

Rudolf Kuhn

Gian Lorenzo Bernini

Gesammelte Beiträge zur Auslegung seiner Skulpturen

(Ars Faciendi, Beiträge und Studien zur Kunstgeschichte
herausgegeben von Rudolf Kuhn, Band 5)

Peter Lang, Frankfurt am Main etc., 1993

Zu dieser Online-Ausgabe: Die Seitenumbrüche der Druckausgabe sind in Klammern angegeben. Geringfügige Zusätze sind eingefügt.

(pp. 4/5)

Vorwort

Die hier gesammelten Beiträge sind in den Jahren 1965-71 und 1982 verfaßt worden. Zumeist an entlegeneren Orten verstreut erschienen, möchte ich sie hiermit zusammengefasst allgemeiner zugänglich machen, in der Hoffnung, sie möchten einem Verständnis der Bronze- und Marmorwerke des Bernini, auch der in Rom von ihm gestalteten Orte dienen können.

Die Beiträge sind sprachlich überarbeitet (weitere sprachliche Änderungen in dieser online Ausgabe), die Wiederholungen zumeist gestrichen, die offensichtlichen sachlichen Irrtümer berichtigt worden. In eine neuerliche Untersuchung der in ihnen erörterten Probleme bin ich nicht mehr eingetreten. Entsprechend sind die Anmerkungen bis auf die allernötigsten Verweise und die Literaturangaben als inzwischen entbehrlich oder oft überholt weggelassen worden. Auch die Form der Erörterung ist nicht revidiert worden. Die Erörterung von 1965 hat 1966 der Philosophischen Fakultät der Universität München als Dissertation vorgelegen. Sie wurde in einfacher Form 1966 durch mich und 1967 über die Buchhandlung Wasmuth in Berlin veröffentlicht.

Die als Einleitung abgedruckte Vorlesung von 1971 wurde, um eine parallele Darlegung über Gruppen des Ignaz Günther vermehrt, in der *Festschrift für Wilhelm Messerer zum 60. Geburtstag*, hg. von Klaus Ertz, Köln 1980, veröffentlicht und, nochmals erweitert insbesondere um eine Erörterung einschlägiger Zeichnungen des Ignaz Günther, in: Annemarie Kuhn-Wengenmayr, Rudolf Kuhn, *Kompositionsfragen, Beispiele aus fünf Jahrhunderten* (Ars Faciendi Bd. 10), Frankfurt 2001.

Die Sturkturanalyse der Cornarokapelle in Sta. Maria della Vittoria in Rom wurde in: *Alte und Moderne Kunst*, Heft 94, 1967 veröffentlicht.

Der Versuch einer Neubestimmung des Verhältnisses des Gian Lorenzo Bernini zu Ignatius von Loyola wurde in: *Argo. Festschrift für Kurt Badt*, hg. von Martin Gosebruch und Lorenz Dittmann, Köln 1970, veröffentlicht.

Die im Anhang mitgeteilte Miszelle über Gian Paolo Oliva und Gian Lorenzo Bernini war in der *Römischen Quartalschrift* 64, 1969 erschienen.

Und der ebenfalls im Anhang mitgeteilte Aufsatz über Bernini's Modello einer 'Verklärung Christi' im Salzburger Barockmuseum von 1982 war schließlich in der *Festschrift Kurt Rossacher, Imagination und Imago*, hg. von Franz Wagner, Salzburg: Salzburger Barockmuseum 1983 erschienen. (pp. 5/6)

Bei der Herstellung dieses Bandes haben stud. phil. Annalisa Scarpa, die die Texte aus der italienischen Übersetzung des Franz von Sales herausuchte, und stud. phil. Felix Steinraths, der meine Texte über einen Scanner für die Bearbeitung einlas, geholfen. Ihnen sei auch hier gedankt. (pp. 6/7)

Inhaltsverzeichnis

Einleitung

Die Dreiansichtigkeit der Plastiken des Gian Lorenzo Bernini,
eine Vorlesung (1971)

6

I. Erörterung von 1965	17
1. Kapitel: Franz von Sales und Bernini. Das Thema der Heiligen- gestalten. Die Wende seiner Anschauungen und seiner Kunst von 1642	17
A. Der Traktat von der Gottesliebe des Franz von Sales und die Gestalten der Heiligen des Bernini	21
1. Konstantin (p. 21); 2. Habakuk (p. 23); 3. Daniel (p. 24); 4. Magdalena (p. 26); 5. Hieronymus (p. 29); 6. Therese (p. 30); 7. Die Grabmäler Urbans VIII. und Alexanders VII, Ludovica Albertoni (p. 35); 8. Die Hieronymus-Zeichnungen (p. 37); 9. Die Thematisierung und Regulierung der Aufträge (p. 39). Anhang zum Teil A des Ersten Kapitels (p. 41)	
B. Bernini's Ort in der religiösen Geistesgeschichte. Abweisungen und Zuordnung	49
1. Katholische Reform (p. 49); 2. Katholische Gegenreformation (p. 50); 3. Gnostik (p. 50); 4. Jesuitismus (p. 51); 5. Quietismus, Miguel de Molinos (p. 52); 6. Aszetik, Ignatius von Loyola (p. 52); 7. Dionysios Areopagites (p. 54); 8. Thomas von Kempen (p. 54); 9. Teresa de Avila (p. 54.); 10. François de Sales, Humanisme dévot (p. 58).	
C. Virtus und Passio in den Gestalten	60
2. Kapitel: Stil. Die Akt- und Gewanddarstellung der Mythischen und der Heiligenfiguren bis in die fünfziger Jahre. Affekt und Leidenschaft in den Gestalten	64
A. Die Aktdarstellung bis zur Verità	65
1. Die Ziege Amalthea, Zeus und ein Satyr (p. 64); 2. Aeneas, Anchises und Askanius (p. 65); 3. Pluto und Proserpina (p. 66); 4. Apoll und Daphne (p. 67); 5. David (p. 67); 6. Die Verità (p. 68).	
B. Die Funktion des Gewandes bis zur Verità	70
1. Bibiana (p. 70); 2. Urban VIII. in St.Peter (p. 70); 3. Longinus (p. 71); 4. Die Caritas und die Justitia am Grab Urbans VIII. (p. 72); 5. Therese (p. 73); 6. Die Verità (p. 74).	

C. Die Akt- und Gewanddarstellung in den Zeichnungen der gleichen Zeit	75
1. Die Skizze zu Pluto und Proserpina (p. 75); 2. Die Ureinfälle zu dem Pasce-oves-meas-Relief (p. 75); 3. Die Studien zur Therese (p. 76.); 4. Die Skizzen zu Zwei-Heiligen (p. 76); 5. Die Skizze und die Ureinfälle zu der Verità (p. 77).	
D. Die Aktdarstellung und die Funktion des Gewandes in den folgenden Figuren der fünfziger Jahre	78
1. Die Studien zu Daniel (p. 78); 2. Daniel (p. 79); 3. Habakuk (p. 80); 4. Magdalena und die Skizze zur Magdalena (p. 81); 5. Hieronymus und die Skizzen zum Hieronymus (p. 82).	
E. Affekt und Leidenschaft in den Gestalten	84
1. Die Gewandfigur (p. 84); 2. Der Affekt in den Gestalten (p. 85); 3. Die Leidenschaft in den Gestalten (p. 86); 4. Das Pathos in den Gestalten (p. 87).	
3. Kapitel: Die Komposition der Mythischen und der Heiligenfiguren bis in die fünfziger Jahre. Das Pathos in den Gestalten	88
A. Die Dreiansichtigkeit. Der Kontrapost	89
B. Die Borghesefiguren. Das Existieren der Gestalten	91
C. Die Barberini-Heiligen. Die Änderungen der Aufgabe der Skulptur. Die Nischen der Figuren bis in die fünfziger Jahre	96
1. Bibiana (p. 96); 2. Die Änderungen der Aufgabe der Skulptur (p. 96); 3. Longinus (p. 98); 4. Die Figurennische bis in die fünfziger Jahre (p. 99).	
D. Die Heiligen seit 1642. Das Pathos in den Gestalten	102
1. Die Heiligen seit 1642 (p. 102); 2. Das Pathos in den Gestalten (p. 107).	
II. Eine Strukturanalyse (1967)	
Die Unio mystica der hl. Therese von Avila in der Cornarokapelle	109
III. Versuch (1968), das Verhältnis Gian Lorenzo Bernini's zu Ignatius von Loyola neu zu bestimmen, unter verstärkter Berücksichtigung des Alterswerkes (1968)	117
A. Vier Übereinstimmungen	118
1. Zur Anima Beata und Anima Dannata (p. 118); 2. Zum Bezirk von St. Peter (p. 119); 3. Zur besonderen Dreiansichtigkeit (p. 124); 4. Zur Intentionalität (p. 126).	
B. Abriß der Entwicklung	127

C. Der Amor reverencial	130
1. Zu Gabriele Fonseca (p. 130); 2. Zu den Engeln für die Engelsbrücke (p. 130); 3. Zur Ludovica Albertoni (p. 131); Zu den Engeln des Sakraments- altars (p. 132).	

D. Zur Stellung Christi und der Trinität	132
1. Das Verhältnis der Gläubigen, des Altares und der Figuren zueinander seit 1642 (p. 133); 2. Christus und Trinität (p. 134); 3. Die Auffassung von der Messe (p. 135).	

Anhang:

1. Gian Paolo Oliva und Gian Lorenzo Bernini (1968)	137
2. Bernini's Modello einer Verklärung Christi im Salzburger Barockmuseum (1982)	140
English Summary	152
(pp. 9/11)	

Einleitung

Die Dreiansichtigkeit der Plastiken des Gian Lorenzo Bernini eine Vorlesung (1971)

Gian Lorenzo Bernini ist 1598 in Neapel geboren worden und 1680 in Rom gestorben. Und eben Stadt und Kirche von Rom hat Bernini, zumeist im Auftrag der Päpste, mit seiner Kunst zu seinem Teil reich gemacht, als Architekt, als Porträtplastiker und als Bildhauer von Statuen und Gruppen.

Geht man die Reihe seiner in diesem langen Leben entstandenen Gruppen und Statuen durch, aufmerksam auf Bernini's künstlerischen und menschlichen Weg, so bemerkt man im Gang seiner geistigen Entwicklung drei Zäsuren, bei denen seine Anschauungen ruckweise gewachsen sind. Dies ist kurz zu skizzieren:

Zunächst aufgezählt, wären es die folgenden:

Die erste Zäsur ist 1620/21 zu bemerken, als Bernini zweiundzwanzig Jahre zählte: dieser Absatz innerhalb seiner Entwicklung hat - wie ich es nennen möchte - die Qualität eines Sprunges in seinen Anschauungen.

Die zweite Zäsur beobachten wir 1642/43, damals war Bernini vierundvierzig Jahre alt: dieser Absatz, durchaus beruhend auf der im Sprung gewonnenen neuen Basis, hat die Qualität einer Wende seiner Anschauungen.

Die dritte Zäsur ist in die Jahre nach 1665 zu datieren, nach Bernini's sechsendsechzigstem Lebensjahr: dieser dritte Absatz wäre als letzte innere Umstimmung seiner Anschauungen zu charakterisieren.

Was soll damit bezeichnet und unterschieden sein? Es genügen hier einige Hinweise:

Die erste Zäsur wird kenntlich, wenn man die Aeneasgruppe (vor derselben entstanden) und die Plutogruppe (nach derselben entstanden) miteinander vergleicht.

Aeneas, von dem kleinen Askanius, seinem Sohn, begleitet, trägt seinen Vater Anchises auf der Schulter, und dieser, auf das Haupt des Sohnes gestützt, die Penaten, die Hausgötter. Pluto in der anderen Gruppe raubt (pp. 11/12) Proserpina, er hat sie ergriffen, an sich und emporgerissen; Proserpina wehrt sich verzweifelt, aber vergebens.

In den Gestalten der Aeneasgruppe ist in Aeneas ungetröstete Trauer, in Anchises fassungsloses vor sich Hinstieren dargestellt, beides dem verlorenen Troja geltend: aber die Richtung ihres Schreitens ist unbetroffen von den seitab gehenden Richtungen ihres gedenkenden Schmerzes: beider Gestalten seelischer Zustand ist als seelische Stimmung genommen, die das Ganze ihrer körperlichen Erscheinung nicht durchwaltet, das sich Geben der Gestalten nicht im Ganzen durchformt: vielmehr besteht die Rundlichkeit des Kindes, die Kräftigkeit des Mannes und die Gebrechlichkeit des Greises durchaus unabhängig von ihrer Stimmung und neben derselben.

Anders bei der Plutogruppe: hier ist im Ganzen ein Bild von Lebensmächtigkeit und -einheit aufgerichtet: mit ihrem Schreiten und Greifen, mit ihrem den anderen erhebenden, an- und aufsichnehmenden Tragen, mit ihrem verzweifelt sich Sträuben, wohinein ihre Leiber nach Festigkeit und Bewegung mitaufgehen, erfüllen diese Gestalten ohne jede

weitere Abschweifung sich selbst und ihre Möglichkeit in Einem, darin aufgehend, so daß sie aus dem Ganzen ihrer Existenz handeln.

Vergleicht man den David des Bernini mit dem David des Michelangelo, so läßt sich dieselbe Zäsur erkennen; deswegen, weil es eben dieser selbe Sprung in Bernini's Anschauungen gewesen ist, der Bernini endgültig und radikal von der Kunst der Renaissance und ihren, wesentlich ihr zugehörig bleibenden Folgen getrennt hat: Die Gestalten des Bernini bleiben nicht, wie Michelangelo es gestaltet hatte, etwa mit der Wendung ihres Hauptes und der Richtung ihres Blickes Leib und Aktionen gegenüber doch auch wieder souverän und von ihnen abgewandt, sich darüber erhebend, sondern nehmen ihren ganzen Leib in ihr Tun und Wollen mit hinein und gehen im Vollbringen auf.

Dank dieses Sprunges sind für Bernini jetzt Stimmungen nicht mehr akzidentell dem Wesen, attributiv den Gestalten, gewissermaßen hinzuaddierbar gewesen, sondern essentiell mit ihnen einig: für ihn haben jetzt die Menschen aus ihren Affekten, später ihren Leidenschaften überhaupt erst gelebt.

Darauf wieder hat Bernini's Pathos, hat die Wende seiner Anschauungen basiert. Dank dieser Wende - wenn wir uns den extremsten Fall vornehmen: die Therese - ist jede Form der Mächtigkeit der Gestalten ihrer Ohnmächtigkeit, ihrer Schwäche und Hingegebenheit gewichen. So unbeschränkt und einheitlich die Gestalten des Bernini aber bis dahin ihre Macht ausgelebt haben, so unbeschränkt und einheitlich haben sie jetzt in dem vor uns stehenden Fall ihre hinfällige Hingegebenheit ausgelebt. In dieser ganzen, grenzenlosen Hingegebenheit an Gott hat Bernini seine Anschauung von einer in der *Unio mystica* vollendeten Heiligkeit dargestellt, einer Hingegebenheit an Gott, meint das, in der wiederum keine Ausnahme und Abschweifung sich findet, nichts als souverän (etwa der Kopf), nichts als unwürdig (etwa der Leib) außerhalb geblieben ist. (pp. 12/13)

Genauer läßt sich diese Wende vielleicht anhand der anderen Gestalten charakterisieren, etwa seiner Magdalena, einem nicht so extremen Fall. Erleichtert wird der Vergleich, wie bei Bernini stets, dadurch, daß der Umkreis der Themen des Künstlers trotz seiner zahlreichen Werke nicht groß ist, in dem Bernini sich Zeit gelassen hat zu jeweils tieferen und dann ausgebauten Auffassungen weniger Themen, die fast stets im Umkreis derjenigen der Pietas und der Liebe geblieben sind, der Liebe zu Menschen, der Liebe zu Gott. Gegenüber Pluto und gegenüber Apoll, dessen Gruppe ebenfalls vor der Wende gehauen wurde, verhalten sich die Geliebten eben dieser Götter, Proserpina vergeblich sich wehrend und Daphne in die Verwandlung sich entziehend: bei Pluto und Apoll, den Liebenden aber, ist die Liebe ungebrochen aktiv, bei Pluto wild, stark, erobernd, bei Apoll siegreich, leicht, nacheilend. Nach der Wende nun ist in das aktive Moment der Liebe in den Gestalten ein passives Moment hineingenommen, sind die Gestalten zugleich entweder zurückgeworfen oder, wie in Magdalena, im Leib, statt aufrecht stehend, geknickt, in sich gegangen: ihre Liebe ist strebend und vergehend zugleich, ja sie strebt, wie wir in der Therese sehen, zu vergehen, als ihrem Ziele, als dem Zustande dann vollendeter Heiligkeit.

In diesem Zusammenhang stellt die Therese, die im Gang des Lebens des Bernini das erste Werk nach der Wende seiner Anschauungen gewesen ist, zugleich den Gipfel eines Weges der Heiligung dar, auf dessen einzelnen Stufen die anderen Gestalten des Bernini stehen, von der ersten Zurückgeworfen- und Ergriffenheit durch Gott in *Konstantin*, der gläubigen Folgsamkeit in eine himmlische Weisung in *Habakuk*, dem hoffenden Beten

des Daniel in der Löwengrube über das liebende Sehnen eben der Magdalena zu der liebenden, betrachtenden Geneigtheit über das Leiden Jesu in *Hieronymus* bis zu Thereses mystischer Vereinigung mit Gott hin.

Dank dieser Wende der Anschauungen von Affekt und Leidenschaft und dank dieses Gewinnes einer eigenen Anschauung von Pathos (zu Gunsten einer Darstellung der Heiligkeit der Heiligen) hat Bernini seinen Werken deren unverwechselbaren anschaulichen Charakter gewonnen; und hat Bernini sich auch herausgehoben aus der zeitgenössischen Strömung, dem Barock, zu dessen Anführern man ihn seit 1620/21 zu rechnen hatte: indem Bernini jetzt nicht mehr, wie es Art und Funktion der Stilanführer ist, nachahmlich-vorbildlich, sondern unnachahmlich - wie die Geschichte der Kunst gelehrt hat - gearbeitet und sich endgültig in die Stufe der Rubens, Hals, Poussin, Velazquez und Rembrandt eingereiht hat.

Diese Wende, wie jetzt nur anzufügen ist, hat in den letzten Jahren seines Lebens noch eine innere Umstimmung erfahren. Die Liebe zu Gott, in welcher die Heiligen Gott immer näher kommen und endlich, wie es in der Figur der Therese dargestellt ist, auf Wolken der Erde enthoben, in mystischer Vereinigung Gott nahe sind, hat sich für Bernini dahin gewandelt, daß die Liebe zu Gott Anbetung und Verehrung geworden ist und der Heilige in deutlicher Distanz von Gott verharrt. Für diese Umstimmung der Thematik, die in der Ikonographie und dem Stil seines Alterswerkes hervorgetreten ist, mögen die Sakramentsengel (für das herrschend Werden von Anbetung und Verehrung) und die Ludovica Albertoni (für (pp. 13/14) das sich Ergeben in den Tod, im Sterben aus einem Übermaße mystischer Gottesliebe) eher als ein Hinweis stehen.

Dieses Gerüst für eine Auffassung des Ganges der menschlichen und künstlerischen Entwicklung des Bernini vorauszugeben, hielt ich mich schuldig, bevor ich die Aufmerksamkeit einleitend auf die Frage nach der Ansichtigkeit der Plastiken des Bernini lenke: denn der Rang des künstlerischen Werkes des Bernini nötigt uns, auch die Frage nach der Ansichtigkeit seiner Statuen und Gruppen nicht im Hinblick auf ein bloß artistisches Können, sondern geöffnet auf seine Darstellungen, d.h. die Sichtbarmachungen seiner Themen zu stellen und zu behandeln.

Ansichten - was sind und soll das?

Auch bis jetzt haben Sie sich schon gewisser Ansichten der Plastiken bedient, zumindest nämlich solcher, die die Photographien gewähren. So erhebt sich die Frage: ob diese Ansichten die richtigen Ansichten der Plastiken gewesen sind, wenn ja, ob die wesentlichen; dieser Frage schließt sich die nächste an: ob es noch andere wesentliche, unter- oder nebengeordnete Ansichten gibt; ganz zu geschweigen der Frage, ob es nicht vielleicht gänzlich beliebig sei, von woher man die Plastiken ansähe, oder man sie ringsum, in einem gleichmäßigen Kontinuum, ohne Hervorhebung von Ansichten überhaupt, aufzufassen hätte.

Diese Fragen erheben sich naturgemäß, wenn man es mit der Betrachtung von Skulpturen und Plastiken zu tun hat: menschlichem Werk, körperlicher Art, im Raum (frei oder in Nischen stehend) zur Betrachtung dargestellt, und ganz oder zu Teilen umschreitbar. Diese Fragen sind aber, wie Sie bemerken werden, kompliziert und nur mit stiller Beobachtung der zu beurteilenden Werke und viel Geduld und eigentlich (aus zu nennenden Gründen) nur vor den Werken selbst zu lösen.

Die Frage nach der Ansichtigkeit der Plastiken des Bernini ist zugleich, infolge ihrer Schwierigkeit, kontrovers. Unter den Kunsthistorikern, die sich ausführlich mit Bernini abgegeben und sich ausführlich über Bernini geäußert haben, vertrat Rudolf Wittkower, meines Wissens zuerst, die Meinung, daß die Plastiken des Bernini Ansichten haben, und zwar je eine, senkrecht von vorn. Sein Schüler Howard Hibbard gab diesen Gesichtspunkt wieder preis, praktisch so verfahrend, als sei es in einem gewissen Umkreis, vorne um die Werke herum, gleichgültig, wie man sich stelle, und als biete sich mancherlei interessanter Aspekt. Dem gegenüber versuchte ich in der nachfolgende publizierten Studie von 1965 an der Ansichtigkeit der Plastiken des Bernini festzuhalten, wie ich es auch jetzt vertreten will, aber von drei verschiedenen und zusammengehörenden, in sich bestehenden und auf einander bezogenen Ansichten auszugehen. Hans Kauffmann, in dem neuesten Buch (1970) über Bernini, verhält sich schwankend, dem hibbardschen Standpunkt nahe.

Nochmals: die erste Frage: was sind Ansichten? (pp. 14/15)

Zunächst: mit Ansicht ist nichts gemeint, was der Betrachter nimmt oder läßt: mit Ansicht ist etwas über das Werk ausgesagt. Es ist also nicht zu fragen, ob man (ich, mein Freund oder wer sie sein mögen) so oder anders hinsieht, sondern ob die Werke sich so darstellen - und ich, demnach, wenn ich mich den Werken angemessen verhalten will, dementsprechend hinstellen sollte. Es handelt sich hier also nicht um eine, vielleicht statistisch durchgeführte, Beobachtung und Kritik des Betrachterverhaltens, sondern um eine Beobachtung und Kritik der Werke, ihrer Eigenart und Ordnung, und ihrer in ihnen sich anzeigender Unterschiede.

Sehen wir uns Aufnahmen an und versuchen, was eine Ansicht ist, auszugliedern: zunächst vier Aufnahmen der Gruppe des Aeneas, die den Vorteil haben, daß sie die Gruppe genau senkrecht von vorne, senkrecht von hinten, senkrecht von rechts und senkrecht von links aufgenommen zeigen, also nicht von beliebig-zufälligen Punkten aus. Wenn man diese Aufnahmen betrachtet, daraufhin, ob und in welcher Ansicht die Gruppe Wesentliches zeige, Wesentliches von Aeneas, Anchises und Askanius, ihrem Beisammensein, ihrer Stimmung, wovon, wie zu sehen, das Werk handelt, so scheidet die Rückansicht ziemlich schnell aus, als, in der Tat, nichts denn Rückseiten gebend, Fachleuten für einige stilistische Züge zwar interessant, so für die Behandlung der welkenden Haut des Anchises, aber als nichts ergebend für das, wovon die Vorderansicht redet, von Pietas als Ergebenheit, Frömmigkeit, Scheu, von Trauer, Schmerz, usw. Wägt man jetzt die Aussagen der Seitenaufnahmen gegenüber der Vorderansicht, sie miteinander vergleichend, so fällt wiederum auf, wie die Aussagen zurückbleiben, die Gestalten sich stets und sinnlos überschneiden, ihrer Entfaltung wechselseitig im Wege sind, wie die Teile der Komposition, nicht selbst bedeutsam artikuliert, kein Ganzes in Einheit ausmachen, wie keine bildmäßige Geschlossenheit entsteht. So aber in der Vorderansicht: wo das Greifen des Sohnes und das Stützen des Vaters, wo das Tragen des Sohnes und das Sitzen des Vaters gegeneinander ponderiert, gewogen sind und gemeinsam ein Ganzes ausmachen, durch das Schreiten des Sohnes und das Stehen des Ganzen gestärkt und durch die Stimmungen der Gestalten belebt. Alles das und Entsprechendes fehlt uns in den anderen Ansichten.

Dadurch hebt sich die Vorderansicht als Ansicht und gegenüber den anderen doch zufälligen als wesentliche Ansicht und hebt sich die Aufnahme als werkgerechte hervor.

Aber auch an dieser Ansicht des Werkes läßt zweierlei zu wünschen übrig, wenn eine gesamte Ansicht des Werkes gewonnen werden sollte: zunächst sehen wir den Askanius nicht oder nur unmöglich überschritten, er gewinnt auch auf den anderen Aufnahmen kein Ansehen; sodann sehen wir das Gesicht des Aeneas nicht, wenn wir uns betrachtend in seine Trauer, wie der Wichtigkeit derselben angemessen wäre, vertiefen wollten. Beider Anblick aber würden wir gewinnen, wenn wir nach links und rechts neben die Figur träten, nicht aber soweit wie der Fotograf der Seitenaufnahmen, der beides schon wieder aus den Augen verloren hat; sondern mitten zwischen diese Punkte, diagonal auf den Sockel von links und diagonal auf (pp. 15/16) den Sockel von rechts gerichtet. Von links her verfüge ich über keine solche Aufnahme, von rechts her sehen Sie eine richtige Aufnahme.

Solche Betrachtungen müssen sofort und ständig mit der Kritik der Fotografien einhergehen: Es sind zwei Grenzen der fotografischen Technik zu erwähnen und zu berücksichtigen. Erstens: ein betrachtender Mensch sieht stets beidseits etwas um die Figuren herum, der Apparat des Fotografen nicht. Dieser Unterschied ist darauf zurückzuführen, daß der Mensch, außer ausgleichender Erfahrung und entsprechendem Verständnis, schon 'technisch', wenn Sie den Ausdruck gestatten, zwei Augen, die Kamera aber nur eine Linse für die Projektion hat. Zweitens, was vielleicht zunächst befremdet, gerührt zu hören: der Mensch hat die für eine Betrachtung von Skulpturen wichtige Fähigkeit, zu übersehen, nicht in die Zusammenhänge Gehörendes, vielleicht auch noch räumlich Zurückliegendes zu übersehen, während die Kamera alles miteinander und kunterbunt in gleiche Deutlichkeit mechanisch projiziert. Für unsere Aufnahmen bedeutet das, daß von dem Werke in der Vorderansicht die Zerstückelung des Askanius übersehen würde, ebenso der stützende Arm des Anchises und daß diese beiden auftauchenden Momente, indem die Figuren selbst körperlicher, runder erscheinen, nur (aber auch) anregen würden, die anderen Ansichten aufzusuchen. In dieser ersten betrachteten Gruppe hätten wir also drei als wesentlich erachtete Ansichten, eine erste, diagonal von links, eine Hauptansicht, senkrecht von vorn, eine Schlußansicht, diagonal von rechts zu sehen.

Vergegenwärtigen wir uns das genauer an der Gruppe des Pluto und der Proserpina, bevor wir uns der Frage zuwenden, wozu solche Ansichten dienen, was sie leisten können. Was ist zu sehen: Pluto ist mit großem, federndem Schritt nach vorn in den Stand gekommen; mit lüsternem Gesicht und wildflatterndem Bart hat er mit beiden Armen, unterstützt von seinem linken Bein, Proserpina empor- und an sich gerissen; er braucht seine ganze, durch Anspannung aller Muskeln gewaltige Kraft, um in bewegungsmächtigem Schwung der Hüfte, mit zugreifendem Arm und tief in den Leib der Proserpina eindringender Hand Proserpina emporzuhalten und in seinem erdfesten, triumphalen Sieg zu tragen.

In der mittleren, der Hauptansicht, wie sie zu nennen ist, stellt die Gruppe eben als Hauptansicht ihres Gegenstandes den Kampf der beiden Gestalten, ihre Auseinandersetzung hervor: gegen Plutos Leib, der zwischen der Draperie und, symmetrisch dazu, den Muskeln, die den Torso in der Leiste begrenzen, entfaltet aufgeht, schieben sich kompositionell heftig eingeführt, von rechts her Proserpinas Beine übereinander: die symmetrisch gerichteten Leiber der beiden Gestalten streben auseinander und die parallel geführten Arme reißen an sich und stoßen von sich; zwischen diesen kämpfenden Armen sieht man des Pluto rüde in Proserpinas Fleisch

dringende Linke und sein lüsternes Gesicht mit dem wild flatternden Bart und darin die Ursache ihrer Auseinandersetzung. (pp. 16/17)

In den beiden Nebenansichten werden andere Ansichten dieses Geschehens bildmäßig hervorgehoben. Für die erste Ansicht, diagonal auf den Sockel von links, zeige ich einen römischen Stich des 17. Jh., dessen Stecher¹, wie man sieht, diese Ansicht für wichtig hielt: zu dem in der Hauptansicht hergestellten beidseitigen Kampfe, der Auseinandersetzung, ist hier als Exposition, neben einer Schilderung der Vitalität des Pluto, gezeigt: wie Pluto mit mächtigem Schritt vorwärtskommt, sich der ganzen zur Verfügung stehenden Erde versichert, dabei in sicheren Stand kommt und wie er Proserpina an sich gerissen hat; zugleich wird die Auseinandersetzung des Kampfes, welche die Hauptansicht zeigt und in der beide, sich bekämpfend, nebeneinander gerückt sind, eigentümlich durch das Unsichere in der Position der Proserpina vorbereitet, deren Beine keine Stütze finden. Das ist in der Hauptansicht zurückgetreten, was noch für die dritte Ansicht wichtig wird.

Kurz eine falsche Ansicht, senkrecht auf die Seite links: in dieser Aufnahme ist Schritt und Muskulatur Plutos zu sehen, insoweit ist sie für stilistische Untersuchungen dienlich und vielleicht gemacht, aber kompositionell ist sie unerheblich, indem nichts von dem Zusammenhang der beiden Figuren, welcher sich dann als Widerstreit zu erkennen gibt, sichtbar wird, nichts vom Wesentlichen dieser Gruppe.

Von der dritten und Schlußansicht ein doppelt unzulängliches Foto: es ist einerseits zu weit von rechts aufgenommen, so daß Pluto aus dem Zusammenhang verdrängt ist, auf den es gerade ankäme; und andererseits ist es von einem viel zu nahe gelegenen Standpunkt und dadurch in verzerrender Untersicht aufgenommen, von einem wohl auch sonst nicht gerade künstlerischen Interesse geleitet. Die Folge: die mittlere und die obere Zone der Gruppe sind im Verhältnis zu der unteren zu kurz geraten und zu nahe aneinander gerückt, und die klare Dreigliederung der Komposition ist verunklärt. In dieser Ansicht würden wir auseinander gesetzt erkennen: Oben in Proserpinas angstvoll zurück und zur Seite gewendetem Gesicht, mit der Träne in ihrem Auge, in ihrer ins Leere greifenden Hand, bei flatternden Haaren und flatterndem Tuche: die Vergeblichkeit. In der mittleren Zone - wenn man die Arme im Unterschied zu den Armen der Hauptansicht beachtet -, daß der Kampf gebrochen ist, die Arme sich nicht mehr stracks gegeneinander wehren, und als zweites - wenn man sich der ersten Ansicht erinnert -, daß Proserpina (ein durchaus neues Motiv) fest und sicher gehoben wird, durchaus entsprechend dem Mythos, der nicht beim Unglück der Proserpina stehen bleibt. Und in einer unteren Zone sieht man den Cerberus. Lassen wir es damit: eine genauere Auslegung ist für die Konstatierung und Qualifizierung der Ansichten nicht nötig.

Ansichten - was leisten sie?

Wenden wir uns der Gruppe des Apoll und der Daphne zu, jetzt in dem Bestreben zu sehen, was die Dreiansichtigkeit bei Bernini leisten kann. (pp. 17/18)

Zunächst eine Frontalaufnahme des Gesichtes des Apoll; ich bitte, sich so genau wie möglich die Augen anzusehen, die Haare über der Stirn und letztlich die seitlichen Haare,

¹ Domenico de Rossi, *Raccolta di statue antiche e moderne*, Rom 1704, Tafel 68.

und sich jetzt aus eigener Phantasie vorzustellen, wie dieser Kopf im Profil auszusehen hätte. Nun die Aufnahme des Kopfes im Profil. Der Unterschied im seelischen Ausdruck in beiden Ansichten ist beträchtlich, er ist dargestellt im Blick, die Mittel der Darstellung dieses Blickes sind die Augen und - was in der Bildenden Kunst häufig hinzugenommen wird - die Haare. Das Auge ist so gearbeitet, daß der obere Lidbogen nicht senkrecht über der Pupille steht, wie der Profilansicht zu Folge erwartet wird, sondern er ist nach Innen verschoben: dadurch wird der Blick fassungslos. Die Pupille besteht nicht in einem Bohrloch, wie der Profilansicht zu Folge zu erwarten war, sondern in einem stehen gelassenen Marmorstift, um den herum die Iris ausgehöhlt ist: der Blick wird starr. Die Stirnhaare fahren nach rechts und links auseinander: der Blick wird orientierungslos. In der Profilansicht war das Auge scharf und präzise mit gleichmäßigen Linien geschnitten, die Pupille erschien als vertieftes Loch: der Blick war hoch und klar und offen, und die zurückkehrenden Haare verliehen ihm Kraft.

Die Profilansicht des Apoll gehört zu der Hauptansicht der Gruppe, die Enfaceansicht zur dritten, zur Schlußansicht der Gruppe. Nehmen wir sie jetzt in den Zusammenhang der Komposition zurück: (Der Sockel des Bernini, das ist anzumerken, wurde in späteren Jahren, wie am Original leicht zu erkennen, verändert und die Gruppe umorientiert, so daß die erste Ansicht heute senkrecht auf den Sockel von vorn, die zweite und Hauptansicht diagonal auf den Sockel von rechts und die dritte und Schlußansicht senkrecht auf die rechte Seite des Sockels gesehen wird.) In der ursprünglich ersten Ansicht sieht man, wie Apoll eilend, zart und schwebend naht, wie er Daphnes Blick sucht, wie er sie erreicht und darin zart verhält. In der Hauptansicht, in welcher der Draperiebogen in Apolls Rücken garnicht mehr zu sehen ist, deutlich aber, wie Apoll den rechten Arm abhält, sieht man dann die Neigung seines Leibes verstärkt und sieht ihn, während sein schwebender Arm, was seitlich ist, sachte und leise hält, hochgemut, wie die Aufnahme des Kopfes erkennen ließ, staunend ihr nahen und in seinem Blick lächelnd und freudig ihren Blick erwarten. In dieser Ansicht ist der Höhepunkt der Begebenheit, ihre wechselweise Nähe geschildert, zu dem das Heraneilen des Gottes die Exposition war. Die dritte Ansicht hebt mit dem Metamorphosenthema an: den Blättern, den Wurzeln und Daphnes Fuß. Man sieht auch hier erst, daß die Rinde, die sie bisher wie eine Hülle schützend umgab, (und ausschließlich unter der erst jetzt sichtbaren Hand des Gottes, unter der Berührung des Apoll) mit der Haut verwächst, daß die Haut in Rinde vergeht, und solcherart die Metamorphose unter der Hand des Gottes sich ereignet. Von Apoll ist, links neben Daphne, nicht viel mehr als das fassungslose Staunen, das die Detailaufnahme zeigte, übrig geblieben; von der strahlenden Höhe, in der er in der Hauptansicht hochgemut erschien, ist er abgesunken; und Daphne reckt sich jetzt hoch über ihn empor und dreht sich mehr und mehr von ihrem rechten Fuße unten bis zu ihrem linken Arme oben, aus der Bahn seines Laufens und Nahens heraus und sie enthebt sich, in die Metamor(pp. 18/19)phose strebend, der Erde, hebt sich aufwärts in die Verwandlung. Solcherart wird sinnwandelnd erzählt.

Ansichten - wie können sie im Entwurf hervorgebracht werden?

Nach der Erklärung der ersten Frage, was Ansichten sind, und der zweiten, was Ansichten leisten können, nun die dritte, wie solche Ansichten unterschiedenen Sinnes in der Entwurfspraxis überhaupt hervorgebracht werden können. Es bedarf kaum eines

Wortes, daß das Entwerfen und Aushauen von Statuen und Gruppen bedeutend dann erschwert wird, wenn die Statuen und Gruppen nach verschiedenen Seiten hin a) bildmäßig und obendrein b) noch sinnunterschiedene, in Bernini's Fall meist sinnentwickelnde, oft sinnwandelnde Ansichten gewähren sollen. Wir sind in der glücklichen Lage, dem Problem des Entwurfes in diesem Punkte an einem Beispiel ein wenig näher kommen zu können, und zwar am Beispiel des Daniel.

Zunächst die Figur nach ihren Ansichten: Daniel ist dargestellt im Gebete. Des Näheren: Daniel ist auf einen Fels gekniet; sein Leib ist aufwärts und nach vorn gerichtet, die Arme sind heraus und nach links erhoben, das Haupt ist in die Nische zurück und nach rechts geneigt: so daß er nicht mit seinem ganzen Leib in eine Richtung, dringenden Flehens, emporstrebt, sondern, ringsum ins Offene gewendet, aufwärts zum Himmel betet.

Erste und Expositionsansicht: Der Löwe leckt Daniel (der demnach außer Gefahr vor dem Löwen ist und nicht derentwegen betet) den Fuß. Das vor- und zurückgehende Bein führt zu der Draperie, (die an der Übergangsstelle abgeflacht ist) die den Leib umschlungen aufgehen läßt und, was metaphorisch auf das Gebet zu beziehen ist, lohengleich nach oben flammt. Das zart zurückgeneigte Haupt wird von den weitausgestreckten Armen und den hoch erhobenen, zum Gebete gefalteten Händen übergriffen. Man sieht: Daniel richtet sich, Arme und Hände zu Gott empor.

Zweite und Hauptansicht: Die Arme übergreifen nicht mehr den Kopf, sondern sind zur Seite gerückt, und der Kopf erscheint über ihnen und zwar, genauer gesagt, über dem linken Oberarm und dem linken Unterarm, welche ihn, rahmend, in ihrem Winkel auch einfassen. Man sieht: aufgrund der Exposition: zu seinem Gebet zu Gott emporgerichtet, schaut Daniel zum Himmel auf und er spricht, er betet.

Dritte und Schlußansicht: Das Haupt ist noch bestimmender geworden; der Zusammenhang zwischen Leib und Kopf ist unsichtbar, und das Haupt, das in seiner Wange nach unten gerundet ist, ist über die Schulter, die nach oben gerundet ist, hinausgehoben, solcherart darüber schwebend, nicht mehr gerahmt, gefaßt. Man sieht: Daniel in der Exposition: zu seinem Gebet zu Gott emporgerichtet; in der Hauptansicht, darauf basierend: zum Himmel aufschauend betend; ist, für eine Schlußansicht: in seinem Gebet dem Himmel zu in die Erhobenheit über seinen Leib gewachsen. Diese drei Momente sind zugleich eine fortschreitende Verinnerlichung dessen, was Beten, nach Auskunft dieses Werkes, für Bernini gewesen ist. Das gleiche Moment, die stufenweise sichtliche Ablösung des Hauptes im und (pp. 19/20) vom Zusammenhang des Leibes, findet sich in Bernini's Werk noch einmal, in der Maria Magdalena, dort eigentümlich Hieronymus entgegengesetzt.

Im Fall des Daniel besitzen wir nun Studien von des Bernini Hand, deren zwei verschiedene solche Ansichten, wie wir sie hier dargelegt haben, zeigen, und zwar die Expositions- und die Hauptansicht. Die Studie für die Hauptansicht (Leipzig, Graphische Sammlung im Museum der Bildenen Künste NI. 7891²): Man sieht die dem ausgeführten Werk in der Hauptansicht entsprechende Führung der Arme und Stellung des Kopfes über der Armbeuge; kleinere Modifikationen können außer Acht bleiben, man achte auf die Stellung der Beine, die zeigt, daß wirklich diese Figur in dieser Ansicht gemeint ist.

² Heinrich Brauer, Rudolf Wittkower, *Die Zeichnungen des Gian Lorenzo Bernini*, Berlin 1931, Tfl. 46.

Die Studie für die Expositionsansicht (Leipzig, Graphische Sammlung im Museum der Bildenen Künste NI. 7892³): Man vergleiche die deutlich hervor- und emporgerichteten Arme und, wie sie das Haupt überschneiden und den betenden Blick noch nicht erkennen lassen; man achte wieder auf die Stellung der Beine, die auch hier zeigt, daß wirklich diese Figur in dieser Ansicht gemeint ist, es sich nicht um eine dann verworfene, ältere Konzeption handelt. In diesen beiden Studien haben wir ein Zeugnis aus Bernini's Werkprozeß, daß Bernini tatsächlich Ansichten unterschieden und sie für sich ausstudiert hat.

Ich ziehe eine dritte Studie zum Daniel, zu dem wir allein unter den Werken des Bernini einen größeren Komplex an Zeichnungen noch beisammen haben, heran: Es ist ein Blatt mit drei Studien (Leipzig, Graphische Sammlung im Museum der Bildenen Künste NI. 7892⁴), in denen es Bernini, wie man an den Intensitäten der Strichführung bemerkt, um die Gestaltung des Überganges vom Kopf zum Rumpfe, um den Hals, jedesmal in der Hauptansicht, gegangen ist. Wenn man die mittlere Studie genau betrachtet, bemerkt man, daß das Problem in der Neigung des Hauptes gegen die linke Schulter bestanden hat, und sieht, deutlich hervorgehoben, die Kurve der Backe symmetrisch zur Kurve der Schulter, Rundung über Rundung liegend, was für die dritte und Schlußansicht, wie dargelegt, wichtig und in dieser Hauptansicht zu ermöglichen war.

Es bedarf keiner besonderen Vorstellungskraft, sich auszurechnen, daß, sagen wir, aus einer endlichen Addition solcher Zeichnungen, solcher ausstudierter Haltungen keine Figur mehr zu gewinnen wäre. Anders gesagt, daß es unmöglich wäre, zuerst getrennte Ansichten auszuarbeiten und diese dann in einer Skulptur oder Plastik zu vereinigen. Die Gelegenheit, die verschiedenen, bei Bernini, wie gezeigt, drei Ansichten gegeneinander hervorzubringen und miteinander auszugleichen, bestünde im Bozzetto. Von den Bozzetti zum Daniel scheint einer (**Vatikan**), und zwar aus Ton, erhalten geblieben zu sein (der schon im 17. Jh. mit einer dicken Schutzschicht, dadurch zugleich Bronzen angeglichen, überschmiert wurde, so daß die Eigenhändigkeit sich nicht mehr zweifelsfrei ausmachen läßt.) Dieser Bozzetto wäre nun, wie man sieht, auch zu fertig, stammt aus einem späteren Stadium der Arbeit, etwa den Zeichnungsstudien vergleichbar. An derartigen Tonfigürchen aber ließe sich bilden, bis Leib, Haupt, Glieder und Gewand gegeneinander die richtige Stellung einnehmen, welche dann jene in verschiedene, bei Bernini drei Ansichten, sinnvoll geordnet, in Erscheinung treten läßt. Waren die Ansichten solcherart im Bozzetto skizziert und der kompositionelle Zusammenhang gewonnen, dann war der Moment ge(pp. 20/21)kommen, die einzelnen Ansichten in Zeichnungsstudien oder weiteren Bozzettostudien, wozu ich den vor uns stehenden rechne, durchzuarbeiten. Vielleicht läßt sich hypothetisch über die Skizzenbozzetti noch Näheres sagen, wenn wir eine historische Nachricht hinzunehmen: Bernini unterschied, wie wir wissen, zwischen Ton- und Wachsbozzetti. Von den Wachsbozzetti hat sich naturgemäß keiner erhalten. Vielleicht dürfen wir annehmen (dies die Hypothese), daß das bildsame Material des Wachses für die Skizzenbozzetti und das leicht trocknende Material des Tones für die Studienbozzetti gedient hat, bis Bernini bei einigen Großobjekten wie der Kathedra noch zu Holzmodellen übergang. Diese Hypothese würde plausibler erscheinen lassen, was uns durch Joachim von Sandrart überliefert ist, dem Bernini nicht weniger als 22

³ A.a.O. Tfl. 45.

⁴ A.a.O. Tfl. 47.

Wachsbozzetti zu der Statue des Longinus in seiner Werkstatt gezeigt hatte, also Gelegenheit genug, die Ansichten gegeneinander zu skizzieren.

Drei Ansichten - deren Tradition.

Ich komme damit zum letzten Punkt, einer nur kurzen Bemerkung zur Tradition der Mehransichtigkeit. Denn keineswegs ist die Dreiansichtigkeit auf die Statuen und Gruppen des Bernini beschränkt.

Ich wähle für diese Frage den interessantesten und bequemsten Ausgangspunkt: Bernini's Engel mit der Dornenkrone für die Engelsbrücke in der ersten, ihrer Schönheit wegen nicht auf der Brücke aufgestellten, Wind und Wetter ausgesetzten Fassung; es ist zu ergänzen, daß der Engel auf einem Brückengeländer in Luft und Wind zu sehen sein sollte. Erste Ansicht: im Aufgehen des Beines und Gewandes nach rechts und Zurückgehen des Körpers nach links, bei weiter nach rechts vorbeistreifendem Gewand, diese Motive weich umspielt und hinterfangen von dem großen Flügel, sieht man das leicht Heranstehende des Engels, der die Dornenkrone vor sich her trägt. In der Hauptansicht erscheint der Engel jetzt mächtig, majestätisch ausgebreitet, klagend, und man sieht, wie das Haupt des Engels auf die Höhen der Flügel bezogen ist und klagend erscheint im breiten Strom der parallel laufenden Flügel. Und in der dritten und Schlußansicht hält sich der Engel, schmal und ganz aufgerichtet, zurück, auch abgeneigtes Hauptes, uns vor der ganz und vollkommen ausgebreiteten, senkrecht zu sehenden Dornenkrone belassend. Die erste Ansicht gibt sein Auftreten, die zweite seine leibhafte Ausbreitung und majestätische Klage, die dritte das Leidenswerkzeug. Wenn Bernini den Engel mit der Inschrift des Kreuzes so erfindet, daß er, als Pendant, seinen Gegenstand statt links, rechts neben sich trägt, so wendet er die Inschrift derart, daß wir sie wieder in der dritten und Schlußansicht senkrecht und, soweit sie der Engel entrollt, das Jesus Nazarene Rex (das partikuläre Judaeorum zurückhaltend) lesegerecht vor uns haben.

Diese Kompositionsfolge geht auf Michelangelo und zwar seine Statue des Christus in Sta. Maria sopra Minerva zurück. In dieser finden wir uns aber in einer ersten Ansicht senkrecht den Leidenswerkzeugen, in einer zweiten (pp. 21/22) und Hauptansicht, wie bei Bernini, senkrecht dem herkulisch genommenen Leib Christi gegenüber, und in einer dritten und Schlußansicht dem fragend milden Blick. Der Unterschied zwischen dem milden Blick und herkulischen Leib, der oft tadelnd als Diskrepanz bemerkt worden ist, muß als Unterschied zweier Ansichten zunächst auseinander gehalten und derart gewürdigt werden. Bernini hat bei der Übernahme dieser Kompositionsanordnung und Ansichtenfolge sehr sinngemäß geändert: denn während Michelangelo mit den Leidenswerkzeugen angehoben, dann die ganze Gestalt entfaltet und mit dem Haupt geschlossen hatte als Haupt Christi und höheren Ranges als seine Werkzeuge, hat Bernini mit dem Herankommen der Engel angehoben, dann auch sie mächtig entfaltet, aber mit den Werkzeugen geschlossen, wiederum als Christi, wichtiger als die Engel und das Worumwillen ihrer Erscheinung.

Eine der bedeutendsten Anwendungen im Werk des Michelangelo, diesmal auch in einer Gruppe, mag zuletzt genannt sein: die *Pietà* im Dom von Florenz. Die erste Ansicht ist beherrscht von dem, wenn ich so sage, 'gebrochen und verrenkt', jedenfalls geknickt, in sich zusammen und zur Erde Sinken des Toten; die zweite Ansicht von dem rings

Umgebensein und jetzt erst vollständig Aufgenommensein des Toten in den Kreis der Sterblichen, jetzt wirklich ganz einer der ihren und Mensch geworden; die dritte Ansicht ist bestimmt von dem liebenden sich Anschmiegen Mariens, übergehend also in die hinstrebend-aufnehmende Fürsorge und Liebe der Menschen als Antwort. Die Frage nach den Unterschieden der Benützung der Ansichten durch Michelangelo und Bernini zu erörtern, ist die doch dominant auf das Kompositionstechnische gewendete Frage dieser Einleitung nicht ausreichend, es müßte dabei umfassender von ihrer Kunst die Rede sein. (pp. 22/23)

I. Erörterung von 1965

1. Kapitel: Franz von Sales und Bernini. Das Thema der Heiligengestalten. Die Wende seiner Anschauung und seiner Kunst von 1642.

Bernini's Thema:

Was *Heiligkeit* sei und in welchen Gestalten sie sich, in Stufen geschieden, entwickeln und darstellen lasse, dem galt in seinen reifen Jahren hauptsächlich Bernini's künstlerisches Bilden.

Ein statistischer Überblick über die Änderung der Gegenstände seiner Werke während seines langen Lebens (1598-1680) wird dies erläutern:

Erstens: Zeit seiner Tätigkeit hat Bernini die Bilder von Zeitgenossen, von mitlebenden Menschen in einer beträchtlichen Anzahl von Porträts der Erinnerung bewahrt; doch, während er bis gegen 1642 in sechsundzwanzig Jahren sechsundzwanzig noch erhaltene oder bekannte Büsten geschaffen hat, von denen sechzehn Büsten Personen aus nicht-souveränem Stande darstellen, hat er, seitdem er die Therese gebildet hatte, in weiteren achtunddreißig Jahren nur noch sechs Büsten und fast nur regierender Päpste und Fürsten gearbeitet. In der allerletzten Büste, die er in den siebziger Jahren seines Lebens gemeißelt hat, hat er die Porträtkunst überhaupt als thematisch selbständige abgeschlossen: denn in der Verewigung des Arztes Fonseca in der Darstellung eines Menschen, der inbrünstig die Transsubstantiation schaut, hat Bernini das Porträt thematisch in die Darstellung der Welt seiner Heiligen übergeführt und es dahinein aufgehoben.

Zweitens: In ganzer Figur hatte Bernini während seiner Ausbildungs- und während seiner Jugendzeit (1615-1621) sowohl heilige wie auch mythische Gestalten in wechselnder Folge gemeißelt. Seine ersten bedeutenden Entwürfe existierenden Daseins hatte er dann (1621-1624) in mythischen und heroisch-mythischen Wesen gebildet. Seit er 1624 aber, im Alter von sechsundzwanzig Jahren, wieder in den Bereich der religiösen Kunst gerufen und ihm, eine Heilige darzustellen, aufgegeben worden war, hatte ihn die Frage, als was und wie Heilige Menschen existierten, fasst nicht mehr dazu kommen lassen, eigenständige und mythische Gestalten, wie den Triton noch, eigenhändig zu meißeln. Und seit er die Therese gebildet hatte, hat er die mythischen Wesen ganz im Bereiche der Natur für (pp. 23/24) Brunnen und von Gesellen nach seinem bloßen Entwurf ausführen lassen; er selbst ist darin aufgegangen, die Verità, Heilige und Engel mit eigener Hand und immer neu zu schaffen.

