlicheres Vorgehen erlaubt.

422 Wittkower führte den Kopf des borghesischen Kentaurs als Vorbild beim Loginus an, den Torso des Laokoon als Vorbild beim Daniel und das Standmotiv des Antinous als Vorbild beim Engel mit dem Kreuzestitel. „From this brief survey we can draw certain conclusions. As a rule, Bernini begins by following a classical model. In elaborating his idea, however, he ends up with an intensely personal Baroque solution." Wittkower, 1963, S. 48.

423 Kuhn, 1967, S. 69–80.

wand der Theresia von Avila, das nur aus Graten und Vertiefungen besteht und dadurch den Zustand der Passivität und des Ohne-Willen-Seins charakterisiert, oder an den Leib des Daniel, wo die Oberfläche in kontinuierlichen, plastischen Wölbungen eine solche Geschlossenheit und Unversehrtheit signalisiert und damit eine Stärke verrät, wie sie nur dem in unerschütterlichem Gottvertrauen Betenden und Hoffenden eigen ist.

Dieser kreative Prozeß, der mit der eigenhändigen Ausführung verbunden war, fiel bei den Statuen, die ganz von Mitarbeitern ausgeführt wurden, natürlich weg. Solche Statuen tragen alle Kennzeichen der Kopie, der Vergröberung und Verflachung.

An den Zielen, die Bernini sowohl bei den Zeichnungen wie bei den Bozzetti verfolgte, kann man feststellen, daß sich Bernini der Mittel, die ihm als Bildhauer zur Verfügung standen, wohl bewußt war. Ganz deutlich zeigt sich dies in seinen reflektierenden Aussagen über das Arbeiten eines Portraits, das im folgenden Kapitel behandelt werden soll.

V. DIE PORTRAITBÜSTE

1. Berninis Aussagen über das Arbeiten eines Portraits

Seit seiner frühen Jugend hatte Bernini wiederholt Marmorportraits angefertigt und auch in der Werkstatt seines Vaters bei mehreren Grabmälern speziell die Ausführung der Portraitbüsten übernommen. Seine Arbeiten trugen dazu bei, daß das plastische Portrait im 17. Jahrhundert erneut an Bedeutung gewann[424].

Bernini selbst betrachtete das Schaffen eines Marmorportraits, wie aus vielen Äußerungen hervorgeht, als ein Unternehmen, das sehr hohe Anforderungen an das Können des Künstlers stellte. Er betonte zum Beispiel, daß Michelangelo nie die Schwierigkeit auf sich genommen hätte, ein Portrait zu machen. Anders als das Arbeiten einer Statue würde die Büste eine besondere Art der Vorbereitung erfordern. Da sie aus der Nähe betrachtet würde, seien für sie besondere Studien, „recherche de particularités et délicatesses", notwendig[425].

Bei jeder Gelegenheit, sobald das Gespräch auf Skulptur kam, betonte Bernini, wie Chantelou schrieb, daß es sehr schwierig sei, ein wirklich ähnliches Marmorportrait zu schaffen[426]. Ein Hauptproblem lag für ihn in der weißen Farbe des Marmors. Auch Nicholas Stone gab Berninis Gedanken dazu wieder:

„I (Bernini) told his Holinesse that if he went into the next rome and whyted all his face ouer and his eyes, if possible were, and come forth againe nott being a whit leaner nor lesse beard, only the chaunging of his coulour, no man would know you; for doe not wee see y.t when a man is affrighted thare comes a pallnesse on the sudden? Presently wee say he likes nott the same man. How can itt than possible be that a marble picture can resemble the nature when itt is all one coulour, where to the contrary a man has on coulour in his face, another in his haire, a third in his lipps, and his eyes yett different from all the rest? Tharefore sayd (the Caualier Bernine) I conclude that itt is the inpossible thinge in the world to make a picture in stone naturally to resemble any person[427]."

Das Arbeiten in Marmor, so meinte er, wäre überhaupt schwieriger als das Ausführen eines Gemäldes. Denn eine Komposition, die man am Anfang festgelegt hätte, könnte man nicht mehr verändern und keine neuen Erfahrungen mehr einbringen[428]. Die Maler, erklärte Bernini bei der Büste Ludwigs XIV., könnten Haare über die Stirn fallen lassen, ohne sie gänzlich zu verdecken; in Marmor sei das jedoch nicht möglich[429]. Ein weiteres Gestaltungsproblem wären die Wimpern; Ludwig XIV., zum Beispiel, hätte so lange Wimpern, daß man sie in Marmor nicht wiedergeben könnte[430]. Ein noch ungünstigeres Material als Marmor wäre die Bronze. Sie würde entweder schwarz oder, wenn man sie vergoldete, wäre

424 Pope-Hennessy, S. 121.

425 „... che dans le buste l'on faisait recherche de particularités et délicatesses, ce qu'on ne faisait pas dans la statue." Chantelou, 22.6.1665, S. 42.

426 Die folgenden Aussagen Berninis über das Arbeiten eines Marmorportraits wurden in der Literatur bereits mehrmals behandelt, zum Beispiel bei Wittkower, 1977, S. 184f., bei Pope-Hennessy, S. 121, und bei Gould, S. 35 und S. 40.

427 Tagebuch des Nicholas Stone, S. 171.

428 Chantelou, 6.6.1665, S. 25.

429 Chantelou, 22.7.1665, S. 66.

430 Chantelou, 21.8.1665, S. 127.

man durch Lichtreflexe gehindert, die Feinheiten der Modellierung zu erkennen[431].

Solche durch das Material bedingten Einschränkungen suchte Bernini durch ungewöhnliche Mittel zu umgehen, und Chantelous Verwunderung darüber ist deutlich zu spüren, wenn er schrieb:

„Il a dit autre chose plus extraordinaire encore: c'est que, quelquefois dans un portrait de marbre, il faut, pour bien imiter le naturel, faire ce qui n'est pas dans le naturel. Il semble que ce soit un paradoxe, mais il s'en est expliqué ainsi: Pour représenter le livide que quelques-uns ont autour des yeux, il faut creuser dans le marbre l'endroit où est ce livide, pour représenter l'effet de cette couleur et suppléer par cet art, pour ainsi dire, au défaut de l'art de la sculpture, qui ne peut donner la couleur aux choses. Cependant le naturel n'est pas, a-t-il dit, de même que l'imitation[432]."

Das heißt, daß Bernini ganz neue Formen erfand, um der Portraitähnlichkeit auch mit den Mitteln der Plastik gerecht zu werden. Außerdem, erklärte Bernini, kämen bei der Gestaltung einer Büste ganz andere Gesichtspunkte zum Tragen. Die Ähnlichkeit begänne zuallererst bei der Haltung. Man könne einen Menschen an seinem Schattenumriß erkennen, denn die Art, wie der Kopf auf den Schultern säße, sei bei jeder Person anders. Diese individuelle Kopfhaltung sei für das Ähnlichwerden eines Marmorportraits entscheidend. Überhaupt sei die Grundkonzeption ausschlaggebend. Erst dann könne man an die Details denken[433]. Wenn ein Portrait gelingen solle, müsse man einen Bewegungsmoment herausgreifen und ihn so gut wie möglich darzustellen versuchen. Beim Mund wähle man den Augenblick, wenn die Person gerade zum Sprechen ansetzen würde oder gesprochen habe[434]. Sowohl Domenico Bernini als auch Baldinucci berichten, daß Bernini bei der Vorbereitung anders vorging als die übrigen Künstler. Er wollte, daß der Betreffende nicht still stünde, sondern sich natürlich und ungezwungen bewegte, um so ein wirklich ähnliches Abbild von ihm geben zu können[435].

Nicht immer jedoch war die bloße Portraitähnlichkeit das Hauptziel für Berninis Gestaltung. Die Büsten von Francesco d'Este und Ludwig XIV. zeigen den Herrscher und sind bewußt idealisierende Portraits[436]. Bei dem Marmorportrait Ludwigs XIV. war nicht die Portraitähnlichkeit die Hauptsache, sondern, wie Chantelou meinte, „la noblesse et la grandeur[437]".

2. Das Arbeiten von Portraitbüsten nach gemalten Vorlagen

Bernini führte mehrmals Portraitaufträge aus, bei denen er den Betreffenden nicht kannte, zum Beispiel bei Francesco Barberini, Karl I. von England, Richelieu und Francesco d'Este. Bei solchen Arbeiten stützte er sich auf gemalte Vorlagen. Auch von Ludwig XIV. und von Mazarin sollte Bernini auf diese Weise eine Portraitbüste anfertigen[438]. Bei noch lebenden Personen erbat sich Bernini in der Regel drei gemalte Portraitbilder, die Frontal- und zwei Seitenansichten, vielleicht auch eine Dreiviertelansicht zeigten[439]. In dem einen Fall, wo auch eine Marmorbüste als Vorlage zur Verfügung gestanden hätte, wurde von Bernini das Gemälde vorgezogen[440].

Es scheint, daß nur Bernini es wagte, eine Portraitbüste nach einem Gemälde anzufertigen, wenn diese später mit der lebenden Person verglichen werden konnte[441].

Berninis Vorgehensweise beim Arbeiten einer solchen Marmorbüste läßt sich am besten beim Portrait für Francesco d'Este verfolgen[442]. Diese Büste für den Herzog

431 Chantelou, 12.8.1665, S. 108.

432 Chantelou, 6.6.1665, S. 23f.

433 Chantelou, 19.8.1665, S. 122f.

434 Chantelou, 4.9.1665, S. 155.

435 Domenico Bernini, S. 133f.; Baldinucci, Vita Berninis, S. 144.

436 Vgl. dazu den Aufsatz von Wiedemann und die Ausführungen von Gould.

437 Chantelou, 28.7.1665, S. 81.

438 Schon 1658 hatte man erwogen, eine Portraitbüste Ludwigs XIV. bei Bernini in Auftrag zu geben. In einem Brief des Abbé Braccese an Mazarin hieß es: „Il card. Antonio (Barberini) desiderarebbe di far fare dal Bernino in marmore il ritratto del Re e di V.Em.za. Desiderarebbe però l'Em. vostra gli facesse gratia di mandarli il ritratto in pittura di S.M.tà et il proprio in tre vedute e che fosse di mano di Mr. Mignard, perché è ottimo a far ritratti. Consideri S.Em.za che il Bernini non si poù haver sempre e che è bene di non perder tempo."
Mazarin wollte das Portrait zwar so bald wie möglich schicken, doch der Auftrag wurde nicht mehr weiter verfolgt. Zitiert nach Laurain-Portemer, S. 199 Anm. 62.

439 Die gemalten Portraits wurden ausführlich von Lightbown, 1968, behandelt.

440 Middeldorf, S. 544, vertrat die Meinung, daß Bernini für das posthume Portrait Francesco Barberinis nicht die bereits vorhandene Büste in S. Andrea della Valle benützte, sondern ein Gemälde der Sammlung Corsini in Florenz als Vorlage verwandte.

441 Portraitbüsten von Verstorbenen wurden häufig nach gemalten Vorlagen gearbeitet. Bernini jedoch fertigte solche Büsten von lebenden Persönlichkeiten an. Bereits Pope-Hennessy, S. 123, stellte dies als Besonderheit Berninis heraus.
Passeri, S. 249, hatte berichtet, daß auch Giuliano Finelli die Büste Michelangelo Buonarrotis d. J. nur nach Zeichnungen gemacht hätte. Kurz bevor die Büste entstand, war Buonarroti jedoch in Rom gewesen, und Finelli hatte ihn persönlich kennengelernt, Vgl. Cellini, 1960, S. 19.

442 Ein Großteil der Quellen zur Büste Francesco d'Estes wurde bereits von Fraschetti, S. 221–229, ediert. Siehe auch Montagu, 1985, Bd. I., S. 258f. Anm. 2.

sollte nach zwei Bildern von Justus Susterman ausgeführt werden. Eines davon befand sich bereits in Rom. Ein zweites, ovales Bild, das den Herzog in Rüstung und im Profil zeigte, sollte nach Rom geschickt werden. Nach dem Wunsch des Herzogs sollte die Marmorbüste genau diesem Bild gleichen[443]. Außerdem sollte dieses Gemälde, wie sich später herausstellte, auch noch als Vorlage zu einer Medaille dienen.

Man kann annehmen, daß das erste Bild von Susterman gleichfalls eine Profil- oder eine Dreiviertelansicht darstellte, da Bernini zusätzlich noch eine Frontalansicht geliefert haben wollte[444]. Anfänglich wartete Bernini auch noch auf diese Frontalansicht[445]. Da aber in Modena kein passender Künstler für einen solchen Portraitauftrag vorhanden war[446], nahm man in Rom wieder Abstand davon und bat vor allen Dingen um die Größenmaße der Person des Herzogs[447]. Francesco d'Este wollte zwar noch eine Zeichnung von sich anfertigen lassen[448], doch diese zusätzliche Zeichnung der Frontalansicht war dann für Bernini nicht mehr so wichtig[449], und man brauchte sie in Rom nicht mehr[450]. Francesco d'Este schickte daraufhin noch die Maßangaben zu seiner Person, „la misura della mia statura, e la larghezza delle spalle"[451].

Verständlicherweise war die gezeichnete Frontalansicht Anfang September 1650 nicht mehr notwendig, da Bernini bereits am 20. August mit der Büste begonnen hatte[452]. Am 3. September hieß es: „Il Bernini tira avvanti il ritratto di V. A. con gran franchezza[453]."

Es ist ungewiß, ob Bernini zuerst ein Tonmodell für die Büste erstellt hat. Bei der Ausarbeitung der Marmorbüste stützte er sich hauptsächlich auf das ovale Profilbildnis Sustermans, denn als man dieses gleichzeitig für eine Medaille verwenden wollte, weigerte sich Bernini, es an den Münzschneider weiterzugeben[454]. Zuerst wollte er seine Büste fertiggestellt haben.

Ausgehend von den beiden Bildern Sustermans begann Bernini demnach den Marmor zu bozzieren. Dringlicher als eine Frontalansicht waren für ihn die Maße des Herzogs, die Höhe der ganzen Figur und die Breite der Schultern. Man sieht daran, daß Bernini auch bei der Gestaltung einer Büste der Bezug zur ganzen Figur wichtig war. Die Richtigkeit der Proportionen war entschei-

443 *„Sono di giâ perfezionati tutt'i ritratti fatti dal S. Giusto; l'ultimo è stato quello, che rapresenta in profilo dentro di un ovato il Ser.mo S. Duca armato, ch'è riuscito conforme gli altri d'isquisita somiglianza, e di maniera ottima, Sua Alt. desidererebbe, di haverne la statua di marmo, cioè tutto quello, che rapresenta la med. pitura, figurandosi qui, che stante l'isquisita somiglianza della pitura, aggiuntovi l'altro ritratto pure del S. Duca, che stà presso V. Alt. possa il S. Bernini haver bastante norma e modello per formar la statua à tutta perfezione."*
Modena, Archivio di Stato, Archivio p. Materie, Architetti 9/1 Bernini, undatierter Bericht, in einer Kopie erhalten. Ein Teil des ersten Satzes wurde von Fraschetti, S. 222, zitiert.

444 *„Ho due ritratti di V. A. uno in profilo, che era m'è avisato; l'altro, che mi venne li mesi passati. Questi bastrebbero all effetto desiderato, mà parmi, che il Cav. ne brami un altro fatto tutto in faccia per renderli piu facili il bun successo. Io non credo fosse necessario conservirlo, mà si puo farlo per lo meglio. Non era dovuto all'artefice di scarpello tanto perito altri, che l'imagine di V. A. ..."*
Modena, Archivio di Stato, Casa e stato, Carteggio tra principi, Bd. 236, Nr. 11. Brief Rainaldo d'Estes vom 3. August 1650 aus Rom.

445 *„Il Bernini attende il disegno in faccia, ... dovendo con il medesimo concertare avanti gli altri lavori comandatomi da V. A."*
Modena, Archivio di Stato, Casa e stato, Carteggio tra principi, Bd. 236, Nr. 35. Brief Rainaldo d'Estes vom 10. August 1650 aus Rom.

446 *„In proposito detto ritratto è necessario che si vagliano di quei che hanno costi, poiche io non ne so altro, Giusto e partito, e sarebbe troppa briga il farlo ritornare adesso, et a fare metter le mani da qualche altro non si faccia cosa buona."*
Modena, Archivio di Stato, Casa e stato, Carteggio tra principi, Bd. 106, Nr. 30. Brief Francesco d'Estes vom 10. August 1650 aus Modena; erwähnt bei Fraschetti, S. 222.

447 *„... desiderando noi piu la relatione delle misure che l'ornamento de colori."*
Modena, Archivio di Stato, Casa e stato, Carteggio tra principi, Bd. 236, Nr. 38. Brief Rainaldo d'Estes vom 17. August 1650 aus Rom.

448 *„Vedrò di far fare un disegno al mio pittore francese e se riuscirà simile lo manderò accio il Bernini se ne possa servire in altro modo ... non saprei come fare perche colorito non riuscirà."*
Modena, Archivio di Stato, Casa e stato, Carteggio tra principi, Bd. 106, Nr. 39. Brief Francesco d'Estes vom 20. August 1650 aus Modena; erwähnt bei Fraschetti. Offensichtlich handelte es sich nicht um ein Gemälde, sondern nur um eine Zeichnung.

449 *„... s'arrivati l'altro disegno fatto dal Franch (unleserlich) quale non si n'valiseno tanto, quanto troverà che confrondi con agli altri di Giusto."*
Modena, Archivio di Stato, Casa e stato, Carteggio tra principi, Bd. 236, Nr. 44. Brief Rainaldo d'Estes vom 27. August aus Rom.

450 *„Non occorre più l'altro disegno, se non è partito".*
Modena, Archivio di Stato, Casa e stato, Carteggio tra principi, Bd. 237, Nr. 1. Brief Rainaldo d'Estes vom 3. September aus Rom; erwähnt bei Fraschetti, S. 222.

451 *„Mando a V. Em.za qui acclusa la misura della mia statura, e la larghezza delle spalle in conformità di quanto ella mi ha motivato."*
Modena, Archivio di Stato, Casa e stato, Carteggio tra principi, Bd. 106, Nr. 50. Brief Francesco d'Estes vom 10. September 1650 aus Modena. Wie Fraschetti bemerkte, wurde die gezeichnete Frontalansicht nicht mehr nach Rom geschickt, zumindest wird in den Briefen nichts mehr davon erwähnt.

452 „Oggi ho veduto il ritratto di V. A. cominciato dal Bernino et spero che rieschi isquisitamente, et vero(?) similissimo alla pittura..."
Modena, Archivio di Stato, Casa e stato, Carteggio tra principi, Bd. 236, Nr. 40. Brief Rainaldo d'Estes vom 20. August 1650 aus Rom; ediert bei Fraschetti, S. 222.

453 Modena, Archivio di Stato, Casa e stato, Carteggio tra principi, Bd. 237, Nr. 1. Brief Rainaldo d'Estes vom 3. September 1650 aus Rom; zitiert bei Fraschetti, S. 222, der ihn irrtümlich auf dem 31. August 1650 datiert.

454 Modena, Archivio di Stato, Casa e stato, Carteggio tra principi, Bd. 237, Nr. 47, 59, 62, 71. Briefe Rainaldo d'Estes vom 9. November, 23. November, 26. November und 3. Dezember 1650 aus Rom; erwähnt bei Fraschetti, S. 222.

dend. Rainaldo d'Este schreibt, daß sich Bernini, was die Proportionen und das Gesicht betreffe, der Portraitähnlichkeit verpflichtet fühlen würde, jedoch Kleidung und Haar frei gestalten würde[455]. Daß Bernini vor allem das Profilbild als Vorlage benützte, ist an der Marmorbüste leicht auszumachen. Das Antlitz der Büste zeigt auf seiner linken Seite prägnante, individuelle Züge, die in der Dreiviertelansicht und in der Vorderansicht des Kopfes nicht zu finden sind. Bernini suchte in seiner Büste vor allem das hoheitsvolle und idealisierte Portrait eines Herrschers wiederzugeben[456]. Vermutlich war es allein durch diese Idealisierung möglich, die Nachteile, die das Arbeiten nach bildlichen Vorlagen mit sich brachte, auszugleichen und nicht als Mangel empfinden zu lassen.

Bernini scheint der einzige Künstler gewesen zu sein, der mit dieser Verfahrensweise ein eindrucksvolles Marmorportrait anfertigen konnte, das, wie im Falle Francesco d'Estes, den Auftraggeber in höchstem Maße zufrieden stellte. Aber er betonte oft, wie schwierig es sei, eine Büste nach einem Gemälde zu arbeiten. Auch Rainaldo d'Este meinte: „... non si può creder la difficoltà di cavare da pitture non egalmente disegnate un rilievo[457]." Bernini selbst bezweifelte, daß zum Beispiel eine Büste, wie die für den englischen König, sehr große Ähnlichkeit mit diesem besäße, und er wollte keine weiteren Büsten nach Bildern arbeiten[458].

Das schwierige Unterfangen, die Portraitbüste einer noch lebenden Person nach einem Gemälde auszuführen, haben andere Bildhauer kaum auf sich genommen. Algardi zum Beispiel, bei dem man gleichfalls Erkundigungen wegen einer Büste für Francesco d'Este eingezogen hatte, hätte sich zu solchen Schwierigkeiten nicht bereit gezeigt[459]. Er hätte ein Tonmodell erstellt und dieses dann während einiger Portraitsitzungen – vermutlich in Modena – verbessert und vollständig ausgearbeitet. Nach diesem Tonmodell hätte er dann die Marmorbüste angefertigt, das heißt, er hätte sie mehr oder weniger vom Modell kopiert.

3. Die Vorbereitung und Ausführung eines Marmorportraits am Beispiel der Büste für Ludwig XIV.

Am besten läßt sich die Entstehung einer Büste am Beispiel des Marmorportraits für Ludwig XIV. nachvollziehen (Abb. 39)[460]. Schon bevor Bernini offiziell mit dem Portrait des Königs beauftragt worden war, machte er mehrere Entwürfe dazu auf Papier und formte gleichzeitig, ohne bereits auf Ähnlichkeit zu achten, mehrere Bozzetti in Ton, um die Haltung, die er der Büste geben könne, zu erproben.

Nachdem die Ausführung einer Büste vereinbart worden war, zeichnete Bernini am 23. Juni 1665 zwei Portraits vom König, eine Frontal- und eine Profilansicht, wie es für die Vorbereitung einer Büste üblich war[461]. Auf Wunsch Berninis stand der König dabei aufrecht; seine Haare waren eigens von Bernini arrangiert worden. Beim Zeichnen der Frontalansicht befand sich der Künstler schräg, möglicherweise links vor dem König, denn jener wandte oft neugierig sein Gesicht dem Zeichner zu, und Bernini nahm ihn in dieser Bewegung auf. Bereits die erste Zeichnung vom Gesicht des Königs könnte demnach schon die Drehbewegung des Kopfes enthalten haben, die sich später bei der Büste findet. Über die Profilzeichnung machte Mattia de Rossi keine näheren Angaben. Wie man aber bei der Büste Francesco d'Estes sehen konnte, war für Bernini die Profilansicht fast noch wichtiger.

Am nächsten Tag begann Bernini mit dem Tonmodell zur Büste, mit dem er sich in den folgenden drei Wochen mehrmals beschäftigte. Chantelou und Mattia de Rossi

455 „Spero che s'incontrerano le di Lei sodisfationi, et in ciò che ne riesce obligato alle proportioni, come del volto, et in ciò che si concede libero a capricij dell'arte, come delle vesti e del capello." Modena, Archivio di Stato, Casa e stato, Carteggio tra principi, Bd. 237, Nr. 16. Brief Rainaldo d'Estes vom 21. September aus Rom; ediert bei Fraschetti, S. 222.

456 Fraschetti, S. 225.

457 Brief Rainaldo d'Estes vom 3. September aus Rom; vgl. Anm. 450 und 453.

458 Nicholas Stone, S. 171.

459 „Il Cav.re Algardi scultore si fa pagare i ritratti di marmo intendendo de busto, ó mezza figura cento cinquanta scudi l'uno, oltre il marmo, che egli dà, ó segli paga. Ne daria uno compito per tutto il mese prossimo d'Agosto quando doversi farlo, e potria cavar, e formar il luto della Pittura, e lo perfezionara in presenza di chi dovrà sodisfarli per farlo poi più esattamente in marmo. Ha due altre persone sotto di sè di condizione inferiore nel mestiere, da quali se haverebbe l'opera per la metà del suddetto prezzo, e forse meno." Modena, Archivio di Stato, Archivio p. materie, Scultori 17/1, undatierter Bericht; zitiert nach Montagu, 1985, Bd. I., S. 259 Anm. 3.

460 Die Entstehungsgeschichte dieser Büste wurde bereits ausführlich von Wittkower, 1951, und Gould, 1982, S. 35, 41–45, 80–87, beschrieben. Bei der erneuten Behandlung des Werks möchte ich besonders auf die Arbeitsweise Berninis eingehen und durch den Vergleich mit anderen Büsten genauer fassen. Um eine bloße Nacherzählung zu vermeiden, sollen die Quellen zur Büste Ludwigs XIV. in einem Anhang chronologisch zusammengestellt werden.

461 Lavin, Ausstellungskatalog von Princeton, S. 29.

39. Büste Ludwigs XIV., Versailles



sprachen immer nur von einem Modell, das auch dreimal von Colbert besichtigt wurde. Der Nuntius hingegen erwähnte in seinem Brief Tonmodelle, und nach der Vita des Sohnes „ne formò molti di creta“[462]. Die täglichen Berichte Chantelous aber lassen vermuten, daß neben den anfänglichen Bozzetti ein größeres, vielleicht originalgroßes, sehr genau ausgeführtes Tonmodell bestand. Nach Mattia de Rossi fertigte Bernini sogar Detailzeichnungen an, um diese Details später am Tonmodell arbeiten zu können[463].

In der gleichen Zeit, in der das Tonmodell entstand, intensivierte Bernini seine zeichnerischen Studien. Bernini hatte den König bereits beim Ballspiel in Bewegung gesehen und wollte ihn noch in der Kirche oder anderswo in seiner gewöhnlichen Umgebung betrachten. Schließlich zeichnete er ihn im Ministerrat, während der König seinen Amtsgeschäften nachging[464]. In solchen Zeichnungen konnte Bernini die natürliche Haltung und, da der König mehrmals zu ihm hinblickte, den spontanen Gesichtsausdruck festhalten. Sowohl Domenico Bernini als

462 Brief des Nuntius vom 26. Juni 1665, Schiavo, 1956, S. 33; Domenico Bernini, S. 133.

463 Der Brief Mattia de Rossis vom 10. Juli 1665 bezog sich auf das Zeichnen vom 5. Juli, Mirot, S. 227. Wittkower jedoch meinte, ohne nähere Begründung, daß kein größeres Modell für die Büste angefertigt wurde. Vgl. Wittkower, 1951, S. 8.

464 Am 28. Juni 1665.



40. Bernini, Zeichnung zu Papst Clemens X., Leipzig NI 7906, Rötel

auch Baldinucci hatten diese Vorgehensweise als Besonderheit herausgestellt:

„A quest' effetto tenne un costume dal comune modo assai diverso, e fu: che nel ritrarre alcuno non voleva ch'egli stesse fermo, ma ch'e' si movesse, e ch'e' parlasse, perché, in tal modo, diceva egli, ch'e' vedeva tutto il suo bello e lo contrafaceva com' egli era: asserendo, che nello starsi al naturale immobilmente fermo, egli non è mai tanto simile a se stesso, quanto egli è nel moto, in cui quelle qualità consistono, che sono tutte sue e non d'altri e che danno la somiglianza al ritratto[465]."

Zeichnungen dieser Art haben sich jedoch zu keinem Marmorportrait erhalten, und es bleibt auch unklar, wie diese ausgesehen haben. Bernini hat nur einmal solche Skizzen angefertigt, bei denen sich der König frei bewegte und, ohne eine Portraitpose einzunehmen, mit seiner Beschäftigung fortfuhr.

Die beiden folgenden Male aber zeichnete er, wie Mattia de Rossi schrieb, verschiedene Teile des Gesichts, um diese anschließend am Tonmodell und – beim zweiten Mal – an der Marmorbüste arbeiten zu können[466]. Mit dem Zeichnen solcher einzelner Teile des Gesichts konnte Bernini bestimmte Gesichtspartien genau erfassen und sich die Modellierung der Oberfläche einprägen. Dabei handelte es sich nicht um eine außergewöhnliche Maßnahme allein für die Ludwigsbüste. Als Bernini 1657 eine Portraitbüste von Papst Alexander VII. anfertigte, notierte dieser in seinem Tagebuch den gleichen Vorgang. Auch dort zeichnete Bernini mehrere Partien des Gesichts[467]. Wie Alexander VII. angab, benützte Bernini dabei den Rötelstift[468]. Es scheint überhaupt, daß Bernini bei Portraits und Detailzeichnungen für das Gesicht Rötel bevorzugte. Die Profilzeichnung für Scipione Borghese ist zum Beispiel mit Rötel und Graphit ausgeführt[469], und auch sein Selbstportrait in Paris zeichnete er mit Rötel[470].