So hat sich Bernini in Epochen mehr und mehr auf die religiöse Welt leiten lassen und sich, deren innersten menschlichen Begriff, was Heiligkeit sei, zu bilden, immer ausschließlicher hingegeben. Doch, obgleich seine Phantasie dabei beschäftigt war, mystische Individuen auf Wolken lagernd und in der Vereinzelung dem realen Boden entschwebend und irreale und entrückte Inhalte mystischer Visionen (*Sanguie di Cristo*) darzustellen, hat er sich nicht in der Gestaltung dessen fortdauernd aufgehalten, sich

dadurch auch gegen die Mitmenschen beschränkt, vielmehr hat er sich zunehmend erweitert: Denn seit seinem achtundfünfzigsten Lebensjahr hat Bernini mehr und mehr auch architektonische Aufgaben übernommen; so hat er für den Louvre Entwürfe geliefert, Stadtpaläste und die Scala Regia in Rom, besonders aber Kirchen wie in Castel Gandolfo, in Ariccia, in Rom beim Quirinal errichtet und S. Maria Maggiore (Entwürfe) und den Gesù (durch Baciccio) umgestaltet und den Petersplatz und die Engelsbrücke gebaut. So hat er sich in seinem Alter zunehmend dafür verantwortlich gesehen, Lebensbereiche der Menschen zu gestalten, in der Umformung der Leoninischen Vorstadt vielen Millionen Räume zu eröffnen. ...

So zeigt sich also einem Überblick, daß das Heilige und, was es sei, für Bernini das erste Thema und Problem in seiner reifen Zeit gewesen ist. Eine historische Vorstellung und ein historisches Urteil von und über Bernini und seine Kunstabsicht bedürfte somit eines Begriffes davon, was das Heilige Bernini gewesen ist, wie ihm sein Heiligenbild - Ursprung, Inhalt und Ende seiner hohen Kunst - entstanden ist. Das führt nun allerdings in eine dem Menschen des 20. und des 21. Jahrhunderts nicht besonders vertraute Welt, für die er kaum Vorstellung und Sprache hat.

Was das Heilige sei, das hat Bernini an Heiligen Menschen und ihrer Weise zu sein entdeckt und entwickelt.

Die heiligen Gestalten unterscheiden sich von den mythischen Gestalten insgesamt nach Art und Ort des Zieles, auf das hin sie leben: während Pluto, Proserpina, Apoll und Daphne mit Lebewesen ihrer eigenen Art und auf ihrer Ebene zu tun haben, sind Bibiana, Longinus, Therese und die anderen Heiligen auf den höheren und unsichtbaren Gott oder seinen Engel gerichtet.

Die heiligen Gestalten selbst sind nun, in ihrer historischen Folge betrachtet, zweimal unterschieden:

1. Während die Lage des Laurentius durch den Umstand seines Martyriums und der Sitz des Sebastian durch den Umstand seiner Ohnmacht bedingt sind, sind die Heiligen seit der Bibiana darin einander gleich, daß keinem von ihnen Stellung oder Lage aufgezwungen ist, sondern sie frei und freiwillig sind, was sie sind und wie sie es sind: sie leben, wie ihre Art zu leben ihnen die Lebensweise bestimmt; dabei ist ihnen gemeinsam, daß sie vor und in der Gegenwart Gottes leben (pp. 24/25) (Bernini gibt keine zufällige Verrichtung): Vor und in der Gegenwart Gottes leben sie nach ihrer eigenen, freiwilligen Lebensweise (und zwar nicht gleich, sondern) je anders.

2. Während Bibiana und Longinus in der unmittelbaren Gegenwart Gottes freiwillig stehen, aufrecht dastehen: liegt Therese, ebenfalls nicht in beliebigen Lebensumständen, sondern in der unmittelbaren Gegenwart Gottes; und seit der Therese steht in Bernini's Darstellung kein Heiliger fraglos aufrecht da: nicht Konstantin, nicht Habakuk, nicht Daniel, auch die 'stehenden' Gestalten des Hieronymus und der Magdalena stehen nicht aufrecht da, sondern sind geneigt und gebogen, sind in sich gegangen: Allen Gestalten seit der Therese geht das fraglose, wie selbstverständliche sich vor Gott Aufbauen, sich ihm Darbieten und Andrängen ab: sie halten sich in ihrer Abständigkeit bei sich und warten Gottes.

Da das jugendliche und unbekümmerte Dastehen und das sich von selbst, wie zureichend, Gott Andrängen seither bei allen Gestalten dem in die Lebenshaltung hineingenommenen Wissen, daß nicht sie es sind, die sich Gott nahen, sondern daß Gott es ist, der ihnen naht, und daß sie seiner zu warten haben, gemeinsam gewichen ist: liegt dieser Unterschied

zwischen dem bloßen sich Andrängen und dem bereit stehenden Warten seither allen sonstigen Differenzen gemeinsam zu Grunde.

Diese fundamentale Umkehrung und Epoche in Berninis Heiligenauffassung, durch welche das besondere Heiligenbild des Bernini, das schon immer in der Therese erblickt worden ist, erst entstanden ist, wird hier unter dem Titel einer Wende seines Heiligenbildes - und das wiederum heißt, weil das Heiligenbild der wesentliche Inhalt seiner Kunst ist, unter dem Titel einer Wende seiner Kunst - ikonologisch, stilistisch und kompositionell erklärt werden. Dabei ist die erste Aufgabe, die früheren Figuren vorerst bei Seite lassend, die späteren, so zusammengenommenen Gestalten sachlich, d.h. ihrem Thema nach, d.i. ihrer Weise, heilig zu leben, nach, zu beschreiben.

Biographisch könnte für die Wende der religiösen Auffassung des Bernini (1642/43) an Folgendes erinnert werden: Bernini war zu dieser Zeit in eine Krise geraten, die dadurch hervorgerufen worden war, daß seine hochfliegenden Träume: er könne die Peterskirche, das hieß die erste Kirche der katholischen Welt und das Vermächtnis des Michelangelo, durch die Errichtung zweier Türme auf der Fassade vollenden, zusammenstürzten, als im Jahre 1642 die Weisung erging, das dritte gerade errichtete Stockwerk des Turmes abzutragen und 1642 aus statischen Gründen alle Arbeiten überhaupt sistiert wurden; obendrein geriet Bernini dadurch in päpstliche Ungnade und mußte auf Jahre jede Hoffnung begraben, von der regierenden Familie in Rom noch einen Auftrag zu erhalten. Dieser Sturz hatte seine psychophysische Organisation durcheinander gebracht, so daß er auf den Tod krank lag. Das möchte für mein Vorgehen ausreichen: Jedenfalls, so lassen die Werke erkennen, widerfuhr Bernini auch eine religiöse Erschütterung und widerfuhr ihm in deren Folge eine Umwendung und eine (pp. 25/26) neue Begründung seiner Heiligenvorstellung. Bernini war nun nicht der Mann, diese Wende, wiewohl künstlerisch-thematisch, doch inhaltlich-thematisch ganz aus Eigenem zu vollziehen: doch wurde zur selben Zeit (1642) der *Trattato dell' amor di Dio* des François de Sales in Venedig auf Italienisch verlegt, ein Traktat, der seit seinem ersten Erscheinen (Lyon 1608) ein Hauptwerk der religiösen Literatur des 17. Jahrhunderts geworden war. Dieser Traktat wurde nun auch in der Heiligenvorstellung des Bernini, wie mir scheint, richtungsweisend.

Durch das *Journal des Paul Fréart de Chantelou* ist uns bezeugt, daß Bernini Franz von Sales als Schriftsteller gekannt hat und ihn zuwenigstens als den Verfasser der *Introduzione alla vera divozione* geschätzt hat; denn als Chantelou, wie er berichtet, am 23. August 1665 Bernini aufsuchte und ihn noch nicht bereit fand, ließ Bernini ihn warten und gab ihm derweilen die *Imitatio Christi* des Thomas a Kempis mit dem Ausdruck seiner Bewunderung für dieses Buch zu lesen und er fuhr fort zu sagen: *le livre de Philotée* (das ist das genannte Werk des Franz von Sales) *est encore fort excellent, c'est le livre, que le Pape* (sc. Alexander VII.) *estime le plus*, ohne daß für diese Äußerung ein anderer Grund als der einer Wertschätzung bestanden zu haben scheint.

In dem Umstande, daß uns ein äußeres Zeugnis dafür, daß Bernini außer diesem für den täglichen Gebrauch bestimmten Devotionsbuch schon dreiundzwanzig Jahre früher (1642/43) die für Laien geschriebene Abhandlung über die Gottesliebe desselben Autors gelesen hätte, geblieben wäre, sind wir nicht: Kronzeugen sind seine Werke:

Denn die Werke seit der Therese bezeugen, daß Bernini wie Franz von Sales das geistliche Leben heiliger Menschen zu seinem Gegenstand gewählt hat, daß für beide geistlich Leben auf Gott gerichtet Leben heißt und das ganze Wesen des Menschen

erfüllendes Leben ist; daß auf Gott gerichtet Leben für beide am fraglos eingenommenen und (von Gott) abständigen Ort bleiben und, Gott geöffnet und für ihn empfänglich, Gottes Warten heißt und dergestalt Gott Lieben ist; daß beide das Leben in der Gottesliebe sich in ansteigenden Graden von Liebeszuständen erfüllen sehen, wobei Bernini seine Aufträge so ausgelegt hat, daß er die von François de Sales dargestellten Hauptzustände und -grade einer zur *Unio* mit Gott emporsteigenden Seele in verschiedenen Heiligen dargestellt hat, je wie deren Person sie möglich anzunehmen erlaubte: so hat er in Konstantin die erste Ergreifung durch Gott, in Habakuk die gläubige Folgsamkeit in eine spezielle Inspiration, in Daniel den Zustand hoffenden Gebetes, in Magdalena den Zustand sich sehnender, reuiger Liebe, in Hieronymus den Zustand liebenden, betrachtenden Geneigtseins über das Leiden Jesu, in Therese die *unio mystica*, in den Grabdenkmälern Urban's VIII. Barberini (in dessen letzter Redaktion von 1643) und Alexander's VII. Chigi die Zustände von Akten hoherpriesterlicher Liebe im Moment des Todes und in Ludovica Albertoni den Zustand einer in und aus Gottesliebe in eine *unio* sterbenden Heiligen dargestellt; und letztlich den Zustand mystischer Gleichförmigkeit mit dem gekreuzigten Jesus in den Hieronymuszeichnungen (Br.-W. Tfln. 117/116). (pp. 26/27)

Im Besonderen bezeugt die schon seit langem durch die Forschung Rudolf Wittkower's in das Jahr 1643 datierte Umgestaltung und letzte Redaktion des Urban-Grabes, in welches jetzt der Tod, der den Namen des Papstes bis auf den letzten Strich schon in sein (Toten)buch eingetragen hat und so den Moment des Todes versinnlicht, mitteninne eingefügt wurde, die Kenntnis und erste Wirkung des Franz von Sales zu diesem frühen Zeitpunkt; denn jetzt ist dargestellt, wie der Papst unter den Beiständen der Caritas und Justitia im Momente seines Todes die Kirche regiert, welcher neue Gedanke aus dem *Traité de l'amour de Dieu* belegt werden kann. (pp. 27/28)

A. Der Traktat von der Gottesliebe des Franz von Sales und die Gestalten der Heiligen des Bernini

Da Bernini's Heiligenvorstellung im Ganzen durch die von François de Sales geschaffene Ordnung dem Inhalt, dem Stufenbau und der Ausrichtung nach als *l'amour de Dieu* bestimmt ist, können umgekehrt wir uns das Bernini'sche Heiligenbild, das einem heutigen Betrachter in der Regel nicht ohne Weiteres differenziert kenntlich wird, durch Zitate aus dem Werke des Bischofs von Genf in ikonologischer Exposition, mehr ist nicht gesucht, für eine kunstkritische Analyse, die dann folgt, erläutern⁵. Lassen wir uns einige Zeit lang darauf ein, gelegentlich, wenn es sacherläuternd schien, ist in den Zitaten weiter ausgeholt:

1. Konstantin

In Konstantin ist die erste Stufe der subjektiven Heiligung dargestellt: die erste Ergreifung durch Gott.

Konstantin ist, seines Weges reitend, plötzlich von einem Gesicht betroffen; die Erscheinung ist ihm entgegen (sie ist nicht hinter ihm her oder neben ihm erschienen): die Erscheinung hat Konstantin, der noch seines eigenen, wie man sieht, seines eigenen gegen die göttliche Erscheinung gerichteten Weges geritten war, zurück in Halt und Stand geworfen und ergreift ihn so. In Konstantin und seiner Art, seines Weges zu reiten, war es nicht angelegt, daß ihm die Erscheinung geworden, so wie, wer sucht, finden könnte; sondern unvermutet und unverdient hat ihn Gott begnadet, hat ihn zu sich emporgewendet, er erregt, ergreift und erschüttert ihn.

Während die mythischen Gestalten wie Pluto, Apoll, Daphne und David bei Bernini schreiten, eilen, überhaupt gehen können, sind die heiligen Gestalten in den höheren Graden der Heiligkeit alle sitzend, knieend, stehend oder liegend dargestellt: sie leben ihr

⁵ Ich zitiere Francesco di Sales, *Trattato dell'amor di Dio*, in der italienischen Übersetzung von Daniello de Nobili, die 1642 und wieder 1652 in Venedig erschienen war, nach der zweibändigen Ausgabe Milano 1646, welche die älteste italienische Ausgabe in der Bayerischen Staatsbibliothek ist (übrigens "ex libris Ser.mae Electricis Adelaidae", die sie aus Savoyen mitgebracht haben dürfte), nach Bandnummer und Seitenzahl.

Ich zitiere François de Sales, *Traité de l'amour de Dieu*, nach den *Oeuvres, édition complète*, Annecy, 1892 ff, t. IV/V, ebenfalls nach Bandnummer und Seitenzahl. und Franz von Sales, *Abhandlung über die Gottesliebe*, in der deutscher Übersetzung von Franz Reisinger, nach: Franz von Sales, *Werke*, Eichstätt 1959 ff, Bd. 3/4, wiederum nach Bandnummer und Seitenzahl.

Ich war während der Vorbereitung dieser Arbeit über Bernini über Ernst Robert Curtius, "Henri Bremond", in: drs., *Französischer Geist im 20. Jahrhundert*², Bern 1960, auf Henri Bremond gestossen und über Henri Bremond, *Histoire littéraire du sentiment religieux en France depuis la fin des guerres de religion*, Paris 1916-1936, auf François de Sales und dessen *Traité*, bei dessen Lektüre ich zunehmend Parallelen zu Bernini's Heiligen fand.

Wesen in Zuständen; ihr Wesen besteht im Stande der Heiligkeit (*status sanctitatis*). Die erste Ergreifung durch Gott, die Heiligung des Menschen, geschieht, nach Bernini, vor allem so, daß er, wie Konstantin seines Weges reitend, zurückgeworfen, in den Stand (pp. 28/29) gebracht wird, in den gesammelt, er sein Wesen (hier als Heiliger, von Gott ergriffen), dann darlebt.

1) Hor come vedete Theotimo, non è ciò per alcun merito d'opre, che noi abbiamo fatto, mà essendo la sua misericordia, che ci ha salutato, con quella antica anzi eterna carità, che ha smosso la sua eterna provvidenza à tirarci a lui, ... (I,111sq)

1.) Wie du siehst, Theotimus, hat er uns erlöst nicht etwa irgendwelcher Verdienste von Werken wegen, die wir vollbracht hätten, sondern aus reinem Erbarmen. Diese von Ewigkeit her dauernde Liebe hat die göttliche Vorsehung gedrängt, uns an sich zu ziehen. (III,121)

2) E meriterebbero certo di restar abbandonati da Iddio ... Mà l'eterna sua carità non permette spesso alla sua giustizia d'essercitar questo castigo, mà eccitando la sua compassione lo provoca à ritirarsi dalla nostra miseria, il che opera, inviando il vento favorevole della sua santissima inspiratione, che con una dolce violenza dentro i nostri cuori, gli occupa, e gli smuove, elevando i nostri affetti nell'aria del divino amore. Hor questo primo slancio, ò commotione, che Iddio dà a' nostri cuori per invitarli al loro bene, si fa veramente in noi, mà non da noi, perche arriva all'improvviso prima che ci abbiamo pensato, ne potuto pensare, non avendo noi alcuna sufficienza, per pensar da noi stessi, come da noi stessi alcuna cosa, che riguardi la nostra salute: ma tutta la nostra sufficienza è da Dio, il qual non ci ha solamente amato, avanti, che noi fossimo, ma ancora a fine che noi fossimo, e che noi fussimo Santi, e perciò ci previene con le benedizioni della sua paterna dolcezza, & eccita i nostri spiriti, per spingerli alla Santa penitenza, e conversione ... (I,113sq)

2.) Wir verdienen gewiß, von Gott verlassen zu bleiben... Seine ewige Liebe gestattet aber seiner Gerechtigkeit nicht, oft von dieser Strafe Gebrauch zu machen, sondern sie erregt sein Mitleid und drängt ihn, uns aus unserem Unglück herauszuholen. Dies geschieht durch seine heilige Eingebung, die gleich dem günstigen Winde, der die Apoden [Vögel, die nur im Aufwind von der Erde auffliegen können] hebt, unsere Herzen mit sanfter Gewalt ergreift und erschüttert, unsere Gedanken nach oben lenkt und unsere Empfindungen in die Höhen göttlicher Liebe emporhebt. Dieser erste Aufschwung oder Antrieb, den Gott unserem Herzen schenkt, um es zu seinem Wohl anzuspornen, geht zwar in uns vor sich, aber nicht durch uns. Er kommt plötzlich, ohne daß wir auch nur daran gedacht hätten oder denken könnten. Aus uns und durch uns sind wir ja außerstande auch nur irgendeinen Gedanken zu unserem Heile zu haben. Unser ganzes Können kommt vielmehr von Gott, der uns nicht nur liebte, ehe wir waren, sondern auch damit wir wurden und heilig werden sollten. Deshalb kommt er uns auch mit den Segnungen seiner väterlichen Güte zuvor, um unser Herz zur Reue und Umkehr zu drängen... (III,122)

3) Così il sacro amore è un figlio miracoloso, perche la volontà humana non lo può concepire, se lo Spirito Santo non lo sparge dentro a' nostri cuori ... (I,22)

3.) So ward auch die heilige Liebe durch ein Wunder geboren, da der menschliche Wille sie nicht empfangen kann, wenn nicht der Heilige Geist sie in unsere Herzen eingießt... (III,62sq)

4) E' dunque vero ò Theotimo, che questa prima commotione, e scossa, che sente l'anima, quando Iddio prevenendola con l'amore, la desta, e l'eccita à lasciare il peccato, e ritornare à lui, e non solamente scossa, ma tutto lo svegliamento si fà in noi, e per noi, non perciò da noi siamo svegliati, ma non ci siamo svegliati da noi stessi. (pp. 29/30) L'inspiratione è quella che ci ha destati, e per destarci, ci ha commossi, & agitati. Io dormivo, dice la devota sposa, & il mio sposo, che è il mio cuore vegliava: Ah ecco quì quello che mi desta, chiamandomi co'l nome de' nostri amori, & io bene alla sua voce intendo che gli è esso: il che avviene quando Iddio quasi di sorpresa, & all'improvviso con la sua infinita inspiratione ci chiama, e ci risveglia, & in questo principio della gratia celeste, noi non facciamo alcuna cosa, che sentire la commotione, che Iddio hà fatto in noi, come dice San Bernardo, ma senza noi. (I,115)

4.) Ist es also nicht doch wahr, mein lieber Theotimus, daß diese erste Erregung und Erschütterung, die die Seele empfindet, wenn Gott sie durch sein liebendes Zuvorkommen aufweckt, wenn er sie antreibt, die Sünde zu lassen und sich zu ihm hinzuwenden, daß also diese Erschütterung und auch das Erwachen in uns, für uns, aber nicht durch uns geschieht? Wir wachen auf, aber nicht von selbst. (pp. 29/30) Göttliches Eingreifen hat uns geweckt und, um uns aufzuwecken, hat er uns geschüttelt und gerüttelt... Plötzlich und unvermutet ruft und weckt uns Gott auf durch die Kraft seiner heiligsten Eingebung. Wir selbst tun bei diesem ersten Anfang himmlischer Gnaden nichts, sondern empfinden nur die Erschütterung, die Gott, wie der hl. Bernhard sagt, wohl in uns, aber ohne uns wirkt. (III,123)

5) *Io non parlerò qui, mio caro Theotimo di quelle miracolose gratie, che hanno quasi in un momento trasformato i lupi in pecorelle, le pietre in acqua, i persecutori in predicatori, Io lascio à parte queste onnipotenti vocationi, e questi tiri santamente violenti, con li quali hà dato Iddio in un'istante transferito qualche anima eletta dall'estremità della colpa, all'estremità della gratia, facendo in esse per modo di dire, una certa transustantiatione vocale, e spirituale, come successe al grande Apostolo, che di Saulo vaso di persecutione divenne subito vaso d'elettione: conviene attribuir una gratia particolare à queste anime privilegiate, nelle quali si è compiaciuto Iddio di essercitar non solo l'influenza, ma l'inondatione; e se è lecito così dire, non solo la liberalità, e l'effusione, ma la prodigalità, e la profusione del suo amore ... (I,125)*

5.) Ich will hier, mein lieber Theotimus, nicht von den Wundern der Gnade sprechen, die fast in einem Augenblick Wölfe in Hirten, Felsen in Wasser und Verfolger in Prediger umgewandelt haben. Ich übergehe für jetzt den allmächtigen Ruf und den heilig-gewalttätigen Antrieb, womit Gott zuweilen in einem Augenblick auserwählte Seelen aus dem Abgrund der Sünde zu den Höhen der Gnade emporhob und in ihnen gleichsam eine moralische und geistliche Wesensverwandlung vollzog, z.B. beim großen Apostel Paulus, der aus dem Verfolger Saulus in einem Augenblick Paulus, ein Gefäß der Auserwählung wurde. Diese Menschen nehmen eine Ausnahmestellung ein, denn es hat Gott gefallen, nicht nur seine Liebe in ihre Seelen zu ergießen, sondern sie förmlich damit zu überschwemmen. Nicht nur eine strömende und freigebige Liebe war bei ihnen am Werk, sondern man muß wohl sagen, daß seine Liebe bei ihnen verschwenderisch und überflutend war. (III,128)

2. Habakuk

In Habakuk ist eine zweite Stufe subjektiver Heiligkeit dargestellt: die gläubige Folgsamkeit in eine spezielle Inspiration.

Auf Grund der ersten, den Menschen erregenden Ergreifung durch Gott entsteht eine gläubige, ruhige Folgsamkeit, der Gehorsam, in welchem der Mensch insbesondere die an ihn persönlich gerichteten Weisungen Gottes befolgt.

Habakuk war dabei, einen Proviantkorb nach Links (zum Felde) zu bringen, da ist ein Engel neben ihn getreten, der ihn nach Gegenüber, zu Daniel, weist. Habakuk, der Einsprechung Gottes durch den Engel ruhig und in gläubigem Gehorsam folgend, macht sich bereit, er schickt sich demütig-stark in die gewiesene Richtung, in welche er sich wendet und seinen Korb hebt. (pp. 30/31)

6) *Quando Iddio ci dà la fede, egli entra nell'anime nostre, e parla al nostro spirito non già per modo di discorsi, ma d'inspirazioni ... (I,136)*

6.) Wenn Gott uns den Glauben schenkt, so kehrt er in unsere Seele ein und spricht zu unserem Geiste nicht auf dem Wege von Überlegungen, sondern durch göttliche Eingebung. (III,135)

7) *... descende l'inspirazione dal Cielo, come un'angelo ... (I,115)*

7.) So kommt auch die heilige Einsprechung gleich einem Engel vom Himmel... (III,122)

8) *L'inspiratione è un celeste raggio, che porta dentro i nostri cuori un lume focoso, col quale ci fa veder il bene, e ci infiamma ad acquistarlo. ... Oh quanto sono felici quelli, che tengono i loro cuori aperti alle sante inspirationi, perche non gli ne mancano mai di quelle, che gli sono necessarie per bene, e divotamente vivere secondo la loro conditione, e per esercitare santamente il carico della loro perfettione, percioche, si come Iddio benedetto hà col mezzo della natura dato à ciaschedun' animale li istinti, che gli sono necessarij per la sua conservatione, e per l'esercitio delle proprietà naturali; cosi, se noi non facciamo resistenza alla gratia di Dio; dà egli à ciascheduno di noi l'inspirazioni necessarie per vivere, operare, e conservarci nella vita spirituale. (II,111 u. 114)*

8.) Die Eingebung ist ein himmlischer Strahl, der ein warmes Licht in unserm Herzen leuchten läßt, durch das wir das Gute sehen und zu einem eifrigen Streben darnach erwärmt werden... O, wie selig sind jene, die ihr Herz für die heiligen Eingebungen aufgeschlossen halten! Nie wird es ihnen an solchen fehlen, die ihnen notwendig sind, um ihren Verhältnissen gemäß gut und fromm zu leben und ihre beruflichen Aufgaben in heiliger Weise erfüllen zu können. Denn so wie Gott mittels der Natur jedem Tier die Instinkte gibt, die es zu seiner Erhaltung und Betätigung seiner natürlichen Anlagen braucht, so gibt er auch jedem von uns, wenn wir der Gnade Gottes nicht widerstehen, die Eingebungen, die notwendig sind, um ein geistliches Leben zu führen, darin wirken und ausharren zu können. (IV,103sq)

9) *La santissima humiltà è inseparabilmente congiunta alla pace, & alla dolcezza del cuore, ma io non chiamo humiltà, quella cerimoniosa assemblea di parole, di gesti, di baciamenti di terra, di riverenze, quando si fa; come avviene spesso, senza alcun sentimento interiore della sua propria abbiettione, e della giusta stima del prossimo, perche tutto questo non è che un'occupatione d'animo di spiriti deboli, e deve più tosto nominarsi fantasma d'humiltà, che humiltà. Io parlo d'una humiltà nobile, reale, salda, e piena di midolla che ci rende sottoposti alla correzione, manerosi, e pronti all'ubbidienza: ... Il tutto è sicuro nell'obbedienza, il tutto sospetto fuor dell'obbedienza. (II,126 u. 129)*

9.) Dem Frieden und der Sanftmut des Herzens ist die hochheilige Demut untrennbar verbunden. Demut nenne ich aber nicht einen zeremoniellen Wortschwall, äußere Gesten, das Küssen des Erdbodens, Ehrfurchtsbezeugungen, Verneigungen, wenn man diese Dinge, wie es häufig vorkommt, ohne inneres Empfinden der eigenen Niedrigkeit und ohne gerechte Wertschätzung des Nächsten tut. Denn all das ist nur ein eitles Getue schwacher Geister und muß eher eine Verzerrung der Demut als Demut genannt werden. Ich rede vielmehr von einer edlen, echten, markigen, handfesten Demut, die uns empfänglich für Zurechtweisungen, lenksam und bereit zum Gehorsam macht... Alles ist gesichert im Gehorsam, alles ist verdächtig, was außerhalb des Gehorsams geschieht. (IV,112sq)

3. Daniel

In Daniel ist eine dritte Stufe subjektiver Heiligkeit dargestellt: der Zustand des hoffenden Gebetes. (pp. 31/32)

Wenn Gott in der gläubigen Befolgung seiner Weisung als höchstes Gut erkannt ist, entsteht strebende Hoffnung, die sich im Gebet an ihn wendet, sich zu ihm erhebt. Daniel (der von der Seite des Thrones, weil er vom Beten nicht lassen wollte, erniedrigt und in die Löwengrube geworfen wurde)⁶ ist wesentlich Betender. Bernini's Daniel bittet dabei nicht um Errettung aus einer Gefahr, derjenigen, vom Löwen zerrissen zu werden, welcher vielmehr schon zutraulich seinen Fuß leckt, sondern er hebt aufgrund seines Wohlgefallens in Anbetung Arme und Haupt zum Himmel empor. Er ist nun nicht

⁶ Daniel 6,10ff.

aufgestanden, um, soweit er es vermag, zum Himmel drängend, allein und nur zu streben; sondern strebend, die Hände hebend, hofft er zugleich, auf die Erde niedergekniet, auf ihr bleibend, und zurückgeneigten Hauptes zum Himmel blickend, daß Gott komme und ihn mit seiner Gegenwart erfülle.

10) Stando adunque l'intelletto humano convenientemente applicato a considerare ciò, che gli rappresenta la fede del suo sovrano bene; confessa subito la volontà una estrema compiacenza in questo divino oggetto ... A Dio sol l'alma sospira / A Dio solo il cuore aspira ... Non così brama il fuggitivo cervo /... in un fonte smorzar l' avida sete; / qual da noi gravate il nostro core / sospira à te Signore: / per te solo respira, odia se stesso; / languisce di desio la miser'alma / nella corporea salma; / e grida, ah quando il mortal nodo sciolto / vedrò nel ciel del mio Signor il volto? (I,144sq.)

10.) Wenn der menschliche Geist ernsthaft erwägt, was der Glaube ihm vom höchsten Gut sagt, wird der Wille sogleich von einem außerordentlichen Wohlgefallen an ihm erfaßt. Da er es aber noch nicht besitzt, erweckt es in ihm eine heiße Sehnsucht nach seiner Gegenwart... Gott ist es nach dem ich verlange / Gott ist es den mein Herz ersehnt / ... So wie der Hirsch sich nach der Wasserquelle sehnt, / So sehnt meine Seele sich nach Dir, o Gott, / Mein Geist dürstet nach Gott, dem Starken und Lebensspender - / Wann wird es sein, daß ich sein Antlitz sehe? (III,140)

11) Così adunque acciochè l'inquietudine, e 'l doloroso languore, che lo sforzo dell'amor desideroso causerebbe ne' nostri spiriti; non ci portasse qualche mancamento di cuore, e ci riducesse a disperatione, il medesimo sovrano bene, che ci incita a così fortemente desiderarlo, ci assicura ancora, che con molta facilità lo potremo ottenere; e ciò con mille, e mille promesse, che ci hà fatto con le sue parole, e con le sue inspirationi, pur che vogliamo impiegare i mezzi, che ci ha preparato, e che ci offerisce. ... Si certo Theotimo perche la certezza, che ci dà Iddio, che il Paradiso e per noi; fortifica infinitamente il desiderio, che noi habbiamo di gioirne, e nondimeno infievolisce, anzi annichila affatto la noia, e l'inquietudine, che ci apporta questo desiderio; di modo che il nostro cuore per le sacre promesse, che ci hà fatto la bontà divina, dimora affatto tranquillo; e questa tranquillità è la radice della santissima virtù, chiamata speranza, (pp. 32/33) perche la volontà assicurata dalla fede, che ella potrà gioire del suo sovrano bene, servendosi de' mezzi à ciò destinati, fa due grandi atti di virtù, attende con l'uno da Dio il godimento della sovrana bontà, e con l'altro aspira a questo santo godimento; E certo Theotimo, fra sperare, & aspirare è solo questa differenza, che noi speriamo le cose, che aspettiamo per mezzo d'altri, & aspiriamo a quelle cose, che noi pretendiamo, per i nostri proprii mezzi. ... altrettanto è la nostra speranza in qualche modo mescolata d'aspiramento; sì che non speriamo affatto senza aspirare, e non aspiriamo mai senza sperar affatto; nel che la speranza tiene il luogo principale. ... Ma quando la speranza è seguitata dall'aspiramento, e che sperando aspiriamo, & aspirando speriamo; all' hora caro Theotimo convertersi la speranza in un coraggioso disegno con l'aspiramento, e l'aspiramento si converte in una humile pretensione con la speranza, sperando, & aspirando secondo, che ci inspira Iddio. Ma l'uno, e l'altro però ci fà con questo amore desiderato, che tende al nostro ben sovrano, il qual à quella proportion, che è più securamente sperato, e con la medesima maggiormente amato, anzi non è altro la speranza, che l'amorosa compiacenza, che noi habbiamo nell'attentione, e pretensione del nostro sovrano bene. (I,146sq.)

11.) So verursachen also die Mühen der Liebesehnsucht in unserem Geiste Unruhe und ein tiefes Leid. Damit uns dadurch aber nicht Kraft und Mut genommen und wir nicht in Verzweiflung gestürzt werden, gibt uns jenes höchste Gut, das in uns diese glühende Sehnsucht weckt, durch die unzähligen Verheißungen seiner Offenbarung und durch innere Einsprechungen die Versicherung, daß wir das Ziel unserer Sehnsucht sehr leicht erreichen können, wenn wir nur die Mittel gebrauchen wollen, die es dafür vorbereitet hat und uns anbietet... Ja, Theotimus, durch die Verheißung, daß der Himmel für uns bestimmt ist, erhöht Gott also einerseits unser Verlangen darnach, aber er schwächt und zerstört gleichzeitig auch die Ängstlichkeit und Unruhe, die dieses

Verlangen in uns erzeugt, so daß unsere Herzen durch die göttlichen Verheißungen eine friedvolle, bleibende Ruhe empfangen; und dies ist die Wurzel der hochheiligen Tugend, die wir Hoffnung nennen. (pp. 32/33) Der Wille erhält also vom Glauben die Sicherheit, daß er sich des Besitzes des höchsten Gutes erfreuen wird, wenn er die dafür bestimmten Mittel gut benützt. So erweckt er denn zwei Tugendakte: durch den einen erwartet er von Gott den Besitz seiner erhabenen Güte, durch den anderen sehnt er sich und strebt nach diesem heiligen Ziel. Zwischen Hoffen und Streben besteht aber folgender Unterschied: Wir erhoffen Dinge, wenn wir erwarten, sie durch die Hilfe anderer zu erlangen; wir streben aber nach Dingen, wenn wir sie mit eigenen Mitteln aus uns selbst zu erreichen suchen... So ist also unser Hoffen irgendwie vom Streben begleitet; wir hoffen nicht vollständig, ohne zu streben, und wir streben niemals, ohne auch zu hoffen - wobei jedoch die Hoffnung immer den Vorrang hat... Wird aber die Hoffnung vom Streben begleitet, streben wir also hoffend und hoffen wir strebend, dann, lieber Theotimus, wandelt sich die Hoffnung durch das Streben in einen mutigen Entschluß, das Streben aber durch die Hoffnung in ein demütiges Verlangen, und wir hoffen und streben dann, so wie Gott uns dazu anregt. Beides aber hat seine Wurzel in jener sehnächtigen Liebe nach unserem höchsten Gut, das umso inniger geliebt wird, je zuversichtlicher man es erhofft. Man kann sogar sagen, die Hoffnung sei nichts anderes als ein liebendes Wohlgefallen an der Erwartung und an dem Verlangen nach dem höchsten Gut. (III,141sq)

4. Magdalena

In Magdalena ist eine vierte Stufe subjektiver Heiligkeit (und die erste der eigentlichen Gottes-Liebe) dargestellt: der Zustand sich sehnender, reuiger Liebe.

Wenn aus Wohlgefallen an dem erhofften höchsten Gute mit diesem die eigene Unwürdigkeit verglichen wird, entsteht die Reue, welche die sich sehnende Liebe hervorzubringen vermag.

Um diese Form der Reue in ihrer Eigenart zu würdigen, errichtet Franz von Sales im Timotheus Rangstufen, die von der natürlichen, zwischenmenschlichen Reue über die Reue vor Gott aus natürlicher Gotteserkenntnis, dann diejenige aus der Furcht vor Strafe, dann diejenige aus der Erkenntnis der Sünde oder aus der Bewunderung der Heiligen zu der Liebesreue aufsteigen: (pp. 33/34)

12) Vi sono altre anime ancora, le quali hà disposto Iddio di lasciar per qualche tempo espote non al pericolo di perdere la salute, mà al pericolo di perdere il suo amore, anzi permette che esse lo perdino con effetto, non assicurando in loro l'amore per tutta la loro vita, mà solo per il suo fine, e per certo tempo precedente; Tali furono gli Apostoli, David, e Maddalena, e molti altri, che dimorarono per un tempo fuori dell'amor di Dio: mà finalmente essendo una volta convertiti, furono confermati in gratia fino alla morte, di maniera che sterono dopo sottoposti à qualche imperfettione, mà non di meno esenti da ogni peccato mortale, e per conseguenza dal pericolo di perdere il divino amore. (I,102)

12.) Andere Seelen wieder sollten nach Gottes Zulassung der Gefahr ausgesetzt sein, zwar nicht das Heil, aber seine Liebe für eine Zeitspanne zu verlieren. Gott ließ sogar zu, daß sie seine Liebe wirklich verloren; er sicherte ihnen nicht die Liebe für ihr ganzes Leben zu, sondern nur für das Ende und eine gewisse Zeit zuvor. Dazu gehörten die Apostel, der Prophet David, Magdalena und viele andere, die nicht immer im Besitz der göttlichen Liebe waren, jedoch einmal aufrichtig bekehrt, bis zu ihrem Tod in der Gnade gefestigt blieben. Sie waren zwar noch Unvollkommenheiten unterworfen, aber doch vor jeder Todsünde bewahrt und daher auch von der Gefahr, die Liebe zu verlieren. (III,115)

13) La penitenza, generalmente parlando, è un pentimento, co'l quale uno scaccia e detesta i peccati, che hà commesso, con resolutione d'emendare, per quanto uno può l'offesa, e l'ingiuria

fatta à quello, contra il quale uno ha peccato ... Ve ne è certamente una, che è puramente naturale, & humana ... Vi è un'altra penitenza, che è veramente morale, ma religiosa, & in certo modo, divina, in quanto, che ella procede dalla cognitione naturale, che uno hà per haver offeso Iddio col peccato. ... Hor questa forte di pentimento attaccata alla scienza, e diletione di Dio, che può supplir la natura, è una dipendenza della religione morale; ma come la ragione naturale hà dato a' filosofi, maggior cognitione, che amore: onde non hanno glorificato à proportione della notitia, che ne havevano, così la natura hà dato maggior lume per farli conoscere, quando Iddio resti offeso per il peccato, che calore per eccitarli al pentimento necessario per la reparatione dell'offesa. ... Potiamo dunque ben dire, ò mio caro Theotimo, che la penitenza è una virtù tutta Christiana, poiche da una parte è stata così poco conosciuta da' Gentili, & è dall'altra talmente riconosciuta da' veri Christiani, che in essa consiste una gran parte della filosofia Evangelica... (I,153sq)

13.) Unter Buße im allgemeinen versteht man jene Reue, durch welche man die begangenen Sünden verwirft und verabscheut und sich zugleich vornimmt, das Unrecht und die Beleidigung so weit als möglich dem gegenüber wieder gut zu machen, gegen den man gesündigt hat... Es gibt eine rein natürliche und menschliche Bußgesinnung... Es gibt dann noch eine andere Art von Bußgesinnung, die zwar auch auf dem Boden einer natürlichen Sittlichkeit wächst, aber doch göttlich genannt werden kann, insofern ihr die natürliche Erkenntnis zugrunde liegt, Gott durch die Sünde beleidigt zu haben... Diese Art Reue wird durch eine natürliche Gotteserkenntnis und -liebe hervorgerufen, sie gehört daher in das Gebiet der bloß natürlichen Religion. Weil aber die bloße Vernunft die Philosophen mehr zur Erkenntnis als zur Liebe Gottes führte, so verherrlichten sie Gott nicht entsprechend der Erkenntnis, die sie von ihm hatten. Die Natur spendete mehr Licht, zu erkennen, wie sehr Gott durch die Sünde beleidigt wurde, als Liebesglut, diese Beleidigung so zu bereuen, daß sie zur Wiedergutmachung für die Beleidigung Gottes führte... Wir können nun also, mein lieber Theotimus, sagen, daß die Buße eine durchaus christliche Tugend ist. Denn die Heiden kannten sie kaum, den Christen aber ist sie so wesentlich, daß sie einen Hauptbestandteil der Lehre des Evangeliums bildet. (III,146sq)

14) Hor eccovi una breve descrizione del progresso di questa virtù. (pp. 34/35) Noi entriamo in una profonda apprensione; che quello che tocca à noi, noi offendiamo Dio co' nostri peccati, dispregiandolo, dishonorandolo, disobedendolo, e ribellandoci à lui ... Nascono da questa vera apprensione molti motivi, che tutti, ò molti insieme, ò ciascheduno in particolare ci possono portar al pentimento. Consideriamo tal'hora, che Iddio, che è offeso hà stabilito una rigorosa punitione nell'Inferno per i peccatori, e che gli priverà del Paradiso preparato a' buoni. ... altre volte consideriamo la lordura, e la malitia del peccato, secondo, che c'insegna la fede, come per essemplio, che per esso la somiglianza, & imagine di Dio, che noi habbiamo è imbrattata, e disfigurata, la dignità del nostro spirito dishonorata, che noi siamo resi simili alle bestie insensate ... e perduta la compagnia degli Angeli ... rendendosi schiavi delle nostre passioni, rivolgendo l'ordine della ragione ... Qualche volta ancora noi siamo provocati alla penitenza con la bellezza della virtù ... & in oltre siamo spesso eccitati dall'esempio de' Santi... (I,157sq)

14.) Hier nun eine kurze Schilderung des Wachstums in dieser Tugend. (pp. 34/35) Zunächst gelangen wir zu einer tiefen Erkenntnis, daß wir, soweit es an uns liegt, durch die Sünde Gott beleidigen, weil wir ihn verachten, verunehren, ihm ungehorsam sind und uns gegen ihn empören... Dieser wahrheitsgemäßen Erkenntnis entspringen mehrere Beweggründe, die entweder alle zusammen oder einzeln uns zur Reue führen können. Manchmal erwägen wir, daß Gott den Sündern eine strenge Strafe in der Hölle bestimmt hat und daß sie auf ewig von der Seligkeit im Himmel ausgeschlossen werden, denn diese steht nur den guten Menschen offen... Ein andermal betrachten wir wieder die Häßlichkeit und Bosheit der Sünde. Wir erinnern uns dabei, daß der Glaube uns lehrt, wie sehr durch die Sünde unsere Ebenbildlichkeit mit Gott beschmutzt und entstellt, wie die Würde unseres Geistes entehrt wird und wir uns zu den vernunftlosen Tieren erniedrigen... Endlich besinnen wir uns, wie sehr wir durch die Sünde Sklaven der Leidenschaften werden, die vernunftgemäße Ordnung umwerfen... Es kann auch

sein, daß wir zur Reue durch die Schönheit der Tugend bewegt werden ... durch das Beispiel der Heiligen. (III,148)

15) Hor tutti questi motivi ci sono insegnati dalla fede, e religione Christiana, e perciò la penitenza, che ne succede è grandemente lodevole, benché imperfetta ... ma nondimeno questa è un a penitenza imperfetta, poiché non vi è ancora entrato il divino amore; Ah? non vedete Theotimo, che si fanno tutti questi pentimenti per interesse dell'anima nostra, della sua felicità, della sua bellezza interiore, del suo honore, della sua dignità, & in una parola per l'amore di noi stessi, ma amor nondimeno giusto, legittimo, e ben regolato. Considerate però, che io non dico, che questi pentimenti rigettino l'amor di Dio, ma dico solo, che non lo comprendono, non lo scacciano, ma non lo contengono, non sono contra di lui, ma sono senza lui, egli non è escluso, ma non vi è incluso ... se ella l'abbraccia rigettando il meglio ... così veramente potiamo dire, che quando sarà così grande il nostro pentimento, che il suo dolore facci disfare i nostri occhi, e spezzarsi i nostri cuori per dispiacere, se non averemo il santo amor di Dio, tutto ciò non ci servirà punto per la vita eterna. (I,159sq)

15.) Alle diese Beweggründe lehrt uns der Glaube und die christliche Religion. Daher ist auch die daraus folgende Reue höchst wertvoll, wengleich noch unvollkommen... Sie ist aber ... unvollkommen, weil ihr das Motiv der Gottesliebe noch fehlt. Siehst Du nicht, Theotimus, daß all' dieses Bereuen nur den eigenen Nutzen, das eigene Glück, die Schönheit der Seele, ihre Ehre und Würde, mit einem Wort, die Liebe zu uns selbst im Auge hat, wenn auch in durchaus rechtmäßiger, gerechter und geordneter Weise? Verstehe mich hier aber wohl: Ich sage nicht, daß all dieses Bereuen die Liebe Gottes verwirft, sondern nur, daß es die Gottesliebe nicht umfaßt; es stößt sie nicht zurück, enthält sie aber auch nicht; es ist ihr nicht entgegengesetzt, aber es ist noch ohne sie; es schließt sie nicht aus, aber auch nicht ein... Hier würde das Bessere ... ausgeschlossen, das in der Reue aus Liebe zu Gott besteht... So können also auch wir in Wahrheit sagen: Wäre unsere Reue so groß, daß sie uns Tränen erpreßte und unser Herz von Leid durchbohrt wäre - ohne die heilige Gottesliebe nützt uns das alles nichts für das ewige Leben. (III,149sq) (pp. 35/36)

Die Magdalena des Bernini übersteigt den Zustand, sich in Reue zu winden, sie hat ihren Kopf zur Seite gelegt, ihre Wange voll Sehnsucht nach liebkosender Verbindung auf ihre gefalteten Hände geschmiegt und schaut, aus ihrem Abstände, den sie fühlt und in dem sie bleibt, liebenden Blickes und erwartend auf zum Himmel.

16) Come nella contritione si fà la mescolanza dell'amore, e del dolore. ... Theotimo in mezzo alle tribolazioni, e dispiacere d'un vivo pentimento, mette ben spesso Iddio dentro il fondo del nostro cuore sacro del suo amore, che poi si converte nell'acqua di molte lagrime, le quali con un secondo cangiamento si trasformano in un maggior fuoco d'amore, così la celebre amante ripentita ama primieramente il suo Salvatore convertesi questo amore in pianto, e questo pianto un'eccellente amore: onde disse il nostro Signore, che gli erano rimessi molti peccati, perche ella havea amato molto ... Così parimente l'amorosa consideratione della bontà che essendo sovraneamente amabile è stata offesa dal peccato produce l'acqua della Santa Penitenza poi reciprocamente da questa acqua procede il fuoco dell'amor divino: onde propriamente si può chiamar acqua di vita, & ardente, ella è certo un'acqua nella sua sostanza, non essendo altro la penitenza, che un vero dispiacere, un dolore, & un pentimento; ma è nondimeno ardente, perche la virtù, e proprietà dell'amore, come cagionata da un'amoroso motivo, e con questa proprietà ella dà la vita della gratia. Quindi la perfetta penitenza ha due differenti effetti, perche in virtù del suo dolore, e detestatione, ci separa dal peccato, e dalla creatura, alla quale la delectatione haveaci attaccato, ma in virtù del motivo dell'amore, onde ella prende la sua origine, ella ci riconcilia, e ci unisce al nostro Iddio ... Considerate vi prego Theotimo l'amata Maddalena ... (I,161sq)

16.) Wie Liebe und Schmerz bei der Reue ineinander verschmelzen... Theotimus, Gott legt zuweilen ins tiefste Innere unseres Herzens inmitten von Kummer und Leid inniger Reue das

heilige Feuer seiner Liebe. Diese Liebe erfährt ihre erste Umwandlung in das Wasser der Reuetränen, welche wiederum durch eine zweite Umwandlung sich in einen weitgrößeren Liebesbrand verwandeln. So liebte jene berühmte, liebende Büsserin zuerst den Heiland, ihre Liebe verwandelte sich in Tränen und diese wurden zu einer so tiefen und erhabenen Liebe, daß der Herr zu ihr sprach: Ihr wird viel vergeben werden, weil sie viel geliebt hat... In ähnlicher Weise bringt auch die liebende Betrachtung der beleidigten, über alles liebenswerten göttlichen Güte die Wasser heiliger Reue hervor und diesen Wassern entspringt wiederum das Feuer göttlicher Liebe. Man kann es als brennendes Lebenswasser bezeichnen - Wasser, weil die Buße ihrem Wesen nach nichts anderes ist als wahres Mißfallen, wirklicher Schmerz und echte Reue - brennendes Wasser, weil es doch in sich die Kraft und Eigenart der Liebe trägt. Stammt es doch aus dem Liebesmotiv und vermag daher übernatürliches Leben zu spenden.

Die vollkommene Buße hat also zwei verschiedene Wirkungen: Kraft ihres Reueschmerzes und ihres Abscheues vor der Sünde trennt sie uns von ihr und von dem Geschöpf, an das uns die irdische Lust gefesselt hatte; aber kraft des Liebesmotives, das ihre Wurzel ist, versöhnt und vereinigt sie uns mit unserem Gott, von dem wir uns durch Mißachtung seiner Gebote getrennt hatten. Insofern sie uns daher als Reue von der Sünde entfernt, insofern vereinigt sie uns als Liebe mit Gott... Theotimus, ich bitte Dich, betrachte Maria Magdalena... (III,151sq)

5. Hieronymus

In Hieronymus ist eine fünfte Stufe subjektiver Heiligkeit dargestellt: der Zustand einer über das Leiden Jesu betrachtend geneigten Liebe. (pp. 36/37)

Wenn die sich sehrende Gottesliebe sich dann Jesu Leiden um der Menschen willen vergegenwärtigt, geht sie auf Grund der Barmherzigkeit in die Leidens- und Liebesekstase über.

Der Hieronymus des Bernini hat in Barmherzigkeit, vom Schmerze zermürbt und ausgemergelt, in lohender Liebe, aus Mitgefühl, Mitleid, das Kruzifix verehrend fest gehalten und an sich gedrückt, ja er schmiegt sich dem Christus Crucifixus an, dessen Haupt - in Berninis Gestaltung - wiederum der es fühlenden Wange des Hieronymus zugeneigt und angelehnt ist.

17) ... l'amore imperfetto lo desidera, e lo ricerca, la penitenza lo cerca, e lo trova, l'amor perfetto lo tiene, e lo stringe ... (I,164)

17.) Die unvollkommene Liebe fragt und verlangt nach dem Herrn; die Buße sucht und findet ihn; die vollkommene Liebe aber hält ihn fest und drückt ihn an sich. (III,152)

18) La compassione, condolenza, commiseratione, è misericordia non è altra cosa, che un'affetto, che ci fa partecipare della passione, e dolore di quello, che noi amiamo, tirando dentro al nostro cuore la miseria, che soffre quello onde si chiama misericordia, come si dice miseria di cuore ... l'amore produce ambidue questi effetti con la virtù, che hà di unire il cuore, che ama à quello, che è amato ... (I,307)

18.) Mitleiden, Teilnahme am Leiden, Mitfühlen und Erbarmen, das alles ist nichts anderes als eine Gemütsregung, die uns teilhaben läßt an dem Leiden und Schmerz dessen, den wir lieben, indem sie die Not, die er leidet, in unser Herz zieht. Daher nennt man sie Barmherzigkeit, wie wenn man sagen möchte, daß das, was Erbarmen erregt, in unserem Herzen ist... Die Liebe ist es, welche die ... Wirkungen hervorbringt durch die Kraft, die sie besitzt, das liebende Herz mit dem Gegenstand der Liebe zu vereinigen. (III,244)

19) Hor vedendo un'anima devota questo abisso di travagli, e di angustie in questo divino amante, come può vivere senza un dolore santamente amoroso? ma considerando che tutte le afflizioni del suo amato bene non procedono da alcuna imperfettione, ò mancamento di forza, ma dalla grandezza della sua carissima diltione, non può far altro, che struggersi tutta d'un'amore

santamente doloroso, si che ella grida, io sono nera di dolore per compassione, ma sono bella d'amore per compiacenza, l'angoscie del mio diletto, mi hanno tutta scolorita, perche non potrebbe una fedel amante veder tanti tormenti, senza diventar spasimata, arida, e secca per dolore? (pp. 37/38)... Ah, io vedo questo caro amante, che è un fuoco d'amore, che brugia dentro un rovetto spino di dolori, e così io parimenti sono tutta infiammata d'amore dentro lo spineto de' miei dolori ... all'hora si pratica il dolore dell'amore, e l'amor del dolore ... mettono dell'anima convulsioni, & agonie incredibili, e si fà un'estasi amorosamente dolorosa, e dolorosamente amorosa; (I,312sq)

19.) Und wie könnte eine gottliebende Seele den Abgrund von Leid und Not in diesem göttlichen Liebenden (d.i. Jesus) sehen, ohne von einem Schmerz voll heiliger Liebe erfüllt zu sein? Wenn sie aber dabei bedenkt, daß alle diese Leiden ihres Vielgeliebten nicht von Unvollkommenheit oder Schwäche herrühren, sondern von der Größe seiner Liebe, muß sie nicht ganz aufgehen in heilig-schmerzlicher Liebe, so daß sie ausruft: ich bin schwarz vor Schmerz aus Mitleid, aber schön vor Liebe aus Wohlgefallen. Die Ängste meines Geliebten haben mich entfärbt. Denn wie könnte eine treu Liebende solches Leiden an dem sehen, den sie mehr als das Leben liebt, ohne vom Schmerz zermürbt, bleich und entstellt zu werden? (pp. 37/38) ... Ach, ich sehe ihn, diesen teuren Liebenden (Jesus), wie er ein Feuer der Liebe ist, brennend inmitten des Dornestrüpps der Schmerzen, und auch ich bin ganz so, ich bin entflammt von Liebe inmitten des Dickichts meiner Schmerzen... Dann wirken sich Liebesleid und Leidensliebe aus... Damit versetzen sie die Seele in solche Erschütterungen und unerhörte Todesängste, daß sie in eine liebeerfüllte Leidensekstase und in eine leiderfüllte Liebesekstase gerät. (III,247sq)

20) Non si può esprimere, Theotimo, quanto desideri il Salvatore entrar nell'anime nostre con questo amore di dolorosa compiacenza; Ah, dice egli, apritemi mia cara sorella, mia amica, mia colomba, mia tutta pura, che la mia testa è tutta piena di ruggiada, & i miei capelli delle gocce della notte; che cosa è questa ruggiada, e queste gocce della notte, se non le afflittioni, e pene della sua passione? (I,315)

20.) Es läßt sich nicht sagen, Theotimus, wie sehr unser Erlöser sich sehnt, durch diese Liebe schmerzlichen Wohlgefallens in unsere Seelen einzukehren. Öffne mir, sagt er, meine Schwester, meine Freundin, meine Taube, meine ganz Reine, denn mein Haupt ist ganz von Tau benetzt und meine Haare von den Wassertropfen der Nacht. Was ist dieser Tau und was sind die Wassertropfen der Nacht, wenn nicht die Qualen und Peinen seiner Passion? (III,249sq)

6. Therese

In der Therese ist eine sechste Stufe subjektiver Heiligkeit dargestellt: die *unio mystica*. Der Gipfel des Weges des heiligen Menschen ist die endlich vollzogene Einigung mit Gott. Die Therese des Bernini ist in solcher *unio mystica* mit Gott.