Eine Zeichnung zu Papst Clemens X. (Abb. 40) könnte als Beispiel dafür stehen, wie Bernini solche Teile des Gesichts genauer studierte[471]. Während Profil und Umriß

465 Baldinucci, Vita Berninis, S. 144; Domenico Bernini, S. 133. Wittkower, 1951, S. 7, meinte, es handelte sich dabei um „spontaneous sketches" und verglich sie mit der Profilzeichnung für Scipione Borghese. Auch Hibbard, 1961, S. 103, glaubte, daß Bernini bei der Büste Scipione Borgheses zahlreiche Skizzen ausführte, „che ritraevano il cardinale in movimento". Vorstellbar wären auch Zeichnungen, wie sie Bernini bei Karikaturen machte.

466 Am 5. und am 12. Juli 1665.

467 Tagebuch Alexanders VII., Krautheimer, S. 205 und 206.
1. Juli 1657: „dalle 12 alle 14 il C.e Bernino fà il disegno per la pietra del nostro ritratto."
5. Juli 1657: „Cav. Bernino passa da noi e col lapis nota piu cose pel nostro ritratto da fare in marmo e prima in creta."
8. Juli 1657: „Il Cav. Bernino ritocca il modello del nostro ritratto di creta dalle 13 fino alle 15."
15. Juli 1657: „Il Bernino torna a disegnarci".
19. August 1657: „col Bernino che mostra il nostro ritrattino in cera." Möglicherweise handelte es sich dabei um die Vorlage für eine Medaille.
2. Oktober 1657: „hoggi il Cav.e Bernino porta il marmo in grande del nostro ritratto e lo vedon molti."

468 Baldinucci, Vocabolario, gab unter dem Stichwort ‚Lapis' folgende Definition:
„Lapis, Amatita, Matita, altrimenti detto Cinabro minerale; Una pietra dura, della quale si vagliono i Pittori, per fare i disegni su fogli, lasciandoui il suo colore, che è rosso."

469 New York, Pierpont Morgan Library, IV., 176, Graphit und Rötel, 276 × 237, Abb. BW 11.

470 „avec de la sanguine", Chantelou, S. 240.

471 Leipzig, NI 7906, Rötel, 350 × 240, Abb. BW 125b. Diese Zeichnung diente als Vorlage für eine Büste oder eine Medaille. Schon bei der Büste Francesco d'Estes hatte man gleichzeitig eine Medaille in Auftrag gegeben, und bei der Büste Alexanders VII.

des Kopfes nur leicht angedeutet sind, ist die untere Wangenpartie genauer erfaßt und ihre Oberfläche mit dem Rötelstift plastisch modelliert[472]. Bernini richtete sein Augenmerk speziell auf diese schlaffen Wangenpartien am Übergang zum Hals, wo die individuelle Haltung des Kopfes, sein Verhältnis zum Kragen und zu den Schultern besonders gut zum Ausdruck kam. Nach Berninis eigenen Aussagen war dies ein sehr wichtiger Punkt für die Gestaltung einer Büste. Das Aufeinandertreffen von Körper und Gewand, der stoffliche Gegensatz von Kragen und Haut scheinen für Bernini eine kritische Stelle gewesen zu sein, die eigene Detailstudien erforderte.

Auch bei Ludwig XIV. hatten solche Detailstudien den Zweck, sich mit speziellen, gestalterischen Problemen vertraut zu machen, um sie dann am Tonmodell oder am Marmor arbeiten zu können[473]. Bernini selbst betonte wiederholt, daß sie dazu dienten, das Gesicht des Königs ganz genau kennenzulernen, daß er sie jedoch nicht kopieren wolle[474].

Ein letztes Mal, als er bereits mit der Bearbeitung des Marmors begonnen hatte, wollte Bernini den König auf andere Weise zeichnen als bisher. Der König hatte Platz genommen, und Bernini kniete sich zum Zeichnen auf die Fliesen nieder. Dadurch hatte er die Möglichkeit, das Gesicht in leichter Untersicht aufzunehmen. Bernini studierte damit genau den Anblick, den die Marmorbüste dem Betrachter bieten würde[475]. Studien, die solch spezielle Ansichten oder Untersicht zeigen, sind für Portraitbüsten nicht erhalten. Kopfstudien in einer bestimmten Ansicht gibt es aber bei der Theresia von Avila (Abb. 36) und vor allem beim Konstantin, wo Nase und Bart genau in der Untersicht gezeigt sind, wie sie der Betrachter, von der Piazza di S. Pietro zur Scala Regia kommend, wahrnehmen kann[476].

machte Bernini ein „ritrattino in cera", vermutlich ebenfalls als Vorlage für eine Medaille. Vgl. Anm. 467.

472 Auch im Ausstellungskatalog von Princeton, S. 297, wurde die unterschiedliche Ausarbeitung des Gesichtes hervorgehoben.

473 Aussage Mattia de Rossis, vgl. Anm. 466.

474 Als Bernini am 29. und am 30. Juli 1665 bereits am Marmor arbeitete, erklärte er, er hätte sich bis dahin nur selten auf die Zeichnungen gestützt. Dies mag zutreffen, denn Bernini arbeitete zu dieser Zeit nicht an den individuellen Gesichtszügen, sondern an der Draperie, den Haaren, der Rüstung und der antikisch geformten Stirn, wie im folgenden ausgeführt werden soll.

475 Dieser Gedanke wurde bereits bei Gould, 1982, S. 48, ausgesprochen.

476 Die Studien zum Kopf der Theresia von Avila, Leipzig NI 7881 r und Leipzig NI 7882 r, wurden in Rötel ausgeführt. Die Studie zum Kopf des Konstantins, Florenz, Sammlung Corsini, schwarze Kreide, 250 × 187, Abb. BW 71 a, befindet sich im oberen rechten Teil des Blattes.

Bernini ließ, weil sich zwei Marmorblöcke als kaum brauchbar herausgestellt hatten, einen dritten Marmorblock bozzieren. Möglicherweise übernahmen Berninis Sohn, der 18jährige Paolo, und Giulio Cartari, der kleine Giulio, wie ihn Chantelou nannte[477], diese Aufgabe. Bernini, der die Bozzierung des Marmors leitete, klagte, man könne in dem betreffenden Raum nicht arbeiten. Zur gleichen Zeit ließ er sich eine Vorlage für die Rüstung bringen. Da später nie mehr ausdrücklich eine Ausarbeitung der Rüstung erwähnt wird, kann man annehmen, daß diese Partie gleich bei der Bozzierung durch die Gehilfen ziemlich weit ausgearbeitet wurde. Die Bozzierung des Marmorblocks nahm acht Tage in Anspruch. Nach einem Tag intensivster Arbeit von seiten Berninis wirkte die Büste bereits ähnlich und majestätisch. Diese Bemerkung zeigt, neben der möglichen Arbeitsleistung Berninis, wie weit die Büste von den Gehilfen vorbereitet worden war.

Die drei folgenden Wochen, vom 14. Juli bis zum 11. August, arbeitete Bernini selbst an der Büste. Aus einzelnen Bemerkungen – es wurde moniert, die Stirn solle reicher gelockt sein, und Bernini fügte daraufhin eine flache Locke hinzu, wie sie heute an der Büste zu sehen ist – wird deutlich, daß die Stirn bereits am Anfang, vor den eigentlichen Modellsitzungen fertig gearbeitet war und kaum mehr verändert wurde. Außerdem arbeitete Bernini an den Haaren und begann mit der Draperie, für die er ein Stück rohen Seidentafts als Vorlage wünschte. Sie sollte locker wie ein Schleier wirken, und Bernini erkundigte sich mehrmals, welchen Eindruck sie auf andere machte. Da der Marmor brüchig war, mußte er den größten Teil mit dem Bohrer arbeiten. Chantelou berichtete dem König später, Cartari hätte an einem Großteil der Draperie gearbeitet. Ob Cartari daran selbständig gearbeitet hat oder nur für Bernini den Bohrer bediente, läßt sich nicht feststellen. Der ältere und selbständigere Gehilfe war auf alle Fälle sein Sohn Paolo, der ein eigenes Werk für die Königin erstellte und eventuell auch eine Kopie der Büste machen sollte[478], während Cartari nur einen Johanneskopf arbeitete.

In diesen drei Wochen hatte Bernini vor allem an den allgemeinen und idealisierten Teilen der Büste gearbeitet, an der Rüstung, der Draperie und an den Haaren einerseits und an der die Antike zitierenden Stirn andererseits. Die Portraitzüge wurden in den folgenden Modellsitzungen unmittelbar in den Marmor gearbeitet.

477 Chantelou, 10. 9. 1665, S. 176. Man hat den Eindruck, daß er höchstens 14–15 Jahre alt gewesen sein kann.

478 Brief des Nuntius vom 24. Juli 1665, Schiavo, 1956, S. 34.

Die Ludwigsbüste stellt darin vermutlich eine Ausnahme dar. Zumindest ist sie die einzige Büste, bei der bekannt ist, daß Bernini nach dem lebenden Modell in Marmor gearbeitet hat. Bei der Büste Alexanders VII. hatte Bernini ein Tonmodell erstellt und dieses in einer Portraitsitzung überarbeitet[479]. Dieses diente neben Zeichnungen als Vorlage für die Ausführung in Marmor. Auch Nicholas Stone berichtete zur Entstehung der Büste des Thomas Baker, daß Bernini die Gesichtszüge gleich in Ton festhielt und in mehreren Sitzungen ein Tonmodell nach der Person erstellte[480]. Das heißt, daß im allgemeinen auch bei Bernini dem Tonmodell das größte Gewicht zukam, und bei mehreren Büsten läßt sich auch die Existenz von Tonmodellen nachweisen[481]. Das Tonmodell in Portraitsitzungen zu vervollkommnen, hatte auch Algardi bei der Büste für Francesco d'Este geplant. Man kann deshalb annehmen, daß dies die übliche Vorgehensweise war, und Perraults Verwunderung über die Arbeitsweise Berninis bei der Ludwigsbüste bestätigt dies: „Il travailla d'abord sur le marbre, et ne fit point de modéle de terre, comme les autres sculpteurs ont accoutumé de faire[482]."

Am 11. August 1665 begannen die Bildhauerarbeiten, bei denen der König Modell saß. Bernini arbeitete zuerst an den beiden Seiten des Gesichts. Ohne Beisein des Königs zeichnete er schwarz die Pupillen ein und setzte damit einen ersten Anhaltspunkt für den Ausdruck. Erneut konzentrierte er sich, vermutlich um das Volumen der einzelnen Teile zu erfassen, auf die verschiedenen Ansichtsseiten des Gesichtes. Er bearbeitete die rechte Gesichtshälfte, die Wange und das Auge, den Mund und das Kinn[483]. Ausdrücklich bemerkte er, daß Unterschiede zwischen den beiden Gesichtshälften bestünden. Danach erst begann er die Nase zu formen, die bis dahin nur bozziert war[484].

Man sieht daran, daß Bernini mit dem plastischen Erfassen der Seitenpartien begann und davon ausgehend zur Gesichtsmitte gelangte. Wie ungewöhnlich eine solche Vorgehensweise war, zeigt sich bereits im Vergleich mit den allgemeinen Regeln der Marmorbearbeitung. Alle Autoren theoretischer Schriften, die sich mit der Herstellung plastischer Bildwerke befaßten, von Vasari bis Boselli, rieten zu einem reliefartigen Vordringen in die Tiefe. Boselli wollte beim Kopieren und Vergrößern eines Kopfes – und das heißt auch beim Übertragen vom Tonmodell in den Marmor – zuerst die Form der Büste im groben bozzieren und dann mit der Nase anfangen: „Sbozzato di subbia con un ferro spaccato, cominciarai a dar forma al naso[485]."

Nach der Ausformung der einzelnen plastischen Teile wurden für Bernini anscheinend die Zusammenhänge und Übergänge zwischen diesen Partien wichtig. So hob er hervor, daß die Nase, wo sie an die Wangen stoße, schmäler sei. Er arbeitete an beiden Augen und an den Wangen und bezog damit die gesamte Augenpartie mit ein[486].

Anschließend bemühte sich Bernini, der Büste den Ausdruck größtmöglicher Natürlichkeit und Lebendigkeit zu geben. Er arbeitete am Mund, den er unverkrampft locker erfassen wollte und an den Partien, in denen sich mimischer Ausdruck besonders deutlich zeigt, zum Beispiel an den Wangen, den Augenbrauen und der Stirn[487]. Gleichzeitig vollendete er die rahmende Lockenpracht und beschäftigte sich anschließend mit den charakteristischen Details am Gesicht des Königs, dem Mal auf der Nase, der etwas schiefen Nase überhaupt und den Barthaaren an der Unterlippe. Im folgenden korrigierte er bestimmte Dinge, von denen manche bereits kritisiert worden waren. Er berichtigte den Blick und arbeitete als letztes Teil den Spitzenkragen.

479 „Il Cav. Bernino ritocca il modello del nostro ritratto di creta"; vgl. Anm. 467.

480 „So he (Bernini) began to imbost his physyognomy." Das Tonmodell beschrieb Stone mit „being finisht and ready to begin in marble... He had come so often and had sett divers times already." Tagebuch des Nicholas Stone, S. 158.

481 Zwei Tonmodelle von Urban VIII. befanden sich im Haus Berninis, Fraschetti, S. 431.

482 Perrault, S. 61 f.

483 Am 14. August 1665.

484 Am 19. August 1665.

485 Boselli, Kap. 17: „Che si deve osservare, et come accomodare, per copiar bene una testa in pietra, da gesso, da creta o da altro marmo."
Mittels Meßlatten und Senklot mißt er die Höhe der Augen, der Nase und des Kinns und bezeichnet die Mitte der Stirn, der Nase, des Kinns. Dann bestimmt er die Höhe der Schultern.
„... et con una subbia levarai la pietra quadratamente, in guisa però che dietro resti pietra sopra abondante; che noi diciamo levare sopra squadra comunemente. Sbozzato di subbia con un ferro spaccato, cominciarai a dar forma al naso, et altre parti, cercando le superstitie e non i fondi." S. 13 v.
Boselli, Kap. 23: „Qual parte della faccia si deve prima terminare lavorando."
„Il naso dunque prima stabilito ti darà le toe parte della faccia la distanza et situatione delle orechie, ... che si come il naso deve essere la prima cosa terminata, cosi vole essere l'ultima finita; perche li buchi di esso non si deveono fare se non finito che sia ogni altra cosa." S. 16 v.
Boselli, Kap. 24: „In che consista il bello et facile nel far le teste."
„... levarai pietra al indietro, ascendendo sino dove le ciglia nascono dalle tempie: et parimente, scendendo levarai al indietro, da dette nari sino al nascer del mento." S. 16 v.

486 Am 21. August 1665.

487 Am 4. September 1665.

Die letzte Modellsitzung diente nur der wirkungsvollen Präsentation der Büste. Bernini hatte sie bereits auf einen besonderen Sockel gestellt und zeichnete als Schlußpunkt der Vollendung die Pupillen mit Kohle ein. Es gibt viele Berichte, daß es ihm gelang, sein Werk mit einem solch inszenierten Überraschungseffekt zu präsentieren, zum Beispiel bei der Büste Scipione Borgheses oder beim Vierströmebrunnen. Lange und sorgfältig prüfte Bernini dann die Aufstellung der Büste, den Lichteinfall und die Wirkung der Büste in ihrer neuen Umgebung.

Die Büste Ludwigs XIV. war in einem Zeitraum von vier Monaten entstanden, und Bernini hatte ungefähr zweieinhalb Monate Arbeitszeit dafür aufgewandt[488].

Betrachtet man die Entstehung der Ludwigsbüste, so zeigt sich ganz deutlich, daß Bernini zuallererst von seiner eigenen Konzeption ausging und anhand von Zeichnungen und Bozzetti eine Grundhaltung, eine Hauptbewegung und damit eine Gesamterscheinung formulierte, wie sie seiner Meinung nach der Größe eines solchen Königs zukam. Diese Grundkonzeption war bereits gefestigt, und die Gesamterscheinung war bereits festgelegt, als Bernini den König zum ersten Mal ‚en face' und ‚en profil' zeichnete. Während das große Modell entstand, bei dem nun zumindest die Haltung und die Kopfbewegung des Königs genauer erfaßt werden mußte, studierte Bernini den König auch in seiner natürlichen Haltung und Bewegung, dies wiederum mittels Zeichnungen. Die Ausarbeitung des Tonmodells war begleitet von speziellen Detailzeichnungen, in denen kritische Stellen, Seitenpartien des Gesichts, Übergänge zum Hals und Ansichten, von denen bei der Betrachtung – man denke an die Untersicht – eine ganz entscheidende Wirkung ausgehen würde, geklärt wurden. Solche Sonderstudien dauerten auch noch an, als Bernini bereits mit der Bearbeitung des Marmors begonnen hatte.

Bei der Bearbeitung des Marmors war für Bernini wiederum zuvörderst die ideelle Bedeutung, die in der Büste zum Ausdruck kommen sollte, wichtig. Er meißelte zuerst die Partien, die eine Überhöhung und Verklärung des Königs verdeutlichen sollten. In der Form des Dekorums, der Rüstung, der Draperie, der Lockenpracht, und in der Gestalt der Stirn, die Bernini der Stirn Alexanders anglich, sollten alle Tugenden angesprochen werden, die einen großen Herrscher auszeichneten[489].

Während er die individuellen Gesichtszüge des Königs am Marmor arbeitete und gerade mit den allerkleinsten, charakteristischen Details befaßt war, während sich die Büste allmählich ihrer Fertigstellung näherte, entwarf Bernini einen Sockel, in dem erneut der Anspruch und die Größe des Monarchen zum Ausdruck kommen sollte.

Die Vorgehensweise und die Sorgfalt, die Bernini bei der Ludwigsbüste anwandte, war sicher nicht bei allen Portraitbüsten gleich. Die zweite Büste Scipione Borgheses, die er in kürzester Zeit nach der ersten Fassung kopierte, zumindest läßt eine solch sorgfältige Ausführung vermissen.

488 Auch die Büste Alexanders VII. entstand in einem Zeitraum von ungefähr drei Monaten; vgl. Anm. 467.

489 In der Büste sollten sich „grandeur, nobility, pride, heroism and majesty" vereinen, wie Wittkower, 1955 (1981³), S. 15, schrieb.

Vergleicht man die Entstehung der Cathedra, der Engel in S. Andrea delle Fratte und der Ludwigsbüste, so zeigt sich, daß für Bernini das Zeichnen und das plastische Gestalten keine analogen, nebeneinander herlaufenden Prozesse[490] mit den gleichen Zielsetzungen[491] waren, sondern sich wechselseitig ergänzten und korrigierten. Gerade die enge Interdependenz von Zeichnen und plastischem Gestalten scheint für Bernini ein Mittel der Formfindung und der Konkretisierung von Ausdruck und Gehalt gewesen zu sein.

Abgesehen von ersten bildmäßigen Entwürfen[492], lagen seinen Zeichnungen immer Intentionen zugrunde, die später am plastisch ausgeführten Werk entscheidende Bedeutung erlangen sollten. So suchte er in Federzeichnungen nach einer signifikanten Haltung und Gesamtbewegung, die bereits am Umriß und an der Silhouette von weitem erkennbar sein würde[493]. Bei größeren Gesamtwerken studierte er das Zusammenstellen, die Distanz und die Nähe verschiedener Figuren[494], das Verhältnis von Figur zur Umgebung[495] und die Proportion des ganzen Werks[496] in Zeichnungen. Anliegen wie Stand, Haltung, Ponderation und das Verhältnis plastischer Volumen zueinander wurden in kleinen Bozzetti und Modelli erprobt; bei weniger wichtigen Figuren wiederum in Zeichnungen. Bei den Werken für St. Peter wurden die Größe und das Verhältnis zur umgebenden Architektur am originalgroßen Modell studiert und Erkenntnisse daraus mit konkreteren Zielsetzungen erneut in Zeichnungen reflektiert und weiterentwickelt.

In Detailstudien suchte Bernini zentrale Stellen für die Haltung und Bewegung einer Figur zu klären, durch das Zeichnen der nackten Figur suchte er die Durchgängigkeit der Haltung zu prüfen und in Sonderstudien suchte er die Hauptansichtsseiten der Figur zu erfassen. Ja sogar seine Studien nach dem lebenden Modell waren kein getreues Abschildern und Nachahmen der Natur im Bild, sondern zielgerichtet auf die plastische Gestaltung des Werks: Bei der Theresia von Avila ging es darum zu sehen, wie sich eine bestimmte Ausdruckshaltung ins Gewand übertrug, und beim Daniel ging es darum zu sehen, welche Folgen eine bestimmte Haltung für die Konturen und die Oberflächengestaltung des Körpers hatte. Anscheinend prüfte Bernini in seinen reflektierenden Zeichnungen auch, wie sich plastische Formen wieder zum ‚Bild' zusammenschlossen. Gerade die enge Verbindung von Zeichnen und plastischem Gestalten bot Bernini die Möglichkeit, in seinen Werken die plastische und die ‚bildliche' Wirkung gleicherweise zu berücksichtigen.

Der Entstehungsprozeß zeigt weiter, daß Bernini vom Anfang bis zum Schluß, durch alle Reflexionen, Korrekturen und Bereicherungen hindurch, nie den Blick für die Wirkung des gesamten Werks aus dem Auge verlor. Sobald sich eine Grundbedingung änderte oder ein Teil umgeformt wurde, zog dies auch eine Veränderung, Neuorientierung und Umgestaltung des ganzen Werks nach sich.

Methodisch, das heißt nach einem klar einsehbaren System, ging Bernini dabei nicht vor. Jungen Künstlern konnte Bernini deshalb, abgesehen von den allgemeinüblichen Hinweisen auf die Antike und das Aktstudium, auch nur raten, das Zeichnen mit dem praktischen Arbeiten zu verbinden:

„... dessiner un jour et travailler l'autre, soit de sculpture, soit de peinture, et qu'ainsi l'on en devenait bien plus habile[497]."

Chantelou meinte einmal, es würde so viel über die Regeln der Kunst gesprochen, aber kaum, ja nie über die Regeln beim praktischen Arbeiten. Dabei würde dies für jüngere Künstler sicherlich hilfreich sein. Bernini konnte dem aber nur halb zustimmen und meinte, auch bei ihm würde sich die ganze Erfahrung von vierzig Jahren intensivsten Schaffens mit nur zwanzig oder dreißig Worten umreißen lassen. Die einzige Möglichkeit, Erfahrung zu vermitteln, bestand für ihn darin, andere zusehen zu lassen, wie er selbst arbeitete[498].

490 Wittkower verglich die Leipziger Federzeichnung zum Engel mit der Dornenkrone mit dem Aktmodell des Fogg Art Museums und meinte: „Man kann nirgends so deutlich wie hier erkennen, daß bei Bernini nicht von einem Nacheinander von Zeichnung und Bozzetto gesprochen werden darf, sondern daß beide Arbeitsmethoden nebeneinander herlaufen." BW, S. 161.

491 „... the characteristics of the terracottas are comparable to those of the drawings." Lavin, Ausstellungskatalog von Princeton, 1981, S. 4.

492 Tod mit Obelisk, Leipzig NI 7826, Abb. BW 113 b; Veritas, Leipzig NI 7913 r, Abb. BW 20.

493 Beim Engel mit der Dornenkrone, beim Hieronymus, bei der Veritas und beim Bartholomäus für Ancaiano.

494 Zwei Heilige, Leipzig NI 7913 v, Abb. BW 22.

495 Zeichnungen zur Fides am Grabmal Pimentels, Leipzig NI 7919 r, Abb. BW 39.

496 Federzeichnung zum Vierströmebrunnen, Leipzig NI 7907 r, Abb. BW 28.

497 Chantelou, 5. 7. 1665, S. 51.

498 Chantelou, 13. 9. 1665, S. 183.

Rechnung des Schreiners Cosimo Carcani zum Modell der Cathedra.
RFSP 2. P. Ser. 4 Vol. 7 S. 217–219

A di 15 aprile 1660

Conto di lavori di legnami diversi fatti per servitio della Reverenda Fabbrica di S. Pietro per il Modello dell'opera dell'ornamento della Catedra in S. Pietro, nella Tribuna della Chiesa, e detti lavori fatti di ordine del Sig. Cavalier Bernini Architetto, a tutte spese e fattura di Maestro Cosimo Carcani falegname.

E prima per il fatto delli quadri delli piedistalli compresone (?) la sua guarnitione intorno riquadrato, et intavolato scorniciato et centinato in faccia davanti nelli piedistalli e risvolte lon. assieme palmi $58^{3}|_{4}$ al palmi $4^{3}|_{4}$ assieme fanno $282^{1}|_{4}$ a raguaglio di b 70 il palmo importa s $197.57^{1}|_{2}$

E per la cimasa su detto scorniciata e centinata di tavolone d'albuccio lon. stata con resvolta raguagliata palmi $64^{7}|_{12}$ al palmi $1^{1}|_{3}$ d'agietto in fuori palmi $1^{1}|_{6}$ assieme fanno palmi $64^{5}|_{12}$ andante a s 1 m(oneta) il palmo s $64.87^{1}|_{2}$

E piu per il basamento sotto li piedistalli scorniciato e centinato di tavolone d'albuccio lon. stato con risvolte palmi 62 al palmi $1^{2}|_{3}$ in fuori 11|12 a raguaglio di b 80 il palmo andante s 49.60

E piu per l'armatura centinata di mezzo fatta di travicelli inquartati incastrati a mezza a' mezzo et inchiodata lon. stato palmi 21 al raguaglio palmi 10 assieme fa palmi 210 a b 10 il palmo importa s 21

E piu per haver messo et inchiodato numero 21 catene con la sudetta armatura di travicelli di castagno inquartati di palmi 6 raguagliato l'uno per numero 21 a b 3 il palmo s 1.98

Per numero 6 tavole d'albuccio lavorate polite che fanno zoccoli delli dottori di sopra li piedistalli inchiodati lon. stato palmi 59 al palmi 1 assieme s 2.95

E piu per li fusti delli zoccoloni grandi di sotto delli piedistalli di tavolo d'albuccio interzati incollati inchiodati lon. stato con le sue risvolte palmi $43^{1}|_{2}$ al dal misurato insino alla faccia palmi $7^{1}|_{6}$ assieme fa palmi $312^{3}|_{4}$ a b $7^{1}|_{2}$ il palmo per lo scomodo s $23.37^{1}|_{2}$

E piu per il fusto della faccia sotto detto di tavola d'albuccio lavorato polito inchiodato lon. stato raguagliato con le risvolte palmi 28 al palmi $2^{1}|_{2}$ assieme fa palmi 70 a b $7^{1}|_{2}$ il palmo importa s 5.25

E per l'armatura dietro che incatena assieme con li zoccoloni i faccie di travicelli inquartati di castagno, et con tavole d'albuccio lon. assieme raguagliato palmi 38 al palmi $8^{5}|_{12}$ assieme fanno palmi $319^{5}|_{6}$ a raguaglio di b 6 il palmo importa s 19.15

E piu per lo scalino delli candelieri di tavola d'albuccio di fondo di sopra in faccia et nelli fianchi lavorato polito con sua cimasa, e basa lon. palmi $18^{1}|_{3}$ al palmi $4^{1}|_{3}$ al palmi $1^{2}|_{3}$ assieme fanno palmi 127 a b 7 il palmo s $9.92^{1}|_{2}$

E piu per l'armatura sotto e dietro detto d'albuccio e castagno inchiodato lon. palmi 18 lar. palmi $4^{1}|_{3}$ al palmi $1^{1}|_{2}$ assieme fanno palmi 118 a b 4 il palmo s 4.72

E per il coperchio del parte di sopra dell'altare di tavole interzate d'albuccio polite da una parte lon. palmi $16^{1}|_{3}$ lar. palmi 5 fa palmi $81^{2}|_{3}$ a b 6 il palmo dico s 4.84

E per l'armatura di sotto dette lon. palmi $16^{1}|_{3}$ lar. palmi 5 fa palmi $81^{2}|_{3}$ a b 4 il palmo importa s $3.27^{1}|_{2}$

E per li fusti delle 2 testate del detto altare di tavole d'albuccio polite da una parte lon. assieme palmi 14 al palmi $5^{1}|_{2}$ fa palmi 77 a b 6 il palmo s 4.62

E per li telari dietro dette di travicelli di castagno inquartati et incastrati a mezza mezzo lar. assieme palmi 14 al palmi $5^{1}|_{2}$ fa palmi 77 a b 5 il palmo s 3.85

E per il telaro del paliotto novo s 1.80

E per li 10 di bolletti per tirare la tela al detto s –.10

E per la predella nova davanti l'altare di tavole d'albuccio con becco di crovetta e tavola in faccia et in testa, con sua cimasa, e basa scorniciato lavorato polito et numero 4 traverse sotto detto lon. palmi $15^{5}|_{12}$ lar. palmi 4 al palmo 1 fa palmi $61^{2}|_{3}$ assieme importa s 11.10

E per il fusto di tavola interzato d'albuccio del primo piano il cima delli scalini quadrato et ognato lavorato polito da una parte lon. palmi $20^{2}|_{3}$ lar. palmi $8^{1}|_{2}$ defalco d'uno pezzo di solaro rustico ovato (?) lon. palmi 15 lar. palmi 6 netto fa palmi $85^{1}|_{3}$ a b $7^{1}|_{2}$ il palmo s $5.97^{1}|_{2}$