Der normalen Umwelt durch übernatürliches Wirken auf eine Wolke enthoben, ist sie dem himmlischen Lichte, das sich über sie ergießt, sie umfängt und erfüllt, dem sie sich in ihren Schultern andrängt und sich ergibt, durch es, in ihm und mit ihm, geeint, im Liebesschmerz, rein, heftig, stark, keines sonstigen Interesses und unter Verlust ihres sich zwischen den Dingen dieser Erde zurechtfindenden Gebrauchs ihrer Sinne und ihrer Bewegungsmöglichkeit, in der Versammlung ihrer Fähigkeiten in die Stille der ausgehaltenen mystischen Vereinigung.

21) ... il che fece dire à S. Dionisio, ..., che Iddio come sovrana bellezza, è l'autore della bella proportione, del bel Lustro, e della buona gratia, in tutte le cose, facendo risplendere in forma di lume le distributioni, e li scompartimenti de' suoi raggi ... (I,3)

21.) Deshalb sagt auch der hl. Dionysius: Gott, die höchste Schönheit, ist Urheber der schönen Ordnung, des Glanzes und der Anmut, die überall sichtbar sind, da sein Leuchten sich als Licht auf die Dinge ergießt und in ihnen aufstrahlt. (III,51)

(pp. 38/39)

a.) Zur Ekstase:

22) *Hora con quella proportione, che l'estasi è maggiore, o al disopra, o al di sotto di noi, con quella stessa impedisce l'anima nostra di ritornare à se medesima, e di fare l'operationi contrarie all'estasi, nella quale ella si ritrova, così questi huomini angelici, che sono rapiti in Dio, & alle cose celesti, perdono, affatto, fino che gli dura l'estasi, l'uno, e l'attentione de' sensi, il moto, & ogn'altra attione esteriore, imperoche l'anima loro per applicare la sua virtù, & attività più intera; & attentamente à questo divino oggetto, la ritira, e l'allontana, da tutte le altre sue potenze, per unirla tutta à questa parte; ... in ciò misticamente gl'uni imitando Helia rapito tra gl'Angeli in alto su'l carro infiammato ... (I,39sq)*

22.) Je größer nun diese Ekstase ist, ob sie uns über uns emporhebt oder unter uns erniedrigt, desto mehr verhindert sie die Seele, zu sich selbst zurückzukehren und in einer dieser Ekstase entgegengesetzten Weise zu handeln. So verlieren jene engelhaften Menschen, die in Gott oder himmlische Dinge entrückt sind, während der Dauer dieser Ekstase den Gebrauch und das Bewußtsein ihrer Sinne, Bewegungen und aller äußerlichen Handlungen. Um ihre Kraft und Tätigkeit vollständiger und aufmerksamer diesem göttlichen Gegenstand zu widmen, zieht ihre Seele sie von allen anderen Fähigkeiten zurück. Sie rafft sie so ganz zusammen, um sie auf Gott allein zu richten... So ahmen die ersten in mystischer Weise den Propheten Elias nach, der auf flammendem Wagen, umgeben von Engeln, entrückt wurde. (III,76)

23) *Un Serafino tenendo un giorno una frezza tutta d'oro, dalla cui punta usciva una piccola fiamma, la lanciò dentro il cuore della Beata Madre Teresa, e volendola ritirare a sè, parve a questa santa Verginella, che gli svellesse le viscere, essendo così grande il dolore, che ella non aveva altra forza, che di spargere deboli, e piccoli gemiti, ma dolore così amabile, che non avrebbe mai voluto esserne liberata ... (I,417sq)*

23.) Ein Seraph hielt eines Tages einen goldenen Pfeil in Händen, aus dessen Spitze eine kleine Flamme hervorzüngelte. Er stieß ihn in das Herz der seligen Mutter Theresia, und als er ihn wieder herausziehen wollte, schien es dieser Jungfrau, als wollte man ihr die inneren Organe aus dem Leibe reißen. Der Schmerz war so heftig, daß sie nur mehr die Kraft hatte, leise vor sich hin zu wimmern. Dennoch war es ein so liebenswerter Schmerz, daß sie nie mehr davon befreit sein wollte. (III,314)

b.) Zur Union überhaupt:

24) *Noi non parliamo adesso dell'unione generale del cuore con Iddio, ma di certi atti, e moti particolari, che l'anima raccoglie in Dio, fatti per modo d'oratione per unirsi, e congiungersi maggiormente alla sua divina bontà... (II,1)*

24.) Hier sprechen wir nicht von der allgemeinen Vereinigung des Herzens mit seinem Gott, sondern von bestimmten Akten und besonderen Regungen, die eine in Gott gesammelte Seele betend erweckt, um sich mehr und mehr mit seiner göttlichen Güte zu vereinigen und zu verbinden. (IV,32)

25) *Ma per evitar ogni equivoco, sappiate Theotimo, che la carità è un legame, & un legame di perfettione, e chi hà maggior carità, è più strettamente ancora unito, e legato à Dio; (pp. 39/40) Hor noi non parliamo di quella unione, che è permanente in noi per modo di habito, ò che noi vegliamo ò nò, ma parliamo dell'unione, che si fà con l'attione, e che è uno de gli essercitij della carità. (II,19)*

25.) Um aber jede Zweideutigkeit zu meiden, wisse Theotimus, daß die Liebe ein Band ist und zwar ein Band der Vollkommenheit; (pp. 39/40) und wer mehr Liebe besitzt, ist mit Gott inniger

vereint und an ihn enger gebunden. Wir sprechen aber nicht von dieser Vereinigung, die in uns dauernd als Zustand ist, ob wir schlafen oder wachen. Wir sprechen von der Vereinigung, die durch die Tätigkeit zustande kommt und eine der Übungen der heiligen Liebe ist. (IV,43)

c.) Gott und der freie Wille:

26) *Facciasi adunque l'unione dell'anima nostra con Dio ò insensibilmente, ò sensibilmente, Iddio sempre ne è l'Auttoe, e nessuno può andare a lui, se non è tirato da lui ... (II,15)*

26.) Ob die Vereinigung unserer Seele mit Gott in wahrnehmbarer oder nicht wahrnehmbarer Weise geschieht, Gott ist doch immer ihr Urheber. Niemand kann sich mit ihm vereinigen, wenn er nicht zu ihm geht, und niemand kann zu ihm gehen, wenn er nicht von ihm hingezogen wird. (IV,40)

27) *Così dunque nostro Signore mostrando l'amabilissimo seno del suo divino amore all'anima divota, la tira à se, la raccoglie, e per modo di dire, egli ripiega tutte le di lei potenze dentro il giro della sua dolcezza, più che materna ... L'anima adunque così si stringe, e si pressa sopra il suo oggetto, quando ella gli si affettiona con grand'attentione, perche lo stringimento non è altra cosa, che il progresso, & avanzamento dell'unione, e congiuntione... (II,3sq)*

27.) So zieht auch der Herr die gottliebende Seele ganz an sich, wenn er ihr seine göttliche Liebe offenbart. Er rafft all ihre Fähigkeiten zusammen und birgt sie förmlich im Schoße seiner mehr als mütterlichen Zärtlichkeit... So drängt und schmiegt sich die Seele an den Gegenstand, dem sie sich mit liebevoller Aufmerksamkeit hingibt. Dieses Drängen ist nichts anderes als das Fortschreiten und Vertiefen der Vereinigung und Verbindung. (IV,33)

28) *... come per lo contrario per ragioni del volutarissimo consenso, & ardente moto, col quale l'anima rapita attacca dopo li attratti divini, pare che non solamente essa ascenda, e si inalzi, ma che si getti, e si lanci, fuor di se nella divinità stessa... (II,21sq)*

28.) Andererseits ist die Zustimmung der zu Gott entrückten Seele so absolut freiwillig und die Bewegung, durch die sich die entrückte Seele in Gott verströmt, so glühend eifrig, daß sie nicht nur zu Gott emporzusteigen und sich zu Gott zu erheben, sondern sich förmlich außer sich in die Gottheit hineinzuwurfen und hineinzustürzen scheint. (IV,44sq)

d.) Die Weisen und Arten der Unio:

29) *La perfettione di questa unione consiste in due punti, che ella sia pura, e che sia forte ... Che se io mi avvicino à lei, e mi unifico, e mi unifico ad essa non per alcun altro fine, che per esserle vicino, e godere di questa vicinanza, & unione, questa non è che una vicinanza d'unione pura, e semplice. (II,15)*

29.) Die Vollkommenheit dieser Vereinigung besteht nun in zwei Dingen: sie muß rein sein und sie muß stark sein... Wenn ich aber zu ihm gehe und mich zu ihm geselle keines anderen Zweckes wegen, als bei ihm zu sein und mich seiner Nähe und des Vereintseins mit ihm zu erfreuen, dann ist es ein Streben nach reiner und einfacher Vereinigung. (IV,40sq)
(pp. 40/41)

30) *La felice Madre Teresa eccellentemente dice, che essendo l'unione pervenuta sino à questa perfettione, cioè di tenerci presi, & attaccati con Nostro Signore, essa non è punto differente dal ratto, sospensione, ò pendenza di spirito, ma che chiamasi solamente unione, sospensione, ò pendenza quando è breve, e quando è longa, estasi, ò ratto ... (II,19)*

30.) Die selige Mutter Theresia sagt nun sehr zutreffend: Wenn die Vereinigung bis zu dieser Vollkommenheit gelangt ist, daß sie uns ergriffen und mit dem Herrn verbunden hält, so ist sie nicht verschieden von der Entrückung, vom Schweb- und Bindungszustand des Geistes. Man nennt sie nur Vereinigung, Schweb- oder Bindungszustand, wenn sie von kurzer Dauer ist, dagegen Ekstase und Entrückung, wenn sie lange währt. (IV,43)

31) *L'Estasi si chiama ratto, perche con quella Iddio ci attrae, & inalza à se, & il ratto chiamasi estasi, perche col suo moto noi usciamo, e dimoriamo fuora, e sopra di noi stessi per unirci a Dio: ... (II,21)*

31.) Die Ekstase heißt Entrückung, weil Gott uns durch sie an sich zieht und zu sich erhebt; und die Entrückung heißt Ekstase, sofern wir durch sie aus uns heraus und über uns hinaus gehen und bleiben, um uns mit Gott zu vereinigen. (IV,44)

e.) Die Beteiligung der Seelenvermögen, insbesondere des Willens; die Beschauung; die Liebe; die Ekstase dem Inhalte nach:

32) *Ma mio caro Theotimo, quanto all'estasi sacre, sono di trè sorti, l'una è dell'intelletto, l'altra dell'affetto, la terza dell'attione, l'una e nello splendore, l'altra nel fervore, la terza nell'opera, l'una si fà con la maraviglia, l'altra con la divotione, la terza con l'operatione; l'ammirazione si fa in noi coll'incontro di una verità nuova, che noi non conosciamo, ne procuriamo di conoscere, ... (II,22sq)*

32.) Was nun, mein lieber Theotimus, die heiligen Ekstasen betrifft, so gibt es deren drei Arten. Die erste ist die des Verstandes, die andere die des Gemütes, die dritte die der Tat. Die erste beruht auf glanzvoller Schönheit, die zweite auf der Inbrunst, die dritte auf dem Werk. Die eine geschieht durch Bewunderung, die zweite durch fromme Hingabe, die dritte durch die Tat. Bewunderung entsteht in uns durch die Begegnung mit einer neuen Wahrheit, die wir nicht kannten und auch nicht vermuteten. (IV,45)

33) *Tal'hora l'unione si fà con la sola volontà, e nella sola volontà, & alcune volte vi ha l'intelletto la sua parte... Questa unione ancora, si fà tal'hora con tutte le potenze dell'anima, che si radunano tutte intorno alla volontà, non per venire se stesse con Dio, non ne essendo tutte capaci, mà per dare maggior comodità alla volontà di fare la sua unione. (II,9sq)*

33.) Manchmal geschieht die Vereinigung durch den Willen allein und im Willen allein. Andere Male hat auch der Verstand daran Anteil... Zuweilen geschieht diese Vereinigung durch alle Fähigkeiten der Seele. Sie sammeln sich alle um den Willen, nicht um sich selbst mit Gott zu vereinigen, wozu nicht alle fähig sind, sondern um es dem Willen leichter zu machen, seine Verbindung mit Gott zu vollziehen. (IV,38)

34) *Così Iddio Padre d'ogni lume sovraneamente buono, e bello con la sua bellezza attrae il nostro intelletto à contemplarlo, e con la sua bontà attrae la nostra volontà ad amarlo; (pp. 41/42) come bello cumulando il nostro intelletto di delitie, e spargendo il suo amore dentro la nostra volontà; come buono riempiendo la nostra volontà del suo amore, eccita il nostro intelletto à contemplarlo, provocandoci l'amore alla contemplatione, e la contemplatione all'amore: onde ne seguita, che l'estasi, e 'l ratto totalmente dipende dall'amore perche l'amore porta l'intelletto alla contemplatione, e la volontà all'unione; di modo che è necessario concludere finalmente col grande S. Dionisio, che l'amor divino è estatico, non permettendo, che li amanti siano di loro stessi, ma della cosa amata, perciò il meraviglioso apostolo San Paolo essendo in possesso di questo divino amore, e partecipando della sua forza estatica con una lingua divinamente ispirata, Io vivo, dice, non più mio, ma Giesu Christo vive in me, così egli come un vero amante uscito fuor di se stesso in Dio, vivea, non più la sua propria vita, ma la vita del suo amato bene. Questo ratto d'amore si fà sopra la volontà in questo modo. Iddio la tocca con li suoi attratti di soavità, & all'hora come un ago toccato dalla calamita si volge, e si smuove verso il polo, obliando la sua insensibile conditione, così la volontà toccata dall'amor celeste si slancia, e porta in Dio, abbandonando tutte le inclinationi terrestri, entrando con tal mezzo in un ratto, non di cognitione, ma di godimento, non d'ammirazione, ma di affetto, non di scienza, ma di esperienza, non di vita, ma di gusto, e di sapore: ... (II,25sq)*

34.) So zieht der über alles gute und schöne Gott, der Vater allen Lichtes, durch seine Schönheit den Verstand an, ihn zu schauen, und durch seine Güte den Willen, ihn zu lieben. (pp. 41/42) Durch seine Schönheit entzückt er unseren Verstand und verströmt seine Liebe in unseren Willen;

durch seine Güte erfüllt er unseren Willen mit seiner Liebe und treibt unseren Verstand an, ihn zu schauen. Die Liebe fordert uns zur Beschauung auf und die Beschauung zur Liebe. Daraus folgt, daß die Ekstase, die Entrückung ganz von der Liebe abhängt, denn die Liebe ist es, die den Verstand zur Beschauung und den Willen zur Vereinigung drängt. So müssen wir schließlich mit dem großen hl. Dionysius den Schluß ziehen: die göttliche Liebe ist ekstatisch, da sie nicht zuläßt, daß die Liebenden sich selbst gehören, sondern dem, was sie lieben. Der bewunderungswürdige Apostel Paulus, der diese göttliche Liebe besaß und ihre ekstatische Kraft erfuhr, sagt deshalb auch, von Gott erleuchtet: Nicht mehr ich lebe, sondern Jesus Christus lebt in mir. Als wahrhaft Liebender war er aus sich heraus in Gott entrückt und lebte nicht mehr sein eigenes Leben, sondern das über alles liebenswerte Leben seines Vielgeliebten. Diese Liebesentrückung vollzieht sich im Willen auf diese Weise: Gott berührt ihn mit seinen beglückenden Lockungen. Und dann geschieht es, daß der Wille, einem vom Magnet angezogenen Zeiger gleich, seine natürliche Unbeweglichkeit aufgibt und sich zum Pol wendet und bewegt. So schwingt und bewegt sich auch der von der himmlischen Liebe berührte Wille in Gott hinein. Er läßt alle irdischen Neigungen fallen und gerät dadurch in eine Entrückung nicht der Erkenntnis, sondern des seligen Besitzes, nicht der Bewunderung, sondern der Liebe, nicht des Wissens, sondern der Erfahrung, nicht der Schau, sondern des Empfindens und Verkostens. (IV,47sq)

35) ... *queste due potenze si comunicano fra di se i loro ratti, ... Nondimeno le due estasi dell'intelletto, e della volontà non appartengono talmente l'una all'altra, che l'una non sia bene spesso senza l'altra ...* (II,27)

35.) Diese zwei Fähigkeiten teilen sich ihre Entrückungen gegenseitig mit... Trotzdem gehören die beiden Ekstasen, die des Verstandes und die des Willens, nicht so zusammen, daß nicht auch die eine ohne die andere wäre... (IV,48)

f.) Leiden, Leidensliebe, Liebesleid:

36) *Le pene considerate in se stesse non possono certo esser amate; ma risguardate nella loro origine, cioè nella provvidenza, e volontà divina, che le hà ordinate sono infinitamente amabili ... (pp. 42/43) Il cuore veramente amoroso ama il gusto divino non solo nelle consolationi, ma nelle afflittioni, anzi maggiormente l'ama nella Croce, nelle pene, ne' travagli, percioche la principal virtù dell'amore è di fare sopportare l'amante per la cosa amata. ... amar i patimenti, & affanni per l'amor di Dio, questo è il più alto punto della Santissima Carità, perche in ciò non vi è alcuna cosa di amabile, che la sola volontà divina; vi è una gran contraddittione dalla parte della nostra natura, e non solo ci abbandonano tutti i piaceri, ma si abbracciano i tormenti, & i travagli. (II,139sq)*

36.) Betrachtet man die Leiden an sich, so kann man sie gewiß nicht lieben. Schaut man sie aber in ihrem Ursprung, d.h. in der göttlichen Vorsehung, im göttlichen Willen, der sie anordnet, so sind sie unendlich liebenswert... (pp. 42/43) Ein wahrhaft liebendes Herz liebt das göttliche Wohlgefallen nicht nur in den Freuden, sondern auch in den Leiden. Ja, es liebt es sogar mehr im Kreuz, in Mühen und Plagen, denn es ist die vorzüglichste Kraft der Liebe, daß sie den Liebenden für das, was er liebt, leiden läßt... Die Leiden und Trübsale aus Liebe zu Gott lieben, ist der Höhepunkt der hochheiligen Liebe. Denn in diesen Dingen liegt nichts Liebenswürdiges als einzig nur der Wille Gottes; unsere Natur widerstrebt dem völlig. Nicht nur verzichtet man auf alle Lust, sondern umfängt liebevoll die Leiden und Mühen... (IV,122sq)

37) *L'amore della croce ci fa intraprendere afflittioni volontarie, come per esempio, digiuni, vigilie, Cilicij, & altre macerazioni della carne, e ci fa rinuntiar a piaceri, honori, e ricchezze, & in questi esercitij l'amore, è gratissimo all'amato bene, e maggiormente ancora quando paziente, dolce, e gratiosamente riceviamo le pene, i tormenti, e le tribolazioni in considerazione della volontà divina, che ce le invia; ma l'amore è all'hora nella sua eccellenza, quando noi riceviamo le afflittioni non solo con dolcezza, e con pazienza, ma le amiamo, e le accarezziamo in riguardo*

del gusti divino, dal quale procedono. Ma tra tutte le altre prove del perfetto amore la più perfetta, e la più rilevata è senza dubbio quella, che si fa con acquietare lo spirito nelle tribolazioni spirituali. La Beata Angela di Foligno mirabilmente descrisse le pene interiori, nelle quali erasi tal'ora trovata, ... (II,144sq.)

37.) Die Liebe zum Kreuz läßt uns freiwillige Leiden auf uns nehmen, wie z.B. Fasten, Nachtwachen, Bußgürtel und andere Kasteiungen des Fleisches, und sie läßt uns auf Vergnügen, Ehren, Reichtümer verzichten. Die Liebe, die in diesen Übungen zum Ausdruck kommt, ist dem Vielgeliebten (Jesus) ganz wohlgefällig. Und doch ist es ihm noch weit wohlgefälliger, wenn wir die Leiden, Widerwärtigkeiten und Ärgerlichkeiten in Anbetracht des göttlichen Willens, der sie uns schickt, mit Geduld, sanftmütig und willig entgegennehmen. Die Liebe aber erreicht ihren höchsten Grad, wenn wir die Leiden nicht nur mit Sanftmut und Geduld entgegennehmen, sondern wenn sie uns willkommen sind, wenn wir sie gern annehmen und wegen des göttlichen Wohlgefallens, aus dem sie hervorgehen, liebevoll umfassen. Das Feinste und Erhabenste von allem, was die vollkommene Liebe unternimmt ist die Einwilligung der Seele in Leiden des geistlichen Lebens. Die selige Angela von Foligno beschreibt wunderbar die inneren Peinen, denen sie zeitweise unterworfen war... (IV,125sq)

7. Die Grabmale Urban's VIII. und Alexander's VII.; die Ludovica Albertoni

In den Grabmälern Urban's VIII. Barberini und Alexander's VII. Chigi und in der Ludovica Albertoni ist eine siebte Stufe subjektiver Heiligkeit dargestellt: der Zustand von Akten hoherpriesterlicher Liebe, im Moment des Todes geübt, und der Zustand eines Sterbens in und aus Gottesliebe in eine *unio*. Ziel des Weges eines heiligen Menschen ist, während Akten der Gottesliebe oder sogar an der Liebe zu Gott zu sterben. Bis zu Bernini's Zeit war es schon üblich geworden, den Päpsten Denkmale aufzurichten, die sie in knieend-betender oder sitzend-herrschender, -lehrender Gestalt verewigten. Gelegentlich waren auch schon Figuren dieser beiden Motive auf einander gegenüberstehenden Denkmälern aufgestellt worden⁷. Bernini führte im Laufe der Entwicklung der Pläne⁸ für das Grab des Papstes Urban VIII, nachdem er einen früheren Plan, auf dem Sarkophage einen Totenkopf über gekreuzten Knochen zu bilden, und einen folgenden Plan, auf dem Sarkophage den Vergehen bringenden Tod eine verewigende Inschrift halten zu lassen, verworfen hatte, endlich den Tod derart ein, daß er in sein, d.h. des Todes Buch, den Namen des Papstes: *Urbanus VIII. Barberinus Pont. Max.* bis auf den letzten Strich des 'x' schon eingetragen hat. Somit erscheint der Papst als mit dem nächsten Strich eingetragen, im nächsten Momente tot: in diesem letzten Momente seines Lebens nun waltet Urban seines Amtes, regiert lehrend unter den Beiständen der Caritas und der Justitia. Am Grabe Alexander's VII. streckt der Tod, noch halb verborgen, dem Papst ein Stundenglas entgegen; und der Papst betet, während der Sand seiner letzten Stunde verrinnt, er betet, nicht nur persönlich, wie Daniel, Ausdruck der eigenen hoffend-erwartenden Seele, auf eigene Vereinigung mit Gott gerichtet, sondern majestätisch-ruhig, im vollen Ornate, umgeben von den Tugenden der Klugheit, der Gerechtigkeit, der Liebe und der Wahrheit, seines Amtes waltend.

⁷ Z.B. in den Capp. Paolina und Sistina in Sta. Maria Maggiore.

⁸ Frühere Entwürfe Br.-W. Tfl. 151; neue Ureinfälle Tfl. 18a-c. Heinrich Brauer und Rudolf Wittkower, *Die Zeichnungen des Gianlorenzo Bernini*, Berlin 1931.

In den Grabmalen Urban's VIII. und Alexander's VII. hat Bernini das Königliche Priestertum, beiden Seiten nach, in der Ausübung seines Amtes bis zum Tode dargestellt. In der Ludovica Albertoni nun endlich hat Bernini dargestellt, wie die auf ihrem Sterbebette liegende Heilige ihre Hände vor Brust und Leib hält und drückt und auf das Kissen zurückgesunkenen Hauptes, noch unerfüllt, unbefriedet, aus ihrem geöffneten Mund ihre Seele in sehnender Gottesliebe zum Himmel hinauf ausstößt.

38) ... *tal'ora l'amor sacro è così violento, che con effetto ancora cagiona la separatione del corpo, e dell'anima, facendo morir li amanti d'una felicissima morte, che è migliore di cento vite; Come è proprio de' predestinati di morir nell'amore, e nella gratia di Dio, ma questo avviene differentemente: Il giusto non muore giamai all'improvviso, perche l'haver perseverato nella giustitia christiana fino al fine, è un haver ben provveduto alla sua morte ... così è proprio de' predestinati di morir nell'amore, e nella gratia di Dio ...* (pp. 44/45) *Molti santi nondimeno sono morti non solamente nella Carità, e con l'habito dell'amor celeste, ma anche nell'attione, e pratica di quello. ... (Così morì) San Girolamo essortando i suoi cari figli all'amor divino, del prossimo, e della virtù ... Tutti li Apostoli, e quasi tutti i Martiri sono morti pregando Iddio. ... San Martino, come si sà ciascheduno, morì così attento nell'essercitio della divotione, che non si può dir davantaggio.* (II,45sq)

38.) ... zuweilen ist die heilige Liebe so heftig, daß sie die Trennung von Leib und Seele auch in Wirklichkeit verursacht, indem sie die Liebenden eines ganz seligen Todes sterben läßt, der wertvoller ist als hundert Leben. Wie es den Verworfenen eigen ist, in der Sünde zu sterben, so ist auch den Auserwählten eigen, in der Liebe und Gnade Gottes zu sterben. Dies geschieht aber auf verschiedene Weise. Der Gerechte stirbt niemals unvorhergesehen, denn in der christlichen Gerechtigkeit bis zum Ende ausharren, heißt gewiß für seinen Tod vorsorgen... All diese ... sterben im Zustand der Gnade und folglich in der Liebe Gottes... (pp. 44/45) Mehrere Heilige sind allerdings nicht nur in der Liebe und geschmückt mit der Tugend der himmlischen Liebe, sondern auch in der Tätigkeit und Ausübung dieser Liebe gestorben. [Urban VIII. u. Alexander VII.:] - So starb ... der hl. Hieronymus, während er seine lieben Kinder zur Gottesliebe, Nächstenliebe und Tugendliebe aufmunterte ... Alle Apostel und fast alle Märtyrer sind betend gestorben. ... Der hl. Martin starb, wie jedermann weiß, in so tiefer Andacht versunken, daß sich jedes Wort erübrigt... (IV,57sqq)

39) *Tutti i Martiri, Theotimo, muoiono per l'amor divino ... e nondimeno vi sono stati Martiri, che sono espressamente morti solo per la sola Carità... Ma frà i sacri amanti si ritrovano di quelli, che si abbandonano così fortemente nell'essercitio del divino amore, che questo santo fuoco gli divora, e consuma la vita; il disgusto tal'ora così longamente impedisce li infermi nel bere, mangiare, e dormire, che finalmente indeboliti, & infiacchiti muoiono, e le persone vulgari dicono, che quelli sono morti di dispiacere; ma non è la verità, perche muoiono per mancamento di forze, e di svanimento, è vero che essendogli questo mancamento sopravvenuto per causa del dispiacere, conviene avvertire, che se non sono morti di disgusto sono morti per causa del disgusto, e col disgusto; così mio caro Theotimo, quando l'ardore del santo amore è grande, dà tanti assalti al cuore, lo ferisce così spesso, gli causa tanti languori, lo liquefà, e ratti così frequenti, che con questo mezzo l'anima quasi tutta occupata in Dio, non potendo dar à bastanza l'assistenza alla natura per far la digestion, e nutrita conveniente; le forze animali, e vitali cominciano a mancare a poco, a poco, si scorcia la vita, & arriva la morte.* (II,47sq.)

[weitere Arten des Liebestodes:] - 39.) Alle Märtyrer, Theotimus, starben um der göttlichen Liebe willen... Es hat aber trotzdem auch Märtyrer gegeben, die ausdrücklich allein um der Liebe willen gestorben sind... Aber unter diesen Liebenden gibt es solche, die sich so unbedingt den Tätigkeiten der heiligen Liebe hingeben, daß dieses Feuer sie verbrennt und ihr Leben verzehrt. Menschen, die großen Kummer tragen, können oft solange nicht mehr essen, trinken und schlafen, bis sie schließlich an Schwäche und Entkräftung sterben. Man sagt dann gewöhnlich, daß der Kummer sie getötet habe. Das ist aber nicht wahr, sondern diese Menschen sterben, weil ihre

Kräfte nachgelassen haben und geschwunden sind. Ursache davon war allerdings der Kummer. Wenngleich er sie nicht getötet hat, wird man sagen müssen, daß sie doch wegen des Kummers und an dem Kummer gestorben sind. So ist es auch, mein lieber Theotimus, mit der heiligen Liebe. Hat sie ihre Glut gesteigert, so bestürmt sie mit solcher Wucht das Herz, verwundet es so häufig, erfüllt es mit solcher Sehnsucht, läßt es dauernd förmlich zerschmelzen und in so häufige Ekstasen und Entrückungen geraten, daß dadurch die Seele, fast nur mit Gott beschäftigt, der leiblichen Natur den nötigen Beistand zur Erhaltung und ausreichenden Ernährung versagt. Die körperlichen Lebenskräfte nehmen dann nach und nach ab, das Leben wird verkürzt und der Tod tritt ein. (IV,60sq)

40) *Tutti i predestinati adunque Theotimo muorino nell'habito del sacro amore, ma alcuni muoiono nell'essercitio di questo santo amore, altri per questo amore, & altri con questo stesso amore; Ma quello, che appartiene al sovrano grado d'amore, è, che qualcuno muore d'amore,...;(pp. 45/46) il che avviene così, l'anima tirata potentemente con le soavità divine dal suo diletto, per corrispondere dalla sua parte à i suoi dolci attrati, si slancia di forza, e tanto quanto può verso questo desiderabile amico attraente, e non potendo tirar il suo corpo seco, più tosto, che fermarsi con lui fra le miserie di questa vita, essa lo abbandona, e si separa, volando sola come una bella colomba dentro il delizioso seno del suo celeste sposo; Ella si slancia nel suo diletto, e'l suo diletto l'attrae, e rapisce à se, e come lo sposo abbandona padre, e madre per unirsi alla sua sposa, così questa casta sposa abbandona la carne per unirsi al suo diletto; il che è il più violento effetto, che faccia in un'anima l'amore, e che ricerca innanzi una gran nudità di tutti li affetti, che possono tener attaccato il cuore ò al mondo, ò al corpo...(II,49sq)*

40.) Alle Auserwählten also, Theotimus, sterben im Zustand der heiligen Liebe; einige sterben außerdem in der Ausübung dieser Liebe; andere um dieser Liebe willen; andere durch die gleiche Liebe. (Ludovica Albertoni:) Zur höchsten Stufe der Liebe aber gehört es, daß einige an der Liebe sterben... (pp. 45/46) Das geht so vor sich: Die Seele wird von den göttlichen Wonnen ihres Vielgeliebten mächtig angelockt. Um nun ihrerseits diesen seligen Lockungen zu entsprechen, wirft sie sich mit aller Kraft, und soviel sie nur kann, diesem so begehrenswerten, so anziehenden Freund entgegen. Da sie aber ihren Leib nicht nachziehen kann, so verläßt sie ihn und trennt sich eher von ihm, als mit ihm in den Armseligkeiten dieses Lebens stecken zu bleiben. Sie fliegt allein, einer schönen Taube gleich, in den beseligenden Schoß ihres himmlischen Bräutigams. Sie eilt zu ihrem Vielgeliebten hin und ihr Vielgeliebter zieht und reißt sie an sich. Und wie der Bräutigam Vater und Mutter verläßt, um mit seiner Braut eins zu werden, so verläßt auch diese keusche Braut ihr sterbliches Fleisch, um sich mit ihrem Vielgeliebten zu vereinigen. Das ist aber die heftigste Wirkung, die die Liebe in einer Seele hervorbringt. Sie fordert, daß sich zuerst das Herz von allen Anhänglichkeiten entblößt, die es an die Welt oder an den Leib ketten könnten... (IV,62)

8. Hieronymus (Zeichnungen Br.-W.Tfl.117/116)

An Hieronymus ist ferner in Zeichnungen (Br.-W. Tfln.117/116) die Wirkung eines ekstatischen, auf Jesu Leiden gerichteten Lebens dargestellt: nämlich die Gleichförmigkeit, in der der Heilige durch seine Liebe zu einer abbildenden Wiederholung des Crucifixus geworden.

41) *... e quindi viene la conformità de li amanti, che ci fà esser tali quali sono quelli, che noi amiamo. ... La sacra compiacenza ci trasforma in Dio ... Chiunque si pasce veramente in Dio, desidera di piacer fedelmente à Dio, e per piacergli di conformarsi à lui. (II,72sq)*

41.) Das ist die Quelle der Gleichförmigkeit Liebender. Sie gestaltet uns zu dem um, was wir lieben... So wird man auch durch das Gefallen an Gott ihm gleichförmig... Wer immer wahrhaft an Gott sein Gefallen findet, sehnt sich darnach, in aller Treue Gott zu gefallen und sich ihm ganz gleich zu formen, um ihm zu gefallen. (IV,78sq)

42) *Il Profeta parlando de' cattivi dice, sono stati abominevoli come le cose, che hanno amato; si può il medesimo dire de' buoni, che sono stati fatti amabili, come le cose che hanno amato.*

Considerate vi prego il cuore di Santa Chiara di Montefalco, che prese così gran gusto nella passione del Salvatore, e nel meditare la Santissima Trinità, che così tirò dentro di se tutte le stigmate, e cicatrici della Santissima Passione, & una meravigliosa rappresentatione della trinità, essendo divenuta come le cose, che amava. (I,292sq) (pp. 46/47)

42.) "Sie wurden abscheulich gleich den Dingen, die sie liebten", sagt der Prophet von den Bösen. Desgleichen kann man von den Guten sagen, daß sie liebenswert werden wie die Dinge, die sie lieben. Betrachte, ich bitte dich, das Herz der hl. Klara von Montefalco; es fand soviel Freude an der Passion des Herrn und an der Betrachtung der heiligsten Dreifaltigkeit, daß es die Male der Passion und ein wundersames Bild der heiligsten Dreifaltigkeit in sich abprägte. Es war geworden wie die Dinge, die es liebte. (III,236) (pp. 46/47)

43) *L'amore aguaglia gli amanti ... (I,314)*

43.) Die Liebe macht die Liebenden einander gleich. (III,248)

44) *Questo fù, Theotimo, quell'amore, che tirò le sacre stigmate sopra l'amoroso Serafico San Francesco, e sopra l'amorosa angelica Santa Caterina da Siena le ardenti piaghe del Salvatore ... (I,314)*

44.) Diese Liebe war es, mein Theotimus, welche dem liebeglühenden seraphischen hl. Franziskus die Wundmale zuzog und der liebeerfüllten engelhaften hl. Katharina von Siena die brennenden Wunden ihres Erlösers einprägte. (III,249)

Diese Gleichförmigkeit kann durch die Erklärung des mystischen Zustandes der Stigmatisation des Franz von Assisi, wie Franz von Sales sie im Theotimus gegeben hat, deutlicher bestimmt werden.

45) *... non fù la sua vita (di Francesco d'Assisi) altra cosa, che lacrime, sospiri, pianti, languori, svenimenti, e spasimi amorosi; ma nessuna cosa vi fù così meravigliosa, quanto quell'ammirabile communicatione, che il dolce Gesù li fece de i suoi amorosi, e pretiosi dolori con l'impressioni delle sue piaghe, e stigmate; Io hò spesso Theotimo considerato questa meraviglia, e ne hò cercato questo pensiero; Questo gran servitor d'Iddio, huomo tutto Serafico, mirando la viva imagine del suo Salvator Crocifisso, effigiata in un luminoso Serafino, che gli appare sopra il monte d'Alvernia, si inteneri' più, che uno non saprebbe immaginarsi, soprapreso da una consolatione, e compassione sovrana, perche risguardando questo bello specchio d'amore, qual non si possono giamai gl'Angeli satiare di riguardare, ah spasimo di dolcezza, e di contento; ma dall'altra parte vedendo la viva rappresentatione delle piaghe, e ferite del suo Signore Crocifisso, sentì nell'anima sua quello impetuoso coltello, che trapassò il petto della Santissima Vergine nel giorno della passione, con altrettanto dolore interno, quanto se egli fosse stato crocifisso co'l suo caro Salvatore: ... Questa anima dunque così ammolita, intenerita, e quasi tutta liquefatta in questo amoroso dolore, si ritrovò con tal mezzo estremamente disposta à ricevere l'impressioni, e marche dell'amore, e dolore del suo sovrano amante, perche la memoria era tutta stemperata nel ricordo di questo divino amore, l'imaginazione fortemente applicata à rappresentarsi le ferite, & i livori, che gli occhi così perfettamente espressi vedeano nell'immagine presente, l'intelletto ricevea le spetie infinitamente vive, che gli somministrava l'imaginazione, (pp. 47/48) e finalmente l'amore impiegava tutte le forze della volontà per compiacersi, e conformarsi alla passione del suo diletto: onde senza dubbio alcuno si ritrovò l'anima tutta trasformata in un secondo Crocifisso. E come forma, e patrona del corpo, servendosi del suo potere sopra di quello, impresse i dolori delle piaghe, dalle quali era stata ferita nelle parti corrispondenti à quelle, nelle quali l'havea sopportate il suo amante; E' meraviglioso l'amore per aguzzar l'imaginazione, acciò che ella penetri fino all'esteriore ... (I,422sq)*

45.) Das Leben dieses Heiligen (Franz von Assisi) war nichts als Tränen, Seufzer, Klagen, Sehnsucht, Schwächen, Liebesentrückungen. Aber nichts ist so wunderbar an all dem, wie die wunderbare Teilnahme an seinem liebreichen und kostbaren Leiden, die ihm der gütige Jesus

durch Einprägung seiner Wundmale gewährte. Oft habe ich über dieses Wunder nachgedacht und mir dabei meine Gedanken gemacht. Als dieser große Diener Gottes, dieser ganz seraphische Mensch auf dem Berge Alverno das lebendige Bild seines gekreuzigten Erlösers in der Gestalt eines leuchtenden Seraphs sah, ergriff ihn dies tiefer, als man es sich vorstellen kann. Eine gewaltige Freude und zugleich ein ganz großes Mitleid erfaßte ihn. Indem er in diesen schönen Spiegel der Liebe schaute, den anzuschauen die Engel nie satt werden können, verging er vor Freude und Seligkeit. Da er aber andererseits auch die lebendige Darstellung der Wunden seines gekreuzigten Erlösers vor sich sah, fühlte er in seiner Seele das mitleidlose Schwert, das die heilige Brust der jungfräulichen Mutter am Tage des bitteren Leidens durchbohrte, mit einem so heftigen Schmerz, als ob er mit seinem Erlöser gekreuzigt worden wäre... So war die zutiefst aufgewühlte, erschütterte und in Liebesschmerz wie zerflossene Seele außerordentlich geeignet, die Eindrücke und Zeichen der Liebe und des Schmerzes ihres erhabenen Liebenden zu empfangen. Denn das Gedächtnis war ganz durchdrungen von der Erinnerung an diese göttliche Liebe; die Phantasie war davon erfüllt, sich die Wunden und Verletzungen vorzustellen, welche die Augen so vollkommen in diesem gegenwärtigen Bilde dargestellt sahen; das Erkenntnisvermögen aber nahm die unendlich lebendigen Vorstellungen auf, die ihm die Einbildungskraft zuführte. (pp. 47/48) Die Liebe endlich bot alle Kräfte des Willens auf, sich in das Leiden ihres Vielgeliebten zu vertiefen und ihm gleichförmig zu werden. Dadurch wurde die Seele ganz in den Gekreuzigten umgewandelt, förmlich zum zweiten Kruzifix. Da sie aber Form und Herrin des Leibes ist, gebrauchte sie ihre Macht über ihn und prägte ihm die schmerzlichen Wundmale dort ein, wo der Vielgeliebte sie getragen. Die Liebe versteht es wunderbar, die Einbildungskraft so zu schärfen, daß sie sich auch nach außen auswirkt. (III,316sq)

9. Die Thematisierung und Regulierung der Aufträge

Bernini hat in seinen Heiligengestalten Zustände verschiedener Stufen jenes Weges, den eine Seele bis zur Liebesvereinigung mit Gott, ja bis zum Liebestod geht, dargestellt; die erste Ergreifung durch Gott in Konstantin, die gläubige Folgsamkeit in eine spezielle Inspiration in Habakuk, den Zustand des hoffenden und erwartenden Gebetes in Daniel, den Zustand der reuigen, sehnsüchtigen Liebe in Maria Magdalena, den Zustand der über das Leiden Jesu betrachtend geneigten Liebe in Hieronymus, den Zustand der *Unio mystica* in Therese, den Zustand ausgeübter Liebe im Moment des Todes in Urban und Alexander und den Zustand des Sterbens aus Liebe in Ludovica Albertoni; so daß die Heiligenfiguren des Bernini, obgleich sie ihm nicht zusammen aufgetragen worden waren, einen einzigen Zyklus der Heiligen in der Gottesliebe bilden.

Wie kann es dazu kommen?

Allgemeiner Gesichtspunkt der Thematisierung:

Jeder Auftrag, die Figur eines Heiligen zu entwerfen, der einem Künstler erteilt ist, bedarf einer Auslegung durch den Künstler, der für und in seinem Schaffen, indem er die bestellte Gestalt interpretiert, sie näher bestimmt und seinen Auftrag erst 'thematisiert'. Bernini hatte seit 1642, durch Franz von Sales vermittelt, eine allgemeine Vorstellung davon, was Heiligkeit sei, so daß er jetzt jede ihm in Auftrag gegebene Heiligenfigur, d.h. Figur eines, der allein und nur sein heiliges Wesen darleben sollte, in Richtung auf diese Vorstellung von Heiligkeit, die ihm inzwischen geworden, die er als einzige besaß, auslegte, so erst das eigentliche Thema bestimmte, sich und uns einen bestimmten Begriff von Heiligkeit schuf: die Heiligkeit aber bestand in seiner Vorstellung in differenten Stufen der Nähe und Ferne zu einer *Unio mystica* mit Gott, so daß er alle Aufträge zur Darstellung spezifischer Stufen der Heiligkeit differenzierte.

Dabei erschwerte sich Bernini seine Aufgabe, indem er, soweit es anging, keine der Stufen wiederholte, so tritt nur der Moment des Todes in Alexander und Urban zweimal verwandt auf, und Bernini erleichterte sich seine Aufgabe, insofern als er die Aufträge, die ihm zu seinem Thema we(pp. 48/49)niger oder nichts beizutragen schienen, seinen Schülern, ganz oder nach seinem bloßen Entwurf zu arbeiten, überließ. Der Atelierbetrieb kam ihm dabei zu statten: ein Atelier, wie es Bernini dirigierte, ermöglicht es, daß das Haupt desselben diejenigen Aufträge, die ihm in seiner ihn beschäftigenden Frage wichtig erscheinen und zu denen er Wesentliches zu sagen hat, selbst bearbeitet und die anderen zu einer eher traditionellen und genügenden Bearbeitung seinen Leuten übergibt. Als Bernini z.B. die vier Figuren für die Chigikapelle des Sieneser Domes in Auftrag bekam, schuf er zwei derselben eigenhändig und nur diese zwei, die Magdalena und den Hieronymus, diese ließen sich in der Richtung seines Gestaltens zu von ihm noch nicht dargestellten Stufen der Heiligkeit auslegen.

Die 'Thematisierung' der 'Aufträge' wurde durch zwei Schranken 'reguliert'. Das spezielle Regulativ Bernini's war, daß die gewählte Art (Stufe) der Heiligkeit der historisch oder legendarisch überlieferten Person zu eigen gewesen sein können mußte. Die Therese und ihre mystische Union bildeten biographisch-historisch den Ausgangspunkt für Bernini's Konzept des Stufenbaus der Heiligkeit, deren Thema lag nun in der Vita. Für Konstantin mußte bei dem historischen Ereignis der Vision vom Historisch-Anekdotischen der Legende ebenso, wie vom kirchen- und weltgeschichtlich Folgeschwer-Bedeutsamen abgesehen und das personalgeschichtliche Ereignis herausgebildet werden. Für Habakuk sind aus dem Bericht in der Bibel nur die äußeren Momente der Erscheinung eines Engels und einer auf zwei Ziele gewendeten Intention, als Richtungsunterschied dargestellt, genommen und ist, daß Habakuk (ohne daß von Bereitschaft oder Unwilligkeit die Rede wäre) gebracht wurde, als Folgsamkeit ausgelegt worden. Daniel ist von jeder Widrigkeit des Löwen durch dessen Sanftheit befreit aufgefaßt worden, so daß Daniels Beten glaubwürdig zu einem Beten des hoffenden Erwartens ausgelegt werden konnte. Hieronymus ist ohne Stein, mit dem er seinen Körper schlug, und ohne sich vor dem Kreuze zu demütigen, vielmehr dargestellt, wie er das Kreuz in seinen Armen hält und verehrt.

Die zweite Schranke bei der Thematisierung, die auffällt, lag in der Berücksichtigung der allgemeinen Heilsgeschichte. Konstantin, der vom Heidentum zum Christentum überleitende Kaiser, ist im Moment der ersten Ergreifung durch Gott gezeigt, welches personalgeschichtliche Ereignis zugleich seinen Ort in der Heilsgeschichte bezeichnet. Und während die Heiligen und die Päpste, die im Neuen Bunde leben, unter der Gnade der Liebe stehen (Magdalena, Hieronymus, Therese, Ludovica Albertoni, Urban, Alexander), sind die Gestalten, die zur Zeit des Alten Bundes lebten, im Glauben (Habakuk) und in der Hoffnung (Daniel) dargestellt.

Durch diese Regulierungen ist Bernini's Thematisierung der Aufträge dergestalt ausgefallen, daß der Zyklus seiner Heiligengestalten theologisch sinnvoll, historisch möglich und heilsgeschichtlich bedeutend ist.

Bevor die Erörterung dessen, wie Bernini die expositionell so ikonologisch bestimmten Themata nun künstlerisch gestaltet, wie er überhaupt dargestellt hat, begonnen werden kann, ist die äußere Stellung seiner Kunst in (pp. 49/50) der religiösen Geistesgeschichte, wie sie durch die Beziehung zu Franz von Sales nahegelegt wird, noch von einer anderen Seite her, durch Abgrenzungen zu umreißen.

Anhang zu I. Kapitel Teil A

Da die deutsche Übersetzung trocken ausgefallen ist und wenig vom Stil des Denkens des François de Sales, der hier wesentlich den Mann ausmacht, vermitteln kann, füge ich auch noch den französischen Text in diesem Anhang an.