E piu per il fusto di mezzo rustico di tavole di castagno comesse posto di sotto la predella lon. palmi 15 lar. palmi $4^{1}|_{2}$ fa palmi $67^{1}|_{2}$ importa s $2.02^{1}|_{2}$

E per il fusto di tavole interzate d'albuccio numero 4 scalini appiedi detto quadrati et ognati lavorati politi da una parte sono inchiodati sopra l'armature (?) lon. stato raguagliato assieme palmi $280^{5}|_{12}$ lar. palmi $2^{1}|_{2}$ dico assieme palmi 701 b 7 il palmo s 49.07

E piu per li cordoni fatti di tutta grossezza di tavolone d'albuccio scorniciato con il bastone apianucato ... (unleserlich) sotto il detto lavorato polito et inchiodato con chiodi grossi nell'armatura lon. stato tutto assieme palmi 349 al palmi $^{5}|_{6}$ a b $12^{1}|_{2}$ il palmo s $43.62^{1}|_{2}$

E piu per numero 13 squadre che fanno armatura di sotto alli detti scalini di travicelli inquartati incastrati a mezzo, a mezzo, et inchiodati li primi cinque lon l'uno palmi $12^{3}|_{4}$ al raguaglio palmi $2^{1}|_{4}$ seguono due altre squadre di sotto lo (?) centinato lon. l'uno palmi 17 al raguaglio palmi $2^{1}|_{4}$, e numero due altre squadre alle teste lon. l'una $13^{1}|_{2}$ al raguaglio palmi $2^{1}|_{4}$ e piu altre due longhe l'una palmi $13^{5}|_{12}$ al raguaglio palmi $2^{1}|_{4}$, e due altre lon l'una palmi 14 al raguaglio $2^{1}|_{4}$ che assieme fanno palmi 404 a b 5 il palmo s 20.20

E per la fattura di numero 10 altre squadre corte di simile fattura come stato cioe numero 8 delli 2 fianchi lon l'uno palmi $5^{1}|_{2}$ raguagliato l'uno $^{3}|_{4}$ e 2 altre dietro cantonate lon l'uno palmi $7^{1}|_{2}$ al raguaglio $^{3}|_{4}$ fa palmi 43 s 2.16

E per numero cinque traverse di pezzi di travicelli messe et inchiodate di sotto il solaro del reparto cima li scalini di palmi 7 l'uno, et numero 8 per li inpiedi di palmi $3^{3}|_{4}$ l'uno s 2.60

E per numero 15 ponticelli di piu pezzi di mozzature di travicelli di tavole per li inpiedi et inchiodato di sotto in alcuni luoghi per tenere in parte le tavole alli scalini al l'uno raguagliato palmi 2 per numero 15 s 1.50

Somma assieme s 557.14

E piu se li deve far buono per lo stratio de legnami, tempo e fattura delle cimase, e base scorniciate, et altri pezzi d'intavolati e fusti fatti per girarli piedistalli sopradetti delle figure, che dovevano andar isolati per quattro faccie, e poi si sono fatti per tre com' al presente stanno che intutto importano s 20.–

Somma intutto s 577.14

Bei den Quellen handelt es sich um die Berichte Chantelous, die jeweils nur mit der Seitenzahl angegeben werden. Die Notizen aus den Briefen wurden von Fraschetti, 1900, Mirot, 1904, und Schiavo, 1956, ediert.

4. 6. Bernini wird vom König empfangen. Nachmittags spricht er mit dem Bruder des Königs und dessen Frau, „... e domandorno al sig. cavaliero, se lui havesse hauto tempo, se haverebbe fatto volentieri il retratto del Re, alle quale parole rispose che combatteva con il tempo, ma che haverebbe fatto ... lui haverebbe potuto." Brief Mattia de Rossis vom 5. Juni, Mirot, S. 207.

10. 6. Bernini bestellt einen Karren Modellierton, „afin d'occuper ses gens et qu'ils ne fussent pas sans rien faire." S. 33.

11. 6. Bernini zeichnet einige Köpfe auf Papier. Er erzählt Chantelou, ihm sei von verschiedenen Seiten angedeutet worden, der König und die Königin wünschten ein Portrait von ihm. Falls dies zuträfe, würde er gerne so bald wie möglich damit beginnen. Er wäre dadurch nicht aufgehalten und würde auch zwei Monate länger bleiben. „... que c'était pour cela qu'il avait demandé de la terre afin de faire des ébauches de l'action qu'il pourrait donner au buste, en attendant qu'il travaillât à la ressemblance." S. 34.

20. 6. Der König bittet Bernini, eine Portraitbüste von ihm zu machen, und Bernini bedingt sich 20 Modellsitzungen von je zwei Stunden dazu aus. S. 41 und Brief Mattia de Rossis vom 26. Juni, Mirot, S. 217.

21. 6. Bernini verbringt den ganzen Tag mit dem Aussuchen des Marmors für die Büste. Er befindet nur zwei Blöcke für gut, zweifelt noch und bestellt zwei zur Auswahl. S. 41.

22. 6. Der bestellte Marmorblock ist noch nicht geliefert. „Le retardement venait, à ce qu'a dit M. Perrault, de ce qu'on voulait proposer au Cavalier de faire une statue au lieu d'un buste, et que M. Colbert avait écrit pour cela à M. l'abbé Butti; mais le Cavalier a répondu qu'il fallait faire un buste, pour plusieurs raisons; que c'était par où l'on commençait; que dans le buste l'on faisait recherche de particularités et délicatesses, ce qu'on ne faisait pas dans la statue; que le premier se faisait pour être tenu dans une chambre, l'autre dans une galerie; le buste pour être vu de près, la statue de loin; et que par conséquent qu'il la fallait de sept à huit pieds de haut; qu'il n'y avait pas de marbre ici, même pour un buste; à plus forte raison qu'il n'y en avait pas pour une statue." S. 42.

23. 6. Bernini hat Gelegenheit, den König beim Ballspiel zu betrachten, und ist bei der Audienz für den englischen Gesandten anwesend. „Le Cavalier a dessiné d'après le Roi une têtes de face, une de profil." S. 42.
„La vigilia di S. Giovani, tornò medemamente il sig. cav. a S. Germano per disegnare il retratto di S. M., e condusse seco il sig. abate Buti, e io; dove giunsi che fussimo cola, trovassimo il Re nel giucco della palacorda che stava giocando, e quando vidde il sig. cavaliere subito lo salutò con faccia alegra e ridente, e dopo fenito di giocare, il sig. cav. entrò dentro alle stanze di S. M., dove si vi incontrò l'ambasciatore d'Inghilterra che prendeva udienza dal Re, la quale udienza la diede presente il sig. cav.; e dopo detta udienza restorno nelle stanze del Re, Monsù Colbert, monsù de Lione, monsù Trigli, et il marescial de Torena. Il d. cavaliere mi chiamò dentro e si fece dare la cartella, et ivi principiò a disegnare, havendo il sig. cav. accomodato il Re in piedi appogiato ad uno tavolino, e senza niente in testa, e per che li capelli di S. M. non stavano nel modo che voleva il sig. cav., gli domandò un pettino e gli agiustò li capelli il sig. cav. con le sue mani a suo modo. Disse il Re al sig. cav. che per sua commodità si fusse seduto, et il caval. gli respose che quel retratto andava fatto in piedi e mentre stava disegniando, quelli che erano nella camera stavano leggendo diverse lettere al Re, et alli primi segni, che fece, tutti restorno a mirari in vedere che egli haveva dato l'aria alla prima, facendo di questo gran maraviglia, et il Re havendo tanta ansietà di vederlo, che spesso in cambio di stare fermo, guardava verso il disegno, ma diavantaggio, che mentre discovreva con quelli, moveva contenuamente la testa, e bisognava che il sig. cav. lo prendesse per aria; doppo che il sig. caval. hebbe messo assai il disegno, si reposò con poco, e tutti mirando detto disegno e imparticolare il Re disse ‚for biene, questo è il più bello et simile retratto, che mai mi sia stato fatto'; dopo che hebbe fenito il retratto in faccia, lo fece in profilo e medemamente vedendolo S. M. subito disse: ‚Sono io, e mi riconosco.' In fare li sud. due disegni, il sig. cav. ci stiede un hora e mezza, et niente più, che questo è quello, che loro amiravano havendoli fatti cosi simili in tanto poco tempo; dopo licenziati sene tornassimo a Parigi dove lo mattina venente, che fù il mercordi principiò il modello di creta, et hora lo sta facendo." Brief Mattia de Rossis vom 26. Juni, Mirot, S. 218.

24. 6. Bernini arbeitet bis abends am Modell seiner Büste. S. 43.

25. 6. Bernini arbeitet den ganzen Tag am Modell seiner Büste. S. 44. „Il giovedi a mattina venne monsù Colbert ... e veduto il modello abozzato disse ‚o bella

cose o quanto e semile al Re' e si pare contento." Brief Mattia de Rossis vom 26. Juni, Mirot, S. 219.

26. 6. Bernini wünscht den König am Sonntag, den 28. erneut zu sehen, wobei es ihm genüge, den König bei der Messe oder anderswo zu beobachten. S. 45. Der Nuntius berichtet nach Rom: „Il Cav. Bernini martedi (23. Juni) a S. Germano disegnò il Re con gran' applauso ... Havrebbe cominciata anco la statua havendo gia fatti li modelli di creta, ma non trova marmo a proposito sin hora..." Brief vom 26. Juni, Schiavo, S. 33.

27. 6. „... il a continué à travailler à son modèle." S. 45.

28. 6. Bernini fährt nach Saint-Germain. „Là, dans le Conseil, il a dessiné d'après le Roi, sans que S. M. ait été assujettie de demeurer en une place. Le Cavalier prenait son temps au mieux qu'il pouvait; aussi disait-il de temps à autre, quand le roi le regardait: ‚Sto rubando'." S. 45 f.

30. 6. Bernini arbeitet den ganzen Tag an seinem Modell. Es werden zwei Marmorblöcke geliefert. S. 46.

1. 7. Colbert sieht das Modell der Büste. S. 48.

5. 7. Bernini fährt nach Saint-Germain. „Dopo il sig. caval. disegnò diverse parte del retratto de S. M., per poterlo poi fare nel modello a Parigi." Brief Mattia de Rossis vom 10. Juli, Mirot S. 227.

6. 7. Bernini läßt den Marmor bozzieren. „... il a commencé à faire ébaucher son marbre." S. 52. Zwei Marmorblöcke waren bestellt und in den Louvre geliefert worden. Am 6. Juli besichtigt Bernini einen weiteren in Val-de-Grâce, wie später berichtet wird. S. 54. Aus einem Brief des Gesandten nach Mantua ist bekannt, daß Bernini am ersten Marmorblock einen häßlichen Fleck gefunden hatte, der gerade am Auge gelegen hätte, am zweiten das Material zu weich und zu brüchig gewesen sei. Zahlungen für drei Marmorblöcke bestätigen diese Aussage. Fraschetti S. 345. „Il sig. cav. ha principiato il retratto in marmo, et ne ha provato tre pezzi e non ha trovato ancora cosa al' proposito, e si servirà di quello che è meno cattivo, perche in Parigi, di marmi vene sono molti pochi, e quelli che vi sono non sono da retratti." Brief Mattia de Rossis vom 10. Juli, Mirot, S. 227.
Bernini selbst berichtet: „... o messo le mani in tre pezzi per scegliere quello che riusciva meno cattivo." Brief Berninis vom 22. Juli, Fraschetti S. 353.
„Travaglia presentemente alla statua del Re, et ancor che habbi scielti due pezzi di marmo con tutto ciò non gli trova di quella bontà che sarebbe necessaria e bisognarà che la travagli al meglio che potrà." Brief des Nuntius vom 10. Juli, Schiavo, S. 33.

8. 7. Colbert besichtigt das Modell der Büste. Bernini klagt, in dem Saal, wo die Marmorblöcke ständen, könne man nicht arbeiten, da alle Fensterscheiben zerbrochen seien. „Il m'a prié de lui faire rapporter les premières armes que je lui avais fait apporter, qui sont celles du dessin de Jules Romain; ce que j'ai fait." S. 54 f.

9. 7. Bernini erhält die gewünschte Rüstung. S. 55.

12. 7. „Il dessina encore d'après le Roi durant le Conseil." S. 57.
„... e principiorno il conseglio delle finanze, nel quale conseglio restò anco il sig. cavaliere a disegnare diverse parte del retratto di S. M. per poterlo poi lavorare in marmo. Si trattenne dentro un hora e mezza, nel qual luogho vi stiedi accora io servendo il sig. cav. di quello gli faceva bisogna per disegnare, e doppo che hebbe disegnato, tutti quelli ministri che erano nel conseglio viderro quelle parte del viso di S. M., e ne hebbero gran gusto." Brief Mattia de Rossis vom 17. Juli, Mirot, S. 229.

13. 7. „Le treizième, au matin, j'ai trouvé le Cavalier travaillant à son modèle." S. 58.

14. 7. „Le quatorzième, le Cavalier a travaillé à son buste." S. 58.
„Circa il retrato di marmo, lui ha messo le mani in tre pezzi di marmi, e hora si serve del meno cattivo." Brief Mattia de Rossis vom 17. Juli, Mirot, S. 229.

15. 7. „M. Colbert s'est mis après à considérer le buste du Roi et a admiré combien il avait déjà de majesté et de ressemblance. Je lui ai dit qu'il n'y avait encore travaillé qu'un jour; que véritablement c'était avec trop d'attache et que mardi au soir il était si las que j'avais peur qu'il ne s'en trouvât malade." S. 59. Mit der Bozzierung des Marmors hatte man bereits am 6. Juli begonnen.

16. 7. Bernini arbeitet an der Büste. S. 61.
17. 7. Bernini arbeitet an der Büste. S. 62.
18. 7. Bernini arbeitet an der Büste. S. 62.

19. 7. „M. Colbert m'a dit, cet entretien fini, de mener le Cavalier chez le Roi et qu'il s'y en irait aussitôt, et de fait, il est venu incontinent après, et étant entré dans le cabinet de S. M., sur ce que le Cavalier aurait demandé une demi-heure du temps du Roi pour dessiner son portrait autrement que les autre fois, que S. M. n'était pas obligée de demeurer arrêtée, mais parlait et agissait sans se donner de sujétion; ... S. M. s'est mise après dans la situation qu'elle a cru que pouvait désirer le Cavalier pour lui donner moyen de travailler à son dessin, se tenant debout quelche temps, durant quoi il a considéré le Roi avec attention, puis a désiré que S. M. se soit assise, et comme il commençait à prendre le crayon, ... la Reine est venu ... et a demeuré là toujours pendant que le Cavalier a dessiné auprès du Roi, à genoux sur des carreaux." S. 64 f.