- 1.) Or, comme vous voyes, Theotime, ce n'a pas esté par aucun merite des oeuvres que nous eussions fait, mais selon sa misericorde qu'il nous a sauvés, par cette charité ancienne, ains éternelle, qui a esmeu sa divine Providence de nous attirer a soy. (IV,115)
- 2.) Et certes, nous meriterions bien de demeurer abandonnés de Dieu quand... Mays son éternelle charité ne permet pas souvent a sa justice d'user de ce chastiment, ains excitant sa compassion, elle le provoque a nous retirer de nostre malheur: ce qu'il fait, envoyant le vent favorable de sa tressainte inspiration, laquelle venant avec une douce violence dans nos coeurs, elle les saisit et les esmeut, relevant nos pensees et poussant nos affections en l'air du divin amour. Or, ce premier eslan ou esbranlement que Dieu donne en nos coeurs pour les inciter a leur bien, se fait voirement en nous, mais non pas par nous; car il arrive a l'improveu avant que nous y ayons ni pensé ni peu penser, puisque nous n'avons aucune suffisance pour de nous mesmes, comme de nous mesmes, penser aucune chose qui regarde nostre salut; mais toute nostre suffisance est de Dieu, lequel ne nous a pas seulement aymés avant que nous fussions, mais encor affin que nous fussions, et que nous fussions saintz: en suite dequoy il nous previent es benedictions de sa douceur paternelle, et excite nos espritz pour les pousser a la sainte repentance et conversion. (IV,116 sq)
- 3.) Ainsy l'amour sacré est un enfant miraculeux, puisque la volonté humaine ne le peut concevoir si le Saint Esprit ne le respand dans nos coeurs... (IV,39)
- 4.) N'est-il pas donq vray, mon cher Theotime, que cette premiere esmotion et secousse que l'ame sent, quand Dieu, la prevenant d'amour, l'esveille et l'excite a quitter le peché et se retourner a luy, et non seulement cette secousse, ains tout le resveil se fait en nous et pour nous, mays non pas par nous? Nous sommes esveillés, mays nous ne nous sommes pas esveillés de nous mesmes; c'est l'inspiration qui nous a esveillés, et pour nous esveiller, elle nous a esbranlés et secoués... C'est en sursaut et a l'improveu que Dieu nous appelle et resveille par sa tressainte inspiration: en ce commencement de la grace celeste, nous ne faysons rien que sentir l'esbranlement «que Dieu fait en nous,» comme dit saint Bernard, mais «sans nous.» (IV,117 sq)
- 5.) Je ne parleray point ici, mon cher Theotime, de ces graces miraculeuses qui ont presque en un moment transformé les loups en bergers, les rochers en eau et les persecuteurs en predicateurs. Je laisse a part ces vocations toutes puissantes et ces attraitz saintement violens, par lesquelz Dieu en un instant a transferé quelques ames d'eslite de l'extremité de la coulpe a l'extremité de la grace, faytant en elles, par maniere de dire, (pp. 50/51) une certaine transsubstantiation morale et spirituelle, comme il arriva au grand Apostre, qui de Saul, vaysseau de persecution, devint subitement Paul, vaysseau d'election. Il faut donner un rang particulier a ces ames privilegies esquelles Dieu s'est pleu d'exercer non la seule affluence, mais l'inondation, et, s'il faut ainsy dire, non la seule liberalité et effusion, mais la prodigalité et profusion de son amour. (IV,125)
- 6.) Quand Dieu nous donne la foy, il entre en nostre ame et parle a nostre esprit, non point par maniere de discours, mais par maniere d'inspiration. (IV,133)
- 7.) Et l'inspiration vient du Ciel comme un Ange... (IV,117)
- 8.) L'inspiration est un rayon celeste qui porte dans nos coeurs une lumiere chaleureuse, par laquelle il nous fait voir le bien et nous eschauffe au pourchas d'iceluy... O que bienheureux sont ceux qui tiennent leurs coeurs ouvertz aux saintes inspirations! car jamais ilz ne manquent de celles qui leur sont necessaires pour bien et devotement vivre en leurs conditions, et pour saintement exercer les charges de leurs professions. Car, comme Dieu donne, par l'entremise de la

nature, a chasque animal les instinctz qui luy sont requis pour sa conservation et pour l'exercice de ses proprietés naturelles, aussi, si nous ne resistons pas a la grace de Dieu, il donne a un chascun de nous les inspirations necessaires pour vivre, operer et nous conserver en la vie spirituelle. (V,89 sqq)

9.) A la paix et douceur du coeur est inseparablement conjointe la tressainte humilité. Mais je n'appelle pas humilité ce ceremonieux assemblage de paroles, de gestes, de baysemens de terre, de reverences, d'inclinations, quand il se fait, comme il advient souvent, sans aucun sentiment interieur de sa propre abjection et de la juste estime du prochain: car tout cela n'est qu'un vain amusement des foibles espritz, et doit plustost estre nommé phantosme d'humilité, qu'humilité. Je parle d'une humilité noble, reelle, moelleuse, solide, qui nous rend souples a la correction, maniables et promptz a l'obeissance... Tout est assure en l'obeissance, tout est suspect hors de l'obeissance. (V,101 sqq)

10.) L'entendement humain estant donq convenablement appliqué a considerer ce que la foy luy represente de son souverain bien, soudain la volonté conçoit une extreme complaysance en ce divin object, lequel, pour lhors absent, fait naistre un desir tres ardent de sa presence. (IV,139)

11.) Ainsy donques, affin que l'inquietude et la douloureuse langueur que les effortz de l'amour desirant causeroient en nos espritz, ne nous portast a quelque defaillance de courage et ne nous reduisist au desespoir, le mesme Bien souverain qui nous incite a le desirer si fortement, nous assure aussi que nous le pourrons obtenir fort aysement, par mille et mille promesses qu'il nous en a faites en sa Parolle et par ses inspirations, pourveu que nous veuillions employer les moyens qu'il nous a preparés et qu'il nous offre pour cela... Ouy certes, Theotime, parce que l'assurance que Dieu nous donne que le Paradis est pour nous, fortifie infiniment le desir que nous avions d'en jouir, et neanmoins affoiblit, ains aneantit tout a fait le trouble et l'inquietude que ce desir nous apportoit; de sorte que nos coeurs, par les promesses sacrees que la divine Bonté nous a faites, demeurent tout a fait accoisés. Et cet accoisement est la racine de la tressainte vertu que nous appellons esperance, car la volonté, assuree par la foy qu'elle pourra jouir de son souverain bien usant des moyens a ce destinés, elle fait deux grans actes de vertu: par l'un, elle attend de Dieu la jouissance de sa souveraine bonté, et par l'autre, (pp. 51/52) elle aspire a cette sainte jouissance. Et de vray, Theotime, entre esperer et aspirer il y a seulement cette difference: que nous esperons les choses que nous attendons, par le moyen d'autrui, et nous aspirons aux choses que nous pretendons, par nos propres moyens, de nous mesmes ... Partant, nostre esperance est aucunement meslee d'aspirement: si que nous n'esperons pas tout a fait sans aspirer, et n'aspirons jamais sans tout a fait esperer; en quoy l'esperance tient tous-jours le rang principal... Mais quand l'esperance est suivie de l'aspirement, et qu'esperans nous aspirons et aspirans nous esperons, alhors, cher Theotime, l'esperance se convertit en un courageux dessein par l'aspirement, et l'aspirement se convertit en une humble pretention par l'esperance, esperans et aspirans selon que Dieu nous inspire. Mais cependant, et l'un et l'autre se fait par cet amour desirant qui tend a nostre souverain bien, lequel, a mesure qu'il est plus assurement esperé, est aussi tous-jours plus aymé; ains l'esperance n'est autre chose que l'amoureuse complaysance que nous avons en l'attente et pretention de nostre souverain bien. (IV,140 sqq)

12.) Il y a encor d'autres ames, lesquelles Dieu disposa de laisser pour un tems exposees, non au peril de perdre le salut, mais bien au peril de perdre son amour; ains il permit qu'elles le perdissent en effect, ne leur assurant point l'amour pour toute leur vie, ains seulement pour la fin d'icelle et pour certain tems precedent. Telz furent les Apostres, David, Magdeleine et plusieurs autres, qui pour un tems demurerent hors de l'amour de Dieu; mais en fin, estans une bonne fois convertis, furent confirmés en la grace jusques a la mort: de sorte que des lhors, demeurans voirement sujetz a quelques imperfections, ilz furent toutefois exemptz de tout peché mortel, et par consequent du peril de perdre le divin amour. (IV,107 sq)

13.) La penitence, a parler generalement, est une repentance par laquelle on rejette et deteste le peché qu'on a commis, avec resolution de reparer, autant que l'on peut, l'offense et injure faite a

celuy contre lequel on a peché... Il y en a, certes, une qui est purement morale et humaine... Il y a encor une autre poenitence qui est voirement morale, mais religieuse pourtant, et en certaine façon divine, d'autant qu'elle procede de la connoissance naturelle que l'on a d'avoir offensé Dieu en pechant... Or cette sorte de repentance, attachee a la science et dilection de Dieu que la nature peut fournir, estoit une dependance de la religion morale; mais comme la rayson naturelle a donné plus de connoissance que d'amour aux philosophes, qui ne l'ont pas glorifié a proportion de la notice qu'ilz en avoyent, aussi la nature a fourni plus de lumiere pour faire entendre combien Dieu estoit offensé par le peché, que de chaleur pour exciter le repentir requis a la reparation de l'offence... Nous pouvons donq bien dire, mon cher Theotime, que la poenitence est une vertu toute chrestienne, puisque d'un costé elle a esté si peu conneüe entre les payens, et de l'autre elle est tellement reconneüe parmi les vrays Chrestiens qu'en icelle consiste une grande partie de la philosophie evangelique. (IV, 146 sqq)

14.) Or, voyci une briefve description du progres de cette vertu: Nous entrons en une profonde apprehension dequoy, entant qu'en nous est, nous offençons Dieu par nos pechés, le mesprisant et deshonorant, luy des-obeissant et nous rebellant a luy... De cette veritable apprehension naissent plusieurs motifs qui, ou tous, ou plusieurs ensemble, ou chascun en particulier, nous peuvent porter a la repentance. Car nous considerons parfois que Dieu, qui est offensé, a establi une punition rigoureuse en enfer pour les pecheurs, et qu'il les privera du Paradis préparé aux gens de bien... D'autres fois, nous considerons la laideur et la malice du peché, selon que la foy nous l'enseigne; comme par exemple, que par iceluy la ressemblance et image de Dieu que (pp. 52/53) nous avons, est barbouillee et desfiguree, la dignité de nostre esprit deshonorée, que nous sommes rendus semblables aux bestes insensees ... Nous rendans esclaves de nos passions et renversans l'ordre de la rayson... Quelquefois encor nous sommes provoqués a poenitence par la beauté de la vertu ... Et de plus, nous y sommes maintefois excités par l'exemple des Saintz. (IV,149 sq)

15.) Or, tous ces motifs nous sont enseignés par la foy et religion Chrestienne, et partant, la penitence qui en provient est grandement louable, quoy qu'imparfaite ... Mays pourtant c'est une poenitence ... imparfaite, d'autant que l'amour divin n'y entre encor point. Hé, ne voyes vous pas, Theotime, que toutes ces repentances se font pour l'interest de nostre ame, de sa felicité, de sa beauté interieure, de son honneur, de sa dignité, et, en un mot, pour l'amour de nous mesmes, mais amour neanmoins legitime, juste et bien réglé. Et prenes garde que je ne dis pas que ces repentances rejettent l'amour de Dieu, mais je dis seulement qu'elles ne le comprennent pas; elles ne le repoussent pas, mais elles ne le contiennent pas; elles ne sont pas contre luy, mais elles sont encor sans luy; il n'en est pas forclos, mais il n'y est pas non plus enclos ... Il forclorroit ... le mieux, qui est de se repentir pour l'amour de Dieu. ... Aussi pouvons-nous dire en verité, que quand nostre penitence seroit si grande que sa douleur fist fondre nos yeux en larmes et fendre nos coeurs de regret, si nous n'avons pas le saint amour de Dieu tout cela ne nous serviroit de rien pour la vie eternelle. (IV,151 sqq)

16.) Comme le meslange d'amour et de douleur se fait en la contrition... Theotime, parmi les tribulations et regretz d'une vive repentance, Dieu met bien souvent dans le fond de nostre coeur le feu sacré de son amour; puis cet amour se convertit en l'eau de plusieurs larmes, lesquelles, par un second changement, se convertissent en un autre plus grand feu d'amour. Ainsy, la celebre amante repentie ayma premierement son Sauveur, et cet amour se convertit en pleurs, et ces pleurs en un amour excellent: dont Nostre Seigneur dit que plusieurs pechés luy estoyent remis, parce qu'elle avoit beaucoup aymé ... De mesme la consideration amoureuse de la Bonté laquelle estant souverainement aymable a esté offensee par le peché, produit l'eau de la sainte penitence; puis, de cette eau provient reciproquement le feu de l'amour divin, dont on la peut proprement appeller eau de vie, et ardente: elle est certes une eau en sa substance, car la penitence n'est autre chose qu'un vray desplaysir, une reelle douleur et repentance; mais elle est neanmoins ardente, parce qu'elle contient la vertu et propriété de l'amour, comme provenue d'un motif amoureux, et

par cette propriété elle donne la vie de la grace. C'est pourquoy la parfaite poenitence a deux effectz differens: car, en vertu de sa douleur et detestation, elle nous separe du peché et de la creature a laquelle la delectation nous avoit attachés; mais en vertu du motif de l'amour, d'ou elle prend son origine, elle nous reconcilie et reunit a nostre Dieu duquel nous nous estions separés par le mespris: si que, a mesme qu'elle nous retire du peché en qualité de repentance, elle nous rejoint a Dieu en qualité d'amour... Voyes, je vous prie, Theotime, la bienaymee Magdeleine. (IV,153 sqq)

17.) L'amour imparfait le desire et le requiert, la poenitence le cherche et le treuve, l'amour parfait le tient et le serre. (IV,155)

18.) La compassion, condoleance, commiseration ou misericorde n'est autre chose qu'une affection qui nous fait participer a la passion et douleur de celuy que nous aymons, tirant la misere qu'il souffre dans nostre coeur: dont elle est appelée miseri(pp. 53/54)corde, comme qui diroit, une misere de coeur... Or c'est l'amour qui fait ... l'effect par la vertu qu'il a d'unir le coeur qui ayme a ce qui est aymé. (IV,268)

19.) Or une ame devote, voyant cet abisme d'ennuis et de detresses en ce divin Amant, comme peut elle demeurer sans une douleur saintement amoureuse? Mays considerant d'ailleurs que toutes les afflictions de son Bienaymé ne procedent pas d'aucune imperfection ni manquement de force, ains de la grandeur de sa treschere dilection, elle ne peut qu'elle ne se fonde toute d'un amour saintement douloureux, si qu'elle s'escrie: Je suis noyre de douleur par compassion, mais je suis belle d'amour par complaysance. Les angoisses de mon Bienaymé m'ont toute decolorée: car, comme pourroit une fidele amante voir tant de tourmens en celuy qu'elle ayme plus que sa vie, sans en devenir toute transie, havee et dessechée de douleur? ... Hé, je le voy, ce cher Amant, qu'il est un feu d'amour bruslant dans un buisson espineux de douleur, et j'en suis toute de mesme, je suis toute enflammée d'amour dedans les haillers de mes douleurs... Alhors se pratique la douleur de l'amour et l'amour de la douleur ... mettent l'ame en des convulsions et agonies incroyables, et se fait une extase amoureusement douloureuse et douloureusement amoureuse. (IV,271 sqq)

20.) Il ne se peut dire, Theotime, combien le Sauveur desire d'entrer en nos ames par cet amour de complaysance douloureuse: Helas, dit-il, ouvre-moy, ma chere seur, ma mie, ma colombe, ma toute pure, car ma teste est toute pleine de rosee, et mes cheveux des gouttes de la nuit. Qui est cette rosee, et qui sont ces gouttes de la nuit, sinon les afflictions et peynes de sa Passion? (IV,274)

21.) Qui a fait dire a saint Denis que Dieu, «comme souveraine beauté, est autheur de la belle convenance, du beau lustre et de la bonne grace qui est en toutes choses, faisant esclatter, en forme de lumier, les distributions et departemens de son rayon.» (IV,24)

22.) Or, a mesure que l'extase est plus grande, ou au dessus de nous ou au dessous de nous, plus elle empesche nostre ame de retourner a soy mesme et de faire les operations contraires a l'extase en laquelle elle est. Ainsy ces hommes angeliques qui sont ravis en Dieu et aux choses celestes, perdent tout a fait, tandis que leur extase dure, l'usage et l'attention des sens, le mouvement et toutes actions exterieures, parce que leur ame, pour appliquer sa vertu et activeté plus entierement et attentivement a ce divin object, la retire et ramasse de toutes ses autres facultés, pour la contourner de ce costé la. (IV,58)

23.) Un Seraphin tenant un jour une fleche toute d'or, de la pointe de laquelle sortoit une petite flamme, il la darda dans le coeur de la bienheureuse Mere Therese, et la voulant retirer il sembloit a cette vierge qu'on luy arrachast les entrailles, la douleur estant si grande qu'elle n'avoit plus de force que pour jeter des foibles et petitz gemissemens; mais douleur pourtant si aymable, qu'elle eust voulu n'en estre jamais delivree. (IV,355)

24.) Nous ne parlons pas icy de l'union generale du coeur avec son Dieu, mais de certains actes et mouvemens particuliers que l'ame recueillie en Dieu fait par maniere d'orayson, affin de s'unir et joindre de plus en plus a sa divine bonté. (V,5)

25.) Mays affin d'eviter tout equivoque, saches, Theotime, que la charité est un lien et un lien de perfection; et qui a plus de charité, il est plus estroitement uni et lié a Dieu. Or, nous ne parlons pas de cette union qui est permanente en nous par maniere d'habitude, (pp. 54/55) soit que nous dormions, soit que nous veillions; nous parlons de l'union qui se fait par l'action et qui est un des exercices de la charité et dilection. (V,18)

26.) Soit donques que l'union de nostre ame avec Dieu se face imperceptiblement, soit qu'elle se face perceptiblement, Dieu en est tous-jours l'autheur, et nul ne peut s'unir a luy s'il ne va a luy, ni nul ne peut aller a luy s'il n'est tiré par luy. (V,15)

27.) Ainsy donq, Theotime, Nostre Seigneur monstrant le tres aymable sein de son divin amour a l'ame devote, il la tire toute a soy, la ramasse, et, par maniere de dire, il replie toutes les puissances d'icelle dans le giron de sa douceur plus que maternelle... L'ame, donq, se serre et se presse sur son object quand elle s'y affectionne avec grande attention; car le serrement n'est autre chose que le progres et avancement de l'union et conjonction. (V,6 sq)

28.) Comme au contraire, a rayson du tres volontaire consentement et ardent mouvement par lequel l'ame ravie s'escoule apres les attraitz divins, il semble que non seulement elle monte et s'esleve, mais qu'elle se jette et s'eslance hors de soy en la Divinité mesme. (V,20)

29.) Or, la perfection de cette union consiste en deux pointz: qu'elle soit pure et qu'elle soit forte... Que si je m'approche de luy et me joins a luy, non pour aucune autre fin que pour estre proche de luy et jouir de cette prochaineté et union, c'est alhors un rapprochement d'union pure et simple. (V,15)

30.) Or, la bienheureuse Mere Therese dit excellemment, que l'union estant parvenue jusqu'a cette perfection que de nous tenir pris et attachés avec Nostre Seigneur, elle n'est point differente du ravissement, suspension ou pement d'esprit; mais qu'on l'appelle seulement union, ou suspension, ou pement, quand elle est courte, et quand elle est longue on l'appelle extase ou ravissement. (V,18)

31.) L'extase s'appelle ravissement, d'autant que par icelle Dieu nous attire et esleve a soy; et le ravissement s'appelle extase, entant que par iceluy nous sortons et demeurons hors et au dessus de nous mesmes pour nous unir a Dieu. (V,20)

32.) Mais, mon cher Theotime, quant aux extases sacrees, elles sont de trois sortes: l'une est de l'entendement, l'autre de l'affection, et la troisieme de l'action; l'une est en la splendeur, l'autre en la ferveur, et la troisieme en l'oeuvre; l'une se fait par l'admiration, l'autre par la devotion, et la troisieme par l'operation. L'admiration se fait en nous par le rencontre d'une verité nouvelle que nous ne connoissons pas ni n'attendions pas de connoistre. (V,21)

33.) Quelquefois l'union se fait par la seule volonté et en la seule volonté, et aucunes fois l'entendement y a sa part... Quelquefois cette union se fait de toutes les facultés de l'ame, qui se ramassent toutes autour de la volonté, non pour s'unir elles mesmes a Dieu, car elles n'en sont pas toutes capables, mais pour donner plus de commodité a la volonté de faire son union. (V,12)

34.) Ainsy Dieu, Pere de toute lumiere, souverainement bon et beau, par sa beauté attire nostre entendement a le contempler, et par sa bonté il attire nostre volonté a l'aymer. Comme beau, comblant nostre entendement de delices, il respand son amour dans nostre volonté; comme bon, remplissant nostre volonté de son amour, il excite nostre entendement a le contempler, l'amour nous provoquant a la contemplation et la contemplation a l'amour: dont il s'ensuit que l'extase et le ravissement depend totalement de l'amour, car c'est l'amour qui porte l'entendement a la contemplation et la volonté a l'union. De maniere qu'en fin il faut conclure avec le grand saint Denis, que «l'amour divin est extatique, ne permettant pas que les amans soyent a eux mesmes, ains a la chose aymee;» a rayson dequoy cet admirable apostre saint Paul, estant en la possession de ce divin amour et fait participant de sa force extatique, d'une bouche divinement inspiree, Je vis, dit-il, non plus moy, mays Jesus Christ vit en moy; ainsy, comme un vray amoureux sorti hors de soy en Dieu, il vivoit non plus sa propre vie, mays la vie de son Bienaymé, comme souverainement aymable. Or, ce ravissement d'amour se fait sur la volonté en cette sorte: Dieu la

touche par ces attraitz de suavité, et lhors, comme une eguille touchee par l'aymant se tourne et remue vers le pole, s'oubliant de son insensible condition, ainsy la volonté atteinte de l'amour celeste s'eslance et porte en Dieu, quittant toutes ses inclinations terrestres, entrant par ce moyen en un ravissement non de connoissance mais de jouissance, non d'admiration mais d'affection, non de science mais d'experience, non de veüe mais de goust et de savouement. (V,23 sq)
35.) De sorte que ces deux facultés s'entrecommuniquent leurs ravissements... Toutefois, les deux extases, de l'entendement et de la volonté, ne sont pas tellement appartenantes l'une a l'autre que l'une ne soit bien souvent sans l'autre. (V,24)

36.) Les peynes considerees en elles mesmes ne peuvent certes estre aymeas, mais regardees en leur origine, c'est a dire en la providence et volonté divine qui les ordonne, elles sont infiniment aymables... Le coeur vrayement amoureux ayme le bon playsir divin, non seulement es consolations mais aussi es afflictions; ains il l'ayme plus en la croix, es peynes et travaux, parce que c'est la principale vertu de l'amour de faire souffrir l'amant pour la chose aymee... Aymer les souffrances et afflictions pour l'amour de Dieu, c'est le haut point de la tressainte charité; car en cela il n'y a rien d'aymable que la seule volonté divine, il y a une grande contradiction de la part de nostre nature, et non seulement on quitte toutes les voluptés, mais on embrasse les tourmens et travaux. (V,112 sqq)

37.) L'amour de la croix nous fait entreprendre des afflictions volontaires, comme, par exemple, des jeusnes, veilles, cilices et autres macerations de la chair, et nous fait renoncer aux playsirs, honneurs et richesses; et l'amour en ces exercices est tout agreable au Bienaymé. Toutefois il l'est encor davantage quand nous recevons avec patience, doucement et agreablement, les peynes, tourmens et tribulations, en consideration de la volonté divine qui nous les envoie. Mays l'amour est alhors en son excellence quand nous ne recevons pas seulement avec douceur et patience les afflictions, ains nous les cherissons, nous les aymons et les caressons, a cause du bon playsir divin duquel elles procedent. Or, entre tous les essays de l'amour parfait, celui qui se fait par l'acquiescement de l'esprit aux tribulations spirituelles est sans doute le plus fin et le plus relevé. La bienheureuse Angele de Foligny fait une admirable description des peynes interieures esquelles quelquefois elle s'estoit treuvee, (V,116 sq)

38.) Quelquefois l'amour sacré est bien si violent, que mesme par effect il cause la separation du cors et de l'ame, faisant mourir les amans d'une mort tres heureuse, qui vaut mieux que cent vies. Comme c'est le propre des repreuvés de mourir en peché, aussi est-ce le propre des esleuz de mourir en l'amour et grace de Dieu; mays cela toutefois advient differemment. Le juste ne meurt jamais a l'improueu, car c'est avoir bien prou(pp. 56/57)veu a sa mort que d'avoir perseveré en la justice chrestienne jusques a la fin ... et tous ceux ci ... sont decedés en grace, et par consequent en l'amour de Dieu... Plusieurs Saintz neanmoins sont mortz, non seulement en charité et avec l'habitude de l'amour celeste, mais aussi en l'action et pratique d'iceluy ... Saint Hierosme, exhortant ses chers enfans a l'amour de Dieu, du prochain et de la vertu... Tous les Apostres et presque tous les Martyrs sont mortz prians Dieu. ... Saint Martin, comme chacun sçait, mourut si attentif a l'exercice de devotion, qu'il ne se peut rien dire de plus. (V,36 sqq)

39.) Tous les Martirs, Theotime, moururent pour l'amour divin ... Mays pourtant il y a eu des Martirs qui moururent expressement pour la charité seule... Mais il y en a, entre les amans sacrés, qui s'abandonnent si absolument aux exercices de l'amour divin, que ce saint feu les devore et consume leur vie. Le regret quelquefois empesche si longuement les affligés de boire, de manger et de dormir, qu'en fin, affoiblis et alangouris ilz meurent; et lhors, le vulgaire dit qu'ilz sont mortz de regret, mais ce n'est pas la verité, car ilz meurent de defaillance de forces et d'exinanition: il est vray que cette defaillance leur estant arrivee a cause du regret, il faut advoüer, que s'ilz ne sont pas mortz de regret, ilz sont mortz a cause du regret et par le regret. Ainsy, mon cher Theotime, quand l'ardeur du saint amour est grande, elle donne tant d'assautz au coeur, elle le blesse si souvent, elle luy cause tant de langueurs, elle le fond si ordinairement, elle le porte en des extases et ravissements si frequens, que par ce moyen l'ame presque toute occupee en Dieu, ne

pouvant fournir asses d'assistance a la nature pour faire la digestion et nourriture convenable, les forces animales et vitales commencent a manquer petit a petit, la vie s'accourcit et le trespas arrive. (V,40 sq)

40.) Tous les esleuz donq, Theotime, meurent en l'habitude de l'amour sacré; mays quelques uns, outre cela, meurent en l'exercice de ce saint amour, les autres pour cet amour, et d'autres par ce mesme amour. Mays ce qui appartient au souverain degré d'amour, c'est que quelques uns meurent d'amour ... Çe qui se fait ainsy. L'ame attirée puissamment par les suavités divines de son Bienaymé, pour correspondre de son costé a ses doux attraitz, elle s'eslance de force et tant qu'elle peut devers ce desirable Ami attrayant; et ne pouvant tirer son cors apres soy, plustost que de s'arrester avec luy parmi les miseres de cette vie, elle le quitte et se separe, volant seule, comme une belle colombelle, dans le sein delicieux de son celeste Espoux: elle s'eslance en son Bienaymé, et son Bienaymé la tire et ravit a soy; et comme l'espoux quitte pere et mere pour se joindre a sa bienaymee, ainsy cette chaste espouse quitte la chair pour s'unir a son Bienaymé. Or, c'est le plus violent effect que l'amour fasse en une ame, et qui requiert auparavant une grande nudité de toutes les affections qui peuvent tenir le coeur attaché ou au monde ou au cors. (V,42)

41.) Et de la vient la conformité des amans, qui nous fait estre telz que ce que nous aymons...

Ainsy, a force de se plaire en Dieu, on devient conforme a Dieu... Quicomque se plaist veritablement en Dieu desire de plaire fidelement a Dieu, et, pour luy plaire, de se conformer a luy. (V,59 sqq)

42.) Ilz ont esté faitz abominables comme les choses qu'ilz ont aymeés, dit le Prophete parlant des meschans; et on peut de mesme dire des bons qu'ilz sont faitz aymables comme les choses qu'ilz ont aymeés. Voyés, je vous prie, le coeur de sainte Claire de Montefalco: il prit tant de playsir en la Passion du Sauveur et a mediter la tressainte Trinité, qu'aussi tira-il dedans soy toutes les marques de la Passion et une representation admirable de la Trinité, estant fait comme les choses qu'il aymoit. (IV,257 sq) (pp. 57/58)

43.) L'amour esgale les amans. (IV,273)

44.) Ce fut cet amour, Theotime, qui attira sur l'amoureux seraphique saint François les stigmates, et sur l'amoureuse angelique sainte Catherine de Sienne les ardentes blesseures du Sauveur. (IV,273)

45.) Et quant a ce dernier, sa vie ne fut autre chose que larmes, souspirs, plaintes, langueurs, definemens, pasmaysons amoureuses; mais rien n'est si admirable en tout cela, que cette admirable communication que le doux Jesus luy fit de ses amoureuses et pretieuses douleurs, par l'impression de ses playes et stigmates. Theotime, j'ay souvent considéré cette merveille, et en ay fait cette pensee. Ce grand serviteur de Dieu, homme tout seraphique, voyant la vive image de son Sauveur crucifié, effigiee en un Seraphin lumineux qui luy apparut sur le mont Alverne, il s'attendrit plus qu'on ne sçauroit imaginer, saisi d'une consolation et d'une compassion souveraine; car regardant ce beau miroüer d'amour que les Anges ne se peuvent jamais assouvir de regarder, hélas, il pasmoit de douceur et de contentement! Mais voyant aussi d'autre part la vive representation des playes et blesseures de son Sauveur crucifié, il sentit en son ame ce glaive impiteux qui transperça la sacree poitrine de la Vierge Mere au jour de la Passion, avec autant de douleur interieure que s'il eust esté crucifié avec son cher Sauveur... Cette ame donques, ainsy amollie, attendrie et presque toute fondue en cette amoureuse douleur, se treuva par ce moyen extremement disposee a recevoir les impressions et marques de l'amour et douleur de son souverain Amant. Car la memoire estoit toute destrempee en la souvenance de ce divin amour; l'imagination appliquee fortement a se représenter les blesseures et meurtrisseures que les yeux regardoyent alhors si parfaitement bien exprimees en l'image presente; l'entendement recevoit les especes infiniment vives que l'imagination luy fournissoit, et en fin l'amour employoit toutes les forces de la volonté pour se complaire et conformer a la Passion du Bienaymé: dont l'ame sans doute se treuvoit toute transformee en un second Crucifix. Or l'ame, comme forme et maistresse du cors, usant de son pouvoir sur iceluy, imprima les douleurs des playes dont elle estoit blessee,

es endroitz correspondans a ceux esquelz son Amant les avoit endurees. L'amour est admirable pour aiguiser l'imagination affin qu'elle penetre jusques a l'exterieur. (IV,358 sq.)

Ende des Anhanges des Teils A des I. Kapitels

(pp. 58/59)

B. Bernini's Ort in der religiösen Geistesgeschichte

Seitdem die Kunst des Bernini erforscht wird, ist zumeist auch gewußt worden, daß sie religiös bestimmt ist; so sind auch in stilgeschichtlich orientierten Forschungen Hinweise auf religionsgeschichtliche Zusammenhänge anzutreffen. Da nun jetzt sichtbar geworden ist, daß Bernini's religiöse Gestalten seit 1642 einem einheitlichen Konzept dessen, was Heiligkeit sei, entsprungen sind und daß dieses Konzept ihm durch den Traktat des Franz von Sales vermittelt worden war, könnte es müßig scheinen, die bislang getroffenen Zuordnungen aufzureihen und der Reihe nach abzulehnen, wenn nicht, zu sehen, wozu eine Kunst nicht gehört, das, wozu sie gehört, in anschaulicher Deutlichkeit erscheinen ließe.

Dabei bleibt es in jedem Fall das Verdienst Walter Weibel's⁹, den religiösen Teil der Bernini'schen Kunst zum Thema einer eigenen Arbeit gemacht zu haben: Seine Dissertation von 1907 bleibt ein bedeutendes Werk der Berniniforschung, auch wenn sie heute der Sache und dem besonderen Zweck nach als veraltet zu gelten hat; weil einerseits nach den kirchenhistorischen Forschungen in den letzten Jahrzehnten die Identifikation von Gegenreformation und Jesuitismus (wie sie sich z.B. in dem Wechsel der Titel von der Dissertation zur Buchausgabe anzeigt) und von Jesuitismus und Katholizismus (p.3) nicht genügen kann und es andererseits dank Weibel's und ähnlicher Arbeiten unnötig geworden ist, entgegen Beschimpfungen des Bernini für eine billige Betrachtung seiner Welt zu sorgen. Zu diesem Zwecke aber bettete Weibel Bernini in seine Zeit ein, statt ihn daraus hervorzuholen, indem er kulturgeschichtlich die religiösen Strömungen der Zeit schilderte, sie in einer allgemeinen Lebensstimmung zusammensah und als deren empfindlichsten 'Gradmesser' wiederum die Kunst nahm, im besonderen die des Bernini (p.2), wodurch der Abstand zwischen den religiösen Strömungen und dem Bernini, durch ein allgemeines Lebensgefühl vermittelt, unendlich wurde. Weibel selbst identifizierte die Strömungen der Zeit und die Kunst des Bernini an keiner Stelle, sondern ließ den Künstler in deren Widerschein leben.

Insgesamt ist Bernini mit folgenden Männern und Bewegungen der religiösen Geistesgeschichte in Verbindung gebracht worden: mit der Katholischen Reform, der Katholischen Gegenreformation, mit der Gnostik, dem Jesuitismus, dem Quietismus und der Mystik, insbesondere mit Dionysios Areopagites, Ignatius von Loyola, Thomas von Kempen und Miguel de Molinos sowie der Teresa de Jesús de Avila. Dazu ist im einzelnen zu sagen und solcherart eine indirekte Zentrumsbestimmung zu versuchen:

1. Katholische Reform

Mit der Katholischen Reform hat die Kunst des Bernini allgemein, doch nicht im Besonderen zu tun. (pp. 59/60)

Die Katholische Reform ist eine Haltung und nachgerade eine Strömung in der katholischen Kirche, die aus dem Mittelalter über die Renaissance bis in die Neuzeit führt, und die auf Mißwirtschaft, Mißbrauch, Unregelmäßigkeit, auf alles, was die

⁹ Walther Weibel, *Der Einfluß der Gegenreformation auf die Plastik Lorenzo Bernini's*, Diss. Bern, Straßburg 1909; identisch mit: drs., *Jesuitismus und Barockskulptur*, Straßburg 1909.

ordnungsgemäße Durchführung des kirchlichen öffentlichen und privaten Lebens verunmöglichen, behindern oder erschweren könnte aus Seelsorge achtet und auf Abhilfe bedacht ist. Ihr besonderes Augenmerk galt z.B. der Residenzpflicht der Bischöfe, der Ausbildung des Klerus in Seminaren, auf Synoden, den Visitationen, der Reform aller Arten sakraler Bücher, der Predigt, einer wohlstandigen Kunst. Ihr Ziel war aber nicht, jeden der Gläubigen in einen Bernini'schen Hieronymus (Br.-W.Tfl. 117) und in eine Bernini'sche Therese, wohin seine Heiligen tendieren, zu verwandeln, sondern den Normzustand zu sichern. Die Gestalten in Bernini's Welt beginnen aber jenseits der allgemeinen Bestrebungen der Katholischen Reform, sie übersteigen den Normzustand, sind Heilige deren Wesen ihr außerordentlicher Bezug auf Gott ist.

2. Katholische Gegenreformation

Mit der Gegenreformation hat die Kunst des Bernini nichts zu tun.

Unter der Katholischen Gegenreformation wird die Tätigkeit der katholischen Kirche nach der Einrichtung politischer protestantischer Herrschaften im Abendland verstanden, soweit sie auf Rückgewinnung dieser Herrschaften und ihrer Untertanen in die katholische Religion abzielte; die Gegenreformation war zu diesem Zweck auf zwei Gebieten tätig, dem politisch-militärischen und dem theologischen, auf welchen beiden das Kontroverse ein charakteristisches Moment ist. Bernini's Kunst könnte kontroverstheologisch bestimmt sein; solches zu behaupten, reicht aber nicht aus, daß Bernini als Katholik wahr glaubte, wogegen Protestanten gestritten hatten: das Moment des Kontroversen müßte selbst sichtbar sein.

a.) Nirgendwo in Bernini's erstem und wesentlichen Thema: seinen Heiligen, Menschen in besonderem (sogar unvermitteltem) Bezug zu Gott, ist dergleichen zu sehen.

b.) Abgesehen davon, daß es nicht möglich ist, im Pasce-oves-meas-Relief die Darstellung der Anvertrauung der Herde an Petrus, einer biblisch überlieferten Begebenheit, schon als eine Verteidigung des Rechtes ausschließlich der Päpste auf die besondere Nachfolge des Petrus anzusehen; heißt, selbst wenn - was anzunehmen ist - Bernini von dem besonderen und heraushebenden Nachfolgerecht des römischen Bischofs überzeugt war, dies katholisch Glauben, nicht aber von vorneherein gegen die Reformatoren Denken.

c.) Auch die Verherrlichung des Stuhles Petri richtet sich nicht aus sich selbst heraus gegen den Protestantismus. Die Verehrung von Reliquien ist ein allgemeines Moment des römisch-katholischen religiösen Lebens: sie gilt der vom Heiligen berührten Materie als einer Vermittlung aufwärts, (pp. 60/61) zwischen dem Gläubigen und dem Himmel; sie ist nicht aus sich selbst heraus schon eine politische oder dogmatische Propaganda der Erde entlang und gegen den Nachbarn gerichtet.

Hätte die Verherrlichung der Kathedra zumindest mahnen sollen, wäre es leicht gewesen, z.B. zwei germanische und zwei romanische Heilige oder Patrone als Assistenten der Kathedra zu wählen und so auffallend an die abendländische Einheit zu erinnern; jetzt aber stehen nicht Vertreter des Nordens und des Südens, sondern vier Kirchenväter des Ostens und des Westens der Kathedra bei: so daß das Konzept die binnenabendländischen Kontroversen übersteigt, und als lateinisch-griechisch katholisch und auf die Kirche des imperial-römischen Erdkreises oekumenisch bezogen ist.

3. Gnostik

Bernini hat seine Gestalten nicht als Gnostiker dargestellt.

Unter der Gnostik versteht man die auch das Christentum Zeit seiner Geschichte begleitende Meinung und Lehre, daß der Mensch sich selbst aus eigener Kraft durch Erkenntnis und Wissen (Gnostik), z.B. nach dem Vorbilde des bloßen Menschen Jesus, vergöttlichen könne. Jedem einzelnen Punkt der gnostischen Lehre hat die frühe Kirche ein Dogma entgegengestellt.

a.) Bernini's Heilige sind in Glauben, Hoffnung und Liebe Menschen, die sich bis zur beseligenden Vereinigung von dem sich ihnen mitteilenden Gotte abhängig fühlen und von ihm abhängig halten, ihn erwarten.

b.) Bernini und Franz von Sales glaubten, daß Jesus der sich in ekstatischer Liebe der geschaffenen Kreatur verbindende Gott ist.

4. Jesuitismus

a.) Es ist überliefert, daß Bernini mit Mitgliedern der Gesellschaft Jesu vertrauten Umgang hatte, ja mit Gian Paolo Oliva S.J., in Bernini's späten Jahren päpstlicher Hofprediger und seit 1664 General des Ordens, gut bekannt war¹⁰. So kamen Jesuiten als Vermittler religiöser Vorstellungen an Bernini besonders in Frage. Einen Jesuitismus aber, eine unter Katholiken besondere oder eine allen Mitgliedern des Ordens gemeinsame theologische Haltung (wie z.B. bei den Dominikanern der Thomismus), gibt es nicht.

b.) Außer in einer Frage, die in Bernini's Kunst nicht unwichtig hätte bleiben brauchen und in welcher der Orden sich offiziell und als ganzer entschied: im Gnadenstreit, in dem er die Auffassung seines Mitgliedes Luis de Molina gegen den Thomisten Domingo Banes O.P. zu verteidigen hatte, ein Streit, dessen lehramtliche Entscheidung 1607 verurteilt wurde. (pp. 61/62)

Es kann von Bernini nicht erwartet werden, daß er in diesem subtilen Theologenstreit Stellung genommen hätte; aber seine Auffassung der Gnade, ob sie z.B. die *Unio* mit Gott erwirke oder bloß zulasse, hätte sich mit einer der beiden Richtungen decken können. Doch die Wirkung Gottes ist, abgesehen von seiner ersten Ergreifung des Menschen, die in Konstantin dargestellt ist, die in beiden theologischen Richtungen aber nicht strittig gewesen ist, unsichtbar gelassen worden. Man könnte versucht sein, die Aktivität und die Passivität der Heiligen als deren eigene Wirksamkeit oder als die ausschließliche Wirkung der Gnade zu interpretieren; doch ist ihre eigene Aktivität oder ihre Passivität nicht jenes, was den neuen Zustand erwirkt oder zugelassen hätte, sondern ist diesem bestehenden und unveränderten Zustande eigen. So ist zu sehen, daß Bernini an der Frage nach der Wirkweise der Gnade - nach Auskunft seiner Werke - nicht ausdrücklich interessiert war.

Ja, man kann hier schon des Weiteren sagen: Da die Wirkweise der Gnade nicht dargestellt ist, weil Gott und dessen Wirksamkeit nicht vor- und dargestellt sind, wird erkennbar, daß man die Kunst des Bernini zentral nicht als theistisch bezeichnen könnte; daß man sie - in solcher Betrachtung - vielmehr, weil sie den Menschen in seinen Zuständen darstellt, humanistisch nennen müßte und sie, weil sie den Menschen im höchsten Falle, in dem der Heiligen, insofern darstellt, als er auf den unsichtbaren Gott

¹⁰ Siehe hier im Anhang die Miszelle "Gian Paolo Oliva und Gian Lorenzo Bernini".

seinem Wesen nach bezogen ist und geistlich lebt, einem geistlichen Humanismus zuordnen müßte.

5. Quietismus; Miguel de Molinos

Bernini hat seine Gestalten nicht als Quietisten dargestellt und zwischen Miguel de Molinos und Bernini's Kunst besteht kein Zusammenhang.

a.) Miguel de Molinos war erst seit 1663 in Rom und seitdem dort als Seelsorger und Seelenführer tätig, wenn seine *Guía esperitual* auch erst 1675 erschien. Molinos' Quietismus wurde 1687 lehramtlich verurteilt. Bernini's religiöse Wende, die sein Heiligenbild bestimmte, hatte in der Therese schon ihre Wirkung und seither hatte sich Bernini's Haltung nicht mehr wesentlich geändert.

b.) Doch waren quietistische Anschauungen unabhängig von und früher als Molinos möglich. Bernini's Heilige seit der Therese, selbst wenn sie nicht aufrecht stehen und über sich hinausstreben, sondern liegen, knien, sitzen, sich beugen und winden, sind darin nie untätig, passiv, so daß sie Gott allein in sich wirken ließen, sondern sie heben aktiv sehnd und hoffend ihre Hände zum Himmel, beugen sich in Verehrung über das Kruzifix, beugen sich und durchsehnen den Abstand, in dem sie von Gott stehen, und machen aktiv und halten sich dem Cruzifixus gleichförmig. (pp. 62/63)

6. Aszetik; Ignatius von Loyola¹¹

Bernini hat seine Gestalten nicht als Asketen dargestellt und zwischen Ignatius von Loyola und der Kunst des Bernini besteht in solchem Betracht, wie zugefügt sei, kein Zusammenhang. Auf das Verhältnis zu Ignatius von Loyola wird in einer nachfolgend abgedruckten Abhandlung von 1969 mit deutlich anderem Akzente dann nochmals eingegangen. Vorerst:

a.) Unter Aszetik versteht man die Lehre, wie der Mensch durch Übungen der Enthaltung und Kasteiung, durch Bußen und Fasten, durch die Abtötung des Fleisches ein besserer werden könnte. Dieses zugleich moralische wie religiöse Streben, besser werden zu wollen, verbunden gar mit einer Beschämung und Verachtung des Leibes und des Leibhaften, hat in Bernini's Vorstellung überhaupt und bei seinen Heiligen im Besonderen keinen Platz gehabt. Der Leib ist für Bernini nicht das gewesen, was seine Heiligen am liebsten verlassen zu wollen und untergehen zu machen scheinen sollten, sondern ein Positives zur Darstellung des Wesens seiner Gestalten und zum erfüllten Ausleben des besonderen Zustandes ihrer Heiligkeit. Seine Heiligen sind auch nicht dargestellt, als wenn sie sich bessern wollten, was voraussetzt, daß sie sich mit sich selbst als etwas Wichtigem beschäftigten; nichtmals seine Büsser, Magdalena und Hieronymus in Siena erscheinen so, auf sich selbst gerichtet, sondern in Selbstvergessenheit sind sie von sich weg gerichtet und einzig und allein auf Gott und Jesu Tod gerichtet. Darin gehen sie ihrem Wesen, und soweit es ihren Leib angeht, ihrer Natur nach auf.

b.) Es ist zwar behauptet¹² (und von mir in der Erstausgabe dieser Schrift auch übernommen) worden, daß Bernini jesuitische Exerzitien mitgemacht habe, so daß er den Inhalt der *Exercicios Espirituales* gekannt haben müßte. Das ist aber nicht belegt.

¹¹ Hier ist Ignatius als Autor des asketischen Exerzitienbuches berücksichtigt, nicht des mystischen Geistlichen Tagebuches.

Doch wegen des engen Kontaktes des Bernini zu den Jesuiten kann es dennoch sinnvoll sein zu prüfen, ob Ignatius für oder in der Welt seiner Gestalten eine Rolle spielte. In den geistlichen Übungen finden sich zwei Stellen, die vergleichenswert und herangezogen worden sind: wenn es in der ersten Übung heißt:

daß ich mit den Augen der Einbildungskraft schaue und betrachte, wie meine Seele in diesen verweslichen Körper eingekerkert ist und der ganze Mensch in diesem Erdental wie unter unvernünftigen Tieren als ein Verbannter lebt

(pp. 63/64)

so ist dieses ehemals metaphysische, hier ins Asketische gewendete Bild außerhalb der Lebensweise von Bernini's Heiligen.

c.) Wenn es in der fünften Übung heißt:

hier soll ich um ein tiefgehendes Gefühl der Strafe bitten, welche die Verdammten erleiden, auf daß, wenn ich je wegen meiner Fehler der Liebe meines ewigen Herrn vergessen sollte, doch wenigstens die Furcht vor den Strafen mir dazu ver helfe, nicht in eine Sünde zu fallen;

und er jetzt vorzustellen beginnt:

ich schaue mit den Augen der Einbildungskraft jene gewaltigen Feuergluten und die Seelen wie in brennenden Leibern eingeschlossen, ich höre mit den Ohren Weinen, Geheul, Geschrei, Lästerungen gegen Christus, ich rieche mit dem Geruchssinn Rauch, Schwefel, Unrat und faulende Dinge etc.

so liegen diese Entsetzen, Schrecken verbreitenden Vorstellungen außerhalb der Reichweite von Bernini's glaubend-, hoffend-, sehnd-liebenden Gestalten.

In seinen Jünglingsjahren, für die zur Kommentierung der Anima dannata und vielleicht auch der Flammen des Laurentinus solche rigorosen Vorstellungen heranzuziehen sein könnten, entsprangen diese aber nicht der heroischen, leidenden, sich selbst verachtenden, an sich gefesselten und von sich weg strebenden Religiosität eines Ignatius, sondern einem jugendlichen Vergnügen an jeder Drastik. So hat in den Exerzitien des Ignatius die Liebe nicht den Platz wie in der Welt des Bernini, eher Demut, Zucht und Unterwerfung, Entscheidung und Gehorsam, Strenge des Fühlens und Denkens.

d.) Auf das Exerzitienbuch des Ignatius ist noch in anderer, nicht religiöser Hinsicht als Quelle hingewiesen worden, was eingeschoben sein mag.

Auf Ignatius soll das extensive Appellieren an eine sinnliche Vorstellung zurückgehen. Doch, daß Ignatius den Exerzitanden anleitet, wie auch aus dem zitierten Stück hervorgeht, in seiner Phantasie zu schauen, zu hören, zu riechen, zu schmecken und schließlich noch zu fühlen, wie z.B. die Hölle ist, kann nicht gemeint sein. Vergleicht man die Inhalte, was Ignatius, sich mit allen Sinnen vorzustellen, anrät, so gibt es keine Beziehung zu Bernini. Am Beginn der dritten Woche heißt es anlässlich der Betrachtung Jesu auf dem Wege nach Jerusalem: 'ich soll hier den Weg von Bethanien nach Jerusalem betrachten. Ob er breit, ob eng, ob er eben ist, und so fort', ebenso den Ort des Abendmahles, ob er geräumig, ob er klein ist, ob er dieses oder jenes Aussehen hat.

¹² Dies findet sich bei Weibel a.a.O. p.8, doch ohne Beleg. Wie Irving Lavin, *Bernini and the unity of the visual arts*, New York und London: Pierpont Morgan Library und Oxford University Press 1980, p. 4 Anm. 3 dargetan hat, ist es wahrscheinlich, daß Weibel die sowohl von Baldinucci wie von Domenico Bernini überlieferte Nachricht, daß Bernini an den wöchentlichen *Bona Mors* Andachten im Gesù teilgenommen habe, mißverstand.

Bernini hat Umstände und deren Details aber nie dargestellt. Geht es Ignatius darum, durch die genaue Vorstellung dieser Umstände und Beiläufigkeiten den Abstand zu verringern, damit der Gläubige an den vorgestellten Geschehen, darinnen wie in seiner eigenen Umwelt zu Hause, lebendig teilnimmt; so war Bernini in seiner (pp. 64/65) Kunst darauf aus nur¹³ das Wesen der Gestalten, d.h. auch von allen Umständen gereinigt, wegen der Außerordentlichkeit des Gegenstandes eher ins Große getrieben, als die normale Welt des Betrachters übersteigend, vor ihn hinzustellen und zumeist in Glanz gehüllt zu feiern.

Was an Übereinstimmung bleibt, ist, daß Ignatius an die Phantasie appelliert: und hatte da der Künstler vom Theologen zu lernen?

7. Dionysios Areopagites

Bernini's Kunst hat keinen Zusammenhang mit Dionysios Areopagites. Bernini stellt Heilige dar, deren Gestalten in einer Reihe vorstellbar sind. Ihr Unterschied an Rang beruht aber nicht auf unterschiedenen, wesentlichen Graden ihrer Vergottung. Konstantin ist im Abstand von Gott von einem Gesichte ergriffen; Habakuk im Abstand von Gott einem Engel folgsam; Daniel und Magdalena im Abstand von Gott, zu dem sie aufschauen; Hieronymus in Siena oder in der Zeichnung ist mit dem Kreuzifix beschäftigt; und schließlich in der Vereinigung vergehend, aber unvergottet, als sie selbst und in keinem Zuge göttlich, sondern als hinfälliger Mensch, ist auch Therese gegeben.

8. Thomas von Kempen

Bernini's Kunst hat keinen Zusammenhang mit Thomas von Kempen. Es ist überliefert, daß Bernini in der *Imitatio Christi* des Thomas von Kempen wohl täglich las und daß dieses Buch zusammen mit der *Philothea* des Franz von Sales zu den wichtigsten Büchern für sein tägliches Leben gehörte¹⁴. Gleichwohl besteht keine Beziehung zu des Bernini Kunst; denn diese Anleitung zu einem frommen Leben in Seelenfrieden, Demut, Güte, Sorgsamkeit, Nächstenliebe, Andacht, das vereint, was eine praktische christliche Milde sich auszudenken vermag, bleibt unterhalb der außerordentlichen Zustände seiner Heiligen, die nicht beruhigt, sondern, in Unruhe, Sehnsucht, Hoffnung und der Gottesliebe, außerordentlich bewegt sind.

9. Teresa de Avila

Eine Kenntnis eines Werkes der Therese von Avila braucht nicht angenommen zu werden.

Bernini hat einige Jahre lang an der Figur der Therese, die sie im Zustande der *Unio mystica* zeigt, gearbeitet. So liegt es nahe, zu vermuten, er habe vielleicht deren verbreitete geistliche Autobiographie gelesen, um von ihr ein Bild zu gewinnen. (pp. 65/66)

¹³ Bernini gab Partikularmomente der Wirklichkeit nach seiner Ausbildungszeit nicht mehr, außer gelegentlich als Höhepunkt in den Borghesefiguren, als Mittel der Stillagenmischung, so die Träne im Auge der Proserpina. Vgl. Bernini's Äußerung: Chantelou 4.10.

¹⁴ Chantelou 23.8.

a.) Bei den bisher aufgeführten religiösen Strömungen und den Personen war zu sehen, daß deren eigentliche Gegenstände oder Themen nicht die des Bernini waren und so die Annahme einer wesentlichen Beeinflussung durch sie abzuweisen war. Hier aber sind die Gegenstände des Bernini und der Therese nahe beieinander gelegen, ja zuweilen die gleichen, so daß es immer Stellen in den Schriften der Therese gibt, die zur Sachkommentierung herangezogen werden können. So z.B. zu Bernini's Darstellung eben ihrer mystischen Union:

Hier aber auf der vierten Gebetsstufe, merkt man garnichts von einer Arbeit, sondern hat nur Genuß, ohne jedoch zu verstehen was man genießt. Man erkennt zwar, daß man ein Gut genießt, in dem alle Güter zusammen eingeschlossen sind, aber man begreift nicht dieses Gut. Alle Sinne sind so sehr in diesen Genuß verschlungen, daß es keinem von ihnen möglich ist, sich... mit etwas anderem zu beschäftigen. Auf der vorigen Gebetsstufe war es den Sinnen ... noch gestattet, von jeder großen Wonne ... einige Andeutungen zu geben; hier aber, wo die Seele eine unvergleichlich größere Wonne genießt, kann sie diese weit weniger kund geben, weil weder dem Leib noch der Seele so viel Kraft bleibt... I,162¹⁵

ebenso die folgende:

Mir selbst sind diese Erhebungen oft äußerst unlieb, so daß ich alle meine Kräfte aufbiete, um zu widerstehen, besonders, wenn sie, wie das schon einige Male der Fall war, öffentlich geschehen; aber auch, wenn ich allein bin, strengte ich mich oft an, aus Furcht, ich möchte getäuscht werden. Zuweilen konnte ich etwas erreichen, aber ich war darnach so abgemattet und erschöpft, als hätte ich mit einem starken Riesen gerungen. Zu anderen Zeiten war es unmöglich; die Seele wurde mir erhoben, und fast immer folgte ihr, ohne daß ich es verhindern konnte das Haupt, manchmal auch der ganze Körper nach, so daß ich frei über der Erde schwebte. Letzteres indessen begegnete mir bisher nur selten. I,181f.

und eine dritte:

Die meiste Zeit ... wird sie (=die Seele) von diesen Todesängsten gequält. Ihr Herannahen versetzt sie in Furcht weil sie doch nicht vom Leib scheiden kann; ist sie aber einmal darin versenkt, so möchte sie ihr ganzes Leben in diesem Leiden verharren, obschon es so überaus heftig ist, daß die Natur es kaum zu ertragen vermag. Oft schlägt darum kein Puls mehr in mir... Die Handgelenke sind ganz auseinander und die Hände so starr, daß ich sie bisweilen nicht halten kann. Noch am folgenden Tag fühle ich den Schmerz an den Pulsen und im ganzen Körper, so daß es mir vorkommt, als wären alle meine Glieder verrenkt... Doch ist diese Marter zugleich wonnevoll, und die Seele erkennt in ihr einen solchen Wert, daß sie diese höher schätzt als alle Süßigkeiten, die sie sonst gewöhnlich empfand. Dieser Zustand scheint ihr das Sicherste zu sein, weil er obschon mit der Wonne vermischt, die meines Erachtens einen hohen Wert hat, doch der Weg des Kreuzes ist, denn der Körper fühlt nichts als Pein, und nur die Seele, die gleichfalls leidet, genießt die Freude und die Wonne, die in diesem Leiden liegt. I,187f.

So ließen sich noch andere Stellen zu Kommentaren herbeiziehen. (pp. 66/67)

b.) Doch die historische Frage ist: gibt es Übereinstimmungen, die, wie im Falle des Franz von Sales, es als notwendig erscheinen lassen, daß Bernini gerade dieses Werk aus der Fülle des mystischen Schrifttums gekannt hat. Diese Übereinstimmung gibt es nicht. Therese schildert ihr Verhältnis zu Gott wesentlich anders als Bernini es in seinen Heiligen darstellt. Auch Therese's Auffassung des Körpers weicht von der des Bernini wesentlich ab.

¹⁵ Theresia von Jesu, *Sämtliche Schriften*, vol. I, ed. Aloysius Alkofer, München ³1960.

Die Heiligen des Bernini leben ihren Glauben, ihre Hoffnung, ihre Sehnsucht, ihre Liebe zu Gott, sie gehen in dieser Beziehung zu Gott auf. Ein anhaltendes Bewußtsein eigener Hinfälligkeit und Unwürdigkeit, ein nicht abbrechendes Betonen eigener Untertänigkeit, das nicht anders von Gott als von Seiner Göttlichen Majestät sprechen und von seiner Barmherzigkeit hoffen kann, diese Selbstdemütigung einer in sich selbst auch verquälten Seele ist Bernini's Heiligen fremd.

So schreibt Therese:

Indessen erkenne ich doch auch klar, die große Barmherzigkeit, die mir der Herr erwies, da ich, obgleich der Welt ergeben, dennoch die Kühnheit hatte, das innere Gebet zu üben. Ich sage Kühnheit, denn ich weiß nicht, wozu mehr Kühnheit gehört als dazu, daß man mit Verrat gegen seinen König umgeht und doch mit dem Bewußtsein, daß er es wisse, fortwährend vor seinem Auge erscheint. I,86

So spricht sie, wenn sie im Gebete zerstreut war. Man kann ermessen, Sünden welchen Gewichtes im folgenden Stück ihr empfindliches Gemüt bedrängen, in welchem Therese sich, sobald sie erkennt, daß ein scheinbar demütiges Auslassen des Betens, weil sie zerstreut, in Wahrheit von einer Heiligung wegführe, als Strafe Höllenqualen zuerkennen läßt.

Ich fing an, mich von einem Zeitvertreib in den anderen, von einer Eitelkeit in die andere ... zu werfen. Zuletzt geriet ich in so gefährliche Gelegenheiten, und meine Seele war in eine Menge von Eitelkeiten so sehr verstrickt, daß ich mich scheute, fernerhin mit Gott so vertraulich zu verkehren... Es war aber die furchtbarste Täuschung, in die mich der Teufel unter dem Scheine der Demut versetzen konnte, daß ich mich von der Übung des innerlichen Gebetes scheute, weil ich mich böse sah. Als die Schlimmste unter den Schlimmer ... da ich vielmehr verdient hätte, in der Gesellschaft der höllischen Geister zu sein. I,70f.

Ich warf mich vor ihm nieder, und indem ich einen Strom von Tränen vergoß, bat ich ihn, er möchte mich doch endlich einmal stärken, damit ich ihn nicht mehr beleidige ... wenn ich kommunizierte. Weil ich da gewiß wußte, daß der Herr mir gegenwärtig sei, warf ich mich ihm zu Füßen in der Hoffnung, er werde meine Tränen nicht verschmähen. I,93

Keine Gestalt des Bernini aber wirft sich zu Boden, zu Gottes Füßen, jammert, vergießt Tränen; jede ist bewegt und ergriffen, und in dieser Bewegtheit und Ergriffenheit wachsen sie in Liebe aus ihrem fraglos eingenommenen, von Gott abständigen Orte empor, näher zu Gott hin. Keiner (pp. 67/68) seiner Heiligen würde sich eine so garstige und übelriechende Stätte des Unrates (I,105) nennen; keiner würde sich selbst einer göttlichen Majestät

- meine Seele erhielt ... große Kräfte von der göttlichen Majestät ... kehrte ich sogleich zur Liebe seiner Majestät zurück... als seine Majestät mich auch schon aufs neue mit Gnaden zu beschenken anfangen... (I,97) -

als 'schmutzige Pfütze' (I,171) gegenüber- und als so 'verächtlichen Wurm' außer Rang und Würde setzen.

Bernini sah seine Heiligen nicht sich, vor der überwältigenden, vor der alles überstrahlenden Majestät Gottes, im Staube winden, bis der Barmherzige sie gnädig aufnimmt, - sondern den Liebenswürdigen lieben.

c.) Auch die letzte Vereinigung charakterisieren beide verschieden. Therese spricht von der Trunkenheit (Kap.16 u.17); - Franz von Sales spricht da dem Bernini näher vom Zerfließen, Verströmen.

d.) Ferner befindet die Seele sich für Therese auf Erden noch in der Verbannung (I,163) und ist im Körper eingekerkert (I,114), für Bernini aber lebt die Seele im Körper, erfüllt ihn und äußert sich durch ihn, sie hat ihn als leibhafte Form.

e.) Ist es auch nicht zu beweisen, daß Bernini das Buch der Therese gelesen hat, ja, ist es eher unwahrscheinlich, so bleibt doch eine Stelle im Besonderen heranzuziehen, die, an welcher Therese dasjenige Geschehen beschreibt, das Bernini in der Cornarokapelle dargestellt hat:

Es gefiel dem Herrn, mich in diesem Zustand einigemale mit folgender Vision zu begnadigen: ich sah neben mir, gegen meine linke Seite zu, einen Engel in lieblicher Gestalt. In dieser Weise sehe ich sie wunderselten. Obgleich mir oft Engel erscheinen, so geschieht dies doch gewöhnlich, ohne daß ich sie sehe... Hier aber wollte der Herr, daß ich den Engel in lieblicher Gestalt sehen sollte. Er war nicht groß, sondern klein und sehr schön. Sein Angesicht war so entflammt, daß er mir als einer der erhabensten Engel vorkam, die ganz in Flammen zu stehen scheinen. Es müssen dies jene sein, die man Cherubim nennt (Es wird mit Recht angemerkt, daß Therese die Seraphim meint)... In den Händen des mir erschienenen Engels sah ich einen langen goldenen Wurf Pfeil und an der Spitze des Eisens schien mir ein wenig Feuer zu sein. Es kam mir vor, als durchbohre er mit dem Pfeile einigemale mein Herz bis aufs Innerste und wenn er ihn wieder herauszog, war es mir, als zöge er diesen innersten Herzteil mit heraus. Als er mich verließ, war ich ganz entzündet von feuriger Liebe zu Gott. Der Schmerz dieser Verwundung war so groß, daß er mir die erwähnten Klageseufzer auspreßte; aber auch die Wonne, die dieser ungemaine Schmerz verursachte, war so überschwenglich... Es ist dies kein körperlicher, sondern ein geistiger Schmerz, wiewohl auch der Leib, und zwar nicht in geringem Maße, an ihm teilnimmt. I,280f.

Was mit Bernini's Darstellung übereinstimmt und eigenartig genug ist, sind der kleine, schöne Engel zu Seiten der Therese, der einen Wurf Pfeil mit einer flammenden Spitze in der Hand hat, ferner, daß Therese in ungemeinem Schmerz ist, welcher, insofern Wonne etwas Heiteres oder Verzückendes (pp. 68/69) ist, von Bernini allein dargestellt wurde. Diese Übereinstimmungen sind bedeutend; doch sind sie mit wenigen Worten aufgezählt, als Therese's besondere Vision weithin bekannt und nachberichtet, so daß diese eine Übereinstimmung für den Nachweis, daß Bernini das Buch der Therese gelesen habe, nicht ausreicht; zumal leicht und mit Wahrscheinlichkeit argumentiert werden kann, daß, da die Gruppe für die Kirche des von der Therese reformierten Ordens der unbeschulten Karmeliten gearbeitet worden ist, der erste beste Mönch des Ordens Bernini von diesem Begebnis seiner großen Reformatorin hinreichend wird berichtet haben können.

f.) In der Hauskapelle des Palastes der Chigi in Ariccia bei Rom findet sich eine Zeichnung¹⁶ des Bernini, die den hl. Josef im Profil in Halbfigur zeigt, wie er auf den Armen das Jesuskind hält und es in Liebe betrachtet. Therese ist es gewesen, die den Josefskult begründet hat. Wie vergleichen sich die Auffassungen? Therese hat geschrieben:

Zu meinem Fürsprecher und Herrn erwählte ich den glorreichen hl. Josef... Der Herr will uns ohne Zweifel zeigen, daß er ihm im Himmel alles gewähre, was er von ihm begehrt, nachdem er ihm auf Erden als seinem Nähr- und Pflegevater, der das Recht hatte, zu befehlen, untertänig gewesen war... I,66f.

¹⁶ Br.-W. Tfl. 115

Welch ein Gedanke, Josef, der das Recht hatte, dem untertänigen Jesus zu befehlen -; Bernini dagegen: Josef in verehrendem, liebendem Betrachten des Jesuskindes; wie es Franz von Sales geschrieben hatte:

46.) ... *questo gran Patriarca eletto per esercitar i più celesti e più amorosi ufficij, che fossero fatti e che si potessero mai fare verso il figlio di Dio ... (II,61)*

46.) ... dieser große Patriarch, dieser Mann, der auserkoren war, dem Sohn Gottes die zärtlichsten und liebevollsten Dienste zu erweisen, die ihm je geleistet wurden oder noch in Zukunft geleistet werden. (vol.IV,p.69)

46.) *Grand Patriarche, homme choisi pour faire les plus tendres et amoureux offices qui furent ni seront jamais faitz a l'endroit du Filz de Dieu. (V,50)*

oder an anderer Stelle:

47.) *O grande San Gioseffo, Sposa amatissimo della Madre del diletto, ò quante volte havete voi portato l'amor del Cielo, e della Terra dentro le vostre braccia: onde voi abbruggian i de' dolci abbracciamenti, e baci di questo divino fanciullo, l'anima vostra struggenasi di gioia, all'hora che egli pronotiava teneramente alle vostre orecchie (ò Dio qual soavità) che voi eri il suo amico grande et il suo caro e diletto Padre. (I, Oratione dedicatoria) (pp. 69/70)*

47.) O großer heiliger Josef, viellieber Bräutigam der Mutter des Vielgeliebten. Wie oft hast Du ihn, den Himmel und Erde lieben, auf Deinen Armen getragen, indes Deine Seele Entzücken über die süßen Zärtlichkeiten des göttlichen Kindes erfüllte. Welche Freude, wenn es Dich seinen lieben Vater und seinen treuen Freund nannte. Oraison dedicatoire (vol.III,p.33) (pp. 69/70)

47.) *O grand saint Joseph, Espoux tres aymé de la Mere du Bienaymé, hé, combien de fois avez vous porté l'Amour du Ciel et de la terre entre vos bras, tandis que, embrasé des doux embrassemens et baysers de ce divin Enfant, vostre ame fondoit d'ayse lhors qu'il prononçoit tendrement a vos oreilles (o Dieu, quelle suavité!) que vous esties son grand ami et son cher Pere bienaymé! (IV,1 sq.)*

10. François de Sales; Humanisme dévot

Ich kehre zurück:

Es konnte gezeigt werden, daß der *Traité de l'amour de Dieu* des François de Sales mit der Heiligenauffassung des Bernini sachlich weitgehend übereinstimmt; beide haben das geistliche Leben behandelt und es aufgefaßt als ein auf Gott gerichtetes, das ganze Wesen erfüllendes, eigentliches Leben, als ein am fraglos eingenommenen, abständigen Ort Gott geöffnetes und für ihn empfängliches seiner Warten, dergestalt als ein ihn Lieben, welches sich in ansteigenden Graden von Liebeszuständen entfaltet, als da etwa sind: die erste Ergreifung durch Gott, die gläubige Folgsamkeit in eine spezielle Inspiration, der Zustand des hoffenden Gebetes, der Zustand der sich sehnenen, reuigen Liebe, der Zustand der betrachtend über das Leiden Jesu geneigten Liebe, der Zustand der *unio mystica*, dann die Zustände von Akten hohenpriesterlicher Liebe im letzten Moment des Lebens, der Zustand des in und aus Gottesliebe in eine *unio* Sterbens und der Zustand der Gleichförmigkeit mit dem gekreuzigten Jesus.

Durch die Erörterung der bisher vorgeschlagenen Einordnungen des Bernini in die religiöse Geistesgeschichte ist deutlicher geworden: daß Franz von Sales und Bernini sich nicht gegen eine andere Ansicht sichtlich behaupten (Gegenreformation), sondern ‚nur‘ positiv katholisch sind; daß das von ihnen dargestellte Leben ein außerordentliches, jenseits des faktisch geführten oder des wünschbaren, normalen christlichen Lebens

(Thomas von Kempen) und normalen kultischen Lebens (Katholische Reform) ist, ein jenseits derer erst beginnendes Leben; und daß die Heiligkeit eines solchen Lebens einerseits nicht aus wissender Selbsterlösung folgt (Gnosis), sondern von der Gnade Gottes abhängt, und andererseits nicht aus einer passiven Ausgeliefertheit an die Gnade Gottes (Quietismus) resultiert, sondern in einem Mitwirken mit der Wirksamkeit Gottes erreicht wird, also ein Entsprechen der Gnade Gottes ist; daß aber letztlich weder die Gnade als wirkende noch auch Gott dargestellt sind, sondern der Mensch in den eingenommenen Zuständen der Heiligkeit, d.i. der Gottesliebe, seiner lebendigen Bezogenheit auf Gott.

Außer dieser näheren Definition meiner These ist zu deren Ergänzung sichtbar geworden, daß die Heiligen des Bernini in ihrer Heiligkeit von der Gottesliebe ganz erfüllt sind und darum kein Interesse für irgendetwas anderes als jenen Gegenstand ihrer Liebe haben, z.B. nicht für sich selbst, und ihnen, die mit ihrer physischen, leibhaften Natur einig sind, alles Selbstquälerische, sich Demütigende, sich Niederwerfende und/oder sich Kasteiende, das Asketische eines vorzugsweise moralischen Bewutseins abgeht; (pp. 70/71) daß sie vielmehr ganz, einfach, klar und natürlich aufwachsen, ihren Stand selbstverständlich darleben. Dieses Natürliche, Eindeutige, Gesunde und Reine ist ebenfalls bei Franz von Sales zu finden; diese seelische Verwandtschaft, die sich bei unseren Zitaten in der Auffassung des Josef am Feinsten aussprach und sie beide miteinander verbindet, trennt sie durch eine Kluft von dem Gewaltig-Gewaltsamen, Heroischen der Therese und des Ignatius.

Diese seelische Stimmung, die Bernini schon, bevor er Franz von Sales kennen gelernt hat, zu eigen gewesen ist, läßt die Sympathie ahnen, mit der Bernini dieses wahlverwandte Denken und Gestalten ergriffen hat; gleichwohl besteht ein Unterschied der Nuancen: Bernini's Kunst entspringt einer elementareren, sinnlichen, starken Natur, Franz' von Sales Denken einem regsameren, innigen und zarten Gefühl.

Den Menschen, so wie er ist und nach dem, was er sein kann, doch, was er in einfacher, gesund-natürlicher und klarer Weise sein kann, zu bejahen, ihn zugleich immer auf Gott hin zu sehen, auf den bezogen er überhaupt erst wesentlich lebe, wie es bei Franz von Sales und in dessen Gefolgschaft bei Bernini auftritt, wird, seit Henri Bremond, als die Anschauung des *humanisme dévot* bezeichnet, einer eigentümlichen Gestalt des Humanismus überhaupt. Ihr besonderes Kennzeichen bei Franz von Sales und Bernini besteht in der innigen Verbindung von Humanismus und Mystik, indem das auf Gott hin Leben für sie ein mystisches Leben ist, welches in der *unio mystica* gipfelt. Der Mensch ist derjenige, den Gott zu begnaden liebt, so daß er seine Liebe zu Gott aus eigener Kraft zu einem empfängnis-bereiten Warten bildet, und den Gott dann, indem er sich ihm verbindet, erfüllt; diesen Menschen zu verherrlichen, ward Bernini's Beruf. (pp. 71/72)

C. Virtus und Passio in den Gestalten

Die Beschreibung des Stiles und der Kompositionsart eines Künstlers ist durch die Worte, die gewählt werden, eine Auslegung derselben. Die einfache, unmittelbare Auslegung im täglichen Leben, die in unbestimmte Richtungen erfolgt, auch die geordnete aber unmittelbare Auslegung, die in eine bestimmte Richtung erfolgt, geschieht in die Richtungen, die sich dem Auslegenden von selbst verstehen; so daß einem unmittelbaren Realismus alle Kunst zu einer realistisch, einem unmittelbaren Naturalismus alle Kunst zu einer naturalistisch zu befragenden wird. Die historische Auslegung wird abschließend erst vorgelegt, nachdem der Auslegende seiner Aufgabe, sich allererst der Auslegungsrichtung zu vergewissern, nachgekommen ist.

Die Richtung nun, in die die Kompositionsart und der Stil eines Künstlers auszulegen sind, wird durch die Art der Thematisierung der Aufträge im Allgemeinen gewiesen. So ist als die Auslegungsrichtung für die Kunst des Bernini nach 1642 die Sicht des *humanisme dévot* nunmehr gegeben. Seit 1621 schon, wie erkennbar werden wird, ist es die Sicht eines allgemeinen Humanismus. Vor 1621, wie im Rahmen dieser Arbeit nicht zu zeigen ist, hat Bernini keine feste und bestimmte Sicht, er hat sich vielmehr an das Charakteristische wechselnder Einzelobjekte und -themenmöglichkeiten, die gerade vorlagen, unter einer allgemeinen Leidenschaft für das als groß und bedeutend Auffaßbare hingegeben.

Im Zentrum des Humanismus und des *humanisme dévot* steht sicherlich der Mensch. Für den *humanisme dévot* sind im Menschen selbst zwei Momente zusammengenommen: der Gott, der auf den Menschen wirkt, und der Mensch, der auf den wirkenden Gott bezogen lebt: diese aktive und passive Seite der menschlichen Natur und die Art ihres sich Entsprechens sind in den allgemeinen Punkten, auf die der Stil und die Komposition, die an und für sich (abstrakt) genommen nichts sagend sind, ausgelegt werden müssen, hier zusammenzustellen.

Die Heiligengestalten, wie Bernini sie darstellt, sind nicht auf sich selbst konzentriert, sondern nach außen und auf ein Ziel gerichtet; sie wehren sich nicht gegen es, sondern sind ihm geöffnet; dabei sind sie nicht ruhig, sondern in sich bewegt.

Es ist nicht zu sehen, daß diese Gerichtetheit, diese Geöffnetheit und diese Bewegtheit ihnen durch ein Schicksal verhängt wäre oder gar durch eine Macht aufgezwungen, vielmehr wollen sie so sein. Willentlich haben sie sich auch ein Gut gewählt, auf das sie sich richten, welches weder unter ihnen, noch auf ihrer Ebene, sondern über ihnen gelegen ist.

Es ist auch nicht dargestellt, daß es noch in ihrer Willkür sei, eine Richtung unter anderen auszuwählen; vielmehr sind sie fortwährend auf dieses erste und letzte Ziel gerichtet, das über ihnen liegt. Auch Habakuk wählt nicht dieses erste und letzte Ziel aus, sondern der Weisung folgsam, die er durch den Engel von diesem Ziele her erhält, fügt er sich in ein nächstes, in das (pp. 72/73) er gewiesen wird, von anderem ablassend. Das Ziel, das über ihnen liegt, liegt offensichtlich jenseits alles Sichtbaren und ist Gott, so daß ihre willentliche und währende Gerichtetheit und Geöffnetheit in der Bewegung eine heilige ist.

Sie gehen je ganz in einer bestimmten Weise, diese Gerichtetheit zu leben, auf: außer dieser Weise, so zu leben, ist nichts mehr in ihnen, sie erfüllt sie ganz, sie ist ihr Wesen.

Auch diese Weise, so zu leben, ist jetzt außer ihrer Wahl, es ist kein Überlegen, kein sich Entschließen und dann erst ein Tun zu sehen. Sondern das in ihrer Lebensweise bestehende Wesen ist ein unveränderlicher Zustand. Dieser Zustand ist befreit von allen näheren Bestimmungen durch ein Warum, Wo, Wann, Wie, Womit, er ist umstandslos. So sind – wie man sagen könnte - diese Heiligen dargestellt in einer heiligen, umstandslosen, willentlichen, während-zuständlichen, wesentlichen Gerichtetheit und Geöffnetheit in der Bewegtheit. In diesem Zustande leben sie ihr Wesen, so daß alle Bestimmungen und Qualitäten ihres Wesens zugleich Charaktere dieses sie erfüllenden Zustandes sind und damit Seinscharaktere. Das Leben und damit alle Bewegungen und Tätigkeiten müssen also vom Zustand her gedacht werden und müßten grammatikalisch mittels der Verbindung aktiver Verben in Partizipialformen und dem Verbum finitum 'sein' beschrieben werden.

Der Mensch, der das Gute und für gut Erachtete wählen will, wählt je nach seiner Kenntnis und seinem Urteilsvermögen ein Gutes oder ein Besseres oder vielleicht sogar das Beste. Bernini's Heilige haben das über ihnen in der Höhe und jenseits alles Sichtbaren liegende, das Höchste Gut gewählt.

Das Leben dieser Heiligen ist zunächst von Seiten des Gutes bestimmt, das sich ihnen als Gut gezeigt und in ihnen ein Wohlgefallen erregt hat. Der Mensch, der diese Erregung des Wohlgefallens leidet, ist in Liebe (Liebe als *passio*). Diese Liebe kann einfach sein (*amor*) oder sie kann das Gut aus anderen wählend auslesen (*dilectio*) oder sie kann es über alles hoch hinaus schätzen (*caritas*). Das höchste Gut, dem Bernini's Heilige zugewendet sind, ist das in einer solchen, es über alles andere, das daneben nicht in Betracht kommt, hinaus hochschätzenden Liebe Geliebte. Die Gottesliebe ist *Caritas*. Das Leben dieser Heiligen ist sodann von ihrer Fähigkeit bestimmt, dieser erlittenen Erregung (und damit der Liebe als *passio*) zu entsprechen (im höchsten Fall durch die Liebe als *virtus*). Diese Fähigkeit, diese Tüchtigkeit zu ... ist die *virtus*, und sie ist als Fähigkeit im Tun schon in ihr Ziel gekommen: Bernini zeigt die Heiligen und gleicherweise die sogenannten Personifikationen der Tugenden an den Grabmalen als in ihr Ziel gekommene Tugenden. Denn meistens zwar werden die Tugenden, durch Attribute hinreichend gekennzeichnet, unbewegt gegeben d.h. als Fähigkeiten (*potentia*); Bernini aber gibt sie 'szenisch', in die Tätigkeiten als ihr Ziel gebracht: so die beiden *Caritas*, die beiden *Justitia*, die *Prudentia*, die *Veritas* und die Tugenden in seinen Heiligengestalten. (pp. 73/74)

Die Tugenden, wie die *Caritas*, erscheinen bei Bernini auf verschiedenen Ebenen, einmal die *Caritas* der um ihre Kinder mütterlich besorgten Frau und einmal die *Caritas* der in der *unio mystica* vergehenden Heiligen; deswegen, weil, da die Tugenden richtungsweisende Tüchtigkeiten zum guten Tun sind, alle wählenden Tatsubjekte wie die Seele, der Verstand und die Vernunft ihnen ergeben sein können.

Die Tugenden, die in verschiedenen Weisen zusammengenommen und rubriziert werden können, sind für Bernini in der Einteilung nach ihren ursächlichen Objekten, denen sie entsprechen, wichtig geworden. Dabei werden sie in drei Gruppen geteilt: die *virtutes intellectuales*, die z.B. dem Verstand ermöglichen, klug das Wahre zu denken; die *virtutes morales*, die das recht gerichtete Handeln ermöglichen; und die *virtutes theologicae*, die Gott zu lieben ermöglichen.

So hat Bernini am Grabmal Alexander's VII. Chigi, wo die größte Zahl von Tugenden versammelt ist, die *Prudentia*, die *Justitia*, die *Caritas* und die *Veritas* dargestellt: die

Prudentia ist als einzige der *intellectuales virtutes* gewählt, weil jede Tüchtigkeit, die das Gute in der Überlegung des Verstandes bewirkt, Prudentia (Klugheit) ist; sie ist unter den Intellectual-Tugenden die richtungsweisende Grundtugend; die Justitia ist als einzige der *morales virtutes* gewählt, weil jede Tüchtigkeit, die das Gute in Schuld und Recht in den Werken wirkt, Justitia (Gerechtigkeit) ist: sie ist unter den Moral-Tugenden die richtungsweisende Grundtugend; die Caritas ist als einzige der *theologicae virtutes* gewählt, weil jede Tüchtigkeit, die auf Gott gerichtet ist, unmittelbar, oder um seinetwillen wirken läßt, mittelbar Caritas (Liebe) ist: sie ist unter den theologischen Tugenden die richtungsweisende Grundtugend.

Die Veritas, die, um die Definition des Thomas zu zitieren, doppelt angesehen werden kann:

veritas dupliciter accipi potest. Uno modo, secundum quod veritate aliquid dicitur verum. Et sic veritas non est virtus, sed obiectum vel finis virtutis. Sic enim accepta veritas non est habitus, quod est genus virtutis, sed aequalitas quaedam intellectus vel signi ad rem intellectam et significatam, vel etiam rei ad suam regulam ... Alio modo potest dici veritas qua aliquis verum dicit: secundum quod per eam aliquis dicitur verax. Et talis veritas, sive veracitas, necesse est quod sit virtus (Und die Wahrheit solcher Art oder Wahrhaftigkeit muß notwendig eine Tugend sein): quia hoc ipsum quod est dicere verum est bonus actus; virtus autem est quae bonum facit habentem, et opus eius bonum reddit. (S.th. II II cix 1)¹⁷

Die Veritas ist hier in dem zweiten Sinne gemeint, (denn sie nimmt den Platz einer Tugend im Umkreis von Tugenden ein) als die Grundtugend der Grundtugenden, die den drei anderen Grundtugenden die Richtungen, in welche sie richten können, vorordnet: indem die Wahrheit es ist, aus der der Mensch ist und handelnd existiert; und er in der Wahrheit, seinen Vermögen der Klugheit, Gerechtigkeit und Liebe je ihr Objekt zuzuordnen, vermag. (vgl. Thomas, S. th. II II cix 2). (pp. 74/75)

So ergibt sich, daß Bernini Alexander VII. Chigi im Liebesakt des hohenpriesterlichen Gebetes im Umkreis der vorordnenden und der drei einrichtenden Grundtugenden gezeigt hat, und Urban VIII. Barberini im Liebesakt des hohenpriesterlichen Regierens unter den Beiständen der ersten der Moral- und der theologischen Tugenden.

Dabei ist die Justitia bei Urban aufgefaßt als ein Wesen, das das Schwert im Arm liegen hat und sich am Himmel orientiert; die Caritas als ein Wesen, das als mütterliche Frau ein sattes Kind in ihren Armen ruhig schlafen läßt und (was von besonderer Feinheit ist:) ein anderes (nicht es züchtigend erzieht, sondern) behütet von ihrem achtsamen Blick schreien läßt. Bei Alexander ist die Prudentia als im aufmerksamen, nachdenklichen Spähen lebend gegeben; die Justitia lebt im Hinblick auf die Gesetzestafel; die Caritas empfiehlt ihr Kind dem Gebet des Oberhirten; und die Veritas, die ursprünglich nackt aufgestellt war und dann aus Dezenzgründen durch Bernini bekleidet wurde, hält ruhig, befriedet ihre Arme bei der Brust und die strahlende Sonne sich nahe, nichts bedürftend, lächelnd in sich versenkt.

Die Liebe ist der Ursprung der eigenen Bewegung, welche sich in der Vereinigung erfüllen kann. Bei Franz von Sales und bei Bernini sind alle drei theologischen Tugenden (*virtutes*) durchformt von ihrem gemeinsamen Ursprunge, der Liebe (*passio*). Es ist deutlich, daß alle Heiligen des Bernini, die die theologischen Tugenden leben, in der heiligen, umstandslosen, willentlichen, während-zuständlichen, wesentlichen

¹⁷ Sancti Thomae de Aquino *Summa Theologiae*, Alba 1962, p. 1538.

Gerichtetheit und Geöffnetheit in der Bewegtheit übereinstimmen und erst in den Seinsweisen dieser Zustände unterschieden auseinandertreten in die gestufte Folge, wenn ich es einmal sprachlich so sagen darf: des ergriffen-werdend - Seins, des gläubig-folgsam - Seins, des hoffend-betend - Seins, des liebend-sehnend - Seins, des liebend-verehrend - Seins, des in-der-Vereinigung-vergehend - Seins, des gleichförmig-sich-haltend - Seins und des im-letzten-Moment-des-Lebens-liebend - Seins oder des aus-Liebe-sterbend - Seins.

Diese Selbstbewegungen können, da ihr Ziel kein körperliches ist, nur seelisch-geistig sein. Und ihr Ende ist die Ekstase und der *Raptus* in die *Unio*. Da aber die Seele außer im Hinscheiden den Leib nicht verläßt, besteht die Entrückung der Seele und ihre Vereinigung mit Gott in dieser Entrückung in der Ankunft Gottes und darin, daß die Seele allem anderen enthoben ist und sich ihm verschlossen hat: so ist die Therese nicht außer sich gegangen, sondern in sich und ihren Gott erwartend und ihm darin offen, oder richtiger: sie ist in sich vergehend in dem Moment des Ereignisses der erwarteten Ankunft Gottes.

Die Vereinigung ist das Ende und die Erfüllung der Liebe. Strebt die Liebe vom Momente der Erregung aus zur Vereinigung, so entsteht der Weg der Seele mit den geschilderten wesentlichen Stufen. Geht eine einzige Seele diesen ganzen Weg, so gibt es eine Geschichte ihrer Liebe; und diese *Histoire du Divin Amour* ist ein zentrales Thema des François de Sales. Das Thema des Bernini ist es, die Heiligen in den ihnen möglicherweise wesentlichen Zustandsgraden darzustellen. (pp. 75/76)

2. Kapitel: Stil: Die Akt- und Gewanddarstellung der Mythologischen und der Heiligen Figuren bis in die fünfziger Jahre - Affekt und Leidenschaft in den Gestalten.

Das erste Kapitel zeigte als Exposition für eine kunstkritische Analyse Bernini's Thematisierung der ihm zu Teil gewordenen Aufträge. Das Thema des Bernini bei der Darstellung seiner Heiligengestalten sind die Zustände der unterschiedenen Stufen des Weges, den eine Seele bis zur Liebesvereinigung mit Gott, ja bis zum Liebestod zu gehen hat.

Als was Bernini diese Zustände dargestellt hat, ist nur einer stilistischen und kompositionellen, einer kunstkritischen Analyse zugänglich. Zum Zweck dieser Analysen wurde das Thema allgemein bestimmt als Stufen einer heiligen, umstandslosen, willentlichen, während-zuständlichen, wesentlichen Gerichtetheit und Geöffnetheit in der Bewegtheit. In Richtung auf dieses allgemeine Thema sind jetzt die Analysen durchzuführen.

Bis Bernini aber 1642 in Stand gesetzt war, die durch Franz von Sales ihm vermittelten Themata, zu denen er die Aufträge auslegte, überhaupt als Figuren zu sehen und hervorzubringen, sein Heiligenbild im Ganzen zu bilden, war er einen langen Weg gegangen, zunächst der technischen Ausbildung als Skulpteur und, seit 1621, der Gestaltung eines Menschenbildes und der Gestaltung erster von diesem Menschenbild abgeleiteter Versuche zu einem Heiligenbild.

Dieser Weg ist nachzuzeichnen. Dabei geht es in diesem Kapitel um die Entwicklung der Auffassung des Körpers und die Entwicklung der Auffassung der Funktion des Gewandes. (pp. 76/77)

A. Die Aktdarstellung bis zur Verità

1. Die Ziege Amalthea, Zeus und ein Satyr

Das früheste unter den erhalten gebliebenen Werken des Bernini ist die Gruppe der Ziege Amalthea mit Zeus und einem Satyrknaben, die Bernini im Alter von höchstens sechzehn Jahren gearbeitet hat.

Sie ist ein Übungsstück, ein selten zu findendes Beispiel für einen hervorragenden Kunstunterricht: der junge Bernini hatte die Grundgesetze für die Gestaltung der Plastizität eines Körpers vorzuführen: er hat den Marmor so bearbeitet, daß er (z.B. beim Zeus-Kind) einen gerundeten Körper hervorbrachte, der aus gewölbten Stücken, die durch ebene Flächen auseinander gehalten werden, besteht: durch diesen Wechsel der nebeneinanderliegenden Oberflächen stereometrischer Formen wird die Plastizität eines Körpers gewonnen.

So ist die linke Seite des Zeus als Ebene gearbeitet und neben ihr die Gesäßwölbung gerundet; ebenso trennt in seiner rechten Seite eine Ebene die Bauch- und Rückenwölbungen; kleinere Ebenen artikulieren den Oberschenkel.

Wo Bernini die Wölbungen nicht durch Ebenen voneinander abgesetzt hat, hat er den Körper durch tiefe Kerben in wulstige Stücke abgeteilt (besonders an den Beinen).

2. Aeneas, Anchises und Askanius

Als Bernini die folgende Gruppe: Aeneas, Anchises und Askanius, schuf, war außer seiner kunsttechnischen Fertigkeit auch schon sein Wille gewachsen, die Gestalten und die Körper zu charakterisieren. So sind in ihr Gestalten auf verschiedenen Lebensstufen miteinander vereint und in ihrer spezifischen psychischen und somatischen Erscheinung entsprechend ihrem jeweiligen Alter bestimmt. Ferner ist, wie die Muskeln und die Knochen, insbesondere die Gelenke mechanisch in den Körpern zusammenwirken, erfaßt und deutlich gemacht. Darüber hinaus aber hat Bernini die Erhebungen z.B. über den Gelenkköpfen und die Wölbungen über den Muskeln verstärkt und einander angeglichen, so daß sie wechselseitig sich aufeinander beziehen und auf diese Art das Ganze einer einheitlichen Erscheinung, wenn auch noch nicht durchgängig, hervorbringen.

Z.B. das rechte Bein des Aeneas ist anatomisch richtig und mit Sorgfalt durchgebildet. Die Erhebungen über den seitlichen und inneren Schienbein-, über den seitlichen und inneren Oberschenkelbeingelenkköpfen, die Erhebungen der Schienbeinverdickung und der Knieescheibe sind verstärkt und den Wölbungen der bei einer solchen Haltung des Beines angespannten vorderen Oberschenkelmuskel (*rectus femoris* und *vastus medialis*) angeglichen. Doch sind der Wille, einen Körper seiner mechanischen Funktionsweise nach zu geben, und der, einen Körper plastisch durchzugestalten, noch nicht einig. (pp. 77/78) Denn die innere Partie dieses Beines, deren Muskeln bei dieser Haltung des Beines schlaff bleiben, ist flach gelassen worden und fällt darum neben den Verstärkungen relativ ab.

Ebenso setzt sich gegen die Absicht, den Körper einheitlich durchzugestalten, auch der Wille, ihn durch einzelne Merkmale zu charakterisieren, auffällig durch: so sind die Falten auf dem Rücken des Anchises, welche die welkende Haut wirft, nicht zu Gunsten

einer Einheit des ganzen Rückens gemildert und eingebunden, wie auch die ähnlichen Stellen auf seinem Knie, auf und unter seinen Füßen, insbesondere auf seinem Oberschenkel unter der Hand seines Sohnes, wie die ähnliche Stelle unter der linken Ferse des Aeneas.

3. Pluto und Proserpina

In der folgenden Gruppe: Pluto und Proserpina, hat Bernini die Höhe eines Stils gewonnen. Über die richtige und zur Verdeutlichung auch verstärkende Charakterisierung des miteinander Wirkens der Muskeln und des Knochengerüsts eines Körpers, das heißt des mechanischen Teiles der Körperfunktion, und über die Charakterisierung der somatischen und psychischen Erscheinung durch eingetragene Kennzeichen ist Bernini hinausgekommen, indem er den ganzen Körper und durchgängig zu einer einheitlichen Erscheinung einer jeweils eigenartigen Vitalität gestaltete, welche die Begründung für die besondere Macht oder Ohnmacht ihrer besonderen Aktion ist. So dient die starke Ausbildung der Muskulatur, wie deren Vermeidung der Gestaltung von Pluto's männlicher, muskulöser, fester Kräftigkeit bzw. der von Proserpina's weiblicher, fleischiger, nachgebender Weichheit. Zugunsten dieser eigenartigen Vitalitäten sind alle Details, die Weiteres, Darüberhinausgehendes anmerken könnten, unterdrückt. Es gibt nur noch Details, wie die Träne im Auge der Proserpina, welche markante Akzente als Höhepunkte der jeweiligen Vitalität setzen.

Z.B. ist bei Pluto jeder gegebene Muskel hoch aufgewölbt und zwar so, daß er seinen Nachbarn an Ausdehnung und Aufwölbung vergleichbar wird. Als plastische Wölbungen dadurch wechselseitig aufeinander bezogen (und gruppiert), zeigen sie die in jeder einzelnen plastischen Wölbung anschaulich gewordene Kraft in Zusammenhang gebracht und dadurch den Körper als einen im Zusammenhang durchgängig kräftigen und kraftvollen. Bei Proserpina sind die Beine, das Gesäß und die Arme als ganze und der Leib mit dicken Wölbungen geformt. Die Übergänge sind weich, die Verdickungen gleichmäßig, die Schwellungen mäßig. Das füllig Weiche ihrer Erscheinung ist den zugreifenden Fingern Plutos nachgiebig ausgeliefert.

An die Stelle der spezifizierenden Charakterisierung tritt die einheitliche Gestaltung eigenartiger Vitalitäten.

Bernini hat diesen Stil an dieser Aufgabe entwickelt. Wie der Aufgabe, Aeneas, Anchises und Askanius im trauernden und schmerzvollen, aber friedlichen Beieinander sich vorzustellen, Bernini, die drei spezifisch zu charakterisieren, nahelegte, so hier der Gegensatz der beiden Gestalten (pp. 78/79) deren Entgegensetzung, und, als Bernini im Laufe seiner Arbeit zu sehen begann, daß der Gegensatz der beiden kein beliebiger und beiläufiger war, sondern daß die Erfüllung des Wunsches des Pluto, Proserpina davonzutragen, diese in ihrer gewollten Existenz vernichten, sie um ihre gewollte Existenz bringen würde, begriff er den Gegensatz beider als den wesentlichen und durchgängigen ihrer eigenartigen Vitalitäten.

Die Skizze in Leipzig (Br.-W. Tfl.5) entstand vor dieser neuen Sicht. Der Leib der Proserpina ist in ihr in der gleichen muskulösen Weise gegeben wie der des Pluto, wie aus den kraftvollen Konturkurven für die einzelnen Stücke des Körpers, die als letzte gegeben sind und das endgültige Bild festhalten, zu erkennen ist. Dargestellt ist noch nicht der Raub, sondern der Kampf zweier muskelkräftiger Gestalten. Proserpina drückt

dem Pluto den Kopf zur Seite, drückt seine Faust, mit der er sie umklammert hielt, von ihrem Leibe weg und zwar mit solcher Kraft, daß sie, emporgerissen, um nicht, befreit, herabzustürzen, ihr linkes Bein um Pluto schlingt, um so an ihm herabzugleiten. Während Aeneas und Achises erstens gehen und getragen werden und zweitens in Schmerz und Trauer Trojas gedenken und drittens nach ihrem besonderen Lebensalter charakterisiert sind, was alles drei aus sich selbst heraus mit einander nichts zu tun hat und zu tun haben kann, sind in dieser frühen Fassung der Plutogruppe schon der Kampf und die Kräftigkeit in eine Einheit gebracht. Doch wer da jene Aktionen des Kämpfens vollführt, befindet sich - aus seiner Natur heraus - noch in keinem Gegensatz. Dieser Gegensatz tritt erst in der ausgeführten Gruppe in Erscheinung.

4. Apoll und Daphne

Die folgende Gruppe zeigt denselben Stil, eigenartige Vitalitäten, welche Begründungen der Aktionen sind, einheitlich und durchgängig zu gestalten. Dabei sind Apoll und Daphne nicht in einen männlich-weiblichen Gegensatz gebracht, sondern gleich behandelt. Kein Muskel ist stark und kräftig ausgebildet. Die Höhen aller Wölbungen sind im Vergleich zu deren Ausdehnung so gering und der Grad des Anstieges so allmählich, daß die Wölbungen weder nach ihrem Grade noch nach ihrem Umfange als eigenständige Formen aufgefaßt werden und damit nicht in ein Verhältnis gegenseitig aufeinander verwiesener Einheiten treten können, sondern daß jede Wölbung sofort auf den ganzen und einen Leib bezogen werden muß und einzig und allein als ein Heben und Senken dieses einen Leibes aufgefaßt werden kann. Das gleitende Übergehen langgestreckter Glieder ineinander und in den Körper gibt anschaulich das Aufwachsen jugendlicher Leiber und zugleich die Leichtigkeit der Gestalten, das Schwebende des nahenden Apollon und das der Erde sich Enthebende der flüchtigen Daphne.

Z.B. sind bei Apollon die Gliedmaßen glatt und gehen als ganze mit leichter Andeutung der Knie und Ellbogen ineinander über, selbst an dem Beine, (pp. 79/80) das seine ganze 'Last' zu tragen hat, ist kein Muskel kräftig ausgebildet. Der Oberschenkel nimmt ringsum gleichmäßig zu, der Unterschenkel mäßig schwellend: dabei wechselt das Gleichmaß der Rundung der Glieder nur soviel, wie hinreicht, leichte Wölbungen und damit die Plastizität hervorzubringen.

Alle Vertiefungen in die allgemeine Rundung sind den Gliedern parallel gerichtet, und begleiten und verstärken so das Aufwachsen derselben.

Entsprechend sind die ganzen Leiber behandelt. Bei Apoll ist statt einzelner Muskeln die Bauchdecke im Gesamten gegeben, leicht schwellend, leicht gehoben, leicht vom Bauche her gegen die Achsel übergehend. Auch der Tronkus ist nicht wulstig gegen den Oberschenkel abgesetzt.

Es gibt keine Teilungen oder Formen, die waagrecht verliefen, nur aufwärts führen vorne und hinten, in weichen Bogen leicht gedreht, die Rückenlinien. Auch Daphne's Leib ist leicht gewölbt, und zart sind hervorgewölbt die Brüste.

5. David

Bernini unterbrach die Arbeit an der Gruppe, die Apoll und Daphne zeigt, und schuf zwischenhinein den David. Auch der David folgt aus dem Stilprinzip, zur Begründung der Aktion die eigenartige Vitalität einheitlich und durchgängig darzustellen. Kein Muskel ist so stark aufgewölbt wie bei Pluto. Und, indem kein Muskel seinem ganzen Umfange nach emporgewölbt ist, sondern nur einem Teile nach eher auftaucht, wie auf dem linken Oberschenkel, wo der *rectus femoris* in einem viel ausgedehnteren Bereiche unmittelbar in das ihm und dem *vastus lateralis* gleiche Niveau übergeht, und indem ferner nicht, wie Pluto's *serratus anterior* Muskeln, viele gleichartige zu Einheiten ausgebildete Muskeln nebeneinander liegen und in wechselseitige Vergleichung treten, ist die Einheit des Körpers betont. Zum Unterschied von Apoll hat David aber durchaus emporgewölbte Muskeln wie z.B. den Bizeps und den Wadenmuskel, und artikulierte Gelenke, wie das Knie.

Zwischen den Höhen sind (im Unterschied zu Aeneas) Vermittlungen geschaffen, welche in verschiedenartigen Hebungen und Senkungen bestehen: z.B. ist auf dem linken Oberschenkel neben dem vorderen Oberschenkelmuskel (*vastus medialis*) nach innen zu der nächste (*gracilis*) ausgebildet und dann, durch den in Wirklichkeit über das Bein nach links hinführenden *sartorius* begründet, ein Verhältnis differenzierter schwingender Übergänge geschaffen, welche die in der Anspannung durch den ganzen Körper hindurchgehende Kraft versinnlichen.

Neben Pluto's kräftigen, muskulösen, festen Körper tritt in David der starke, energische, gespannte Körper. (pp. 80/81)

6. Verità

Die Verità hat mit diesen Figuren kaum etwas gemeinsam; was schon ein so untergeordneter Teil des Körpers wie der vorgestellte rechte Fuß lehren kann; die Zehen sitzen an einem flachen Rande des Fußes, der bis zur Ferse geht und an den Seiten noch zwei Zehen breit ist; von diesem Rande aus ist der Fuß unmäßig aufgewölbt.

Anatomische Namen kommen für diese Bildung nicht mehr in Betracht.

Aber wie erst der Leib: Bisher hatte Bernini stets daran festgehalten, daß jede plastische Wölbung auf eine in der Wirklichkeit auch anzutreffende Erhebung, die durch die spezielle Stellung der Glieder begründet werden könnte, zurückgehe, daß der Körper anatomisch durchgebildet sei; Bernini hatte Wölbungen und Ebenen in ein Verhältnis zu einander gebracht. Jetzt aber gibt Bernini keine einzige ebene Stelle, keine einzige ungewölbte Fläche, auf welche die Wölbungen bezogen oder von denen sie sich erheben könnten, jetzt ist der ganze Leib nur in plastischen Wölbungen gegeben, die sich verbinden und trennen. So etwa die Gestaltung von dem freiliegenden Beine aus bis zur Brust. Oberhalb der Leiste eine große plastische Wölbung: hebt sie sich rechts, bleibt sie links, hebt sie sich links, sinkt sie rechts, so daß ein in der Phase gegeneinander verschobenes Auf und Ab die Mittelpartie zwischen beiden von der einen zur anderen Seite neigt und der ganze Leib in ein Gewoge plastischer Wölbungen verwandelt wird. Dieses Gewoge plastischer Wölbungen macht ein Höchstmaß von Lebendigkeit, als beweglicher, nach außen dringender Fülle aufgefaßt, anschaulich.

An die Stelle einer spezifizierenden Charakterisierung war die einheitliche Gestaltung eigenartiger Vitalitäten getreten, dadurch war an die Stelle einer bloßen Verbindung z.B. eines mechanisch richtig funktionierenden Körpers, einer seelischen Trauer und eines

noch intakten ausgewachsenen Körpers, dann die Ergänzung einer besonderen Aktion durch eine sie begründende eigenartige Vitalität getreten.

Hier aber ist nicht mehr eine bestimmte Qualität des Handelns gestaltet, die aus einer eigenartigen Lebenskraft folgt, wie das Kräftige und Feste, wie das Weiche und Nachgebende, wie das Leicht-Schwebende und das Leicht-Flüchtige des Aufwachsens, wie das Stark-Angespannt-Energische, sondern die Fülle wogender Lebendigkeit des Lebens überhaupt dargestellt. Dadurch daß die Verità nicht darin aufgeht, irgendetwas zu erreichen, zu gewinnen, zu vermeiden, zu fliehen, zu vernichten, sondern sich ziellos in ihrem eigenen Wohlsein bewegt, wird die wogende Fülle ihres Leibes nicht durch die Bestimmung einer besonderen Handlung auf eine Qualität derselben beschränkt; sondern das Unberechnete und Unverständige des Bewegens der Beine, des Hebens der Arme, des Neigens des Kopfes entspringt der sich selbst genügenden Fülle, welcher auch das wogende Atmen ihres Leibes entspringt. Und diese Fülle eines sich selbst erfüllenden Lebens ist zugleich das Glück, das sie umglänzt.

Doch diese Darstellung des sich im Glück erfüllenden Lebens hat Bernini über zwanzig Jahre nach dem David geschaffen, und das heißt nach der (pp. 81/82) Wende in seiner Kunst, in welcher er die Darstellung der Seligkeit des, in der Erfülltheit durch Gott, vergehenden Lebens gewonnen hatte. Zwischenhinein hat er die Gewandfigur für sich neu begründet. (pp. 82/83)

B. Die Funktion des Gewandes bis zur Verità

Die zweiundzwanzig Jahre, die die Aktfigur des David und die Aktfigur der Verità trennen, waren für Bernini ausgefüllt mit der Entwicklung der Gewandfigur, dem ersten Thema christlicher Skulptur, insofern die höchsten Gestalten wirklicher Menschen, die Heiligen, allein in ihr dargestellt werden können.

1. Bibiana

Den ersten Auftrag, eine Gewandfigur zu meißeln, führte Bernini in den Jahren 1624-26, im Alter von 25-27 Jahren aus. Es ist die Statue der heiligen Jungfrau und Märtyrerin Bibiana, die sie in der *visio beata* zeigt. Das fußlange, unter der Brust gegürtete Kleid und der auf den Schultern festgehaltene und vor den Leib gezogene Umhang sind sorgfältig als Kleidungsstücke durchgebildet und zugleich durch den Reichtum und die Vielfalt der Faltenmotive ein Schmuck für den Menschen, der sie trägt. Dieser Kleiderschmuck ist Bibiana besonders angepaßt durch die Feinheit und Zierlichkeit der Motive, denen alles Große und Gewaltige fehlt, und dadurch, daß das Kleid in leichtem Bogen über den Fuß des Spielbeins schleppt, entsprechend der Neigung ihres Hauptes und der Zartheit aller ihrer Bewegungen.

In diesem ersten Gewande, das Bernini ausgearbeitet hat, hat er das ihm neue Thema schon mit vollendeter Artistik behandelt: es gibt hängende, schleifende, schwingende; parallele, zusammengefaßte, auseinanderfallende; konkave, konvexe, Grat-Falten mit Hängen, Steil- und unterschnittenen Wänden; sichtbaren und unsichtbaren Tälern zu; man sieht ebene, gebogene, gerundete, gebrochene Flächen, Mulden und Schluchten; tiefe und flache; offenliegende und überschnittene; dort ist ein Knie zu spüren, sind die Brüste zu ahnen, hier fällt das Kleidgefältel über den Gürtel herab.

Und doch ist diese Vielfalt an Motiven durch die Feinheit und Zartheit aller Motive zu einem einheitlichen Charakter zusammengenommen. In dieser Figur sind die Gewänder Kleidungsstücke und diese ein charakteristischer Schmuck.

2. Urban VIII. Barberini in St. Peter

In der folgenden Gewandfigur ist *Urbanus VIII. Barberinus P.M. feliciter regnans* konzipiert und dargestellt worden, und diese Figur ist 1643, unverändert, in einem neuen Sinnzusammenhange, der den Papst in seinem letzten Lebensmomente zeigt, verwendet worden.

Auch bei Urban sind die Albe und das Pluviale Kleidungsstücke, auch sie sind ein charakterisierender Schmuck. Der entschieden geworfene und in großen Partien geformte Mantel verleiht dem Papst seine ins Große, Zusammengenommene und Entschiedene gehende Würde. Die über seinen erhobenen Arm herabfallenden Partien mit dem doppelt geführten Saum und Faltengrat erweitern die Gestalt beträchtlich und verleihen ihr die imponierende Mächtigkeit. Diese Würde und Mächtigkeit sind eingebettet in den allgemeinen tiefen Ton der Bronze, in deren Schimmer und in das Leuchten der Goldhöhnung.