20.7. Bernini arbeitet an der Büste. S. 65.

21.7. Bernini arbeitet an der Büste. S. 66.

22.7. Der Marquis de Bellefonds besichtigt die Büste und findet, die Stirn solle mit Locken bedeckt sein. S. 66.

23.7. Bernini arbeitet an der Büste. S. 68.

24.7. Bernini arbeitet an der Büste. S. 71.

27.7. „Le vingt-sept, il a travaillé à son buste tout le matin, et pour la draperie m'a demandé quelque morceau d'armoisin. J'ai envoyé quérir une toilette qu'il a trouvée bonne pour cela." S. 80.

28.7. Besucher finden, die Büste sei weit fortgeschritten und sehr ähnlich. S. 80.

29.7. „Le vingt-neuvième, je l'ai trouvé travaillant à son buste, et j'ai trouvé qu'il y avait ajouté un flocon de cheveux en un endroit où le front était découvert." Colbert besichtigt die Büste; Bernini erzählt, „que jusqu'ici il avait presque toujours travaillé d'imagination, et qu'il n'avait regardé que rarement les dessins qu'il a; qu'il ne regardait principalement que là dedans, montrant son front, où il a dit qu'était, l'idée de Sa Majesté; que autrement il n'aurait fait qu'une copie au lieu d'un original." S. 82ff.

30.7. Colbert besichtigt die Büste. Bernini arbeitet gerade an den Haaren und meint, „qu'il a besoin à présent de voir le Roi pour le particulier du visage de Sa Majesté, n'ayant jusques ici travaillé qu'au général; durant quoi il n'a même presque pas regardé ses dessins, qu'aussi ne les avait-il faits que pour s'imprimer plus particulièrement l'image du Roi dans l'esprit et faire qu'elle y demeurât ‚insuppata et rinvenuta'." S. 86.

31.7. Bernini arbeitet an der Büste. S. 88.

1.8. Bernini arbeitet an den Haaren; „il m'a dit que c'était chose difficile." S. 89.

3.8. Bernini arbeitet an der Büste. „Le soir, il m'a demandé si je trouvais que son travail de la journée parût à son buste, je lui ai dit qu'oui. Il a poursuivi et dit qu'il espérait, me montrant une draperie qu'il donne à son ouvrage, qu'elle paraîtrait comme un voile très-léger." S. 92f.

4.8. Bernini arbeitet an der Büste. „Il m'a demandé ce qu'il me semblait de la draperie. Je lui ai dit que je trouvais qu'elle faisait bien. Il m'a reparti qu'elle lui donnait de la peine à cause du défaut de son marbre qu'il appelle ‚marmo cotto', qui l'oblige de faire la plus grande partie de l'ouvrage avec le trèpan, peur que, travaillant toujours avec le ciseau, le marbre ne vînt à éclater." S. 93.

5.8. Bernini arbeitet an der Büste; Colbert kommt zur Besichtigung. Bernini möchte, daß die Draperie wie grober Taft wirke. S. 95.

6.8. Bernini arbeitet an der Büste. Wegen der Rückkehr des Hofes nach Paris soll die Büste eventuell ins Palais Mazarin gebracht werden. Bernini geht es nur darum, die Beleuchtung nicht zu verändern. Er bevorzugt aber das neue Appartement, da es ruhiger sein würde. S. 98f.

7.8. Bernini arbeitet an der Büste. S. 99.

8.8. Bernini arbeitet an der Büste; er übernachtet im Palais Mazarin. S. 100.

10.8. Der König findet es gut, daß die Büste ins Palais Mazarin gebracht und dort weiter bearbeitet werden würde. S. 102.

11.8. Bernini arbeitet an der Büste. Nachmittags sitzt der König Modell. „L'après-dînée, étant retourné, j'ai trouvé le Roi et le Cavalier travaillant d'après Sa Majesté avec grande activité." Mehrere Personen sind anwesend. „J'ai trouvé le Roi d'abord appuyé sur le dossier d'un fauteuil. Ayant été quelque peu en cette action, le Cavalier a pris ce fauteuil et l'a porté de l'autre côté du buste, et a dit à Sa Majesté que c'était pour la voir de l'autre côté du visage." S. 104f.

12.8. Bernini arbeitet an der Büste. „M. de Lionne a demandé ce que c'était que le noir qu'il voyait marqué aux yeux. Le Cavalier lui a dit que quand l'ouvrage serait fini, il donnerait en la place de ce noir quelques coups, dont l'ombre représenterait la prunelle de l'œil marqué par ce noir." Bernini betont, der jetzige Zustand der Büste sei nur aus dem Gedächtnis entstanden, nach dem Bild, das er sich beim Zeichnen eingeprägt habe, „qu'à l'égard du visage, il fallait que ce fût le Roi et lui qui l'achevassent". S. 107f.

13.8. Chantelou findet, die Draperie sei weit fortgeschritten. Nachmittags sitzt der König Modell; es sind 30 bis 40 Personen anwesend, S. 109f.

14.8. Mittags sitzt der König Modell. „Après, Elle est entrée dans la salle, et le Cavalier a commencé à travailler regardant le Roi de différents aspects, quelquefois de bas en haut, de côté, de près et de loin; ... Il a travaillé à la joue droite, à la bouche et à l'œil droit et au menton." S. 112f.

15.8. „Le Cavalier a dit qu'il a observé ces deux jours le visage du Roi avec grande exactitude, et avait trouvé qu'il a la moitié de la bouche d'une façon et l'autre d'une autre, un œil différent aussi de l'autre, et même les joues différentes; ce qui aiderait à la ressemblance, ... puis il a dit que son marbre réussissait mieux qu'il n'avait espéré." S. 113.

16. 8. Bernini beschäftigt sich mit Tonkneten. Mit kirchlicher Erlaubnis arbeitet er auch am Sonntag an der Büste. S. 115.

17. 8. Bernini arbeitet an der Büste. Besucher bewundern die Büste, „qu'encore que ce buste fût sans membres, il semblait néanmoins avoir du mouvement." S. 117.

18. 8. Bernini arbeitet an der Büste. S. 119.

19. 8. Mittags sitzt der König Modell. Es sind viele Personen anwesend, und Bernini beklagt sich darüber. „Le Cavalier a commencé par donner la forme au nez, qui n'était encore qu'ébauché." S. 121. Man bewundert, wie die Ähnlichkeit von Sitzung zu Sitzung zunähme. Lefebvre findet, die Büste ähnle dem König sogar von hinten. Bernini betont, wie wichtig die Haltung des Kopfes auf den Schultern für die Ähnlichkeit sei. Die Ähnlichkeit müsse in der Gesamterscheinung angelegt sein, erst dann könne man an die Einzelheiten denken. Bernini bemerkt, daß die Nase, wo sie an die Wangen stoße, schmäler sei, was zur Ähnlichkeit beitragen würde. S. 121.

20. 8. Bernini arbeitet an der Büste. S. 123.

21. 8. Bernini arbeitet an der Büste. Nachmittags sitzt der König Modell; es sind 30 bis 40 Personen anwesend. Bernini arbeitet diesmal an den Augen. Er erzählt, er hätte sich schon den ganzen Tag damit beschäftigt. Der König habe so lange Wimpern, die Augenhöhlen seien ziemlich groß, die Augen selbst klein. „Pendant qu'il travaillé, parfois il s'approchait du Roi et le regardait en face, de côté et d'autre, de bas en haut, et enfin de toutes sortes de manières, et puis se remettait à son marbre. ... Pendant ce temps, le Cavalier ne cessait pas travailler, tantôt à un œil, tantôt à l'autre et un peu aux joues." S. 127. Mattia de Rossi berichtet über die Büste: „... il quale con l'aiuto del signor Dio comincia ad essere a buon termine, e il viso è quasi perfectionato." Brief Mattia de Rossis vom 21. August, Mirot, S. 250.

23. 8. Der König ist verhindert; Bernini könne einstweilen an den Haaren arbeiten. S. 133.

24. 8. Bernini arbeitet an der Büste. Er bemerkt, „que Sa Majesté n'avait encore été que quatre fois; que dans peu le visage serait achevé entièrement." S. 139.

25. 8. Bernini arbeitet an der Büste. S. 141.
26. 8. Bernini arbeitet an der Büste. S. 141.
27. 8. Bernini arbeitet an der Büste. S. 142.
28. 8. Bernini arbeitet an der Büste. S. 142.

30. 8. Bernini erwähnt, er arbeite fünf Stunden nacheinander mit Meißel und Hammer an der Büste, ohne müde zu werden. S. 144.

31. 8. Bernini arbeitet an der Büste. S. 148.

3. 9. Bernini bittet Chantelou, den König auf die Locken aufmerksam zu machen, die frei und durchbrochen übereinander lägen. Nachmittags sitzt der König Modell. Bernini arbeitet am Mund. S. 153.

4. 9. Der König sitzt Modell. „Le Cavalier continuant de travailler à la bouche, a dit que, pour reussir dans un portrait, il faut pendre un acte et tâcher à le bien représenter: que le plus beau temps qu'on puisse choisir pour la bouche est quand on vient de parler ou qu'on va prendre la parole; qu'il cherche à attraper ce moment. Il a aussi travaillé aux joues. ... Le Cavalier a travaillé aussi aux sourcils et au front." S. 155 f.

5. 9. Bernini arbeitet wie gewöhnlich. S. 156.

7. 9. Bernini bemerkt, er habe befürchtet, der Marmor sei fleckig, dann habe er ihn jedoch brüchig gefunden. S. 170.

9. 9. Bernini arbeitet an der Büste. „Il m'a dit qu'hier au soir, il y avait travaillé, aux flambeaux, au flocon de cheveux qu'il m'a montré, lequel est à jour sur le front." S. 172. Der König sitzt Modell; anschließend arbeitet Bernini noch einige Zeit aus dem Gedächtnis. S. 175.

10. 9. Bernini arbeitet an der Büste. Er zeigt Chantelou eine Zeichnung, „qu'il a fait d'un piédestal pour poser le buste, et ce piédestal est un globe du monde avec un mot qui dit: Picciola basa." Er fügt hinzu, abgesehen vom Inhalt, verhindere die Kugelform ein Anfassen der Büste. Die richtige Wirkung würde erst erzielt, wenn das Meer blau emailliert sei und die Weltteile aus vergoldeter Bronze seien. Nachmittags sitzt der König Modell. „Le Cavalier a travaillé au nez et durant quelque temps à un petit sein, que le Roi a au nez près de l'œil." Der König findet die Nase schief. Man beruhigt ihn, ganz so ungleich würde sie nicht bleiben. S. 176.

11. 9. Nachmittags sitzt der König Modell. Bernini ändert etwas an der Narbe dicht neben dem Mund und deutet an der Unterlippe ein paar Barthaare an. S. 179.

13. 9. Der Abbé Buti schlägt ein neues Motto für den Sockelentwurf vor. Bernini findet aber, ‚picciola basa' passe besser auf die Fläche und das Wort ‚basa' für die Weltkugel gäbe hinreichend zu denken. Darunter möchte er eine emaillierte Draperie anbringen, flankiert von Trophäen des Krieges und der Tugend. Sie solle zwei Zoll vorspringen und das Anfassen der Büste noch weiter erschweren. Die Büste solle durch einen Taftüberwurf geschützt und mit einem Blasebalg abgestaubt werden. S. 184.

17. 9. Bernini bittet, der König möge das nächste Mal mit

einem Spitzenkragen erscheinen. Er wünscht zwei oder drei Krägen zur Ansicht, um den auszuwählen, der sich am besten für die Ausführung in Marmor eignen würde. S. 194.

19. 9. Bernini nimmt einen Marmorsteg weg, der die Draperie gestützt hatte. Bei der Draperie habe er beabsichtigt, „che non paresse che questo svolazzo fosse sopra un chiodo, o fosse seccarello." Es werden zwei Spitzenkragen abgegeben; Bernini hat aber bereits einen Kragen, der ihm geeigneter erscheint. Ein Steinmetz arbeitet am Fuß der Büste. S. 196. Nachmittags sitzt der König Modell und trägt einen Spitzenkragen. Man kritisiert, die Augen seien zu groß, S. 198 f.

21. 9. Bernini arbeitet am Spitzenkragen. „... il ne l'a point imité, me disant qu'il était sans aucun dessin." S. 206.

22. 9. Bernini arbeitet am Spitzenkragen. Er bemerkt, „qu'il travaillait à un ouvrage de peu de goût, qu'il faisait une chose qu'il n'eût jamais pensé de faire, qui est du point de Venise." S. 209.

23. 9. Bernini arbeitet am Spitzenkragen. S. 209.

24. 9. „Le vingt-quatrième, le Cavalier a encore travaillé au collet du buste, et l'a fouillé et dégagé d'avec les cheveux." S. 210.

25. 9. Man kritisiert, die Pupillen stimmten nicht überein und die linke Wange sei zu dick. S. 213.

26. 9. Bernini bemerkt, wenn der König noch zweimal käme, sei die Büste fertig bis auf die Politur, die er machen lassen könne. S. 216. Als man an der Nase Kritik übt, erwidert Bernini, er sehe es eben so. S. 218.

30. 9. Nachmittags sitzt der König Modell. Er ist erstaunt, das Werk so verändert und die Draperie ganz vollendet zu sehen. „... après cela, le Roi s'étant mis en sa place ordinaire, le Cavalier a travaillé au nez du côté gauche; pour ôter de ce qui le faisait paraître un peu de travers, puis il a creusé avec le trépan les narines et a travaillé ensuite aux yeux et à la bouche. Il a changé la marque des prunelles, ce qui a rectifié la vue, qui ne concourait pas à un même point." Chantelou erzählt dem König, es solle nichts an der Büste poliert werden. Als über Giulio Cartari gesprochen wird, erwähnt er, daß jener „à la plupart des draperies" gearbeitet hätte. S. 229 f.

1. 10. Die Büste wird auf einen eigens angefertigten, hölzernen Unterbau gestellt. Bernini arbeitet an einigen Details am Gesicht und setzt an Stirn, Nase und Mund Politur auf. S. 231 f.

2. 10. Die Büste ist etwas gedreht; Bernini poliert einige Stellen im Gesicht mit Bimsstein und Leinwand. S. 233. Er stellt die Büste auf den Sockel. S. 235.

3. 10. Bernini paßt die Büste an den Marmorfuß an und setzt einen Eisendübel als Verbindung ein. Anschließend wird die Büste auf den Holzsockel gestellt, auf dem sie bleiben soll, bis der Marmorsockel fertig ist. S. 235 f.