Der besondere Charakter der Mächtigkeit steht aber in einem neuen Verhältnis zur Gestalt: denn der besondere Charakter des Schmuckes bei der Bibiana war unabhängig von jeder besonderen Aktion, vom Heben ihres Armes und vom Neigen ihres Hauptes. Die Form des Pluviale aber, die die Würde und Mächtigkeit Urban's ausmacht, wird allein durch seine Aktion hervorgebracht: durch das Heben seines segnend-regierenden Armes nimmt das Gewand diese machtvolle Form an: in seiner besonderen (ihm von Amtswegen wesentlichen) Aktion wird der Papst zu dieser mächtigen und würdigen Gestalt. Der Charakter ist ein Resultierendes der Aktion. Das Gewand ist ein Kleidungsstück und ein die Gestalt und die Aktion charakterisierendes Resultat der Aktion, die aus seinem Amte folgt.

3. Longinus

In der nächstfolgenden Gewandfigur ist Longinus dargestellt, herangetreten, dem Himmel sich anbietend, andrängend, in schwärmerischer Gottesliebe. Mit dieser Figur, die 1629-38 (mit einer Arbeitsunterbrechung von 1631-35) geschaffen wurde, hat Bernini eine neue und bedeutendere Stufe der Gewandbehandlung erreicht. Bernini scheint sehr stolz darauf gewesen zu sein, denn von der ungewöhnlich hohen Zahl der Bozzetti hat er zweiundzwanzig Wachsbozzetti bei sich aufgehoben und Joachim von Sandrart noch zeigen können. (Der im Foggmuseum verwahrte Bozzetto gehört in ein frühes Stadium der Werkentwicklung und entspringt noch den gleichen Prinzipien der Gewandbehandlung wie bei der Statue Urban's VIII.)

Longinus trägt, wie man von rechts her sieht, einen in den Formen seines Körpers gepreßten Lederkoller, darüber das Paludamentum, welches den Eindruck der Statue von gegenüber und von links bestimmt. Dieses Paludamentum, das in Wirklichkeit ohne jeden Halt wäre, haftlos und unmöglich getragen, ist kein sorgfältig gearbeitetes Kleidungsstück mehr, wie es römische Offiziere zu tragen pflegten, sondern eine Draperie.

Die Falten zeigen einige großgeformte Motive: diese bestehen nicht in nebeneinander wiederholten Falten, so daß aus der Art der Falten der Charakter des Gewandes abgelesen werden könnte; sie bilden auch keine eigenständigen Formen, die ihrem Charakter nach auf das Gewand bezogen werden könnten; sondern sie sind die unwiederholten, je eigentümlichen Aufwerfungen und Vertiefungen dieses Gewandes; das Gewand selbst erscheint als: durchgängig bewegt. (pp. 84/85)

Weil die Umbiegungen, Umkehrungen und Umknickungen der Gewandhöhen, welche bei den früheren Figuren kaum verwendet wurden, jetzt zahlreich sind, erscheint das Gewand durchgängig stark und heftig bewegt.

Da die Motive unter gleichzeitiger Verringerung ihrer Anzahl jedoch vergrößert sind, sind die Stellen innerhalb eines Motives deutlich geworden, so daß z.B. die Fläche innerhalb der unteren Hauptschleife, welche trotz ihrer großen Ausdehnung schon eindeutig als Vertiefung erscheint, gerade wegen dieser ihrer Ausdehnung und wegen ihrer Tiefe eine weitere, eigene Differenzierung sichtbar zuläßt: Das Gewand ist nicht mehr nebeneinander, sondern in die Tiefe, ineinander verlegt, differenziert: Bei der Bibiana sind die Faltentäler, die neben den konvexen und den Gratfalten herlaufen, ohne eigene Form, damit nichts Eigenes wert: hier jedoch gewinnen die länger und auffälliger geführten Höhen in Eins mit den differenziert gestalteten, weiten Binnenbereichen der

Täler mit deren weiteren Hängen, weiteren Stegen, weiteren Vertiefungen einen wichtigeren, ihnen gemeinsamen Wert: das Gewand ist stark und heftig in die Tiefe gehend aufgewühlt und bewegt.

Das Gewand vermittelt also keine qualitative Umstandsbestimmung: wie reizend, mächtig, würdig, weil in ihm kein Verhältnis selbständiger Details gegeben ist; es stellt eine Zustandsart dar, wie: stark und heftig in die Tiefe gehend aufgewühlt und bewegt. Diese Zustandsart ist zugleich nicht die eines Kleidungsstückes und auf Luft und Winde zurückzuführen, weil das Gewand, unmöglich und haftlos, nicht getragen ist, sondern eine Draperie: die Zustandsart gehört zur ganzen Gestalt.

Das Gewand und damit die Zustandsart der ganzen Gestalt ist nun nicht mehr durch eine besondere Aktion, wie das Heben des Armes, hervorgebracht, sondern unabhängig von jedem spezifischen Tun der Gestalt und dieser allgemein. Es ist das stark und heftig, in die Tiefe gehend Aufgewühlte und Bewegte, sich vorwölbend Aktive und einziehend Passive dieser durchgängig leidenschaftlichen Gestalt ausgedrückt und dargestellt. Das Gewand ist eine Draperie, welche die Zustandsart (das stark und heftig in die Tiefe gehend Aufgewühlte und Bewegte) der Stimmung (in schwärmerischer Liebe sich andrängend), in welcher agiert wird, darstellt.

4. Die Caritas und die Justitia am Grabe Urban's VIII. Barberini

Die Caritas und die Justitia am Grabe Urban's VIII. Barberini in St. Peter scheinen der Verità im Museo Borghese gleich zu sein. Der Körper der Caritas ist von wogender Plastizität. Ihr Gewand ist üppig. Die Falten sind, mit denen des Longinus verglichen, zurückhaltend gebildet. Sie sind selten gekniffelt, fast immer rund und weich und biegsam. Das Kleid und der Körper stellen auf zweierlei Art dasselbe dar: die wogende Plastizität des Leibes macht die quellende Lebendigkeit und die weichen, geschwungenen, reichen Falten machen die lebendig weiche Fülle anschaulich; und dieser lebendige Leib wird von der weichen Fülle seines Gewänder leicht umflossen. (pp. 85/86)

Die Justitia zeigt den Leib und die Gewänder einander noch mehr angeglichen und verbunden. Die Falten auf der Brust sind so verteilt, daß sie die Bildung des Leibes nicht mehr verkleiden, sondern sie verhüllt sichtbar machen: es wird sichtbar, wie die Lebendigkeit den Leib und das Kleid dieses Wesens auf verschiedene Art in einem Maße durchströmt. Jetzt ist auch das Gewand, etwa im vorne umgeschlagenen Mantelzipfel, in ein Wogen, ist die Mantelfläche, die das vordere Bein verdeckt, in ein Ab- und Anschwellen versetzt, gehen die umrandenden Falten bald in sie auf, bald wölben sie sich ab.

Die Ähnlichkeit der Caritas und der Justitia mit der Verità, die Ähnlichkeit von Figuren diesseits und jenseits der Wende seiner Kunst, zeigt, daß Bernini alle Tugenden in einem Stile strömender Lebendigkeit und Fülle aufgefaßt hat. (Wie er auch für die Engel einen besonderen Stil verwendete.)

Trotzdem bleibt ein Unterschied. Die Bewegungen der Justitia und der Caritas sind verhalten, es fehlt ihnen das aus der wogenden Fülle ihres Lebens geborene, um seiner selbst willen und sich selbst genügende sich Bewegen. Die wogende Fülle ihrer Lebendigkeit ist die Zustandsart, in der (verhalten) agiert wird. Sie ergänzt ihre Aktionen. Die wogende Fülle der Lebendigkeit der Verità jedoch ist ihr Leben und identisch mit ihren 'Aktionen'.

Dieses, daß der Körper und das Gewand keine besondere Art des Zustandes, in welchem der jeweils geübte Akt ist, ergänzend darstellt, sondern den Zustand des Aktes selbst, das hat Bernini zuerst in der Therese gestaltet.

5. Therese

Welch ein ganz anderes Bild einer eigentlichen und der Erde enthobenen Wirklichkeit eines Menschen in der Therese vor dem Geiste des Bernini aufgestanden ist, das lehrt ein Vergleich dieser Heiligen mit den Tugenden am Grabe Urban's VIII.: wo wäre bei ihr, die der Erde enthoben ist, die Form des Körpers zu sehen; wie sehr ist ihr Wesen allein im Gewande dargestellt: allein im Gewande wesentlich seiend, ist sie in die *unio mystica* ins Licht entrückt.

Bernini hat die Stätte der mystischen Vereinigung mit einer eigenen Beleuchtung versehen, so daß von oben sehr wenig, aber eigenes, daß gefiltertes, dadurch mildes, daß reguliertes, dadurch gleichmäßiges Licht auf sie herabfällt.

Zugleich hatte Bernini hier zum ersten Male eine religiöse Gruppe aus zwei Gestalten darzustellen: er hat die Gewänder beider, des Engels und der Heiligen, in der ihnen gemeinsamen Bewegtheit zugleich deutlich unterschieden.

Das Gewand des Engels besteht hauptsächlich aus sich schlängelnden, flammengleichen Graten, deren viele in einer Richtung um seine Glieder züngeln oder an seinem Leibe emporschlagen, wodurch er in seiner weichen Natur und seinem süßen Lächeln, als der Seraph, inmitten der Flamme ist. (pp. 86/87)

Bei der Therese bestimmen Vertiefungen und Mulden und das immer neue sich Überschlagen der Gewandpartien die Erscheinung.

Das sich Überschlagen und Überschneiden, welches Bernini bisher fast nie benützt hatte, gibt ein Moment der Unruhe: immer wieder gibt es Falten und Ränder, Kanten, die scharf artikuliert sind und mit dem Blick verfolgt zu werden verlangen, wobei sich aber andere Falten, Gewandstücke und Stoffbahnen dem ihnen folgenden Blicke in den Weg legen. Zugleich werden Vertiefungen und Unterschneidungen bei aufeinander zulaufenden Falten und Gewandlagen (z.B. vor dem hängenden Beine und unter der Brust) benützt, um dunkle Furchen und Höhlungen zu graben, neben denen die Lichtstege laufen: so daß die Unruhe zittrig wird.

Von diesen Vertiefungen sind andere zu unterscheiden, die in die Flächen des Gewandes gemuldet sind, so daß deren Wände gesehen werden können, die selbst klein und offen sind, so daß sie als fassende Gefäße wirken, in denen das Licht gesammelt wird. Diese Vertiefungen und Mulden, die Therese als die fassend empfängliche von dem flammenden Engel unterscheiden, sind das wesentliche Motiv der Gewandbildung: im Unterschied zu allen anderen von Bernini bisher dargestellten Figuren ist die Therese zugleich die erste, in der es keine einzige konvexe Wölbung gibt, kein einziges Motiv nach außen bis an den Rand drängender Kräftigkeit oder Fülle. Ihr ganzes Wesen, so wie es im Gewande gebildet ist und in der Kompositionsfigur noch zu analysieren sein wird, ist Empfänglichkeit: sodaß Therese aus dem Dunkel herausstehend und dämmernd das Licht Gottes (welches sie aus dem Dunkel als solche dämmern läßt) empfängt und somit leuchtet.

Des Longinus energiegeladenes, tätiges dem Himmel sich Andrängen ist gewendet in ein leidendes dem Lichte Gottes sich Gewähren und es in seiner Ankunft Empfangen.

Das Gewand gibt nicht mehr die Zustandsweise der Stimmung, in der agiert wird, sondern den Zustand selbst, in welchem das Wesen der Gestalt da ist: denn das Gewand empfängt das Licht Gottes, und, das Licht Gottes zu empfangen, seine Ankunft zu erleiden, das ist das Wesen und Sein der in die *unio mystica* entrückten Therese.

6. Die Verità

Die Verità ist eine enthüllte Wahrheit. Bernini hatte sich für einige Zeit Chronos oben schwebend vorgestellt, der die Wahrheit enthüllen sollte. Das Tuch, das von der Wahrheit abgezogen ist, besteht nur aus Graten und den sich dazwischen ergebenden Vertiefungen. Die Richtung der langen Grate macht das Wirbelhafte des Aufzuges deutlich. Zugleich aber ist das Tuch, da es aus Graten und Vertiefungen besteht und flach und gänzlich unplastisch ist, der entschiedene Gegensatz zu dem plastischen Gewoge mächtiger Wölbungen, in dem die Verità gebildet ist; so daß die Verità, von ihrem anschaulichen Gegensatz enthüllt, als bewegliche, nach außen drängende Fülle sich genügenden Lebens anschaulich wird. (pp. 87/88)

C. Die Akt- und Gewanddarstellung in den Zeichnungen der gleichen Zeit

Bernini hat die endgültige Erscheinung seiner Gestalten ausführlich und in verschiedenen Techniken vorbereitet, damit sie, im letzten Moment der Fertigstellung der Figur und zumeist, wenn diese poliert war, im Glanz ihres Wesens daseiend erschienen.

Die Vorbereitungen, und so insbesondere die Zeichnungen, können bloß, was an den Figuren evident geworden ist, bestätigend herangezogen werden; denn ein gleichmäßiger Vergleich der Zeichnungen läßt sich nicht durchführen, ihre Entstehungsbedingungen sind zu sehr verschieden: Zeichnungen, die Bernini vollendet und verschenkt oder den Auftraggebern vorgelegt gehabt hätte, sind uns für die Figuren dieser Zeit nicht erhalten; jedoch Ureinfälle, die im Moment in Eile hingeworfene Konzepte enthalten; und Skizzen, die bestimmte Probleme vorzugsweise der Komposition, zusammennehmend und in Ruhe, verdeutlichen; wie auch Studien, die ausgewählte Fragen, vorzugsweise der Realisation, durch ein Studium nach dem Modell oder nach der Phantasie in Ruhe behandeln.

1. Skizze zu Pluto und Proserpina (Br.-W. Tfl. 5)

Die Aufgabe der Skizze zu Pluto und Proserpina war, die Erscheinung der ganzen Gruppe plastischer Gestalten zu verdeutlichen. Die Skizze war keine unmittelbare Arbeitshilfe. Darum konnte Bernini in ihr Schattenmassen geben, die nicht gemeißelt werden können, mit deren Hilfe oder denen zum Trotz Bernini die Plastizität der Körper behauptete.

Die Schatten, die gegen die Richtung der Konturbögen gerichtet gezeichnet sind, verstärken die Plastizität (wie beim linken Bein des Pluto, das aus dem Schatten hervorleuchtet) oder binden verschiedene Glieder der Figuren äußerlich zu einer Einheit zusammen (so die Glieder mehrerer Figuren, wie links: Pluto's und Proserpina's Oberschenkel; und rechts: Pluto's Ober- und Proserpina's Unterschenkel).

2. Ureinfälle zu dem Pasce-oves-meas - Relief (Br.-W. Tfln. 12, 13a, 13c)

Der Inhalt der Ureinfälle zu dem Pasce-oves-meas - Relief waren Konzeptionen, die die Komposition betrafen.

12 oben: Gegeben sind mit einzelnen, geraden Federzügen die Randmarken der Ausdehnung der Gestalten, insbesondere Jesu, welche, wie man links bei Jesus sieht, sich überschneiden können und, von einander abweichend geneigt, zugespitzt die Neigung der Figur markieren, und Binnenfederzüge, die vom linken zum rechten Rande der Gestalt überleiten und die ausgedehnte Figur zusammen halten. Für die Darstellung der Körper oder die Darstellung des Gewandes leisten diese der Disposition ausgedehnter Massen dienenden Federzüge nichts. (pp. 88/89)

12 unten: Zunächst hatte Bernini wieder die Gesamtausdehnung der Figuren gegeben, dann zeichnete er z.B. beim Unterkörper Jesu den fallenden Gewandsaum an die Stelle des Beines; und rechts bei Petrus durchstrich Bernini mit Druck und Federstrich das Gewand, den Körper gebend, seine Richtung, seine Rundung und sein Volumen.

12c: Hier sind von den Körperrichtungen unabhängige, durch Wiederholung und Variation auf einander bezogene Gewandschattenbahnen gegeben. War der Gegenstand der Skizze zu Pluto und Proserpina die in der Plastizität leuchtend sichtbare Kräftigkeit der miteinander ringenden Gestalten, so war in den Ureinfallen zum Relief, welche die Disposition der Massen zum Inhalt hatten, von den Körpern der Gestalten nichts gegeben und von den Gewändern deren rigorose Vernichtung von Körpern.

Da es keine Vergleichsbeispiele zur Sicherung dieser Analyse gibt, kann ihr Ergebnis nicht zur Rekonstruktion der Entwicklung des Bernini benützt werden: es wäre immerhin denkbar, daß Bernini, bevor er durch Franz von Sales gewendet wurde, im Willen, christliche Heiligenkonzepte zu schaffen, sich auch in diesem Extrem bewegt hätte: jedenfalls ist eine solche Gesinnung, die auf die Vernichtung des Körpers drängt, von einer, der seine Therese dann entstammt, zu unterscheiden: bei der Therese kommt der Körper nicht in Betracht, Bernini sieht in ihrer Gestaltung von ihm ab; d.h. Therese 'vernichtet' nicht ihren Körper, sondern sie 'hat' ihn als 'nichtigen', womit die positive Gestaltung des Körpers der folgenden Heiligengestalten übereingeht.

3. Studien zur Therese (Br.-W. Tfln. 23b, 24a,b, 25a)

Diese Phantasie-Studien zur Therese behandeln die Realisation eines aus Schatten konstituierten Gewandes bei nichtigem Körper.

Die Studien, auch jene, welche die Kopfpattie betreffen, behandeln das Gewand und nicht den Gesichtsausdruck. Die Schattenstriche dienen dabei nicht, nachrechenbare Gewandlegungen festzustellen. Die Striche meinen als Schraffuren Schattenflächen, welche, ihrer Ausdehnung und Stellung nach, zueinander in ein Verhältnis gebracht und zueinander gewogen sind und so der Darstellung der Komposition des Kopfes dienen. Z.B. sieht man auf Tfl. 23b am Halstuche unten in der Mitte eine Schattenmulde, dann konvergieren einige Rötelstriche, dann divergieren sie, wobei sie nach links verstärkt sind: um diese durch die Verstärkung, die Verdichtung und Massierung beschwerte Stelle ist der Kopf aus dem Lot gesunken. Auch die Haubenflügel haben Schattenflächen, der linke sinkende mehr, stärkere und ausgedehntere, von denen wiederum die unteren intensiver und schwerer sind. Das mittlere der drei Schraffurfelder links geht nach oben, geht der Drehung des Gewandes nach und wiederholt dadurch das Umbiegen des Hauptes. Bemerkenswert also ist, daß die Schattenflächen zueinander in ein berechnetes Verhältnis gebracht sind und so aus ihnen die Gestalt konstituiert wird; daß diese Schattenflächen dabei keine Negierung des Körpers bedeuten, sondern daß von vorneherein nichts von einem Körper auf dem Blatte gewesen ist, von ihm abgesehen ist; und daß keine Schattenflecken, sondern Schraffuren gegeben sind, durch welche immer die Weiße des Blattes durchscheint, so(pp. 89/90)daß es keine Stelle absoluter Finsternis gibt, sondern nur solche eines durchlichteten Dämmerns.

4. Skizzen zu Zwei Heiligen (Br.-W. Tfln. 22, 23a)

In den Skizzen zu den Zwei Heiligen wird fortschreitend ein festerer Zusammenhang zwischen den beiden Heiligen durch eine wechselseitige Beziehung von Teilen der Gewänder auf Teile der Körper und Teilen der Körper auf Teile der Gewänder komponiert.

Seit der Therese können Gewänder für Körper eintreten und Gewand und Körper damit auch in eine gleichrangige Beziehung treten. Die Komposition ist mit der großen Skizze im linken Teil des Blattes begonnen worden; es sind dort Akte gegeben und darin die Erstreckung und Richtung der Körper. Im Fortgang wurde in der Skizze ganz links der Zusammenhalt der Figuren durch eine Veränderung der Stellung des linken Beines der rechten Figur gefestigt. In der dritten Skizze im linken Teil des Blattes tritt das Gewand hinzu: insbesondere verbinden die von links oben nach rechts unten gehenden Faltenzüge den bisher isolierten, erhobenen rechten Arm der linken Figur mit dem Palmzweig rechts zu einem Bogen: die gesamte Form der durch das Gewand geschlossenen Kurve, die als dreidimensional-räumliche vorgestellt werden muß, bildet eine Stelle, aus welcher der Oberkörper aufsteht, der dadurch erhoben, aber auch isoliert wird. Dem trägt die letzte Fassung Rechnung: die genannten Falten sind nun gemildert, ihnen entsprechen jetzt steigende Falten vor dem Unterleibe, diese wiederholen zugleich die Richtung des Oberschenkels der rechten Figur und erwirken dadurch zu einem anderen Male die Zusammengehörigkeit der Gruppe. Die Arme der rechten Figur vermitteln dann sämtliche Richtungen.

5. Skizze und Ureinfälle zur Verità (Br.-W. Tfln.20; 21a,b)

Die Skizze in schwarzer Kreide ist von der Ausführung am weitesten entfernt. Der Leib wird bestimmt durch eine Fülle plastischer Wölbungen. Die Konture sind miteinander verbunden und verbinden die fülligen Wölbungen zu einer Gesamterscheinung wogender Plastizität. Die Schattenkonture z.B. am Oberarm würden durch starke Unterschneidungen erzielt worden sein. Zwischen der Gestalt der Verità und dem Tuche gibt es nur eine Beziehung: diejenige, daß die Verità in dem in Falten gezogenen und gespannten Tuch liegt: das schien wenig geeignet, klar zu machen, daß die Wahrheit von ihrer Verhüllung gelöst, befreit erscheine. So nahm Bernini das Problem aus dem Stadium des Skizzierens wieder zurück und entwarf es in Momenten späterer Ureinfälle neu.

Jetzt (Tfl.21b) begrenzt ein durchlaufender Schatten den Körper auf der dem Tuche zugewandten Seite, der die Richtung, in welche das Tuch aufgezogen wird, wiederholt und in die Richtung der Falten des Tuches einschwingt. Dieser Schatten, der durch eine tiefe Hintermeißelung zu gewinnen ist, bedeutet auch einen Fortschritt gegenüber der Fassung in Tfl.21a: dort war das Motiv des Aufziehens des Tuches erfunden und das Aufziehen (pp. 90/91) dabei als so heftig konzipiert worden, daß die Verità in ihren Armen dem Aufziehen des Tuches nachgerissen wurde.

Die Entwicklung des Konzeptes der Wahrheit in diesen drei Zeichnungen zeigt zuerst die Wahrheit als aufgedeckte, von Chronos betrachtet; dann durch das Aufziehen des Tuches als enthüllt werdend; und letztlich durch das Aufheben und Ablösen des ihren Formen noch entsprechenden Tuches als von ihm befreit und von ihm gelöst als frei und selbst erscheinend.

D. Die Aktdarstellung und die Funktion des Gewandes in den folgenden Figuren aus den fünfziger Jahren

Um die mystische Union der Therese, die erste Figur/Gruppe in dem Zyklus der Heiligengestalten, den er jetzt zu errichten begonnen hatte, darzustellen, hatte Bernini seinen Stil gewendet, indem er auf die bis an den Rand erfüllte Kräftigkeit der Plastizität konvexer Wölbungen ganz und gar verzichtete und statt dessen mit Vertiefungen die Empfänglichkeit und mit Graten und Faltenstegen die zitternd unruhige Bewegung darstellte. Zugleich hatte Bernini die Funktion des Gewandes wesentlich geändert, so daß das Gewand jetzt den Zustand der Gestalt darstellte und, im Übersehen des Körpers, die Gestalt sogar sein konnte: In den fünfziger Jahren hatte Bernini den Zyklus der gestuften Liebeszustände seiner Heiligengestalten, welche in der *unio mystica* der Therese gipfeln, auszubauen begonnen und so insbesondere in Habakuk die gläubige Folgsamkeit in eine spezielle Inspiration, in Daniel den Zustand des hoffenden (strebend-erwartenden) Gebetes, in Magdalena den Zustand sich sehnender, reuiger Liebe und in Hieronymus den Zustand der betrachtend über das Leiden Jesu geneigten Liebe dargestellt: allen ist der währende Zustand neben der Gerichtetheit, insbesondere der Geöffnetheit in der Bewegtheit wesentlich, in welchem sie am fraglos eingenommenen, abständigen Ort für Gott empfänglich sind und seiner warten; ihn lieben.

Bisher (seit 1621) hatte Bernini in den Körpern eigenartige Vitalitäten einheitlich gestaltet wie das Kräftige und Feste, das Weiche und Nachgebende, wie das Leicht-Schwebende und Leicht-Flüchtige und wie das Stark-Angespannt-Energische und hatte (nach der Wende) im Körper der Verità das sich im Glück erfüllende Leben dargestellt: immer also war das Leben oder einige der ihm möglichen Erscheinungen aus seiner Kraft konzipiert worden. Wie aber sollte der Körper eines Heiligen aussehen, der stufenweise dem Zustande der Seligkeit eines in der Erfüllung durch Gott vergehenden Lebens näher war.

1. Studien zu Daniel (Br.-W. Tfln. 43-46)

Eine Reihe von Studien zu Daniel ist erhalten geblieben, die zeigen, wie Bernini bemüht war, Verfahren der Realisation des Körpers eines empfängnisbereiten Heiligen zu erfinden, und wie er einen solchen Körper mittels Schattenvertiefungen zu organisieren anfang. Von den neun Zeichnungen auf fünf Blättern betreffen drei Studien den Hals und sechs betreffen den ganzen Leib.

Das Blatt Tfl. 43 enthält eine Studie nach dem Modell, die der Findung der Formen diene; die kleine Zeichnung auf dem gleichen Blatt wiederholte von den gefundenen Formen jene, die in der Skulptur wiederkehren sollten.

In den Aktzeichnungen zu Pluto und Proserpina und denen zur Verità hatte Bernini die Wölbungen, ihrer Höhe nach, mittels konvexer Bogen und Kurven umschrieben. Die Schattenlinien auf der großen Zeichnung (pp. 92/93) auf diesem Blatte schwingen, ihrer Länge nach, hin und wider, so daß sie, die deswegen die Konture je einzelner Wölbungen nicht meinen können, in ihrem eigenen Flusse eigenst Vertiefungen darstellen. Diese Schattenlinien geben nun, indem sie im Unterschied zu den kleinteiligen Binnenhöhlungen über weite Entfernungen erhalten sind, auch den Zusammenhang des

Körpers; so ist die mittlere Schattenlinie (*linea alba*) (oberhalb des Bauchnabels) zwischen den weiß stehen gelassenen Muskelhöhen (*rectus abdominis*) hindurch und um einen Bereich, in dem, der Brustwarze zu, eine Höhe, eine Senke und eine weitere Höhe nebeneinanderliegen, herum in Einem geführt worden. In der kleinen Zeichnung auf diesem Blatte sind nur noch einige Linien, die jetzt den Körper allein konstituieren, zu sehen: dabei sind nur die von unten nach oben gehenden Kontur- und Binnenlinien als wesentlich erachtet und die Umbiegungen ins Waagerechte ausgelassen worden. Auch das Blatt Tfl. 44 zeigt die Beschäftigung mit diesen hinaufschwingenden Linien. Wiederum ist eine große Studie nach dem Modell mit einer kleinen Zeichnung des Ergebnisses auf einem Blatte vereint: zunächst hatte Bernini die Licht- und Schattenverhältnisse nach der Ausdehnung und der Intensität ihrer Massen beschrieben und dieselben dann durch Schattenlinien ersetzt. Hier ist der Versuch gemacht worden, den Leib nicht nur mittels drei dieser Schattenlinien (mittels der *linea alba*, und der Konture rechts und links) in zwei gleiche Teile zu teilen, sondern mittels ihrer fünf in vier Teilen zu gliedern (der *linea alba*, der Konture links und rechts, und der Linien, die außen den *rectus abdominis* und *pectoralis major* begleiten): so entstehen ein schmaler, ein breiter, ein breiter, ein schmaler Teil des Körpers, von denen die breiten Teile sich zum Schultergürtel hinüber weiten, über welchem der Kopf zu stehen kommt, und die schmalen Teile in die Arme übergehen, sodaß die Gliedmaßen an den Leib herangenommen werden und der Leib im Ganzen durch diese Schattenlinien organisiert ist. Darüberhinaus sind ähnliche Linien auch noch in den Beinen zu sehen. Alle diese Linien sind einander sehr ähnlich: da der rechte Kontur besonders stark und ganz durchgeführt ist, kann er als die erste unter ihnen gelten und die anderen Linien als seine Variationen.

Während die beiden besprochenen Blätter dazu gedient haben, an einem Modell, welches, wie Bernini sich Daniel damals vorstellte, posieren mußte, das skulpturale Verfahren der Umsetzung von Schattenverhältnissen in Schattenlinien zu erfinden, hat Bernini in den folgenden Blättern (Tfln. 45, 46), dieses Verfahrens nunmehr sicher, das, wie nachher auch ausgeführt, posierende Modell in zwei Aspekten sofort im Hinblick auf dieses Verfahren erfaßt. Und wie in der Ausführung in Marmor sind hier die Konture, die *linea alba* und die rechte der Begleitlinien der Muskeln *rectus abdominis* und *pectoralis major*, zu denen - ebenfalls wie in der Ausführung - die Senke zwischen den Rippen gezogen ist, betont. Besonders hat sich Bernini bemüht, den Oberkörper unten nicht durch eine Absetzung der Inguinalligamente seiner Breite nach anzusetzen, sondern durch deren Hinüberführung in die Konture aufgehen, den ganzen Leib in seiner Entfaltung in diesem Linienschwunge aufschwingen zu lassen. (pp. 93/94)

2. Daniel

In der Gestalt des Daniel hat Bernini den Zustand eines heiligen Beters, der hofft, daß Gott komme und ihn mit seiner Gegenwart beseligend erfülle, seinen beiden Momenten nach, als dem Himmel zu strebend und als empfängnisbereit wartend, dargestellt. Um die Empfänglichkeit darzustellen, wählte Bernini Vertiefungen, die er in den Studien zum Daniel als organisierende Schattenlinien erfunden hatte.

Z.B. ist die senkrecht laufende Vertiefung der *linea alba* mit den waagrecht laufenden Vertiefungen der Sehnen zu einer organisierenden Form verbunden worden; ferner ist der

rechte Hang der Erhebung der gesamten Bauchpartie konkav gemuldet und er geht in eine Senke zwischen die Rippen über.

Zugleich suchte Bernini durch verschiedene Mittel, plastische Emporwölbungen zu vermeiden:

Z.B. ist das sichtbare Bein so gebeugt, daß die Sehne oberhalb der Kniescheibe (*tendo quadriceps*) gespannt ist und wegen ihrer Breite als Fläche erscheint; ferner, weil durch die Haltung des Beines die Erhebungen der Oberschenkelgelenkköpfe nach unten weit an die Ecken der genannten Fläche gekommen sind, gibt es für sie keine Grundebene mehr, von der sie sich einem festen Höhepunkte zuwölben: sie sind bloße Rundungen und ohne Höhepunkt unplastisch (vgl. dagegen David).

Sodann suchte Bernini, die Erhebungen ihrer Ausdehnung nach miteinander zu verbinden:

Bei der Verità waren die Wölbungen nach der Folge ihrer Emporwölbungen als ein Gewoge plastischer Wölbungen aufzufassen: hier sind die Erhebungen nach ihrer Erstreckung zusammengenommen und es ist ihnen entlang zu sehen.

Z.B. ist die Bauchpartie im Gesamten so sehr gehoben, daß sie als Gesamte nach ihrer Ausdehnung aufgefaßt wird, indem die Erhebungen in einem Bogen um den Nabel herum zusammengeschlossen sind und diese Erhebung obendrein, nach unten zu, eine Einziehung zeigt, welche ihrerseits eine Emporwölbung hindert und die Zusammenfassung, nach ihrer Ausdehnung, unterstreicht (Ggstz. David).

Um das zum Himmel empor Streben darzustellen, wählte Bernini die aufwärts hin- und herschwingende Schattenlinie, die er um und um variierte und die die Grundform für die Draperie, welche den linken Kontur der Studien ersetzt, abgibt: deren durchfurchtes Hin- und Widerschwingen ist nichts anderes als eben das dem Himmel zu Schwingende seines hoffenden Gebetes. (pp.94/95)

3. Habakuk

In der Gestalt des Habakuk hat Bernini den Zustand des in eine spezielle Weisung gläubig-folgsamen Menschen dargestellt, der gläubig-hörig der Weisung Gottes bedarf, für sie empfänglich ist und gläubig-folgsam sich in diese Weisung schickt. Um die Empfänglichkeit darzustellen, wählte Bernini wiederum Vertiefungen und vermied Wölbungen.

Z.B. bilden beim sichtbaren Beine die konkaven Vertiefungen ein zusammenhängendes Netz und sie stellen dadurch den Zusammenhang her. Die aus diesen Vertiefungen auftauchende Erhebung (*soleus*) des Wadenmuskels, die während sie breiter wird schon wieder in eine Vertiefung übergeht, hat so keine konzentrierende Höhe; und für den zweiten Teil der Wade (*gastrocnemius internalis*), der wiederum aus der Tiefe auftaucht, gibt es keine Bezugsebene, von der aus er sich zu einer konzentrierenden Höhe wölben könnte: so ist der Muskel dick und gerundet, doch unplastisch.

Ferner sind rechts neben dem Schienbein, welches selbst längsgerichtet und, weil die Schienbeinsehne (*ligamentum patellare*) steil ansteigt und die Muskeln nach rechts steil fallen, ohne einen gerundeten Höhensteg ist, alle Übergänge als konkave Schwingungen ausgebildet und miteinander verbunden und sie umziehen so als konkave alle hervorgebildeten Muskeln (*tibialis anticus, extensor digitorum communis, gastrocnemius externalis*).

Weiter bildete Bernini zwischen dem stark herausgedrückten Wadenmuskel und der oberen Ausladung des Knies beim Oberschenkelgelenkkopf eine große Mulde, aus der hier und dort einzelne Erhebungen ein wenig auftauchen. Diese Mulde wiederum geht in den ausgefurchten, konkaven Hang des Oberschenkelmuskels (*rectus femoris*) über, der von dem - ebenfalls konkav gebildeten - hinteren Oberschenkelmuskel (*vastus externalis*) begleitet wird.

Die Folgsamkeit, in der Habakuk sich in die Weisung schickt, wird im Gewande durch eine überwundene Richtungsunentschiedenheit metaphorisch dargestellt.

Neben dem flachen, ausgedehnten und konkaven Becken über dem Oberschenkel und neben der langen, aus spitzen Graten mit langen, schmalen, gebrochenen Teilflächen bestehenden Bahn, die vom Schoße herab und hindernd um den Fuß fällt, befindet sich eine Stelle, wo die Gewandlagen von links nach rechts und rechts nach links, und darüberhin von hinten nach vorne und von vorne nach hinten liegen, entsprechend Habakuk, der, von links nach rechts gewollt, sich jetzt jedoch von hinten nach vorne auf den Weg bringt.

4. Magdalena und die Skizze zur Magdalena (Br.-W. Tfl. 49)

Die Skizze zur Magdalena gibt wieder eine Darstellung durchgängiger Konkavität: Einige Konture des Körpers sind besonders herausgehoben: beim Knie ist der Ansatz des Konturs so verändert worden, daß die konkave (pp. 95/96) Muldung verstärkt wurde; da es darüber hinaus keinen Ausgangspunkt oder Ausgangsbereich gibt, über den die Erhebung sich wölben könnte, ist sie unkonzentriert; ferner zeigt die ebenfalls hervorgehobene Hüftlinie eine dominant konkave Schwingung;

Weiter ist der rechte Rand des hervorgehobenen Ellbogens konkav eingezogen, woraus sich nach rechts oben dann eine tropfenartige Verdickung erhebt, deren Kontur, weiter nach oben, in eine Konkave übergeht.

Die Skizze, die von der Ausführung in Marmor abweicht, enthält selbst zwei Stadien der Themenentwicklung:

Die über das sichtbare Bein herabfallende Draperie ist später gezeichnet worden: anfangs war die Draperie links neben dem Beine empor-, um das Gesäß herumgeführt, dann von hinten in den Schoß gezogen, dort übergeschlagen, dann über und hinter den Arm nach außen herabfallend gemacht worden, so daß der linke Teil des Körpers der Magdalena völlig frei war und dem Totenkopfe zu ihren Füßen kontrastierte: und Magdalena mit dem Kopfe auf ihren gefalteten Händen angesichts des Totenkopfes zu ihren Füßen über die Vergänglichkeit des Lebens meditierte.

Dann zeichnete Bernini über diese freie Stelle das strömende Gewand als eine Metapher ihres Zustandes, welcher bitteres Weinen ist.

Erst in der Ausführung ist das Gewand dann gedreht und gewunden als Metapher des sich in Reue Windens und ist sie von dem Totenkopfe zu ihren Füßen und dem Vergänglichen abgelöst und in Liebe aufgewendet zum Himmel: aus der Furchtreue ist die Liebesreue geworden.

In der in Marmor ausgeführten Figur hat Bernini zur Darstellung eines unplastischen Körpers dann Dellen im unplastischen Fett und eine erschlaffende Haut zur Hilfe genommen.

5. Hieronymus und die Skizzen zum Hieronymus (Br.-W. Tfl. 50)

Die Skizzen behandeln das kompositionstechnische Problem, wie das entschieden nach mehreren Richtungen gerichtete Kreuz, das aus Gründen des Dekorums nicht, wie der Löwe des Daniel, der Salbtopf der Magdalena und der Henkelkorb des Habakuk, in Erdnähe untergebracht werden konnte, sondern getragen werden mußte, mit einem bewegten, gebogenen Leibe zusammengebracht und wie Vermittlungen geschaffen werden konnten:

Die erste Skizze (Tfl. 50a) bezeichnet das Problem: Hieronymus hat das Kreuz auf die Schulter gelehnt, dicht an sein Haupt, und dieses Haupt dem Kreuz verehrend zugekehrt: dem Kreuzbalken entspricht das abgewinkelte Bein, damit ist das Schema des Problems gegeben; findet man auch schon eine erste Vermittlung in dem wehenden Gewandstück zwischen dem Kreuz und dem Bein, so sind auf der anderen Seite, nach einer Lösung suchend, nur die Parallelen zu dem Kreuzschaft wiederholt: eine dieser Linien (pp. 96/97) bildet mit dem linken Konture eine zweite Vermittlung und deren oberer Teil ist schon im Armkonture gefunden.

Die nächsten Blätter geben eine bedeutende Veränderung, indem der linke Arm jetzt nicht mehr den Schaft sondern den Arm des Kreuzes stützt, wodurch das Kreuz seiner ganzen Erstreckung nach in den Bereich des Körpers aufgenommen worden ist. Ferner ist der Unterarm jetzt eine Variation des Schaftes; und ist die Vermittlung durch das fliegende Gewandstück ausgestaltet, es paraphrasiert jetzt auch die Beinrichtung und vermittelt getrept nach und nach die Richtungen (in Tafel 50c wird es außerdem noch um das Bein herum entfächert).

Weiter bezog sich bisher der Kontur des Beines links auf den Kontur des Oberkörpers links, und damit indirekt auf den Kreuzschaft, und beide Konture wieder auf den Kreuzschaft und das Bein rechts: jetzt ist der Kreuzschaft direkt einer dort liegenden Draperie angeschlossen.

So wird die Richtung des Kreuzschaftes durch das abgewinkelte Bein beantwortet und deren Verhältnis wiederholt und gemildert; damit deren Verhältnis selbst relativ gemildert wird, läßt Bernini der Gewandbahn, die unter dem fliegenden Gewandstück herkommt und zur Hand auf dem Leibe führt, eine andere Gewandbahn über dem abgewinkelten Oberschenkel entsprechen: sie geben das Richtungsverhältnis jetzt zugespitzt und mildern das problematische Verhältnis relativ zu einem Mittelwert. Die Ausführung in Marmor unterscheidet sich von den Skizzen vor allem durch die Innigkeit der Beziehung zwischen Kreuz und Hieronymus. Hieronymus hält den kostbaren Gegenstand des Kreuzes nun verehrend ins Tuch gestützt und mit bloß zwei Fingern: der Greis neigt sich dem Crucifixus zu, so daß dessen Kopf sich an seine Wange schmiegt: das Kreuzifix ist soweit verkleinert, daß der Kopf des Corpus so groß ist wie die Augenhöhle des Hieronymus: so sind beide einander angepaßt und ist die Beziehung zwischen Hieronymus und dem Kreuz zu einer zwischen Hieronymus und Jesus geworden.

Bernini hat in Hieronymus den Zustand einer betrachtend über das Leiden Jesu geneigten Liebe nach der lohenden Liebe im Gewande und nach der schmerzlichen Empfängnisbereitschaft in dem zermürbten und ausgemergelten Körper dargestellt. Die Gestaltung des Aktes, wie in dieser Figur gegeben, ist von Bernini nicht mehr übertroffen worden.

Z.B. liegt oberhalb des Knies über der Sehne (*ligamentum patellare*) eine Vertiefung; aus der sich der Hauptmuskel (*rectus femoris*) in konkavem Anstieg erhebt; dieser Muskel ist nach außen gebogen konvex, nach innen konkav, seine Höhe hat darum keine Rundung, sondern einen Steg. Die Vertiefung der Sehne führt rechts neben dem Muskel ihrerseits weiter und steigt konkav vertieft an.

Die Vertiefung der Sehne führt auch nach links weiter in der konkaven Biegung des Muskels und verbindet sich dann der Vertiefung, die zwischen dem unteren und dem oberen Muskel (*vastus internalis* und *adductor longus* über dem *sartorius*) auf der Seite liegt.

So sind die Vertiefungen hier nicht nur vorherrschend und weithin miteinander verbunden, sondern sie zermürben die Muskelhöhen.

Diese Bildung eines Körpers als zermürbt und abgezehrt, nähert ihn dem Gewand an. Das Gewand ist hier hauptsächlich aus konkav vertieften Flächenstreifen und unterschrittenen Randstegen gebildet, deren Richtungen sich verschneiden, trennen und so immer neue, ihrerseits vertiefte Flächen entstehen lassen.

Vor allem in dem fliegend-wehenden Gewandstücke ist durch lange Stege und Flächenstreifen das Lohende zum Ausdruck gebracht. (pp. 98/99)

E. Affekt und Leidenschaft in den Gestalten

Bernini hat seine Gestalten nicht über Jahre hin gleichartig stilisiert: er hat zu jeder von ihnen den Stil, mit dem er das Eigenartige ihrer Natur und später ihres Zustandes dargestellt hat, angemessen erfunden:

So hat Bernini seit 1621 in den Körpern seiner Gestalten zunächst deren eigenartige Vitalitäten wie das Kräftig-Feste, das Weich-Nachgebende, das Stark-Angespannt-Energische, wie das Leicht-Schwebende und das Leicht-Flüchtige durchgängig und einheitlich gestaltet; und hat er dann in den Körpern den Glanz des Glückes eines in der Fülle wogender Lebendigkeit sich erfüllenden Lebens und daneben die bis zur eigenen Zermürbtheit und Ausgemergeltheit der beseligenden Erfüllung bedürftige Empfänglichkeit dargestellt.

Und so hat Bernini das Gewand zunächst zu einem charakteristisch und dann charakterisierend schmückenden Kleidungsstück gestaltet; hat darauf in dem Gewande die Weise des Zustandes einer Stimmung dargestellt; und hat dann endlich die Zustände selbst in den Gewändern dargestellt: wie den Zustand eines über eine frühere Richtung hinweg sich neu Richtens (eines folgsamen sich in eine Weisung Schickens), wie den Zustand des himmelauf Flammens (eines hoffenden Betens), den Zustand des sich Windens (in reuiger Liebe), den Zustand des Lohens (in mitleidender Liebe) und, im höchsten Fall, wie den Zustand des Leuchtens der Seligkeit eines in erfüllter, unruhigzitternder Empfänglichkeit vergehenden Lebens.

Zu dieser je eigentümlichen Stilisierung ist Bernini fähig gewesen auf Grund des fundamentalen Konzeptes, wie er es sich nach und nach ausgebildet, einer Gewandfigur.

1. Die Gewandfigur

Für Bernini ist die Gewandfigur nicht die Figur einer Gestalt, die erstens als Akt darstellbar wäre, zweitens aber, etwa aus Gründen der Sitte, ein Gewand trüge; sondern sie ist die Figur einer Heiligengestalt, zu deren Wesen es gehöre, gewandet zu sein, und die in ihrem höchsten Zustande, in dem die Therese ist und für den der Körper nicht mehr in Betracht kommt, allein im Gewande wesentlich lebe.

In der Gewandfigur des Bernini ist das Gewand nicht ein Schleier, durch den das eigentliche Wesen der Gestalten, das in ihrer Körperlichkeit und Natürlichkeit erblickt würde, dann durchschien; es ist auch nicht eine Hülle, durch die ihre Körperlichkeit und Natürlichkeit als das Uneigentliche ihres Wesens verborgen wäre; sondern jenseits der Realität (weswegen die Gewänder ohne Berücksichtigung der Möglichkeit innerhalb einer realen Welt drapiert werden können), und in diesem Sinne übernatürlich, ist das Wesen z.B. der Therese im Gewande offenbar, in welchem sie eher als in ihrem Leibe ist, und ihr Zustand dargestellt als erst jenseits des Körperlichen wesentlich und damit als übersinnlich. (pp. 99/100)

Somit ist für Bernini wie der Körper, so auch das Gewand eine Metapher des Zustandes seiner Gestalten. Dabei ist auch die Gewandmetapher dieses Zustandes seiner Gestalten eine ‚dichterische Metapher‘:

Die Metapher kann zwar, wie sie in den Lehrbüchern der Rhetorik im Kapitel über die Redefiguren behandelt wird, ein Bild sein, das die Stelle eines eigentlich Gemeinten, aber

jetzt ungesagt Bleibenden (denn wäre es auch gesagt, handelte es sich um einen Vergleich), doch immer Sagbaren, vertritt: so wie 'die sieben Schwerter, die das Herz Mariens durchbohren' metaphorisch die 'sieben schmerzlichen Ereignisse, die Maria im Innersten wie tödlich treffen' vertreten.

Um eine solche schmückende rhetorische Metapher handelt es sich bei Bernini nicht. Was Bernini in den Gewändern, insbesondere in dem Gewande der Therese dargestellt hat: der Zustand unruhig-zitternder Empfänglichkeit, kann, da er wesentlich nicht ein sinnlicher ist und Gott gilt, anders garnicht dargestellt werden, so daß er nicht ein anders 'darstellbarer, doch undargestellter, aber metaphorisch vertretener' ist.

Die Metapher kann aber auch, wie sie in den Lehrbüchern der Rhetorik nicht vorkommt, und weil, wie Nietzsche und vor ihm Jean Paul erinnert haben, 'es keine eigentlichen Ausdrücke gibt, kein eigentliches Erkennen ohne Metapher', so wenn 'serpens' die Schlange als Kriechende meint, einem ursprünglichen Sehen entspringen, das jederzeit metaphorisch und als Dichten auftritt.

Und dieser dichterischen Art ist die Gewandmetapher des Bernini: auf Grund des Konzeptes, daß die Heiligen in den höchsten Zuständen allein im Gewand lebende sind, ist die Eigenart ihres Zustandes auf allen Stufen der Heiligkeit allein oder mit dem Körper zugleich im Gewande sichtbar und darstellbar geworden.

Der Grund und die Ursache für die jeweils dann andere Auffassung des Wesens der Gestalten, wie sie im Verhältnis von Aktion und Vitalität bei Apoll und Pluto, von Akt und Zustandsweise bei Longinus, von Akt und Zustand bei und seit der Therese sichtbar geworden ist, ist Bernini's Entwicklung in seiner Auffassung dessen, was Liebe sei, denn die Liebe läßt Pluto und Apoll, läßt Bibiana, läßt Longinus und läßt insbesondere Therese und die zu ihr hinführenden Gestalten sein, wie sie uns dargestellt sind.

2. Der Affekt in den Gestalten

Während die Liebe der Therese als ihre der Erfüllung bedürftige Empfänglichkeit dargestellt ist, ist die Vitalität des Apoll nicht empfänglich, nicht etwas bedürftig, sondern in ihrer schwebenden Leichtigkeit sich selbst genug. Gleichwohl ist er in Liebe, denn aus Liebe eilt er Daphne nach, um sie zu ergreifen; die Liebe ist über Apollon, der auf Grund der Eigenart seiner Vitalität ihrer nicht notwendig gewartet hat, (also) plötzlich gekommen, sie hat ihn berührt, aus seiner möglichen Ruhe erweckt und aus (pp. 100/101) seinem sich selbst Genügen über sich hinaus auf ein anderes außerhalb seiner gerichtet; bei dem liegt jetzt sein Interesse. Die Liebe ist über ihn gekommen, sie hat sein vitales Wesen nicht verändert und zu einem bedürftigen gestaltet, sondern als ein auf die Liebe selbst nicht notwendig bezogenes gelassen, hat es aber angerührt und in das Eilen seines schwebenden Nahens erregt.

Die Liebe ist hier ein Affekt, der Apoll in seiner eigenartigen Vitalität zum besonderen Handeln erregt.

Zur allgemeinen Charakterisierung des Affektes sei Heidegger zitiert:

Ein Affekt ist z.B. der Zorn; dagegen meinen wir mit Haß nicht nur überhaupt etwas anderes als mit dem Namen 'Zorn'. Haß ist nicht nur ein anderer Affekt, er ist überhaupt kein Affekt, sondern eine Leidenschaft. Beides aber nennen wir Gefühl. Einen Zorn können wir uns nicht vornehmen und nicht beschließen, er überfällt uns, fällt uns an, 'affiziert' uns. Dieser Anfall ist plötzlich, stürmisch; unser Wesen regt sich in der Weise

der Erregung; er regt uns auf, d.h. er hebt uns über uns selbst hinweg, aber so, daß wir im Anfall der Erregung unser nicht mehr Herr sind. Man sagt: er hat im Affekt gehandelt. Die Volkssprache hat einen sehr guten Blick, wenn sie von einem Aufgeregten und aufgeregt Handelnden sagt: er ist nicht recht 'beieinander'. Im Anfall der Aufregung verschwindet das rechte Beieinander und verwandelt sich in ein Auseinander. Wir sagen: er ist vor Freude außer sich.¹⁸

Die Liebe hat Apoll in dessen eigenartiger Vitalität in das Eilen seines leichtschwebenden Nahens erregt, in welchem er erst in seiner Schönheit ist.

Ähnlich bei Pluto: sein Körper ist und bleibt fest und kräftig, ohne jede Empfänglichkeit und ohne jedes Bedürfnis: über ihn ist heftig die Liebe gekommen und hat ihn in seiner Vitalität ins Handeln erregt, in welchem er sich in seiner festen Kräftigkeit erst zeigt.

Da auch über die anderen Gestalten, über Daphne, Proserpina und David, ein Affekt, der Affekt der Angst oder der des Zornes, gekommen ist und sie in ihrer Vitalität zu ihrem jeweiligen Verhalten erregt hat, zeigt sich, daß Bernini seit 1621 alle Gestalten so konzipierte, daß sie, von einem Affekt in ihrer Vitalität zum Handeln erregt, sind.

3. Die Leidenschaft in den Gestalten

Die Liebe des Longinus ist (auch subjektiv) anderer Art:

Sein Zustand, in dem er auf Grund der Liebe steht, ist, seiner Weise nach, stark und heftig in die Tiefe gehend aufgewühlt und bewegt, aktiv sich vorwölbend und passiv sich einziehend. Longinus besteht nur in dieser Weise seines Zustandes, welche ihn ganz und gar durchformt hat und worin er überhaupt erst seine dauernde Festigkeit und seinen (pp. 101/102) geschlossenen Stand hat: die Gottesliebe durchzieht ihn innerlichst. Und erst in solchem Zustande ist er dem Himmel geöffnet, bietet er sich Gott an und dar. Die Liebe des Longinus ist eine Leidenschaft.