5. 10. Nachmittags sieht der König die Büste auf dem Tischgestell, das mit einem Teppich geschmückt ist. „Le Cavalier ... a pris le prince de Marsillac, qui était tout proche de lui, et l'a mis en lieu que le Roi tournait les yeux sur lui, afin de bien marquer les prunelles de son buste, ce qu'ayant fait avec du charbon seulement, il a dit à Sa Majesté que l'ouvrage était achevé." Der König beschließt, sie im neuen Appartement seiner Mutter aufzustellen. Bernini besichtigt die Aufstellungsmöglichkeiten. Er möchte keinen waagrechten Lichteinfall, keine rein frontale Beleuchtung, sondern Oberlicht. S. 241 f.

6. 10. Man prüft den Platz für die Ausstellung. Die Büste soll auf die Audienzestrade. S. 247.

7. 10. Man prüft den Platz für die Aufstellung. S. 255.

8. 10. Man prüft den Platz für die Aufstellung. S. 259.

12. 10. Bernini fertigt eine Zeichnung von seiner Büste an, um den Sockel danach abstimmen zu können. S. 276.

13. 10. Die Büste wird in den Louvre gebracht und aufgestellt. S. 281.

15. 10. Bernini drapiert den Teppich, der den Tisch bedeckt, auf dem die Büste steht. S. 290.

VERZEICHNIS DER ARCHIVE

Modena, Archivio di Stato.
Rom, Archivio della Accademia di S. Luca.
Rom, Archivio della Reverenda Fabbrica di S. Pietro; abgekürzt: RFSP
Rom, Archivio di Stato.
Rom, Archivio vicariato.
Rom, Biblioteca Apostolica Vaticana; abgekürzt: Bibl. Vat.
Rom, Biblioteca Corsiniana.

MEHRFACH ZITIERTE LITERATUR

Ausstellungskatalog von Leipzig — *Gianlorenzo Bernini, Zeichnungen,* Museum der bildenden Künste Leipzig, Kataloge der Graphischen Sammlung, 5, Leipzig 1981

Ausstellungskatalog von Princeton — *Drawings by Gianlorenzo Bernini from the Museum der bildenden Künste Leipzig,* Princeton 1981

Ausstellungskatalog Bernini in Vaticano — *Bernini in Vaticano,* Braccio di Carlo Magno, Rom 1981

Baldinucci, Notizie — Filippo Baldinucci, *Notizie dei professori del disegno da Cimabue in qua,* 1681, Studio per edizioni scelte, Florenz 1974/75

Baldinucci, Vocabolario — Filippo Baldinucci, *Vocabolario toscano,* 1681, Studio per edizioni scelte, Florenz 1976

Baldinucci, Zibaldone — *Zibaldone baldinucciano.* Scritti di Filippo Baldinucci, Nota crit. e indici a cura di Bruno Santi, 2 Bde., Studio per edizioni scelte, Florenz 1980/81

Baglione — Giovanni Baglione, *Le vite de' pittori, scultori et architetti dal ponteficio di Gregorio XIII. del 1572 in fino a' tempi di Papa Urbano Ottavo nel 1642,* Rom 1642, hrsg. von Valerio Mariani, Rom 1935

Barletta — Edvige Aleandri Barletta, Note sul Clemente X. di G. L. Bernini, in *Commentari,* 16, 1965, 282–286

Battaglia, 1942 — Roberto Battaglia, *Crocifissi del Bernini in S. Pietro,* Rom 1942

Battaglia, 1943 — Roberto Battaglia, *La Cattedra berniniana di San Pietro,* Rom 1943

Bauer — George Bauer, Bernini e i ‚modelli in grande', in *Gian Lorenzo Bernini Architetto e l'architettura europea del Sei–Settecento,* Rom 1983, Bd. I., 279–290

Bean — Jacob Bean, *17th Century Italian Drawings in the Metropolitan Museum of Art,* New York 1979

Bearzi — Bruno Bearzi, La technica della scultura nel Vasari, in *Vasari storiografo e artista,* Florenz 1976, 27–33

Bellori — G. P. Bellori, *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni,* Rom 1672, hrsg. von Evelina Borea, Florenz 1976

Berendsen — Olga Berendsen, A Note on Bernini's Sculptures for the Catafalque of Pope Paul V., in *Marsyas,* 8, 1957/59, 67–69

Bernini, Domenico — Domenico Bernini, *Vita del Cavalier Gio. Lor. Bernino, descritta da Domenico Bernino suo figlio,* Rom 1713

Bernini, Gian Lorenzo — *Gian Lorenzo Bernini: Il Testamento. La Casa. La Raccolta dei Beni,* a cura di Franco Borsi, Cristiana Acidini, Francesco Quinterio, Florenz 1981

Bessone Aureli — Antonietta Maria Bessone Aureli, *I Marmorari Romani,* Rom 1935

Blümel — Carl Blümel, *Greek Sculptors at Work,* London 1969

Borsi — Franco Borsi, *Bernini Architetto,* Mailand 1980

Boselli — Orfeo Boselli, *Osservationi della Scoltura Antica. Opere di Orfeo Boselli Scultore Romano divisa in cinque Libri,* hrsg. von Phoebe Dent Weil, Florenz 1978

Brauer/Wittkower — Heinrich Brauer und Rudolf Wittkower, *Die Zeichnungen des Gianlorenzo Bernini,* 2 Bde., Berlin 1931

Brinckmann — Albert Erich Brinckmann, *Barock-Bozzetti,* 4 Bde., Frankfurt 1923

Butzek — Monika Butzek, Die Papstmonumente im Dom von Siena, in *Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts Florenz,* 24, 1980, 15–78

Carradori — Francesco Carradori, *Istruzione elementare per gli studiosi della scultura,* Florenz 1802

Cavarochi — Franco Cavarochi, Ercole Ferrata, scultore barocco intelvese, in *Rivista Como,* 2, 1976

Cellini, 1960 — Antonia Nava Cellini, Un tracciato per l'attività ritrattista di Giuliano Finelli, in *Paragone,* XI. (131), 1960, 9–30

Cellini — Benvenuto Cellini, *I trattati dell'oreficeria e della scultura,* 1568, hrsg. von Carlo Milanesi, Florenz 1857

Chantelou — Paul Fréart de Chantelou, *Journal de Voyage du Cavalier Bernin en France,* hrsg. von Ludovic Lalanne, GazBA 1877–1885, Aix 1981²

De Lotto — Maria Theresa De Lotto, *L'attività di Cosimo Fancelli fino al 1669,* Diss. Rom 1979

Del Re — Niccolo Del Re, La Sacra Congregazione della Rev. Fabbrica di San Pietro, in *Studi Romani,* 17, 1969, 288–301

Dent Weil — Phoebe Dent Weil, Bozzetto-Modello: Form and Function, Anhang zu *Orfeo Boselli, Osservationi della Scoltura Antica,* Florenz 1979, 113–134

Donati — Ugo Donati, Gli autori degli stucchi in S. Andrea al Quirinale, in *RivIstNaz,* VIII., 1941, 144–150

D'Onofrio, 1957 — Cesare D'Onofiro, *Le fontane di Roma,* Rom 1957

D'Onofrio, 1967 — Cesare D'Onofiro, *Gli obelischi di Roma,* Rom 1967

D'Onofrio, 1977 — Cesare D'Onofrio, *Acque e fontane di Roma,* Rom 1977

Dreyer — Peter Dreyer, *Römische Barockzeichnungen aus dem Berliner Kupferstichkabinett,* Ausstellungskatalog, Berlin 1969

Eimer — Gerhard Eimer, *La Fabbrica di S. Agnese in Navona. Röm. Architekten, Bauherren und Handwerker im Zeitalter des Nepotismus,* 2 Bde., Stockholm 1971

Einem — Herbert von Einem, *Bemerkungen zur Cathedra Petri des Lorenzo Bernini,* Nachrichten der Akademie der Wissenschaften, Göttingen 1955

Enggass, 1976 — Robert Enggass, *Early Eighteenth-Century Sculpture in Rome,* Catalog Raisonné, Pennsylvania State University Press 1976

Enggass, 1978 — Robert Enggass, New Attributions in St. Peters, in *ArtBull,* LX, 1978, 96–108

Evers — Hans Georg Evers, *Giov. Lorenzo Bernini. Die Engelsbrücke in Rom,* Berlin 1948

Fraschetti — Stanislao Fraschetti, *Il Bernini. La sua vita, la sua opera, il suo tempo,* Mailand 1900

Frommel — Christoph Luitpold Frommel, S. Andrea al Quirinale: genesi e struttura, in *Gian Lorenzo Bernini Architetto e l'architettura europea del Sei–Settecento,* Rom 1983, Bd. I., 211–253

Golzio, 1935 — Vincenzo Golzio, Lo studio di Ercole Ferrata, in *Archivi d'Italia,* Ser. II., 1935, 64–74

Golzio, 1939 — Vincenzo Golzio, *Documenti artistici sul seicento nell'Archivio Chigi,* Istituto d'archeologia e storia dell'arte, Rom 1939

Gould — Cecil Gould, *Bernini in France,* Princeton 1982

Gradmann — Erwin Gradmann, *Bildhauerzeichnungen,* Diss. Wien 1935, Basel 1943

Grigaut — Paul L. Grigaut, A Bozzetto for St. Peter's ‚Cattedra', in *Art Quarterly,* 16, 1953, 124–130

Güthlein — Klaus Güthlein, Quellen aus dem Familienarchiv Spada zum römischen Barock, in *RömJbKg,* 18, 1979, 173–246 und 19, 1981, 173–243

Haus — Andreas Haus, *Der Petersplatz in Rom und sein Statuenschmuck. Neue Beiträge,* Berlin 1970

Hawley — Henry Hawley, A Terra-Cotta Model for Bernini's Proserpina, in *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art,* 58, 1971, 107–111

Heimbürger Ravalli — Minna Heimbürger Ravalli, *Architettura, scultura e arti minori nel barocco italiano. Richerche nell'Archivio Spada,* Florenz 1977

Helsted — Dyveke Helsted, Thorvaldsens Arbeitsmethode, in *Bertel Thorvaldsen, Untersuchungen zur Kunst seiner Zeit,* Köln 1977, 7–17

Hibbard, 1961 — Howard Hibbard, Un nuovo documento sul busto del Cardinale Scipione Borghese del Bernini, in *BollArte,* 46, 1961, 101–105

Hibbard, 1965 — Howard Hibbard, *Bernini,* Harmondsworth 1965

Honour — Hugh Honour, Canova's Studio Practice, in *BurlMag,* 114, 1972, 146–152 und 115, 1973, 214–229

Huetter — Luigi Huetter, *Le università artistiche di Roma.* Cenni storici, Rom 1925

Huse — Norbert Huse, *Gianlorenzo Berninis Vierströmebrunnen.* Diss. München 1967

Incisa della Rocchetta — Giovanni Incisa della Rocchetta, Notizie sulla fabbrica della chiesa collegiata di Ariccia, in *RivIstNaz,* 1, 1929, 349–377

Kauffmann — Hans Kauffmann, *Giovanni Lorenzo Bernini. Die figürlichen Kompositionen,* Berlin 1970

Kennedy, Wilder, Bacci — Kennedy, Wilder, Bacci, The Unfinished Monument by Andrea del Verrocchio to the Cardinal Niccolo Forteguerri at Pistoia, in *Studies in the History and Criticism of Sculpture,* VII., 1932

Krautheimer — Richard Krautheimer und R. B. S. Jones, The Diary of Alexander VII.: Notes on Art, Artists and Buildings, in *RömJbKg,* 15, 1975, 199–225

Kruft/Larsson — Hanno Walter Kruft und Lars Olof Larsson, Entwürfe für die Engelsbrücke in Rom, in *MüJbBK,* 17, 1966, 145–160

Küthmann — Harald Küthmann, *Bauten Roms auf Münzen und Medaillen,* Ausstellungskatalog der Staatlichen Münzsammlung München 1973

Kuhn, 1967 — Rudolf Kuhn, *Die Entstehung des Berninischen Heiligenbildes,* Diss. München 1967

Kuhn, 1970 — Rudolf Kuhn, Gian Lorenzo Bernini und Ignatius von Loyola, in *Argo, Festschrift für Kurt Badt zu seinem 80. Geburtstag,* Köln 1970

Laurain-Portemer — Madelaine Laurain-Portemer, Mazarin et le Bernin. A propos du temps, qui découvre la vérité, in *GazBA,* 74, 1969, 185–200

Lavin, 1967 — Irving Lavin, Bozzetti and Modelli. Notes on Sculptural Procedure from the Early Renaissance through Bernini, in *Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes,* Bd. 3, Berlin 1967, 93–104

Lavin, 1968 — Irving Lavin, *Bernini and the Crossing of Saint Peter's,* New York 1968

Lavin, 1978 — Irving Lavin, Calculated Spontaneity. Bernini and the Terracotta Sketch, in *Apollo,* 107, 1978, 398–405

Lavin, 1980 — Irving Lavin, *Bernini and the Unity of Visual Arts,* New York 1980

Lightbown, 1968 — R. W. Lightbown, The Journey of the Bernini Bust of Charles I. to England, in *The Connoisseur,* 169, 1968, 217–220

Lightbown, 1981 — R. W. Lightbown, Bernini's Busts of English Patrons, in *Art the Ape of Nature,* 1981, 439–476

Maek-Gérard — Michael Maek-Gérard, Die ‚Milanexi' in Venedig, in *WallRJb,* 41, 1980, 105–131

Martinelli, 1959 — Valentino Martinelli, Contributi alla scultura del Seicento. Andrea Bolgi a Roma e a Napoli, in *Commentari,* 10, 1959, 137–158

Martini — Antonio Martini, *Arti mestieri e fede nella Roma dei Papi,* Bologna 1965

Masetti Zannini — Gian Ludovico Masetti Zannini, Il processo e l'assoluzione di Alessandro Algardi per un incendio alla Longara, in *Commentari,* 24, 1973, 225–240

Menichella — Anna Menichella, *Mattia de' Rossi. Discepolo prediletto del Bernini,* Istituto Nazionale di Studi Romani, Rom 1985

Middeldorf — Ulrich Middeldorf, Bernini's Portrait of Francesco Barberini, in *BurlMag,* 113, 1971, 544

Mirot — Léon Mirot, Le Bernin en France, in *Mémoires de la Société de l'histoire de Paris e de l'Ile de France,* 31, 1904, 161–275

Montagu, 1967 — Jennifer Montagu, Two Small Bronzes from the Studio of Bernini, in *BurlMag,* 109, 1967, 566–571

Montagu, 1971 — Jennifer Montagu, Rezension von Irving Lavin, Bernini and the Crossing of St. Peter's, in *Art Quarterly,* 34, 1971, 490–492

Montagu, 1982 — Jennifer Montagu, A Model by Francesco Mochi for the Saint Veronic, in *BurlMag,* 128, 1982, 430–436

Montagu, 1985 — Jennifer Montagu, *Alessandro Algardi,* New Haven/London 1985

Montagu, 1985, Bernini Sculptures not by Bernini — Jennifer Montagu, Bernini Sculptures not by Bernini, in *Gianlorenzo Bernini. New Aspects of His Art and Thought. A Commemorative Volume,* Pennsylvania 1985

Morelli — Gonippo Morelli, *Le corporazioni romane di arti e mestieri dal XVI. al XIX. secolo,* Rom 1937

Ozzola — Leandro Ozzola, L'arte alla corte di Alessandro VII, in *ArchStorRom,* 31, 1908, 5–91

Pascoli — Lione Pascoli, *Vite de' pittori, scultori ed architetti moderni,* 1730, hrsg. von Corrado Ricci, Rom 1931

Passeri — Giambattista Passeri, *Vite de pittori, scultori et architetti dall'anno 1641 sino all'anno 1673,* Rom 1771, hrsg. von Jacob Hess, Leipzig/Wien 1934

Pastor — Ludwig Freiherr von Pastor, *Geschichte der Päpste,* Freiburg 1891 ff.