Ich zitiere auch zur allgemeinen Charakterisierung der Leidenschaft Heidegger:

Aber wenn Zorn und Haß - oder Freude und Liebe - nicht unterschieden sind wie ein Affekt vom anderen, sondern verschieden wie Affekt und Leidenschaft, dann bedarf es auch hier der genaueren Bestimmung. Auch ein Haß läßt sich nicht durch einen Beschluß erzeugen, auch er scheint uns zu überfallen, wie der Anfall des Zornes.

Dennoch ist dieser Überfall wesentlich anders. Der Haß kann plötzlich in einer Tat und Äußerung hervorbrechen, dies jedoch nur, weil er uns schon überfallen hat, weil er schon längst in uns heraufstieg und in uns, wie wir sagen, genährt wurde; genährt werden kann nur, was schon da ist und lebt. Wir sagen dagegen nicht und meinen nie: ein Zorn wird genährt. Weil uns der Haß im ganzen Wesen viel ursprünglicher durchzieht, hält er uns auch zusammen, er bringt in unser Wesen, entsprechend wie die Liebe, eine ursprüngliche Geschlossenheit und einen dauernden Zustand, während der Zorn, so wie er uns anfällt, alsbald auch wieder abfällt, verhraucht wie wir sagen. Ein Haß verhraucht nicht nach einem Ausbruch, sondern wächst und versteift sich, frißt sich ein und verzehrt unser Wesen. Aber die beständige Geschlossenheit, die durch den Haß in das menschliche Dasein kommt, schließt es nicht ab, macht es nicht blind, sondern sehend und überlegt. Der Zornige verliert die Besinnung. Der Hassende steigert die Besinnung und die Überlegung bis in die 'ausgekochte' Bosheit. Der Haß ist nie blind, sondern hellsichtig; nur der Zorn ist blind. Liebe ist nie blind, sondern hellsichtig; nur Verliebtheit ist blind, flüchtig und anfällig, ein Affekt und keine Leidenschaft.

¹⁸ Martin Heidegger, *Nietzsche*, Pfullingen 1961, vol. I, p. 53 sqq.

Zu dieser gehört das weit Ausgreifende, sich Öffnende, auch im Haß geschieht das Ausgreifen, indem er das Gehaßte ständig und überall hin verfolgt. Dieser Ausgriff in der Leidenschaft hebt uns aber nicht einfach über uns weg, er sammelt unser Wesen auf seinen eigentlichen Grund, er eröffnet diesen erst in der Sammlung, so daß die Leidenschaft jenes ist, wodurch und worin wir in uns selbst Fuß fassen und hellsichtig des Seienden um uns und in uns mächtig werden.¹⁹

4. Das Pathos in den Gestalten

Während die Weise des Zustandes des Longinus in der Draperie außer durch die passiven Einziehungen auch durch aktiv vordrängende Aufwölbungen gekennzeichnet und darin das Doppelte der Leidenschaft, das Erleiden des Ergriffenen und die gesammelte Handlungskraft, dargestellt war; sind im Gewande der Therese nur noch Vertiefungen gegeben und ist ihr Zustand demnach als ein anderer, denn als ein leidenschaftlicher, charakterisiert: Therese, die in sich vergeht, ist in unruhig zitternder Empfänglichkeit. Während in der Draperie des Longinus sich zwischen den Aufwerfungen und Vertiefungen Flächen behaupten, die als Bezugsflächen für die (pp. 102/103) Aufwerfungen und Vertiefungen dienen, gibt es im Gewande der Therese keine Bezugsflächen, ist es vielmehr bis auf den Grund, ja im Grunde selbst bewegt. Therese's Zustand ist durch und durch allein und nur unruhig-zitternde Bewegtheit und Empfänglichkeit. In diesem Zustand hält sie sich für Gott empfänglich, in den Schultern ihm angedrängt, seiner wartend, daß er sie beseligend erfülle. So ist die Liebe der Therese als Pathos dargestellt.

Alle Heiligengestalten seit der Therese nehmen an dieser pathetischen Liebe teil. Wie sie in der pathetischen Liebe sind, wird nun durch Kompositionsanalysen zu klären sein. (pp. 103/104)

¹⁹ Martin Heidegger, *Nietzsche*, Pfullingen 1961, vol. I, p. 53 sqq.

3. Kapitel: Die Komposition der Mythologischen und Heiligen Figuren bis in die fünfziger Jahre. Das Pathos in den Gestalten

Das Erste und das Zweite Kapitel haben folgendes gezeigt:

Seit 1621 hatte Bernini das durch die Affekte der Liebe, der Angst und des Zornes in fest-kräftigen, nachgebend-weichen, stark-angespannt-energischen, leicht-schwebenden, und leicht-flüchtigen Vitalitäten erregte Handeln dargestellt.

Sodann hatte er das wie selbstverständlich und zureichend, passiv sich einziehende und aktiv sich vordrängende, Gott sich Andrängen und Darbieten einer in die Tiefe gehenden, heftig aufwühlenden und stark bewegenden, leidenschaftlichen Gottesliebe dargestellt. Endlich hatte Bernini seit 1642 die entsprechend thematisierten und regulierten Aufträge zu einem heiligen, einem, wie ich sagte, umstandslosen, währenden, wesentlichen, einem willentlichen und pathetischen Zustand der Heiligen, nämlich zu der Gerichtetheit auf Gott, der Geöffnetheit für ihn, des an seinem abständigen Orte bleibenden Wartens auf ihn stilisiert, und zwar, wie ich wiederhole, zu folgenden – sicherlich schwierig zu benennenden - Stufen: der ersten Ergreifung durch Gott; des für eine spezielle Inspiration empfänglichen, ihrer bedürfenden, sich entschieden in diese göttliche Weisung schickenden Glaubens, der himmel-zu-flammend-strebenden, empfänglich-bedürftig-erwartenden, betenden Hoffnung; der reuig-sich-windenden und empfänglich-bedürftig-sich-sehnenden Liebe; der über das Leiden Jesu betrachtend-geneigten, bis zur Zermürbtheit und Ausgemergeltheit bedürftig-empfänglichen, inbrünstig-lohenden Liebe; und letztlich der Liebe, in welcher das Leben, in Seligkeit leuchtend, vergeht, indem deren Empfänglichkeit in der mystischen Union unruhig-zitternd sich in der Ankunft Gottes erfüllt.

Wie die Gestalten diese Zustände aber leben, welcher Art deren Aktionen, deren Akte dabei sind, das ist in diesem Kapitel anhand von Kompositionsanalysen im ständigen Blick auf das allgemeine und je besondere Thema der Figuren noch darzulegen. (pp. 104/105)

A. Die Dreiansichtigkeit, der Kontrapost

Für Bernini sind bei der kompositionellen Darstellung seiner Gestalten die Drei-Ansichtigkeit und der organische Kontrapost zu hauptsächlichen Mitteln geworden.

Die Dreiansichtigkeit²⁰

Bernini hat seine Gestalten ansichtig komponiert; d.h. er hat alle für die Gestalten wesentlichen Momente in den Figuren so versammelt, daß sie für einen Betrachter, der sich in bestimmte Stellungen begibt, sinnig und ganz zu sehen sind.

Während in der älteren Literatur über Bernini die Ansichtigkeit nicht aus- und durchgeführt ist, ja der Begriff nicht einmal gefaßt zu sein scheint, ist es das Verdienst Rudolf Wittkower's, dieses wichtige Moment in den Bernini'schen Skulpturen erkannt, herausgestellt und konsequent durchgehalten zu haben. (Die von ihm festgestellten Eines Ansichten sind in der Regel jene, die im folgenden Text als Zweite bzw. Hauptansichten bezeichnet werden.)

Bernini hat in seinen Skulpturen jeweils Drei Ansichten ausgebildet. Das heißt nicht, Bernini habe, wie etwa Giovanni da Bologna, zu einer Mehrzahl von möglichen Standpunkten des Betrachters Körperpartien als da sind Knie, Becken, Bauch, Brust, Schultergürtel und Kopf gegeneinander kunstvoll verrückt und wider die Natur frontalisiert und auf diese Art die Anblicke einer *figura serpentinata* wiederholt. Sondern: Bernini hat (in der Tradition des Michelangelo) jeweils Drei Ansichten ausgebildet, aber (in weiterentwickelnder Kritik des Michelangelo) der Art, daß ein Betrachter, der die Skulpturen von links nach rechts (Ausnahmen: David und Longinus) umschritte, die Erste Ansicht als begründende, die Zweite Ansicht als Hauptansicht und die Dritte als bekrönende Schlußansicht erblickte und erführe: So zeigt sich (in der Tradition des Michelangelo) in jeder Ansicht Wesentliches von der Gestalt, das Ansicht für Ansicht unterschieden, bestimmt und damit auch aussprechbar ist; und welches, nacheinander aufgefaßt, (in der Kritik des Michelangelo:) nun nicht ein Gesamtes des gemeinten, in die Ansichten differenzierten Sinnes ergibt, sondern das Ganze des gemeinten und in diesen Ansichten entwickelten Wesens vorführt. Das ist Figur für Figur zu erklären.

Diese eigene Form der Drei-Ansichtigkeit hat Bernini erst im Laufe seiner Entwicklung und seit 1621 ausgebildet, bis er sie mit Hilfe des Kontrapostes 1642 neu und endgültig feststellte. (pp. 105/106)

Der Kontrapost

Die Gestalten des Bernini bewahren in der Gesamtheit ihrer Bewegungen nicht die Haltung, ihr freies Agieren und ihre ausladenden Bewegungen in die Grenzen (einer stereometrischen Form) beschränkend und frei dahinein fügend, um sich, beisammen und aufgerichtet, für sich selbst beständig zu halten: sondern sie bewegen sich ungebunden-

²⁰ Siehe hier ausführlicher die Einleitung: "Die Dreiansichtigkeit der Plastiken des Gian Lorenzo Bernini, eine Vorlesung (1971)".

frei, nach dem Maß ihrer aus-schreitenden und weit-reichenden Fähigkeiten. Zugleich aber fahren diese ihre Gesten nicht ins Ungehemmte auseinander, zerfließen die Gestalten nicht, sich ins Uferlose zerstreugend: sondern mittels des Kontrapostes sind gerade jene ausladenden und bewegten Teile der Figuren aufeinander verwiesen und solcher Art beieinander gehalten.

Bei Bernini besteht der Kontrapost im durchgängigen sich Entsprechen dynamischer Massen:

Z.B. entspricht (von rechts her gesehen) der Wendung des Kopfes der Proserpina, nach links, dann nach rechts, das flatternde Haar, das flatternde Tuch und die ins Leere greifende Hand; ihrem rechten Arme mit der ins Leere greifenden Hand entspricht dann der linke Arm, mit dem sie den Kopf Pluto's von sich wegdrückt; dreien dieser kontraponierten Momente, den Richtungen des Kopfes und der beiden Arme entsprechen dann die Richtungen der drei Köpfe des Höllenhundes; (von vorne gesehen) entspricht Proserpina's Richtung, nach oben rechts vorn, die des Pluto, nach oben links hinten; und der Auseinandersetzung der beiden Gestalten nach oben, das Zusammengenommene des Pluto unten: so ist der Kontrapost durchgängig verwendet.

Sodann ist z.B. nicht der ruhige Leib des sitzenden Hundes im Kontrapost gegeben, sondern die bewegten Köpfe; auch nicht die ruhigen Leiber des Pluto und der Proserpina, sondern insofern sie bewegt sind und auseinander streben; auch nicht der ruhige, feste Teil des Leibes der Proserpina, sondern der gewendete Kopf, das flatternde Haar, die gereckten Arme: so sind gerade die bewegten Teile der Gestalten in Kontrapost gesetzt, und der Kontrapost entspringt organisch den Aktionen, welche ihn begründen.

Dieser durchgängige, organische Kontrapost besteht im durchgängigen sich Entsprechen der durch eine Aktion bewegten und ins Gegeneinander gerichteten, dynamischen Massengewichte der Glieder, die so, auseinandergesetzt, aufeinander verwiesen sind und beieinander gehalten werden. Die Komposition der Gestalten wird in der Disposition der Glieder, die in den Aktionen begründet ist, mittels der Kontraposition der Gliedermassen erwirkt: die Einheit des Kunstwerkes wird durch die Aktionen der Gestalten begründet und erreicht. Das ist auslegungserheblich.

Welcher Art nun ist jenes Agieren? (pp. 106/107)

B. Die Borghesefiguren. Das Existieren der Gestalten

Pluto, Apoll und David, wie Proserpina und Daphne sind vom Affekt befallen, sie sind ins Agieren aufgeregt. Sie leben nur diesem Agieren und sie gehen darin auf: sie sind nicht außerhalb dieses ihres Agierens, und ihr Interesse gilt nichts sonst als je ihrer einen Aktion.

In Liebe hat Pluto Proserpina empor- und an sich gerissen, darin geht er auf. Proserpina wehrt sich in Angst und verzweifelt, von Pluto ergriffen zu werden, und auch sie geht darin auf. Apoll erreicht Daphne liebevoll, die sich ihm in Angst in die Verwandlung entwindet, sonst ist nichts in ihnen. David ist im Zorne willens, seinen Gegner zu vernichten, sonst steht auch ihm nichts zu Sinn.

Darin, daß die Gestalten in der einen Aktion aufgehen, besteht das Besondere der Bernini'schen Gestalten:

So daß z.B. der David des Bernini und der David im Stich des Marc Antonio Raimondi wesentlich unvergleichlich sind: der David des Raimondi ist erstens herantreten und - in einem doppelten weiteren Interesse - beschäftigt er sich zweitens mit dem Kopf des Goliath, zu dem er sich herab- und vorbeugt, und blickt drittens entgegengesetzt auf und zurück. Bernini's neue Menschenauffassung zeigt sich darin, daß seine Gestalten nicht erstens da sind und außerdem einem vielfältigen Interesse sich widmen, sondern nur noch eines tätig ergreifen, zu dessen Ergreifung und Durchsetzung alle Akte unmittelbar wirken, um dessentwillen die Gestalten vorkommen und auftreten, in dessen Bewirkung die Gestalten erst sind.

Bernini stellte vor 1621 die Gestalten in der herkömmlichen Weise dar: so sind Aeneas, Anchises und Askanius in Trauer und Schmerz über das verlorene Troja, aber die Richtung ihres Schreitens ist unbetroffen von der Richtung ihres gedenkenden Schmerzes. So stellt Bernini auch im Laurentius das Leiden des Martyriums und die Seligkeit des Heiligen in der Unbetroffenheit von diesem Leiden dar, ohne daß die Einheit, in der Leiden und Seligkeit zugleich sein könnten, dargestellt wäre. (Und die Ohnmacht des Sebastian ist das Unvermögen, irgendetwas noch ein Interesse zu schenken).

Das Agieren der Gestalten ab 1621, das durch ihre besondere Vitalität modifiziert wird, nimmt sie dagegen ganz in Anspruch: es ist keine andere Fähigkeit dargestellt, die ihnen jetzt und hier erlaubte, noch etwas anderes zu tun.

Pluto ist mit großem, federndem Schritte nach vorne in den Stand gekommen; mit lüsternem Gesichte und wildflatterndem Barte hat er mit beiden Armen, unterstützt von seinem linken Beine, Proserpina empor- und an sich gerissen; er braucht seine ganze, durch Anspannung aller Muskeln gewaltige Kraft, um in bewegungsmächtigem Schwung der Hüfte, mit zugreifendem Arm und tief in den Leib der Proserpina eindringender, rüder Hand (pp. 107/108) Proserpina emporzuhalten und in seinem erdfesten, triumphalen Sieg zu tragen.

Apoll, (durch den Draperiebogen im Rücken) in Haltung und Würde, schlank und fein aufwachsend, ein wenig zurück und leicht zur Seite geneigt, eilt er nahend und verhält, da er die Nymphe erreicht; das Tuch wirbelt noch im Soge seines Eilens; das linke Bein schwebt leicht in seinem Nahen; die Finger der Rechten sind zart gehoben in seinem Verhalten; über dem rückwärts geneigten Leibe steht senkrecht der Kopf empor, er

gewahrt mit offenem Munde, mit hochgeöffnetem Auge, zurückklohemdem Haar, hochgemut und staunend, Daphne in ihrer zarten Schönheit.

David ist mit gewaltigem Schritte kraftvoll nach vorne gekommen und über seinem vorgesetzten Beine schwingt sein kräftiger, in schnellen leichten Übergängen beweglicher, von einem Willen durchzogener Körper. Energisch gespannt, zieht die Hand die Schlinge, energisch drückt die Linke den Stein in die Schleuder. Schon in der Vorbereitung des Schleuderns ist der Körper energisch geschwungen, der Kopf energisch gegen die Schulter gedreht, das Gesicht verbissen, das Auge zornmütig fixierend, der Ausdruck geballter Energie eines über die Vorbereitung hinausgreifenden Willens.

Dieses Agieren, in welchem die Gestalten nur und ganz aufgehen, hat alles, was um sie herum ist, in ihren Umkreis gebracht oder schließt es in ihn ein; außerhalb dessen ist nichts.

Das Maß ihres Umkreises, außerhalb dessen nichts ist, ist das Maß ihrer eigenen Fähigkeiten: nach je ihren Vermögen, zu erreichen und zu erschreiten, haben sie sich alles um sie herum gewonnen und in ihren Umkreis eingeschlossen: und außerhalb ihrer Möglichkeiten, zu erreichen und zu erschreiten, ist nichts.

In ihrem Agieren legen sie zugleich die Richtungen aller räumlichen Verhältnisse erst aus und bestimmen so deren Zusammenhang als geordneten: in und durch ihr Agieren schaffen sie sich ihre Welt: Sie existieren weltlich.

Pluto hat mit großem, federndem Schritte sich der ganzen Erde versichert: er, sein Tier und sein Werkzeug bedecken sie ganz; sein Körper ladet rückwärts, federnd sich stützend, aus, und er hat in ausgreifender, einschließender Bewegung Proserpina in den Umkreis seines Leibes gerissen und ihr dort den Platz gegeben, den er triumphierend will.

Eilend naht Apoll: mittels aller, von der Figur weggerichteten Teile ist der Raum seiner Herkunft von unten nach oben, von vorne nach hinten als der seine angezeigt und den Richtungen nach ausgelegt: der stehende Fuß nach unten, der schwebende Fuß halb schräg nach unten, die fliegende Draperie waagrecht nach hinten, der Draperiebogen nach oben; der rechte Arm vorne, der Leib in der Mitte, der Draperiebogen hinten: so ist die Bahn abgesteckt, in deren vollem Besitze er kommt, strahlend (pp. 108/109) in seinem Auftreten, durch sein Erscheinen zu siegen gewohnt, im Begriff das einzige sonst noch Werte, das da ist, zu erreichen und in seinen Arm zu schließen. David hat mit gewaltigem Schritt das Ganze der Erde erschritten, die mit den Zeichen seines doppelten Standes als Krieger und Sänger, mit Panzer und Harfe, belegt ist; darüber ist sein Leib kraftvoll vor, zur Seite und wieder zurückgekehrt und schwingt, schon in der Vorbereitung mit einem Hochmaß unzweifelhafter und sieggewinnender Kraft, in deren Umkreis der Gegner schon keinen Platz mehr hat.

Das Agieren der Gestalten, welches den Ordnungszusammenhang, der ihre Welt ist, hervorbringt, betrifft insbesondere andere Gestalten ihrer Art: die sie empor- und an sich reißen, denen sie naheilen, die sie erreichen, die sie fliehen; um sie in die von ihnen gewollte Nähe zu bringen oder in die Ferne zu verweisen oder um sich ihnen zu entziehen oder sie zu vernichten.

Daphne und Proserpina werden von Pluto's und Apoll's Handeln betroffen: sie wollen sich nicht fügen, und die Vernichtung der von ihnen gewollten Lebensweise als

Nymphen, damit die Vernichtung ihrer Existenz steht bevor: Proserpina wehrt sich in Angst und ist in Tränen und vergeblicher Klage, sie stößt Pluto von sich und greift schon ins Leere. Daphne flieht Apoll, auf ihrer Flucht, von ihm erreicht, ist sie ins Äußerste des ansteigenden Felsens gekommen, in dem es kein Weiter gibt; in Angst entwindet sie sich der Bahn des siegreich nahenden Apollon, enthebt sich der Erde in die Metamorphose.

Alle fünf Gestalten sind also nur, insofern sie agieren; agierend sind sie alle ihre Fähigkeiten in Anspruch genommen; agierend legen sie die Verhältnisse räumlicher Richtungen, als in einem Zusammenhange geordnet, erst aus, indem sie das Erreichbare und Erschreitbare in einer ihrem Willen entspringenden Weise sich nähern oder es vernichten oder, in der Angst um ihre Existenz, fliehen oder, vergeblich, zu meiden suchen.

So sind alle fünf Gestalten darauf gerichtet, eine ihnen eigentümliche Möglichkeit zu sein auch zu verwirklichen (: ihre gewollte Existenz, Welt je so zu konstituieren, zu erfüllen) oder eine ihnen bedrohlich bevorstehende (: in ihrer gewollten Existenz vernichtet zu werden,) zu vermeiden.

Und diese Möglichkeiten erreichen sie.

Pluto will Proserpina besitzen, triumphierend, seine Welt erfüllen: und er besitzt und triumphiert. Apoll will Daphne erreichen, seine Welt vollenden: und er erreicht sie. So steht Proserpina die Vernichtung der Möglichkeit, in einer gewollten Weise zu leben, drohend bevor: sie ist dieser schon enthoben, sie greift ins Leere. So ist Daphne darauf aus, Apoll zu entfliehen: sie hat sich ihm in die Verwandlung entwunden. So ist David darauf aus, den Gegner zu vernichten: und darin ist dieser schon nichtig. (pp. 109/110) So sind die Gestalten in jenem Momente, da ihnen das Zukünftige in der Aktion, die auf dessen Ankunft zielt, schon gegenwärtig ist. Ist die ihnen zukünftige Möglichkeit zu sein (so sah es Bernini auf dieser Stufe seiner Entwicklung) in dem Agieren aber, das auf deren Ankunft zielt, schon gegenwärtig, so ist ihr Existieren aus sich selbst erfüllt und sie geraten in den Zustand solcher Erfülltheit, in dem das Agieren je zuweilen endet. So ist Pluto mit mächtigem Schritte vorgekommen, um Proserpina triumphierend emporzuziehen: und jetzt, da er sie, emporgehoben, auch trägt, ist er zugleich zurückgelehnt und im Stand.

So naht Apollon eilend und, indem er in seiner Bahn Daphne erreicht, verhält er und seine Bewegung endet im anhaltenden Stand. So ist auch David mit gewaltigem Schritte vor, auf die Vernichtung seines Gegners zu gekommen, und in diesem Schritte schwingend, die Vernichtung erreichend, ist er in Stand gekommen. Und Daphne und Proserpina sind in das Äußerste ihrer Existenzangst²¹, wo es kein Weiterschreiten mehr gibt, zu stehen gekommen.

In den Drei Ansichten nun werden die verschiedenen Momente des Agierens der Gestalten in einem Zusammenhange entwickelt und in eine letzte Richtung ergänzt: Die Folge der Drei Ansichten zeigt, (in der Ersten Ansicht:) wie die Gestalten vom Affekte befallen ins Existieren erregt sind und in den Stand geraten, der (in der Zweiten Ansicht:) darin besteht, daß sie in ihrem Agieren die Erfüllung ihrer Existenz, (die Möglichkeit, so zu sein, daß sie, den Ordnungszusammenhang einer Welt nach ihrem

²¹ hier aber erst als Affekt verstanden!

Wesen bildend, leben) auch erreichen, in welchem Zustande sie (in der Dritten Ansicht:) die Höhe zwischen Himmel und Erde des Ranges ihrer Eigentlichkeit einnehmen.

Bei Pluto und Proserpina zeigt die Erste Ansicht (aus der Richtung der Sockeldiagonalen links): wie Pluto mit mächtigem Schritte vorwärtskommt, sich der ganzen Erde versichert und zugleich zurück in den Stand kommt; sie gibt ferner eine ausführliche Schilderung seiner Vitalität an dem herausgedrehten, rechten Bein.

Die Zweite und Hauptansicht (von vorne), für welche der Leib Pluto's zwischen den Muskeln, die den Torso begrenzen, und der ihnen entsprechenden Draperie entfaltet aufgeht, läßt den Kampf der beiden Gestalten, ihre Auseinandersetzung sehen: von rechts her schieben sich, kompositionell heftig eingeführt, Proserpina's Beine übereinander, die symmetrisch gerichteten Leiber beider Gestalten streben auseinander, die parallel geführten Arme reißen an sich und stoßen von sich; und zwischen diesen kämpfenden Armen sieht man die Ursache der Auseinandersetzung in Pluto's rüder, in Proserpina's Fleisch dringender Linker und seinem lüsternen Gesichte mit dem wild flatternden Bart. (pp. 110/111)

Die Dritte Ansicht (aus der Richtung der Sockeldiagonalen rechts) zeigt auseinandergesetzt oben: Proserpina's angstvoll zur Seite gewendetes Gesicht mit der Träne in ihrem Auge, ihre ins Leere greifende Hand, die flatternden Haare, das flatternde Tuch; und unten: den dreiköpfigen, lauernd schauenden, gereckten Halses heulenden, dumpfen Hund.

So sind Rangzonen gebildet: unten ist die wilde Kreatur dargestellt und Pluto's physische Kraft geschildert; darüber Pluto's vom Affekte befallenes, sinnlich begehrendes Wesen und der physische Kampf; darüber ragt die seiner eindringenden Begierlichkeit sich angstvoll widersetzende Nymphe empor. Im Kampfe bringen sich beide Gestalten, unabhängig vom faktischen Siege, gegeneinander wirkend, indem sie ordnende Rangzonen bilden, an die ihrem Range wesentlichen Stellen zwischen Himmel und Erde.

Bei Apoll und Daphne zeigt die Erste Ansicht (wegen der Veränderung der Basis jetzt von vorne), wie Apollo eilend, zart und schwebend naht, wie er hochgemut staunend Daphne erblickt, wie er sie erreicht und darin zart verhält.

In der Zweiten Ansicht (jetzt aus der Richtung der Sockeldiagonalen rechts) sieht man die Neigung des Leibes des Apollon, welcher Daphne umfaßt hat, verstärkt (weil der Draperiebogen in seinem Rücken nicht mehr zu sehen ist) und sieht ihn, während sein schwebender Arm, was seitlich ist, sachte und leise hält, in seinem Blicke lächeln und, freudig, mit einem Gesichte von weicher, doch zarter Sinnlichkeit, ihr nahen, ihren Blick suchen. Daphne ist von Rinde umschlossen, ihr Leib ist Apollon in einem Bogen zugebogen, ihr Kopf ihm angstvoll zugekehrt, ihr Haar weht neben Apoll links zur Seite, so daß ihr Blick ihn unmittelbar nah findet.

Die Dritte Ansicht (jetzt von rechts) hebt mit dem Thema der Metamorphose an: den Blättern, den Wurzeln und Daphne's Fuß. Hier erst sieht man, daß die Rinde, welche Daphne schützend umhüllt, unter Apoll's Berührung, unter seiner Hand, mit der Haut verwächst und die Haut in Rinde vergeht. Von Apoll ist links neben Daphne nichts weiter übrig geblieben als das fassungslose Staunen: von der strahlenden Höhe, auf der er anfangs erschien, ist er abgesunken, und Daphne reckt sich hoch über ihn empor und

dreht sich von ihrem rechten Fuße unten bis zum linken Arme oben immer mehr aus seiner Bahn heraus und enthebt sich der Erde aufwärts in die Verwandlung.

Apoll's Veränderung lebt am deutlichsten im Blick. Das Auge ist so gearbeitet, daß der obere Lidbogen nicht senkrecht über der Pupille steht, wie zufolge der Ersten Ansicht zu erwarten war, sondern er ist nach innen verschoben: der Blick wird fassungslos; die Pupille besteht nicht in einem Bohrloch, wie zu erwarten war, sondern in einem stehen gelassenen Marmorstift, um den herum die Iris ausgehöhlt ist: der Blick wird starr; die Stirnhaare fahren nach rechts und links auseinander: der Blick wird orientierungslos. In der Ersten Ansicht war das Auge scharf und präzise mit gleichmäßigen Linien geschnitten, die Pupille erschien als vertieftes Loch: (pp. 111/112) der Blick war hoch und klar und offen, und die zurückkehrenden Haare verliehen ihm Kraft.

(Der Concetto, Daphne sich in einem Baume vorzustellen, entspringt der antiken Sicht, daß das Lebendige wachsenden Bäume ihre Wesenheit sei und ihnen in Gestalt der Nymphen einwohne, so daß hier die Nymphe der Au in eine Baumnymphe verwandelt wird, im Baume wohnt, mit den Wurzeln die Lebenskraft aufnimmt und die Blätter leben läßt.)

Bei David bieten sich die Drei Ansichten nicht in einer Reihe von links nach rechts nebeneinander, sondern die Erste Ansicht in der Richtung der Sockeldiagonalen rechts, die Zweite Ansicht in der Richtung der Sockeldiagonalen links und die Dritte und Haupt- und Schlußansicht von vorne. Die Erste Ansicht zeigt den gewaltigen Schritt, mit dem David nach vorne in den Stand kommt, und seine natürlich physische Beschaffenheit, wie sie ausführlich in seinem Beine geschildert ist; der Blick folgt dem Band des Steinsackes zur Schleife auf der Schulter, wird dort umgeleitet und sieht in der Zweiten Ansicht die Aktion des David, wie er die Schleuder spannt und den Stein hineinlegt. Der Blick folgt der Schleuder, David's linkem Arme zur Schulter und erfährt in einer Dritten Ansicht, wie der Kopf energisch, verbissen, zornmütig dagegen gewandt ist. Die Folge der Drei Ansichten läßt erfahren, wie die physische Energie, die im Schwingen der Gestalt lebt, welche zuerst im Bogen Auf und Zurück, Hinab und wieder Vor, dann Empor schwingt, die Bewegung der so vorbereiteten Aktion antizipierend, im Gesichte schließlich in die geballte Energie des Willens umgesetzt wird.

Die Gestalten in den Borghesefiguren zeigen Menschen, die existieren; Menschen, die, vom Affekte befallen, in einer Stimmung sind, aus welcher sie ins Existieren geraten und sich, nur und ganz nach dem Maße ihrer weitschreitenden und weitreichenden Fähigkeiten, das Ferne und auf sie Zukommende in den gelebten Zusammenhang ihrer Welt nähern und es so erreichen und darin ihre Existenz erfüllen. (pp. 112/113)

C. Die Barberini-Heiligen. Die Änderungen der Aufgabe der Skulpturen. Die Nischen der Figuren bis in die fünfziger Jahre

1. Bibiana

Der Entwurf des Bernini für die Statue der Bibiana beruht auf einer Voraussetzung, die er in den Borghesefiguren geschaffen hatte: wenn die Menschen in der Gegenwärtigung des Zukünftigen ihre Welt, d.i. den ihnen eigenen Ordnungszusammenhang, hervorbrachten und ihr Existieren erfüllten, dann war die Heilige, nach dem Ende ihres Lebens auf der Erde, d.h. nach dem Ende der Möglichkeit, einen Stand noch zu gewinnen, wie sie (mit der Säule als Attribut und) mit dem Palmzweige in der Hand im Himmel im Anschauen Gottes lebte, schon im Besitze solchen Standes: so daß sie zutreffend nicht anders als im Stand, ohne jedes ausschreitende, weitreichende Agieren, dargestellt werden konnte. Bibiana ist außer jedem Affekte, in der *visio beata* gegeben. Sie ist erfüllt und glücklich im Widerschein der Schau auf ihrem Gesichte. Nichts erschreitend, nichts ergreifend ist sie ruhig, geklärt und aufrecht. Sie steht locker, mit einem Fuß auf einem Stein, mit wie beiläufig in ihr Gewand greifender Linker, mit leicht gedrehtem Oberkörper, mit ein wenig geneigtem Haupte, dessen Neigung ein Palmzweig umspielt, in mildem Liebreiz da.

Zugleich aber verändert Bernini das Konzept der Borghesefiguren. In ihnen erfüllten die Gestalten ihr Existieren, indem sie nach dem Maße ihrer ausschreitenden und weitreichenden Vermögen dasjenige, worauf sie ausgerichtet waren, in den Ordnungszusammenhang, ihn erbauend, hineinfügten: der Umfang der Welt der Heiligen aber ist nicht nach dem Maße ihres umfangen Könnens zu bemessen; vielmehr bleibt Gott, auf den sie gerichtet sind, jenseits des Bereiches des eigenen Verfügens, Ergreifens, Platz Anweisens; wenn auch nicht jenseits ihrer Welt: so umarmt Bibiana Gott nicht, wie sollte das auch sein, sondern sie steht im Anschauen seiner selig (*visio beata*) lächelnd da.

Die Komposition der Figur beginnt mit einem doppelten Vorspiel: am Boden wächst Lorbeer; mit seinen mannigfaltig gestellten Blättern ist er ein Bild pflanzeneigenen stillen Lebens. Auf dieses Ruhmmotiv folgt das Ruhmeszeichen: oberhalb des Lorbeers geht die Säule auf (zu einer Armstütze verkleinert). Darauf folgt die Einleitung: auf der Säule, auf einem untergeschlagenen Mantel weich gestützt, ruht der Arm; die Hand ist in der Ersten Ansicht dem Betrachter zugewandt, ihn fern und still zu halten. Auf die erste Überleitung im Arm folgt der Hauptteil: das Kleidgefältel geht zum Gewandsaume auseinander, darüber steht der Hals auf und ist, in der Ersten Ansicht, der Kopf leicht zur Seite geneigt; in der Zweiten Ansicht sieht man den Mund sprechen und die Augen empor zu Gott gewandt; in der Dritten Ansicht belebt sich das Sprechen und Schauen zu einem seligen Lächeln. In der zweiten Überleitung führt der linke Arm zum Schluß aus der linken Hand, die über dem gebeugten Bein die Mantel(pp. 113/114)bahnen zusammenhält, und dem Palmzweige, wiederum einem Zeichen nun ihres Martyriums, der jener Hand entwächst.

2. Die Änderungen der Aufgabe der Skulpturen

Für die Arbeit am Longinus hat Bernini nicht nur das Thema: die Art der Heiligkeit, geändert, sondern auch die Absicht, in der er seine Werke schuf.

Longinus ist ebenso wie Bibiana nicht in seinem vergangenen, historischen Leben auf Erden dargestellt, wie es noch Laurentius und Sebastian waren. Hätte ein vergangener, historischer Vorgang aus dem Leben des Longinus dargestellt werden sollen, so hätte das Geschehen auf Golgatha nahe gelegen, in welchem er, unter dem Kreuze Jesu stehend, ausrief: wahrlich, dieser Mensch ist der Sohn Gottes. Bernini hat Longinus aber nicht unter einem Kreuze, an dem Jesus hängt, und das im Zusammenhange mit Longinus gebildet wäre, dargestellt; sondern von diesem ersten Anlaß und ersten Gegenstand, der für den historischen Vorgang darum unabdingbar ist, abgesehen und Longinus außerhalb eines historischen Vorgangs dargestellt.

Longinus ist hier herantreten und bietet sich Gott in schwärmerischer Liebe an und dar. Zugleich ist kein Zeichen dafür vorhanden, daß er nach seinem Leben auf Erden im Himmel lebe: er ist also nicht nach seinem Tode auf Erden wie die Bibiana in der *visio beata* im Himmel dargestellt.

In Longinus ist nicht der vergangene, historische Vorgang mit seiner einmaligen Verbindung von Wesentlichem und Unwesentlichem dargestellt, sondern das gewesene und so währende, das geschichtliche Geschehen, das exemplarisch bleibt.

Die Entwicklung dazu ging über mehrere Stufen:

a.) Laurentius und Sebastian sind in ihrer Darstellung von belanglosen Umständen, als da sind: Kriegsknechte u.ä. befreit worden; die für das Wesen ihrer Heiligkeit zwar unwesentlichen, historisch aber unabdingbaren Umstände, wie der Rost mit den Feuerflammen bei Laurentius und die Ohnmacht bei Sebastian, sind mit dargestellt. Bernini hat den jetzt vergangenen, einmaligen, personalen, historischen Vorgang auf der Erde dargestellt.

b.) Bei den Borghesefiguren hatte Bernini keine Ursache, die Götter als gesteigerte, doch historische Personen aufzufassen; die Götter haben sich ihm aber auch nicht in ihrer Macht gezeigt, er maß sie nach Menschenmaß: Unhistorisch und machtlos waren sie freie Wesen der Phantasie, an denen ein Allgemeines, Menschliches gezeigt werden konnte. So hat Bernini das immermögliche, exemplarische, personale Geschehen auf Erden dargestellt. (pp. 114/115)

c.) Bibiana. Nachdem seit 1621 das Wesen der Menschen als Existieren begriffen worden war und die Aufgabe der Kunst nicht mehr in der Wiederholung eines vergangenen gesehen wurde, stellte Bernini zunächst das gegenwärtige Leben der Heiligen in der Erfülltheit ihrer Existenz dar.

So hat Bernini das jetzt, wie geglaubt, tatsächliche, exemplarische, personale Geschehen eines Lebens im Himmel gezeigt.

d.) Longinus und die folgenden. Bernini's Beschäftigung mit der Aufgabe, für St. Peter einen Baldachin zu schaffen, die ihn zu Überlegungen über das Wesen des Ereignisses der Wandlung in der Messe und der Feier dieses Ereignisses geführt hat, in welcher einem gewesenen Geschehen ein Gedächtnis, in dem es wirkend bleibt, gesetzt ist, könnte die Ursache dafür gewesen sein, daß Bernini auch über das Wesen der Kunst neu gedacht hat; jedenfalls hat er in seinen Skulpturen von der Figur des Longinus an je ein einmal gewesenes und exemplarisches, personales Geschehen (bzw. Ereignis) auf Erden andenkend vergegenwärtigt, damit es auch jetzt währe und wirke.

3. Longinus

Bernini hat Longinus nicht wie die Bibiana im Himmel in der Anschauung Gottes dargestellt, sondern auf Erden lebend, Gott in Liebe sich darbietend, so wie er nach der Überlieferung gewesen ist.

Longinus lebt, wie schon die Gestalten der Borghesefiguren, nur und ganz darin, sich an- und darzubieten, außer dem nichts ist und das alle seine Fähigkeiten in Anspruch nimmt: auch Longinus existiert und zwar, indem er zu seinem Teil ganz und gar sein Verhältnis zu Gott, auf den er sich gerichtet und ausschließlich bezogen hält, in Ordnung lebt und, sich in dieser Aus- und Einrichtung an- und darbietend, den Bereich seiner weitreichenden Fähigkeiten erfüllt.

Auch Longinus ist in den Stand vorgekommen; gleichwohl hat Bernini einen tieferen Begriff des Existierens gefaßt: denn in diesem Stande gelingt es ihm nicht, ein Fernes und Zukünftiges in seiner Nähe und Gegenwart zu erreichen und seine Existenz so zu erfüllen: sondern, mit seinem Gotte vereint zu werden, bleibt ihm fern, das Ereignis der Vereinigung bleibt eine Möglichkeit, bleibt eine Zukunft: indem Longinus in dem Stande des Andrängens bleibt, ist und bleibt jenes Zukünftige in der Gegenwärtigung. Seine Existenz endet nicht, vollendet, sondern wird in der Möglichkeit der Vollendung ausgehalten.

(Der Betrachter hat die Drei Ansichten der Statue des Longinus in ihrer Nische, wenn er dieses Mal, aus dem Mittelschiff der Peterskirche kommend, die Figur von rechts nach links umschreitet, von den drei anderen Nischen aus. Bernini wollte seine Figur in dieser nordöstlichen Nische aufstellen und hat sich nicht gescheut, deswegen böses Blut zu erregen.)

Die Themen der Drei Ansichten sind: Erste Ansicht: in den Stand herangetreten sein; Zweite Ansicht: in den Stand herangetreten, Gott sich an- und (pp. 115/116) darbietend; Dritte Ansicht: in den Stand herangetreten, Gott sich an- und darbietend, ihn schwärmerisch lieben.

Erste Ansicht: Vorspiel: man sieht auf dem Boden das Schwert liegen und sieht von vorne den Helm, abgesetzt. Longinus, in der Gottesliebe lebend, ist über die abgelegten Kriegswerkzeuge erhoben. Die Waffen, die zu einem eigenen Vorspiel ausgestaltet, damit Voraussetzung sind, zeigen, daß, wer in schwärmerischer Liebe zu sehen sein wird, kein Weichling ist, sondern ein Krieger. Einleitung: Zwischen den Mantelbahnen sieht man das kräftig muskulöse Bein, die kriegerische Rüstung und sieht, daß Longinus heran- und in Stand getreten ist. Überleitung: die begleitenden, wehenden Mantelbahnen sind aufwärts zusammengefaßt, durcheinandergeschlungen, werden verkehrt und sind gespannt auseinander gebreitet. Die nach rechts gespannte Bahn setzt den Rahmen für die Entwicklung des Hauptteiles: aus dieser den Arm umspannenden Draperie schieben sich Zug um Zug zunächst der Arm, dann der Oberkörper und zuletzt der andere Arm bis zur Lanze vor, wiederum das Vordrängende darstellend. Überleitung: das den Arm umspannende Tuch führt ferner zum Halse, wo (Schluß:) der Kopf, noch im Profile, zu sehen ist und durch das Aufblicken zum Ziele schon den Sinn der Angekommenheit des Heiligen erkennen läßt.

Zweite Ansicht: (das linke Bein mitsamt dem 'Vorspiel' ist in den Hintergrund gerückt; der Einblick in die kriegerische Rüstung ist nun durch die volle Ausbreitung des

Gewandes ersetzt; der Kopf ist dreiviertel en face; und man sieht die offen darlegende Hand). Einleitung: der vorgestellte Fuß führt zu dem Gewande, in welchem die leidenschaftliche Aufgewühltheit dargestellt ist, in welcher sich der Herangetretene befindet. Von oben sinken und von unten steigen Falten (deren Richtung entgegen die Schraffuren geführt sind) zu der Durchschlingung, von wo aus der von oben sinkende Teil nochmals wiederholt wird und zum Arme hinüberleitet. Hauptteil: diese Draperie ist jetzt durch die darlegende Linke zurückgeschlagen: und das Sinken in die offen sich darlegende Anbietetung und das Steigen zu der mit geschlossener Hand kraftvoll ergriffenen Lanze ist der Inhalt dieses Hauptteiles. Schluß: darüber erhebt sich das Haupt, geneigt, mit sprechendem Munde, anbietend bereit.

Dritte Ansicht: Der Vorrang der horizontalen Richtungen ist durch den Vorrang der Vertikalen abgelöst. Von seiner Außenseite zu sehen, läßt das vorstehende Bein das Aufgerichtete des Körpers erkennen. Das gerade Aufgerichtete wird links durch die Draperie bewegt paraphrasiert. Alles zu Sehende dient nun als Basis für den Kopf: ihn sieht man jetzt en face, er ist im Unterschiede zum Körper geneigt. Der Blick ist himmelzugewandt. Das Schwärmerische wird nun durch die Haltung des Kopfes dargestellt: der Zusammenhang mit dem Leibe ist durch den Bart verdeckt, zugleich ist der Kopf geneigt und unstabil, der Fußpunkt der Mittellinie des Gesichtes, die geneigt, scheint vor dem Leibe und außer seinem Lot zu liegen. (pp. 116/117)

4. Die Figurennischen bis in die fünfziger Jahre

Die Nischen für die Figuren, die zwar nach Bauart, Bauzusammenhang, Funktion und Erscheinung zur Architektur gehören und Orte im Raum definieren, sind von Bernini durch die Größe und die Ausgestaltung zu wesentlichen Orten für die Gestalten gestaltet worden, die ihnen als Figuren eingestellt sind. Bei der Arbeit an der Figur des Longinus hat Bernini das Verhältnis der Gestalt zu ihrer Nische neu bestimmt. Die Stufen der Entwicklung, die dazu geführt und darüber hinausgeführt haben, sind wenigstens in einigen Fällen noch faßbar:

a.) Die Nische der Bibiana.

Die Nische, die die Statue hinterfängt, ist halbrund, im Aufgehenden glatt, in Schulterhöhe der Statue durch ein Gesims gegliedert, die Wölbung der Nische ist zum Bogen hin mit einer Muschelschale geziert und gefüllt.

Die Nische ist so proportioniert und der Figur angemessen, daß sie die Gestalt nirgends bedrängt, sie aufrecht stehen und in den wenigen Bewegungen sein läßt. Bibiana bezieht sich selbst mit keiner Bewegung auf die Weite oder Enge dieser Nische. Die Nische ist ihr angemessen, aber nicht ihr Lebensraum.

Die konkave Rundung hält das Differenzierte ihrer Gestalt, ihrer Gesten, auch ihres Gewandes ruhig und einheitlich beisammen. Durch das Gesims ist der Kopf über den Leib hinausgehalten und vor der Muschelschale betont. Der Bogen schließt die Nische nach oben. So steht Bibiana unter der Hoheit und Würde verleihenden Ädikula. (Die Muschel und die jonischen Kapitelle mit den Girlanden bezeichnen das Blühend-Kostbare ihrer Jungfräulichkeit).

Bernini setzt Bibiana nicht in ihren Lebensraum, sondern in ein ihr angemessenes, hinzugefügtes Dekor.

b.) Die Nische der Mathilde.

Die Nische ist zweiteilig. Eine glatte Nische, in und vor der die Figur steht, ist so proportioniert, daß sie die Gestalt oben und rechts, wo Mathilde die Tiara und die beiden Schlüssel in der Hand und im Arme trägt, dicht umschließt. Sobald Mathilde ihren rechten Arm ein wenig anhebt und den Kommandostab herrscherlich ein wenig prononciert zur Seite führt, gerät sie außer Reichweite der ihrem ruhigen Stande angemessenen Nische, gerät in das Weitere und Größere, das als äußeres Nischengewände mit einem eigenem Bogenwinkel die erste innere Nische umzieht und in Felder mit ruhmredenden Emblemen gegliedert ist, deren Rahmen auch unter den Füßen der Mathilde nach außen gehoben sind. Diesem würdigen Rahmen, dem Dekor, in welchem Rahmen Mathilde, die die Inschrift als *femina virilis animae* und *propugnatrix* (pp. 117/118) *ecclesiae* feiert, hervortritt und der seinerseits herabgeführt ist, ist auch der Sarkophag eingestellt.

c.) Die Nische des Longinus.

Bernini hat die Figur und die Nische, die keinen Ruhm kündet und keine Hoheit verleiht, in neuer Weise aufeinander abgestimmt. Während die Gestalten in den Borghesefiguren ihre Welt ergreifend und erschreitend durchwalten und in der Erfüllung ihrer Fähigkeiten andere nach ihrem Maß in ihren Umkreis zu bringen oder zu vernichten suchen und so ihre Welt konstituieren, anerkennt Longinus, in der Erfüllung seiner Fähigkeiten, zugleich etwas anderes und liebt es schwärmerisch, das jenseits seines eigenen, durchgreifbaren und durchschreitbaren Bereiches und höher liegt: indem Longinus (im Gegensatz zum Andreas des François Duquesnoy und zur Helena des Andrea Bolgi) seine Nische an keiner Stelle überragt, sondern darin ist, und (im Gegensatz zur Veronika des Francesco Mochi) seine Arme gleicherweise ausstreckt und die Nische von unten nach oben, von hinten nach vorn, von rechts nach links in Einem ermißt, konstituiert er den Bezirk der Nische zu dem nach Schritt- und Reichweite seiner erfüllten Fähigkeiten bemessenen Bereich seiner Welt, jenseits dessen er Gott erblickt, dem er sich diesseits der Grenze schwärmerisch liebend an- und darbietet.

d.) Die Nische des Urbangrabes.

Die Nische des Urbangrabes gehört zu der frühen Fassung des Projektes, die vor der neuen Sinndeutung von 1643 liegt. Urban konstituiert sie nicht zu dem Bereiche seiner erfüllten Fähigkeiten; er verhält sich in ihr vielmehr, wie Mathilde in der ihren. Sie ist eine Dekorumsnische und unterstützt die Gebärde seines segensreichen Regierens.

e.) Der Ort der mystischen Union der Therese.

Nach der Wende seiner Heiligenauffassung hatte Bernini zuerst die mystische Union der Therese darzustellen. Hier ging es nicht mehr darum, zwei Bereiche, einen durchschreit- und durchreichbaren und einen jenseitigen Bereich gegeneinander zu setzen, sondern einen Ort zu bilden für ein Wesen, dem Gott sich mystisch eint.

Bernini errichtete eine ovale, gewölbte Rotunde. Diese erlaubte, den Heiligen nicht mehr Gott gegenüber gestellt darzustellen, sondern unten auf Wolken liegend und das Licht Gottes, dem er sich ausgeliefert sein läßt, auf ihn von oben herabfallend. Sie erlaubte zugleich, diesen Ort des mystischen Ereignisses ringsum begrenzt zu bilden.

Dieser Ort, an welchem Therese in der mystischen Union ist und der kein bewohnbares Zimmer darstellt, ist nur da, um diese *Unio* an einem ausgegrenzten, für sich bestehenden, aufgerichteten Ort sich ereignen zu lassen: er ist die Stätte der *Unio mystica* der Therese, das heißt eben ein Ort, der nur um eines an ihm seine Statt findenden Ereignisses willen ist. Diese Stätte gibt den Boden, dem Therese nach oben entrückt ist, und gibt in der Wöl(pp. 118/119)bung das Auge, durch welches das Licht Gottes von oben herab auf sie fällt, sich ihr eint. Diese Stätte ist so proportioniert, daß die Therese, der Engel und daß das Licht, welches über beide hinaus scheint, sie erfüllen und darin Platz haben. Diese durch das Ereignis der mystischen Union der Therese erfüllte Stätte ist durch Pilaster mit kompositen Ordnung festlich geschmückt. Darüberhinaus ist diese Stätte vorne soweit, daß sie durch das Altarretabel hindurch eingesehen werden kann, geöffnet.

f.) Die Nischen des Habakuk, des Daniel, der Magdalena und des Hieronymus.
Nach diesem besonderen Fall einer Stätte, die durch die mystische Union eines Heiligen erfüllt ist, hat Bernini wieder Nischen gebildet, die mit der Nische des Longinus vergleichbar sind. Gott ist den Heiligen, welche auf ihn gerichtet sind, gegenüber. Trotzdem sind jetzt nicht zwei Bereiche gegeben, von denen der eine durchschreit- und durchreichbar ist, der andere aber jenseits des durchschreit- und durchreichbaren liegt und Gott in diesem nur gesehen wird: sondern die Heiligen, die Stufe für Stufe auf dem Wege sind, der zur Vereinigung mit Gott führt, haben den eigenen Bereich - so hat Bernini es gestaltet - schon immer transzendiert. Die Nische, in der sie sich befinden, hat die Kleinheit und Engigkeit nächster Umwelt glaubender, hoffender, liebender, heiliger Seelen, die in ihr keine Lebensweite fänden, wenn sie sie suchten. Die Fähigkeiten der Heiligen sind derart, daß sie diesen ihren nächsten Umkreis schon immer transzendiert haben können. Und während Longinus alle seine Fähigkeiten erfüllt und dann noch jenseits Gott sieht, sind sie zugleich jenseits und erfüllen ihre Fähigkeiten nicht, weil sie Gottes zu warten wissen. Nach oben zu reichen die Gestalten in ihren Nischen, so wie sie in der Gottesliebe wachsen, merklich immer höher hinauf: im Verhältnis zum horizontalen Gesimse reicht Daniel höher hinauf als Habakuk, Magdalena höher hinauf als Daniel, Hieronymus höher hinauf als Magdalena.

D. Die Heiligen seit 1642. Das Pathos in den Gestalten

1. Die Heiligen seit 1642

Bernini hatte in den Borghesefiguren das menschliche Dasein so dargestellt, daß es existierend darin ist, daß es im Ganzen seiner Fähigkeiten den Ordnungszusammenhang seiner Welt, indem es das, was außerhalb seines Bereiches ist, in diesen sich nähert, lebend hervorbringt. Darin hatte sich das Existieren dieses Daseins je zuweilen erfüllt und war aus dem bewirkenden Agieren in den Stand der Erfülltheit geraten. Bernini hatte Longinus dann so dargestellt, daß er als ein Heiliger in seiner Welt jenseits der Reichweite seines verfügen Könnens etwas als ihm selbst vor- und übergeordnet anerkannte und liebte, und so in den Stand des liebenden sich An- und Darbietens vorkam und darin blieb, ohne sein Existieren je selbst erfüllen zu können: die Erfüllung seiner Existenz durch Gott blieb vielmehr das unerreichte, ihm bevorstehende Ziel, dem er sich andrängte.