Perrault — Charles Perrault, *Mémoires de ma vie. Voyage à Bordeaux,* 1669, hrsg. von Paul Bonnefon, Paris 1909

Pollak — Oskar Pollak, *Die Kunsttätigkeit unter Urban VIII.,* 2 Bde., Wien/Augsburg/Köln 1928

Pope-Hennessy — John Pope-Hennessy, *Italian High Renaissance and Baroque Sculpture,* London 1963, 1970²

Preiss — Pavel Preiss, J. G. Heinsch e les groupes des Saints Jésuites sur le Pont Charles de Pragua, in *Bulletin du Musée Hongris des Beaux-Arts,* 43, 1974, 97–107

Quinterio — Francesco Quinterio, Introduzione al cantiere berniniano, in *Gian Lorenzo Bernini Architetto e l'architettura europea del Sei–Settecento,* Rom 1983, Bd. I., 361–378

Raggio — Olga Raggio, Bernini and the Collection of Cardinal Flavio Chigi, in *Apollo,* 117, 1983, 368–379

Rietbergen — Peter Rietbergen, A Vision Come True. Pope Alexander VII., Gianlorenzo Bernini and the Colonnades of St. Peter's, in *Mededeelingen,* 44/45, 1983, 111–165

Sachetti Sassetti — A. Sachetti Sassetti, Richerche archivistiche per la storia dell'arte. Gio. Lorenzo Bernini a Rieti, in *Archivi d'Italia,* 22, 1955, 214–227

Sandrart — Joachim von Sandrart, *Deutsche Akademie der Bau-, Bild- und Malereikünste,* 1675, hrsg. von Rudolf Artur Peltzer, München 1925

Schiavo, 1956 — Armando Schiavo, Il viaggio del Bernini in Francia nei documenti dell'Archivio Segreto Vaticano, in *Bollettino del Centro di studi per la storia dell'arte,* 10, 1956, 23–80

Schlegel — Ursula Schlegel, *Die italienischen Bildwerke des 17. und 18. Jahrhunderts. Die Bildwerke der Skulpturengalerie Berlin,* Bd. I., Berlin 1978

Sutherland Harris, 1968 — Ann Sutherland Harris, New Drawings by Bernini for ‚St. Longinus' and Other Contemporary Works, in *Master Drawings,* 6, 1968, 383–391

Sutherland, Harris, 1977 — Ann Sutherland Harris, *Selected Drawings of Gian. Lor. Bernini,* New York 1977

Stone — The Diary of Nicholas Stone, hrsg. von Walter Lewis Spiers, in *The Seventh Volume of the Walpole Society,* 1918/19, 158–200

Thelen — Heinrich Thelen, *Zur Entstehungsgeschichte der Hochaltararchitektur von St. Peter in Rom,* Berlin 1967

Vasari — Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architetti scritte da Giorgio Vasari Pittore,* 1568, hrsg. von Gaetano Milanesi, Florenz 1878–1885

Ward-Perkins — John Bryan Ward-Perkins, Quarries and Stoneworking in the Early Middle Ages. The Heritage of the Ancient World, in *Artigianato e tecnica nella società dell' Alto Medioevo Occidentale,* Spoleto, 1971, 525–544

Weil, 1971 — Mark S. Weil, The Angels of the Ponte Sant'Angelo: A Comparison of Bernini's Sculpture to the Work of Two Collaborators, in *Art Journal,* 30, 1971, 252–259

Weil, 1974 — Mark S. Weil, *The History and Decoration of the Ponte S. Angelo,* Pennsylvania 1974

Westin — Robert Henry Westin, *Antonio Raggi. A Documentary and Stylistic Investigation of His Life, Work and Significance in Seventeenth-Century Rome Baroque Sculpture,* Diss. Pennsylvania 1978

White — John White, The Reliefs of the Facade of the Duomo at Orvieto, in *JWCI,* 22, 1959, 254–302

Wiedemann — Conrad Wiedemann, Bestrittene Individualität. Beobachtungen zur Funktion der Barockallegorie, in *Formen und Funktionen der Allegorie,* Wolfenbüttel, 1978, 574–591

Wittkower, 1951 — Rudolf Wittkower, *Bernini's Bust of Louis XIV.,* Carlton Lectures of Arts, Oxford 1951

Wittkower, 1955, 1981³ — Rudolf Wittkower, *Gian Lorenzo Bernini. The Sculptor of the Roman Baroque,* Oxford, 1955, 1981³

Wittkower, 1961 — Rudolf Wittkower, The Vicissitudes of a Dynastic Monument. Bernini's Equestrian Statue of Louis XIV., in *Essays in Honour of Erwin Panofsky,* New York, 1961, Bd. I., 497–531

Wittkower, 1963 — Rudolf Wittkower, The Role of Classical Models in Bernini's and Poussin's Preparatory Work, in *Studies in Western Art. Acts of the Twentieth International Congress of the History of Art,* Princeton, 1963, 41–50

Wittkower, 1974 — Rudolf Wittkower, *The Sculptors Workshop. Tradition and Theory from Renaissance to the Present,* Glasgow 1974

Wittkower, 1977 — Rudolf Wittkower, *Sculpture, Processes and Principles,* London 1977

Abbildungsnachweise: Archivi Alinari, Florenz: 13; Jörg P. Anders, Berlin: 3, 4; Biblioteca Apostolica Vaticana, Rom: 9, 11, 12; Bibliotheca Hertziana, Rom: 1, 7, 22; Bild-Archiv der Österreichischen Nationalbibliothek, Lichtbildwerkstätte Alpenland, Wien: 8; Fogg Art Museum, Cambridge MA: 18, 21, 24, 25; Istituto Nazionale per la Grafica, Rom: 26, 27; Landesbildstelle Rheinland, Düsseldorf: 37; Musei Vaticani, Archivio Fotografico, Fondo Giordani, Rom: 16; Museum der bildenden Künste, Leipzig: 5, 14, 15, 17, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 38, 40; Réunion des musées nationaux, Paris: 6, 19, 39; Franz Schlechter, Rom: 28, 29; Sopraintendenza per i Beni Artistici e Storici, Modena: 2; Staatliche Münzsammlung, München: 10

NAMENSVERZEICHNIS VON KÜNSTLERN, HANDWERKERN UND ANGESTELLTEN DER FABBRICA

Abbatini, Guidobaldo, Maler 403, 406
Albertini, Matteo, Fattore der RFSP 424
Albertini, Innocenzo, Bronzegießer 402
Albrizzi, Horatio, Bronzegießer 402
Algardi, Alessandro, Bildhauer 397, 398, 399, 406, 407, 408, 412, 413, 425, 439, 466, 470
Artusi, Giovanni, Bronzegießer 436, 439, 441
Balsimelli, Giacomo, Steinmetz und Fattore der RFSP 404, 405, 407, 411, 422, 424, 439, 440, 461
Baratta, Francesco, Bildhauer 398, 399, 406, 410
Baratta, Giov. Maria, Steinmetz 407
Bardini, Vincenzo, Computista der RFSP 422, 424
Basciadonna, Domenico, Intagliatore 411
Beltrami, Bartolomeo 405, 411
Berettini, Luca, Marmorhändler 408
Bernini, Luigi, Bildhauer 400, 401, 403, 404, 405, 411, 416, 422, 423, 425, 444
Bernini, Paolo, Bildhauer 408, 417, 420, 421, 443, 444, 447, 469
Bernini, Pietro, Bildhauer 397, 398, 399, 400, 401, 443, 461
Bolgi, Andrea, Bildhauer 398, 401, 402, 403, 404, 405, 406, 411, 413, 416
Bolgi, Martino Antonio 405
Bonarelli, Matteo, Bildhauer 403, 405
Borromini, Francesco, Intagliatore und Architekt 401, 423
Boselli, Orfeo, Bildhauer 403, 407
Cafà, Melchiore, Bildhauer 398, 407
Calandra, Gio. Battista, Soprastante der RFSP 423
Canova, Antonio, Bildhauer 438
Carcani, Cosimo, Schreiner 427, 430, 431, 473
Carcani, Filippo, Bildhauer 398, 407
Carniere, Paolo 397
Cartari, Giulio, Bildhauer 411, 417, 420, 421, 444, 453, 454, 469, 478
Casini, Marcantonio, Maler 410
Cennini, Bartolomeo, Bildhauer und Bronzegießer 407, 440, 441
Chiccari, Antonio, Intagliatore 441
Ciambelli, Agostino, Soprastante der RFSP 423
Corallo, Vincenzo, Vergolder 441
Cortona, Pietro da, Maler 406, 412, 413
Dini, Lorenzo, Intagliatore 436, 441
Drei, Benedetto, Fattore der RFSP 424
Drei, Benedetto, Soprastante der RFSP 423, 424, 440
Drei, Giuseppe, Fattore der RFSP 424
Drei, Pietro Paolo, Fattore und Soprastante der RFSP 423, 424
Duquesnoy, Francesco, Bildhauer 399, 401, 402, 406
Fancelli, Cosimo, Bildhauer 397, 399, 406, 407, 408, 409, 412
Fancelli, Giacomo Antonio, Bildhauer 397, 401, 402, 404, 406, 410, 412
Ferrata, Ercole, Bildhauer 397, 398, 399, 405, 406, 407, 408, 409, 412, 413, 414, 416, 419, 426, 428, 430, 436, 440
Fiamengho, Domenico 401
Finelli, Giuliano, Bildhauer 398, 399, 400, 401, 402, 403, 404, 411, 413, 416, 421, 464
Flori, Lorenzo, Bildhauer und Intagliatore 403, 404, 423
Foggini, Giovambattista, Bildhauer 398
Fontana, Giov. Antonio, Bildhauer 407
Frugoni, Filippo, Marmorhändler 408, 444
Gaulli, Giovanni Battista, Maler 418, 419
Ghetti, Andrea, Economo der RFSP 422
Ghetti, Santi, Steinmetz 398, 399
Giambologna, Bildhauer 454
Giardé, Arrigo, Bildhauer 417, 419
Giordano, Francesco, Soprastante der RFSP 405, 423
Giorgetti, Antonio, Bildhauer 408
Gordier, Niccolo, Bildhauer 400, 401, 403, 404
Guidi, Domenico, Bildhauer 397, 398, 399, 407, 408, 409
Inverno, Marc Antonio, Maler und Vergolder 430, 441
Latino, Ascentio, Schmied 430
Lorrain, Claude, Holzschnitzer 399
Lucenti, Girolamo, Bildhauer und Bronzegießer 397, 407, 408, 409
Maderno, Carlo, Architekt 401
Maderno, Stefano, Bildhauer 400, 401
Maglia, Michele, Bildhauer 407, 410
Maratti, Carlo, Maler 409
Marcone, Gio. Batista, Marmorhändler 444
Mari, Baldassare, Antikenrestaurator 397, 407, 416
Mari, Giovan Antonio, Bildhauer 397, 416, 417, 419, 421
Martini, Pietro Antonio 401
Mattei, Carlo, Vergolder 441
Mazzouli, Dionisio 412
Mazzuoli, Giuseppe, Bildhauer 407, 412
Menghini, Niccolo, Bildhauer 403, 405, 406
Michelangelo, Buonarroti, Bildhauer 454, 463
Mignard, Pierre, Maler 464
Mocchi, Francesco, Bildhauer 398, 402, 403, 406, 425
Morelli, Giov. Batta, Bildhauer 407
Morelli, Lazzaro, Bildhauer 397, 407, 408, 409, 423, 424, 428, 436, 440
Naldini, Paolo, Bildhauer 407, 408, 409, 411, 416, 453
Nusman, Giuseppe, Bildhauer 398
Orsolino, Tomaso, Bildhauer 398
Ostini, Pietro 444
Ottoni, Lorenzo, Bildhauer 407
Patredio, Carlo, Scopatore der RFSP 422
Pellegrini, Angelo, Bronzegießer 436, 440
Pellegrini, Carlo, Maler 403
Peroni, Giuseppe, Bildhauer 397, 399
Poussin, Claude, Bildhauer 405, 410, 412
Prestinaro, Domenico, Bildhauer 407
Raggi, Antonio, Bildhauer 398, 405, 406, 407, 408, 409, 410, 411, 412, 413, 414, 415, 416, 417, 419, 428, 430, 436, 440
Ricci, Francesco Maria 397
Rinaldi, Giovanni, Bildhauer 410, 413, 441
Romano, Giulio, Maler 475
Rossi, Domenico de, Bildhauer 397, 401, 403, 405, 406
Rossi, Gian Francesco de, Bildhauer 397, 406
Rossi, Gregorio de, Bronzegießer 402
Rossi, Marc Antonio de, Architekt und Soprastante der RFSP 423
Rossi, Mattia de, Architekt 423, 424, 440, 466, 467, 468, 469, 474, 475
Rota, Pietro, Drechsler 430
Rubens, Peter Paul, Maler 427
Sacchi, Andrea, Maler 434, 439
Sale, Niccolo 403, 404, 405, 407, 411, 416
Santucci, Scipione, Fiscale der RFSP 422
Sassi, Pietro, Stuckateur 424, 436
Speranza, Stefano 401, 402, 403, 404, 405, 411, 416
Sustermann, Justus, Maler 465
Tacca, Pietro, Bildhauer 404
Thorvaldsen, Bertel, Bildhauer 438
Tour, Francois de, Maler 417
Valerij, Antonio, Architekt 424
Verpoorten, Peter 430
Verrocchio, Andrea del, Bildhauer 411