Dabei blieb kompositionell undurchsichtig, inwiefern der Stand des Longinus überhaupt ein Stand der Heiligkeit war. Solange er in seinem Streben und sich Anbieten nur an der Grenze des Bereiches seiner weitreichenden und -schreitenden Fähigkeiten ins Stehen kam, war das dargestellte Bild der diesseitigen Macht des Longinus zugleich ein Zeichen seiner Ohnmacht, jenseits des Bereiches seiner Fähigkeiten noch etwas zu vermögen. Ebenso blieb dunkel, wie ein Heiliger sich dem jenseitigen Gott andrängen und darbieien könne, so daß er darin zu stehen käme, ohne bereits im Stande der Heiligkeit und dem Jenseitigen geöffnet gewesen zu sein. Ebenso war dunkel, wie das menschliche Leben, wie es die Gestalten in den Borghesefiguren im Diesseitigen leben, in ein Heiliges, auf den jenseitigen Gott bezogenes und ihm geöffnetes gewandelt werden könne.

Da ereignete sich Bernini die Wende seiner Heiligenauffassung der Art: daß der Stand der Heiligkeit nicht mehr der an der Grenze ins Jenseits ausschauhaltende Stand im Enden des eigenen Vermögens, Gott sich anzudrängen, zu sein schien, sondern der diesseitige wie jenseitige Stand des Entspringens des eigenen Gott sich Näherns überhaupt, welcher in einer ersten Ergreifung durch Gott hervorgebracht wird.

Seit 1642 hat Bernini gezeigt, daß ein Mensch, seines Weges wie Konstantin vor sich hinreitend, von der jenseits seiner Vermögen befindlichen Macht angefallen sein kann, daß diese ihm erscheint, in seinen Bereich hineinwirkt, ihn selbst trifft derart, daß dieser Mensch durch die Plötzlichkeit des hereinbrechenden, erhellenden Lichtes, in welchem ihm die Erscheinung als Offenbarung Gottes aufgeht, in für anderes fassungslosem und zugleich staunendem Wahrnehmen, auf sich selbst zurückgeworfen, in sich selbst zurück(pp. 120/121)fährt und so zum Stehen kommt. Auf allen folgenden Stufen, die von dieser ersten Ergreifung, in der der Mensch auf sich selbst zurückgeworfen wird, bis zur mystischen Union führen, sind die Heiligen so im Stand und zwar der Zurückgerufenheit auf sich selbst, ohne jeweils erst in einen Stand vorlaufen zu müssen.

Keine der Gestalten schreitet oder läuft vor: jede ist im Stand, indem sie auf der Erde sitzt, kniet oder steht oder auf den Wolken liegt, jede bleibt. Jede Gestalt, auch wenn sie nicht mehr im Zustande der ersten Ergreifung ist, hat diese erste Ergreifung in sich, denn sie ist so dargestellt, daß sie, aufgehend, zunächst zurückweicht (bis zur Leibesmitte und dann erst vorkommt), so daß sie im Stand der Zurückgefahrenheit auf sich selbst oder der

Zurückgenommenheit auf sich selbst sitzen, knien, stehen oder auf Wolken liegen: Konstantin ist auf sich selbst zurückgeworfen und hält sich in diesem Stande; Habakuk ist zurückgesunken (und richtet sich daraus auf und vor); Daniel hat sich auf sich selbst (bis zur Leibesmitte) zurückgenommen und richtet sich daraus auf; Magdalena und Hieronymus haben sich auf sich selbst zurückgenommen und neigen sich daraus vor. Diese Heiligen, die derart im Stande der Zurückgerufenheit oder Zurückgenommenheit auf sich selbst stehen, sind dann daraus wieder vorgerufen, die Liebe zu Gott zu leben, wie es den Stufen, auf denen sie sich befinden, zusteht.

Aus dem ihnen allgemeinen Stand der Zurückgerufenheit auf sich selbst in die Gottesliebe vorgerufen, richten sie sich auf Gott aus und bewegen sich in ihrer Liebe in den besonderen Zustand ihrer Stufe empor, als da sind: die gläubige Folgsamkeit in eine spezielle Inspiration, der Zustand des hoffenden Gebetes, der Zustand sich sehrender reuiger Liebe, der Zustand der betrachtend über das Leiden Jesu geneigten Liebe und die *Unio mystica*. Auf diesen Stufen wachsen die Heiligen dem Himmel Stufe für Stufe näher zu, so daß (in Relation zu den Gesimsen ihrer Nischen) Daniel höher hinaufgewachsen ist als Habakuk, Magdalena höher als Daniel, Hieronymus höher als Magdalena, sich vom Haften an der Erde mehr und mehr lösend: Konstantin wird ins Sitzen zurückgeworfen, Habakuk richtet sich aus dem Sitzen auf, Daniel kniet, Magdalena und Hieronymus stehen und Therese schwebt.

Dem Himmel zu wachsend, nimmt ihre (mittels der konkaven Vertiefungen in den Akten und Gewändern dargestellte) Empfänglichkeit Stufe für Stufe zu, bis sie sich in der Empfängnis des Lichtes Gottes in der mystischen Union erfüllt.

Dem Himmel zu wachsend, wird zugleich das Agieren der Gestalten Stufe für Stufe ruhiger: Habakuk bewegt Arme und Beine gegeneinander, wendet den Kopf über die Schulter zurück, Daniel hebt die Arme ausgestreckt im Gebete empor, Magdalena faltet die Hände, schmiegt ihr Haupt auf sie, Hieronymus beugt sich dem Crucifixus an und Therese vollends hebt sich um ein Weniges dem Lichte in den Schultern zu. (pp. 121/122)

In der Folge der Drei Ansichten wird insbesondere mit Hilfe des Kontrapostes der gerichteten Glieder durch eine Verschiebung des Verhältnisses der kontrapostierten Massen dieses entwickelt: (in der Ersten Ansicht:) daß die Gestalten aus dem Stande (der Zurückgerufenheit auf sich selbst, in die Gottesliebe vorgerufen,) Gott sich zurichten, (in der Zweiten Ansicht:) indem sie ihren besonderen Akt der Gottesliebe üben, und (in der Dritten Ansicht:) so in ihren besonderen Zustand der Gottesliebe, in welchem sich der Akt in der Erwartung der *Unio* beruhigt, emporwachsen.

In den Chigi-Kapellen in Sta. Maria del Popolo in Rom und am Dome von Siena hat man die Drei Ansichten auf die Bernini's Figuren jeweils von den drei anderen Nischen dieser Kapellen aus.

Habakuk ist dargestellt in dem für eine spezielle Inspiration empfänglichen, ihrer bedürftenden und sich entschieden in die göttliche Weisung schickenden Glauben. Habakuk, auf dem Felssitz in die Tiefe zurückgegangen und ruhend, hat nach links gezeigt und ist nun im Begriff, der Weisung des Engels folgend, der ihm nach Gegenüber den Weg eröffnet, sich auf den Weg zu schicken.

In der Ersten Ansicht hebt die Komposition mit dem Gewande an, das vom Boden zur Seite des Habakuk emporführt; (die dort über Lagen von links nach rechts und rechts nach links gelegten weiteren Lagen von hinten nach vorne und von vorne nach hinten führen als Thema den Richtungswechsel ein). Das Gewand ist dann geteilt und führt eines Teils vor die Brust des Habakuk, wovon sein Arm zur Seite zeigt, und andern Teils zur Schulter hinauf, wodurch es Habakuk gegen den Engel absetzt. Der Engel aber, ein Seraph (das Gewand), ist vorgetreten (der Fuß), hat sich Habakuk zugewandt (in Bein und Knie) und ihn angerührt (die Flügelspitze), er zupft ihn an der Locke, beugt sich zu ihm vor und zeigt mit seinem rechten Arme, unterstützt und hinterwölbt von seinem rechten Flügel, nach Gegenüber; Habakuk ist von der Richtung, in welche er zeigte, schon abgewandt und wendet sich dem Engel zu.

Zweite Ansicht: Der Engel ist zur Seite gerückt, der gewiesene Weg dadurch eröffnet; Habakuk ist mit Brust und linker Schulter vorgekommen, er bringt sich in den Aufbruch. Er wendet sich nun nicht mehr über die Schulter zu dem Engel zurück, sondern zur Seite dem Engel zu und hört aufmerksam hin. (Die Geste seines eigenen Armes hat an Wichtigkeit verloren).

Dritte Ansicht: Die Geste dieses rechten Armes hat noch mehr an Wichtigkeit verloren. Der weisende Arm des Engels aber ist nun in ganzer Länge in der Entschiedenheit seines Weisens zu sehen. Der Weg ist frei. Habakuks Gesicht, das im Profil zu sehen ist, ist aufblickende Hingegebenheit; der Mund spricht. Ob der Hörigkeit und der Folgsamkeit des Habakuk lächelt der Engel selig. Habakuk hat seinen Korb ergriffen und im Aufbrechen angehoben: in Folgsamkeit hat er ihn, parallel zu dem wei (pp.

122/123)senden Arme des Engels nach vorne gebracht: durch die Weisung und die Folgsamkeit ist ihm die Bahn seines Aufbruches abgesteckt.

Sieht man Habakuk in dieser Dritten Ansicht und folgt man der Bahn, in die er gewiesen und in die er sich schickt, dann sieht man Daniel, zu dem Habakuk sich auf den Weg macht, in dessen Erster Ansicht.

Daniel ist dargestellt in der betenden, flammend himmel-zu-strebenden, empfänglich-erwartenden Hoffnung. Daniel ist und er bleibt, ohne sich, soweit er es vermöchte, empor zu strecken, auf den Felsen gekniet; sein Leib ist aufwärts und nach vorne gerichtet; die Arme sind heraus und nach links gehoben, das Haupt ist in die Nische zurück und nach rechts geneigt: sodaß er nicht mit seinem ganzen Leibe in nur eine Richtung dringenden Flehens empor strebt, sondern, ringsum ins Offene gewendet, aufwärts zum Himmel betet.

Erste Ansicht: Der Löwe leckt Daniel, der außer Not ist, den Fuß. Das vor- und zurückgehende Bein führt zur Draperie, (die an der Übergangsstelle abgeflacht ist,) die den Leib umschwungen aufgehen läßt und lohengleich nach oben flammt. Das zart zurückgeneigte Haupt wird übergriffen von den weitausgestreckten Armen und den hoch erhobenen, zum Gebet gefalteten Händen. Daniel richtet sich in seinem Gebet zu Gott empor.

Zweite Ansicht: Die Arme übergreifen nun nicht mehr den Kopf, sondern sind zur Seite gerückt, und der Kopf erscheint über ihnen, und zwar über dem linken Oberarme und über dem linken Unterarme, die ihn in ihrem Winkel rahmend fassen: Daniel schaut zum Himmel auf und spricht: er betet.

Dritte Ansicht: Das Haupt ist noch bestimmender geworden. Nun ist der Zusammenhang zwischen Leib und Kopf unsichtbar, und das Haupt, das in seiner Wange nach unten gerundet ist, ist über die Schulter, die nach oben gerundet ist, hinausgehoben. Daniel ist in seinem Beten, zum Himmel aufschauend, in die Erhabenheit über seinen Leib, dem Himmel zu, gewachsen.

Magdalena ist dargestellt in der reuig sich windenden und empfänglich sich sehnenen Liebe.

Erste Ansicht: über dem Salbengefäße auf der Draperie steht ihr linker Fuß, das Bein kommt vor und zurück. Das Tuch verschwindet unter dem von rechts her über den Oberschenkel hinaufgeführten, gewundenen anderen Teil der Draperie, die sich von dort, zum linken Arme gewendet, weiterwindet. Ihr linker Arm stemmt mit der zurückgeknickten Hand, auf welche die Rechte gepreßt, den Kopf. Der rechte Arm, der zum Ellbogen sinkt, steigt zur Schulter. Die Schulter ist vorgebeugt; der Hals vorgeneigt und der Kopf, dem Leibe sichtbarlich verbunden, sinkt schwer auf die Hände. Das schwer Lastende ist der beherrschender Eindruck dieses sich windenden zum Himmel Emporrichteten der Magdalena. (pp. 123/124)

Zweite Ansicht: Der Kopf liegt (nun ohne jeden Eindruck des Stemmens), auf die aufeinander gelegten Hände geschmiegt; der Neigung des Hauptes enthebt sich der Blick zum Himmel, den sie liebend sucht.

Dritte Ansicht: die Hände erscheinen nun gefaltet. Und zwischen den Unterarmen sieht man Haare und Brust der Sünderin, von der Geste ihres Betens überstiegen. Auch das gewundene Gewand ist nach unten gesunken. Und, über die gefalteten Hände geneigt, löst sich, ohne erkennbaren Zusammenhang mit dem Körper, im Gebete vom Körper der Kopf. Magdalena hält sich in der Erwartung ihrer sehnenen Liebe im Zustande der Gelöstheit vom Leibe.

Hieronymus ist dargestellt in der über das Leiden Jesu betrachtend geneigten, bis zur Zermürbtheit und Ausgemergeltheit bedürftig empfänglichen, inbrünstig-lohenden Liebe. Erste Ansicht: auf dem Boden liegt der Löwe, auf dem Hieronymus mit seinem linken Fuße steht; das Bein ist vor- und zurückgeführt. Das Bein führt zu seiner rechten Hand, die die Draperiebahnen von rechts und links unten vor dem Leibe zusammenfaßt und sie, umgekehrt, nach oben entläßt: dadurch ist auch der Leib wie zusammengefaßt und aufgehend wieder entlassen. Der Arm führt zur Schulter und läßt erkennen, daß die Brust vorgeneigt und die ganze Gestalt zum Kruzifix zur Seite geneigt ist. Das Haupt neigt sich noch weiter vor und noch weiter zur Seite. Das Kruzifix wird von Schoß, Schulter und Hand, unten ehrfürchtig mit einem Tuche und oben mit zwei Fingern, gestützt und gehalten. Um diesen Gegenstand der Liebe schlägt metaphorisch die Lohe des Gewandes. So ist die sich neigende Verehrung, in welcher Hieronymus das Kreuz sich nahe hält und sich ihm zuneigt, dargestellt.

Zweite Ansicht: Hieronymus kost nun mit seiner Wange den Crucifixus; Hieronymus liebt.

Dritte Ansicht: Das Haupt des Hieronymus ist ganz dem Kreuze zu gesunken. Das Haupt des Christus Crucifixus ist vom Kreuze weit abgewölbt; es entspricht nach seiner Größe der Augenhöhle des Hieronymus: so ist der Zustand beieinander weilender, liebkosender, inniger Entsprechung in der wechselseitigen Geneigtheit dargestellt.

Therese ist dargestellt in der Liebe, in welcher das Leben in Seligkeit leuchtend wie in sich vergeht, indem sich die Empfänglichkeit unruhig - zitternd in der Ankunft Gottes in der mystischen Union erfüllt.

Therese ist der Erde entrückt und schwebt, auf Wolken liegend. Ihre Glieder sind gelöst, ihr linker Fuß hängt von dem Wolkenbette herab, ihr rechter Fuß steht auf der untersten Wolkenbank, ihr linker Arm hängt zur Seite herab und die Rechte liegt auf dem rechten Oberschenkel. Der Körper ist bis auf das Gesicht, die Hände und die Füße unter den Gewändern nichtig. Die Gewänder der Gestalt sind gemuldet, gefurcht und in Faltenstegen geformt.

Die Komposition der Therese: (pp. 124/125)

Einleitung: links ist die Draperie im Ganzen heftig aufgewühlt: zunächst steigt sie von den Wolken, aufwendig aufgeworfen, auf, bahnenweise untergeschlagen; dann eine Zäsur; nach der Zäsur ist sie, feiner bewegt, emporgebogen und endet, wo der Engel sie zart hält.

Hauptteil: an dem von diesen Bewegungen frei gehaltenen Platze sinkt der Kopf über die vorgeschobene Schulter zur Seite gegen das Kopftuch zurück.

Schluß: ruhiger werdend, wenn auch im Einzelnen bewegt, folgt zunächst das Kopftuch, das auf die Schulter fällt, dann der gemuldet eingetiefte Ärmel, dann das neben der Hand vorkommende bewegte Stück des Gewandes, dann das gefurchte Skapulier und endlich das unterste, dreiecksförmige belebte Stück des Gewandes mit dem Fuß.

Aufgeworfen, aufgetürmt, untergeschlagen, nach einer Zäsur aufgebogen, so steigt die Komposition bis hin zu dem Punkte des wie in sich vergehenden Zurücksinkens (im Haupte), um dann, ruhiger werdend, im Schluß, wieder zu sinken.

Das kompositionelle Verhältnis des Engels zur Therese:

Der zum Hauptteile aufsteigenden Einleitung, die die heftigste, sich steigernde Bewegung zeigt, ist der Engel dreifach verbunden: anfangs: man sieht neben dem von der Wolke aufsteigenden Draperiestück den Fuß des Engels, der Engel ist herantreten, und das Gewand ist aufgeworfen, aufgetürmt und untergeschlagen heftig bewegt; Mitte: auf dem rechten Oberschenkel der Therese sind die Falten V-förmig auseinandergeführt soweit als der Engel breit ist, so daß er gerahmt aufgehen kann: der Engel ist neben Therese getreten, er hat sich hereingebeugt, und er zielt mit dem Liebespfeil auf sie. (Der herangebogene Flügel schließt den Arm mit dem Pfeil der Gesamtgruppe an).

Es folgt die Zäsur; und dann die Aufbiegung bis dahin, wo der Engel das Gewand zart hält; folgt man seinem Arme, führt dieser zu seinem Kopfe und man sieht sein Gesicht, der Engel blickt herein. Dann folgt im Hauptteile der Komposition das wie in sich Vergehen der Therese und dann die Beruhigung im Schluß.

Das kompositionelle Verhältnis des Lichtes zu Therese und Engel:

Therese liegt im offenen Bogen ausgebreitet da, sie bietet sich dar, sie gewährt sich, ergeben, empfänglich; sie höhlt sich in ihrer Haltung und biegt sich in ihren Schultern, erwartend sich ihm andrängend, sie biegt sich dem Kommenden zu und vergeht in seiner Ankunft.

Dieses alles gilt nicht dem Engel, der nicht auf sie zukommt, sondern neben sie getreten ist, und der immer weg gerichtet ist: beim Punkte des zarten Anfassens führt der Arm weg zu seinem Kopfe, das seraphische Gewand (pp. 125/126) flammt weg, in welche Richtung sich Therese's Finger fügt, so daß der Engel und die Therese ins Gegenüber

kommen und so beieinander sind. Keine Form des Engels schmiegt sich in eine der Therese.

Was aber ankommt, sich ihren Formen anschmiegt, sich ihr eint, ist das Licht. Der Engel des Himmels steht mit seinem Flammenpfeile neben ihr, als der Bote des Künftigen, es als himmlisch und flammender Liebe zu bezeugen. Das Künftige selbst ist das Licht Gottes, das vom Himmel auf die, die sich ihm darbietet, herabfällt, auf ihr leuchtet und sie erfüllt; das sie zugleich aber auch erst aus dem Dunkel dämmernd sichtbar macht; und das letztlich über sie, den Engel und die Wolke hinwegscheint, wie man an den Strahlen erkennt, und sie alle umfaßt.

Das Licht umfängt und erfüllt die Empfängliche und läßt sie in seiner Mitte gelichtet sein.

Die Drei Ansichten: (auf der Rückwand der Ovalrotunde befinden sich zwei Pilaster, denen gegenüber die Nebenansichten gesehen werden können).

Die Erste Ansicht gewährt die genaueste Einsicht in die Gewandpartien vor dem Leibe der Therese, man sieht das sich Vorwölben in Leib und Schultern und darin das bewegte sich Andrängen, das sich Richten auf Gott und darin das Erwarten seiner Ankunft.

In der Zweiten Ansicht sieht man den Kopf zurück und über die Schulter gesunken und darin das wie in sich vergehende sich Ergeben der Ankunft Gottes.

In der Dritten Ansicht sieht man nur noch den offenen Bogen ihrer Haltung, in welcher sie im Zustand einer Stätte für die Ankunft Gottes daliegt. Jetzt sieht man den Liebespfeil ganz, sieht den Engel lächeln und, flammend über jener Stätte, als die sie daliegt, stehen. Entscheidend ist, daß die Stufe der mystischen Union in der Therese mittels der Drei Ansichten entwickelt wird: als aus dem Stande ihres Zurückliegens vordrängend und in den Zustand wieder zurücksinkend, welcher ihr Stand war.

2. Das Pathos in den Gestalten

Longinus lebte ganz darin, seine Fähigkeiten erfüllend, jenseits seines Bereiches Gott zu sehen und sich ihm diesseits an- und darzubieten, ihn zu lieben. Er war außer Stande, sich Gott zu einen, so daß er im diesseitigen Stand des sich Darbietens verblieb. Die Grenze seines Bereiches blieb unüberschritten und er existierte, indem er die Möglichkeit der Annahme, die Möglichkeit der Einigung als Möglichkeit aushielt.

Jetzt aber sind die Heiligen auf diesseitige-jenseitige Stufen gestellt. Auf diese Stufen gestellt, sind sie im Stande der Zurückgeworfenheit auf sich selbst (oder der Zu(pp. 126/127)rückgerufenheit, Zurückgenommenheit auf sich selbst) und sind zugleich vorgerufen, sich in den ihrer jeweiligen Stufe der Gottesliebe zukommenden Zustand emporzubewegen. Der Zustand, der ihnen jeweils zusteht, ist eine immer höhere Modifikation des Erwartens der *Unio* mit Gott, so daß sie auf Stufen stehen, welche der Gegenwärtigung des sich nähernden Zukünftigen, in der Einigung mit Gott zu sein, immer näher sind.

Dieser von ihnen allen erwartete, letztmögliche, in stufenweiser Gegenwärtigung begriffene, in der Therese dann wirklich werdende Zustand ist, sich der endlichen Ankunft Gottes darzubieten, sich ihr gewährend zu ergeben und darin die Stätte des Ereignisses dieser Ankunft zu sein.

Dieser Zustand, den Therese (in der Folge der Drei Ansichten) erreicht, ist zugleich aber jener Stand, in den sie, sich aus ihm vordrängend, wiederum zurücksank. Es ist der Stand der Zurückgerufenheit auf sich selbst, in den Konstantin zurückgeworfen worden war. Konstantin, der unvorbereitet, von der plötzlichen Ankunft Gottes betroffen, auf sich zurückgeworfen war, ging darum noch nicht darin auf, sich dem Ereignis der Ankunft Gottes unterzubereiten, damit es sich ereigne. Aus der Zurückgerufenheit auf sich selbst waren die anderen Heiligen dann aber vorgerufen in die Liebe zu Gott, der sie betroffen hatte, welche Liebe (sc. Glaube, Hoffnung und Liebe) sie stufenweise zu dem Zustand emporführte, in dem sie nun willentlich und vorbereitet das, wohinein sie zurückgerufen worden waren, wiederholten: in sich selbst Gottes Ankunft sich ereignen zu lassen, nichts anderes sein wollend als die Stätte solchen Ereignisses.

Therese, welche Stätte für die Ankunft Gottes wird, verliert dabei jeden zwischen den Dingen dieser Erde sich zurechtfindende Gebrauch ihrer Sinne und ihrer Bewegungsmöglichkeiten, dem Boden entrückt, ist sie nur noch Stätte solchen Ereignisses. Zugleich geht endlich jedes Agieren überhaupt, das in der Stufenfolge stiller und stiller geworden war, darin unter, diese Stätte zu werden. Und es erfüllt sich auch ihre Empfänglichkeit durch die Empfängnis des Lichtes Gottes, für dessen Ankunft sie daliegt.

Das der versinkenden Erde entrückt Sein, der sich ereignenden Ankunft des Gottes offen Sein und im Ereignis seiner Ankunft ihn empfangend Sein ist das Pathos in Erfüllung. Die Heiligen, die stufenweise dieser Erfüllung des Pathos näher kommen, sind in pathetischer Erwartung der Ankunft Gottes, in deren Ereignis sie wie vergehen und, außer insofern Gott sich in ihnen ereignet, nicht mehr sind: sie leben, aber nicht sie leben, sondern der Gott lebt in ihnen. (pp. 127/129)

II. Eine Strukturanalyse (1967)

Die Unio mystica der Hl. Therese von Avila in der Cornarokapelle.

"Hier vergißt man freilich alle bloßen Stilfragen", hat Jacob Burckhardt vor diesem Werke gesagt²², dieser Satz ist gültig; doch brauchen wir dem Werke nicht unser Verständnis versagen, brauchen nicht fortfahren: hier vergesse man alle bloßen Stilfragen "über der empörenden Degradation des Übernatürlichen". Doch, steht das Werk so vor uns, daß ein bloßes Geltenlassen unangebracht erscheint und wir eher aufgefordert sind, das Kunstwerk neu zu werten.

Eine neue Wertung möchte nun aber gerade über eine neue Beurteilung des Gestaltungs-, Kompositions- und Auffassungsstiles, eine neue Beurteilung der Entwicklung Bernini's im Fortgange seines langen Lebens (1598 bis 1680, Therese 1644 ff.) gelingen; wobei die richtige Einschätzung der Werke der Borghesezeit (1621 ff.), besonders durch Rudolf Wittkower, der schrieb: "with these works Bernini inaugurated a new era in the history of European sculpture"²³, vor allem wichtig ist. Die Bedeutung dieser Figuren nämlich, die zumindest eine Epoche für die Möglichkeiten der europäischen Skulptur in der neueren Geschichte sind, kann nicht entschieden genug betont werden. Trotzdem aber hat nach wie vor zu gelten, daß in Bernini's Frühwerken die Bedeutung des Künstlers, auch nicht der zureichenden Möglichkeit nach - sofern solcher Rede auf dem Gebiete der Kunst überhaupt ein Sinn innewohnt -, beschlossen liegt; schon gar nicht liegt in *Bibiana* und *Longinus* etwas von seiner wahren Bedeutung als religiöser Künstler. Vielleicht könnte man sich die Werke der Borghesezeit als Fundament, die Werke von der *Therese* bis zur *Engelsbrücke* als Hoch-Zeit seiner Kunst und die Werke jenseits der *Engelsbrücke* als Krönung seines Werkes vorstellen. In der *Therese* und den ihr folgenden Werken wird das vorher gewonnene Niveau, die vorher eingeschlagene Fragerichtung beibehalten, aber wesentlich gewendet. Diese Wende bleibt, wie wichtig die letzte, die Krönung herbeiführende Änderung auch sei, wesentlich bis zum Ende. So muß für Bernini's religiöse Skulptur, wie schon zur Zeit Burckhardts und auch vorher, in der *Therese*, in welcher die mystische Vereinigung der entrückten Heiligen mit Gott in der Liebe, welche durch den goldenen, brennenden, himmlischen Wurfpeil des zu ihrer Seite weilenden Engels entzündet wird, dargestellt wurde, das entscheidende Werk gesehen werden; und, soweit seine Kunst religiös ist (und sie ist es von der *Therese* an fast ausschließlich), liegt für jeden Ausleger seiner Kunst Rhodos hier.

In den Borghesefiguren, so muß das Ergebnis der bisherigen Untersuchung wenigstens umschrieben werden, hatte Bernini eine vorher ungesehene Sicht auf die Lebensmächtigkeit und -einheit der Menschen gestaltet, die nämlich mit ihrem Schreiten und Greifen sich selbst und ihre Möglichkeiten ohne jede Abschweifung in Einem erfüllen und sich ganz in diese Erfüllung ihrer Möglichkeiten hineingenommen haben, so daß sie aus dem Ganzen ihrer Existenz handeln. Sie bleiben nicht etwa, wie es

²² Jacob Burckhardt, Cicerone, *Gesammelte Werke*, Darmstadt 1959, vol. X, p. 105.

²³ Rudolf Wittkower, *Bernini, The Sculptor*, London 1966, p. 3.

Michelangelo gestaltete, mit der Wendung ihres Hauptes und der Richtung ihres Blickes Leib und Aktionen gegenüber doch auch wieder souverän und von ihnen abgewandt, sondern nehmen ihren ganzen Leib in ihr Tun und Wollen mit hinein und gehen im Vollbringen auf. Sie vollbringen nichts Kleines, Geringes, sondern etwas Hohes, Großes, und sie ergreifen und erschreiten sich ein Ganzes und in sich Abgeschlossenes, das für ihre Welt zu gelten hat, die sie erfüllen. In der *Therese* weicht nun die Mächtigkeit der Gestalten ihrer Ohnmächtigkeit, Schwäche, Hingegebenheit. So unbeschränkt und einheitlich die Gestalten aber bisher ihre Macht auslebten, so unbeschränkt und einheitlich lebt Therese ihre hinfallige Hingegebenheit. Damit ist ein ebenso neuer, ebenso ungesehener Begriff vom christlichen Heiligen, dessen Erfüllung die Hingegebenheit an Gott ist, gestaltet worden; die ganze und grenzenlose Hingegebenheit ohne jede ausnehmende Abschweifung: in dieser Hingegebenheit bleibt nichts als souverän (etwa der Kopf), nichts als unwürdig (etwa der Leib) außerhalb.

Therese, die im Gang seines Lebens das Initialwerk des Künstlers für diese Wende ist, stellt ebenfalls den Gipfel und Höhepunkt eines gedachten Weges der Heiligung dar, auf dessen Stufen die anderen Gestalten (von der ersten Ergriffenheit durch Gott in *Konstantin*, der gläubigen Folgsamkeit in *Habakuk*, des hoffenden Betens in *Daniel* über das liebende Sehnen der Magdalena und die liebende, betrachtende Geneigtheit über das Leiden Jesu des Hieronymus bis zu ihr hin) stehen.

Dieser Stufenbau der Heiligkeit ist das Herzstück eines Weltstufenbaus, der von den Elementen, den Pflanzen und Tieren über den Moro, die Flußgötter, Neptun, die tugendhaften, die heiligen Menschen bis zu den Engeln emporsteigt und von der Verhaftetheit an die Elemente zu immer höherem, immer freierem Sichaufrichten führt und endlich beim der Erde enthobenen Schweben auf Wolken endet, Heilige der höchsten Stufe, auf Wolken liegend (*Therese*), die Engel, gar auf Wolken stehend (*Engelsbrücke*). (pp. 130/131)

Diese Hierarchie auszugestalten, war lange Jahre Bernini's eigene Aufgabe. Die krönenden Werke nach der *Engelsbrücke* (1671 f.) zeigen Bernini zwar, wie er an der hinfalligen Hingegebenheit festhält, ja sie noch tiefer ergreift, noch radikaler sieht; neben ihr aber dem dreiundsiebzigjährigen Künstler die Hierarchie ohne Belang und von ihm beiseite gelassen wird. Verschwindet so aus seinem Werk des Barockes liebstes Kind, so bleibt das Religiöse seines Gestaltens und erreicht seine religiöse Erschütterung noch tieferen Grund.

Demnach aber hat es auch wenig Sinn, den Stil zum Nordstern unserer Überlegung zu machen und etwa über den Barock in Rom ein abstraktes, allgemeines Muster einer Stilentwicklung, weder nur konform mit Bernini, noch an Hand von Bernini, aufzustellen. Bernini war zumindest jetzt viel zu wenig manieristisch gesonnen, als daß der Stil und die Gewinnung eines Stiles für ihn ein Denk- oder Arbeitsziel hätte sein sollen. Bernini ist am weitesten, genauesten und angemessensten zu verstehen, wenn man sich vor Augen hält, daß ihm seine Gegenstände heilig gewesen sind und daß er ihre allgemeine und besondere Heiligkeit herauszubringen gedient hat. Dabei bin ich keineswegs willens, den brillierenden und schillernden Hofmann Bernini zu übersehen, nicht auch, diesen als Mantel auszugeben, in den sich der Künstler zu verhüllen gewußt, vielmehr: Bernini, wenn erfolgreich und glücklich, verströmte zu Händen von jedermann Geist und Einfälle, wenn in seiner Arbeit suchend oder unzufrieden, unglücklich, wie in

Paris, schien er der Gesellschaft "unmöglich" und konnte nur mit tausend Überredungen im Rahmen des Minimums an Konvenienz gehalten werden (vgl. Abreise von Paris). In die Zeit der tiefsten Erschütterung seines langen Lebens, 1642, als man unter Verleumdungen, Vorwürfen und Beschuldigungen den von ihm fast errichteten Glockenturm von St. Peter abzutragen begann, fällt seine religiöse Wende, die an das Problem der Heiligkeit gebunden blieb, die er als Entrücktheit von der Erde und ihren Wechselfällen, als Gott in der Empfängnis seines Lichtes hingegebenes Ruhen, als mystische Gottesliebe sich vorstellte. Bernini erkannte diese Heiligkeit in der Gestalt der Therese, fand und erfand neue Formen, die mystische Einheit mit Gott sichtbar werden zu lassen, und gestaltete sie zur Steigerung der Andacht seiner Mitmenschen aus; denn diese größere Innigkeit und diese Hinwendung zu einer Enthobenheit von der Erde war und blieb für ihn mit einer tiefer empfundenen Verantwortung für das Leben seiner Mitmenschen verbunden; deswegen tritt zum erstenmal hier in der Cornarokapelle, als Umwälzung auf dem Gebiete der Architektur, auch die für ihn später immer wichtiger werdende Einheit auf von Skulpturen, die einsame Heilige darstellen, und Architekturen, die für die Versammlungen der Menschen errichtet sind.

Nähern wir uns dem allmählich.

Wenn es dem Kunstfreunde gelingt, zu gelegener Zeit oder mit List, die Therese in der Cornarokapelle ohne das Neonlicht, das die Brüder des Hl. Franz zum Pläsier der Touristen in die Nische über dem Altar eingebaut (pp. 131/132) haben, zu sehen, wird auch die lüsterne, gleißende Porzellanmasse als wahrhaft religiöses Ärgernis verschwinden; und die Übertreibungen der Form, die im gleißenden Licht zwar Verzerrungen des Sinnes sind, werden in normalen Verhältnissen als künstlerische Mittel der Marmorbehandlung ein rechtes Maß hervorbringen.

Im ursprünglichen Zustand gesehen, wird der Betrachter erstaunt sein über das Dunkel; das Dunkel, aus dem das von oben gleichmäßig und milde einfallende himmlische Licht Therese, auf Wolken liegend, ihm enthebt, in mildem Licht sie sehen läßt, selbst milde auf ihr scheint und sie sanft leuchten macht. Therese, die wie jede Figur Bernini's nicht als einzelne und abgesondert gesehen werden darf, sondern in ihrer Situation begriffen werden muß: ist der Erde enthoben und lagert auf Wolken dem himmlischen Licht ausgesetzt. Es ist dabei nicht das Geschehen einer Entrückung, ein Aufsteigen gezeigt, sondern in Anwesenheit des Seraph ein Weilen in dieser Enthobenheit, ein Ruhiges; wie auch die empfängliche Hingebtheit Ruhen ist. Das Licht (und darin möchte Sinn anschaulich sein), das Licht, welches Therese empfängt, welches himmlisches Licht ist und den unsichtbaren Gott, der sie *in unione mystica* sich eint, vertritt, ist es zugleich überhaupt erst, was sie leuchten macht und was sichtbar sie sein läßt.

Von ihrem Körper ist außer Händen, Füßen und Gesicht nichts zu sehen, im Unterschied zu anderen gleichzeitigen Gestalten des Bernini (vgl. die Tugenden am Grab Urbans VIII. und die Verità): für Therese ist hier, anders als beim Seraph, wesentlich, daß der Leib nicht zählt, ja, daß der Leib, um Bernini beim Worte zu nehmen, nichtig ist: Therese lebt wesentlich im Gewande. Wohl ist, nach Bernini, wenn Gott Therese sich eint, Therese ihm ganz geeint: Gott ist hier nicht ein Gott des bloßen Geistes, sondern der Gott des ganzen Menschen: dieser Mensch aber, um sich der Sprache der Zeit zu erinnern, ist der Sinnlichkeit des Körpers entkleidet und mit einem neuen Gewande, dem Gewand seines Ordens und seiner Demut, angetan, einem Gewande, das seinen Leib nicht verhüllt, sondern sein neuer Leib ist.

Am Denken der heutigen Zeit und am Anschauen der Kunst der Renaissance geschult, sind uns beide eine Verbindung eingegangen, die nur mit Mühe zu denken erlaubt, daß Kleider nicht als Verhüllungen (um anzudeuten oder übersehen zu lassen) gemeint sein müssen, sondern als Positives, als Leib gemeint sein können; eine Vorstellung, die uns als Anschauung am ehesten in den Zeremonien zugänglich ist, in denen Könige und Bischöfe, was sie sind, erst in ihren Gewändern sind und bei denen das Küssen des Gewandsaumes den Träger nicht, insofern er Mensch ist, meint, sondern den Menschen, insofern er Papst oder Kaiser ist. Der Heilige nun, wie Therese, um Bernini's Anschauung noch einmal in die Sprache seiner Zeit zu setzen, befindet sich in derartiger Entkleidung seines Fleisches und ist mit seinem Gewande so angetan, daß dieses sein Leib ist. Uns muß ihr Gewand gelten, wie uns die Nacktheit des Apoll gilt: antikisch gesagt, ist das Kleid der Therese ihr Leib; christlich gesagt wäre der Körper des Apoll sein Gewand. Historisch heißt uns hier das Kleid als Leib: das Gewand. Ist (pp. 132/133) der Leib der Therese aber ihr Gewand, so wäre jeder Begriff von fleischlicher Sinnlichkeit oder Lüsternheit von vorneherein verfehlt.

Bei der Bedeutung des Gewandes als Leib der Therese verwundert es nicht, daß Bernini es mit Sorgfalt gestaltet hat: so hat der Künstler hier, dem Ausdrucke einer radikalen und ganzen Hingegebenheit an das himmlische Licht entsprechend, und im Unterschiede zu dem Seraph, der in Flammen lebt und dessen Leib mit einem Gewande aus sich schlängelnden Graten, die flammengleich um seine Glieder züngeln und an seinem Leibe emporschlagen, gewandet ist, zum erstenmal in seinem Leben ein Gewand gebildet, in dem es neben den Graten und Furchen, die eine zitternde Unruhe erzeugen, keine einzige konvexe Wölbung gibt, sondern nur konkave Einziehungen und Mulden, deren Sinn anschaulich ist: denn sie sind es, die das himmlische Licht - empfangen. Diese zitternd-unruhige Empfänglichkeit ist aber von allgemeiner Ruhe umschlossen; um sich dessen nochmals zu versichern, erinnere man sich, daß die Figuren der Borghesezeit schreiten, eilen, überhaupt gehen können und daß die Heiligen, von der ersten Ergreifung durch Gott abgesehen, in welcher Konstantin seines Weges reitend in den Stand zurückgeworfen wird, alle nicht gehen, sondern sitzen, knien, stehen, liegen, und begreife, daß Bernini gerade im Zusammenhange mit der Arbeit an der Therese das Ruhen als das Umfassende konzipiert hat, indem der Engel herangetreten und insbesondere die Heiligen ruhig an je ihrem Ort sein müssen, damit, darin geborgen, die unruhig zitternde Empfänglichkeit für Gott überhaupt erst sein kann.

Nur Künstler vom Schlage eines Mocchi, mehr denkend und gelehrt als sehend und wissend, konnten eine Veronika so konzipieren, daß sie - als Gedanke wahrlich erhaben - mit dem Tuche in den Händen, in das der Gott sein Gesicht getaucht und sein Antlitz abgeprägt hat, von Göttlichem angerührt, ins Rasen kommt; aber, eigentlich unbewegt, unergrieffen und undurchzittert, davonrast. Bei Bernini aber stehen selbst die Engel, auch in höchster Freude und tiefstem Leide (Engelsbrücke).

Unruhe und Bewegung sind nicht die Hauptgesichtspunkte für den Barock, soweit er Bernini heißt. Das Ruhig-Sein ist dominant, und innerhalb der Ruhe findet die empfänglich-zitternde Unruhe für die erwartete und sich ereignende Ankunft Gottes statt. Irreal, wie das Gewand, ist auch der Raum, in dem Therese sich befindet. Er ist kein Zimmer, wozu ihm ein Fenster oder eine Betbank oder irgendein Möbel, das ihn wohnlich machte, wie aus anderen Darstellungen von Verzückungen vertraut, fehlt. Der Raum ist als ovale, gewölbte Rotunde ein ausgegrenzter, für sich bestehender und

aufgerichteter Ort, groß genug, daß Therese, der Engel, beide überschienen von den Strahlen des Lichtes, unbeengt und ihn ausfüllend, darin Platz haben: er ist die Stätte der *Unio*. Diese Konzeption ist rein poetischer Natur. Ihr Mittelpunkt ist die mystische Vereinigung der Therese mit Gott; und alles, was sich dabei vorfinden ließe, befindet sich in gänzlicher Reduktion jeder Realität und jeder Verfügbarkeit, wodurch des Raumes reine Relation auf die Union sichtbar und dieselbe umgekehrt mit dargestellt wird. Der Boden ist nur das "Wovon" der (pp. 133/134) Entrückung und die Wölbung ist nur das "Woraufhin" der Entrückung und das "Woher" des himmlischen Lichtes. Beide zusammen mit den Wänden, die hier nur Begrenzung und Aufrichtung des Orts sind, der der mystischen Vereinigung, die ihn erfüllt, dient, bilden diese Stätte und sind als solche komposit geschmückt. So herrscht hier, von allem Realen unabhängig, Wirklichkeit; wenn uns ‚Wirklichkeit‘ das auch bisweilen bloß Geistig-Geistliche begreifen, ‚Realität‘ aber das immer auch Meßbare bezeichnen soll.

Diese Darstellung der *Unio mystica* der Therese ist nun aber ein Altarbild. Von allen Gestalten, die den Zyklus der Heiligen auf dem Wege der Heiligung bis zur *Unio*, den Bernini in seinen reifen Jahren darstellte, bilden, hat er weder Konstantin, Habakuk und Daniel, noch Magdalena und Hieronymus als Altarbilder verwendet, sondern nur die Therese und die Ludovica Albertoni, zwei Gestalten in den höchsten Zuständen der Heiligkeit und der Gottesliebe. Damit ist Bernini von einer, auch von ihm früher geübten, Praxis abgewichen: noch Bibiana war (in *visione beata*) als Statue über ihrem Altare aufgestellt worden, in einem die Antike neu belebenden Sinne: als Kultbild (dessen theologisches Problem hier nicht zu erörtern ist). Michelangelo, auf den Werke solcher Art zu dieser Zeit zurückgehen, hatte sich zwar gehütet, von jemand anderem als von Christus Salvator ein solches Kultbild aufzustellen; Jacopo Sansovino und der frühe Bernini bauten dann auch den Kultbildern der Heiligen (Jacobus Major und Bibiana) Altäre. Jetzt aber wählte Bernini nur mehr Heilige in höchsten Liebeszuständen und stellte in ihnen nur Ereignisse und Vorgänge dar, die als solche wesentlich und als solche für die Messe als *Exempla similia ex minore* gelten können: so wie Gott sich in die *Unio mystica* herabläßt, sich einem menschlichen Wesen mystisch zu einen; so läßt sich sein Sohn herab, Fleisch und Blut und die Menschennatur anzunehmen. Die Parallelität, die nur in der Herablassung als Möglichkeit und Wirklichkeit einer das Heil wirkenden Verbindung zwischen oben und unten, zwischen Gott und Mensch, besteht, ist auch so bedeutend genug. Hier dient das Heiligenbild einem Gottesaltare, und ergänzend zeigt das spätere Antependium vom Abendmahle nicht etwa den Verrat, sondern die Stiftung des Sakramentes. Ist die Herablassung Gottes und die Erhebung des Menschen in die *Unio* hier ein Exemplum für die den Menschen adelnde und erlösende Herablassung des Sohnes in die Inkarnation, so verschob sich doch im Laufe seines weiteren Lebens für Bernini der eigentliche Schwerpunkt in der Messe: die Ludovica Albertoni ist im Zustande des Sterbens gezeigt, da sie stöhnend ihre Seele ausstößt zu einer *Unio* mit Gott: diese Übergabe der Seele an Gott ist ein Exemplum für die Übergabe Christi als Opfer an den Vater.

Für Bernini sind das Opfer und das Verlassenmüssen des Leibes, der, an die Erde hinabgedrückt, bleibt, als Bedingungen der Erlösung, die beherrschenden Gedanken

seines Alters (vgl. auch *Sanguis di Cristo*²⁴). In diesem späten Werk hat er Ludovica Albertoni zwischen einem Gemälde, in welchem die Mutter Gottes das Kind Gottes Menschen übergibt, und der wirklich stattfindenden Messe, in welcher Menschen den Sohn Gottes wieder Gott zurück-übergeben, dargestellt und sie dadurch, die ihre Seele ja zur Vereinigung mit Gott, da erlöst, übergeben kann, förmlich zwischen die zwei Teile von dessen Bedingung eingebettet; und ihren Tod so in der Erlösung geborgen.

Für die in der Cornarokapelle entscheidende Herablassung Gottes in der Inkarnation ist nicht nur Folge: die Möglichkeit seiner Herablassung und einer Erhebung des Heiligen in die *Unio*, sondern auch die völlige Auffahrt der Toten in sein Reich am Jüngsten Tage. Auch dessen ist hier erinnert: denn wir sehen im Boden Gerippe der Toten dargestellt, die beten und sich freuen, weil sie über sich, im Gewölbe der Kapelle, den Himmel, zu dem sie empor dürfen, offen sehen: eine Folge und ein *exemplum contrarium* für die Herablassung des Sohnes. Zugleich aber ist die gesamte Ordnung so getroffen, daß in der Gottesmystik der Therese der Vater, in der Messe der Sohn und hier der Heilige Geist verherrlicht sind.

Erinnern wir uns der Messe, so folgt auf die Wandlung als innersten Teil des Kanon, nach einem expliziten Gedächtnis des Erlösungswerkes Christi (*unde et memores*), unmittelbar eine doppelte Bitte, um die Gewährung von Gnaden im Leben und im Tode (*supplices te rogamus*), daß die, die vom Altare das Fleisch und Blut des Sohnes empfangen, mit allem Segen und aller Gnade des Himmels erfüllt werden möchten (*omni benedictione caelesti et gratia repleamur*), wofür Therese ein Exemplum höchsten Maßes ist; und (*memento etiam*) daß Gott, eingedenk auch der Toten, ihnen den Ort der Erquickung, des Lichtes und des Friedens gewähren möge (*locum refrigerii, lucis et pacis indulgeas*). So hat Bernini hier einen Ort für das Ereignis des innersten Kanon geschaffen, auf das die ganze Trinität in Christus bezogen ist, so daß hier "durch Christus und mit Christus und in Christus Gott dem allmächtigen Vater in der Einheit des Heiligen Geistes alle Ehre und Verherrlichung wird (*per ipsum et cum ipso et in ipso est tibi Deo Patri omnipotenti in unitate Spiritus Sancti omnis honor et gloria*)", mit welchen Worten der Kanon schließt.

Damit ist hier ein Ort für die Zelebration der Messe geschaffen; genauer: dem Ereignis der Wandlung mit seiner Wirkung für die Lebenden und die Toten und seinem Bezüge auf die Verherrlichung der Trinität eine Stätte bereitet: Bernini hat diese Stätte aber nicht so aus der Gemeinschaft der Kirche herausgelöst gesehen, wie wir sie dargestellt haben, sondern die Kontinuität der Heilswirkung, deren Gedächtnis die Kirche ist, mit dargestellt: so ist während der gegenwärtigen Feier der Messe als Erinnerungsoffer, ein aus diesem geflossenes exemplarisches Heilsereignis der Vergangenheit, die mystische Union der Therese, im Gedenken ebenso zurückerinnert, wie das zukünftige, aus der Messe fließende Heilsereignis, die Auferstehung der Toten, im Gedenken voraus erinnert ist. In diesem rückerinnernden und vorauserrinnernden, im Gegenwärtigen zusammengenommenen Gedenken aber, das die exemplarische Heilswirkung Gottes an den Heiligen in der Vergangenheit und die allgemeine Heilswirkung der Herrlichkeit des Heiligen Geistes in der Zukunft, jeweils in der das Heil (pp. 135/136) hier und heute

²⁴ Br.-W. Tfl. 198. Siehe hier im Anhang auch die Miscelle "Gian Paolo Oliva und Gian Lorenzo Bernini".

wirkenden Messe, versammelt, darf Bernini's Begriff von der Wirklichkeit der römischen Kirche angeschaut werden.

Die Wirkung dieses Gedenkens auf den Beschauer ist dabei in besonderer Weise erreicht. Bei deren Erklärung muß die Behauptung über Bernini's Kunst aber zurückgewiesen werden, sie sei in irgendeinem Betrachte illusionistisch, sofern das heißen soll, sie erwecke den Anschein von realen Ereignissen, ohne daß zugleich jeder auch nur geduldete Versuch freundlicher Täuschung ausgeschlossen ist; oder insofern es heißen soll, der Betrachter hätte in irgendeiner Weise an den dargestellten Geschehnissen zu partizipieren, sei es auch nur in freundlich nahegelegter Träumerei. Was mit Illusionismus gemeint scheint, bedarf einer sorgfältigeren Bestimmung.

Im *Jüngsten Gerichte* Michelangelos ist uns eine Vorstellung gegeben; und uns, die wir in der Sixtinischen Kapelle sind, ist zugleich klargemacht, daß der Inhalt dieser Vorstellung uns an Größe gewaltig übersteigt. In der Decke der gleichen Kapelle ist uns in den Propheten und Sibyllen und den um sie herum anzutreffenden sonstigen Vorstellungsinhalten wiederum eine Vorstellung, deren Inhalt uns an Größe gewaltig übersteigt, gegeben und darüber hinaus noch klargemacht, daß der Inhalt in der Höhe, über uns erhaben, seinen Ort hat. (Wie die einzelnen Inhalte - Historien, Propheten usw. - sich im Einzelnen zueinander verhalten mögen, ist dafür, daß es sich um Vorstellungen handelt, gleichgültig.) Im Prinzip ist auch das Gaukelspiel der Persiflage in Galleria Farnese der Inhalt einer Vorstellung, die für erhaben und groß ausgegeben wird.

Auch bei Bernini haben wir solche Vorstellungen vor uns. Neu ist nur, und das ist das Wesentliche, daß z.B. der Priester die Messhandlung zwischen der *Unio mystica* und der Auferstehung der Toten, zwischen diesen vorgestellten Exempla, vollzieht; ja, mehr noch, daß er, wenn er zu Boden schaut, die Toten sich freuen sieht, für die der Himmel, den er nur sieht, wenn er sich nach oben wendet, offen ist; das heißt, daß die Vorstellungsinhalte, genauer: die Teile eines einzigen zusammenhängenden Vorstellungsinhaltes so aufeinander verwiesen sind, daß er vom einen zum anderen nur über sich (sich drehend und wendend) kommen kann. Die Richtungen, die bloßen Richtungen der unabdingbaren Verweisungen (nicht aber deren Inhalte) sind mit den bloßen Richtungen der dem Priester möglichen Bewegungen (nicht aber deren Zielen) identisch. Dadurch haben diese Inhalte, über die von Michelangelo vorgestellten hinaus, eine Wirklichkeit; eine Wirklichkeit, die aber in keinem Illusionismus besteht; vielleicht, daß unter dem Eindruck der herrschenden Lehre, leichter auf einem anderen Gebiete ein Vergleich zu finden wäre: im Preußen des 19. Jahrhunderts möchte so durchaus ein Mann denkbar sein, der in keiner Situation von seinem Pflichtbewußtsein, das er an Friedrich II. geschult habe, loskomme; er lebe in fortwährendem tätigen Gedächtnis des großen Königs: so wird er vielleicht wirklich nichts tun, auf das das Gedächtnis dieses Königs nicht von bestimmender Wirkung wäre; wohin er sich wendet, er wird seiner denken; was ihm begegnet, wird ihn an ihn erinnern: gleichwohl bleibt er, nicht Don Quijote, fern davon, den König für etwas Lebendes zu nehmen. In der Cornarokapelle haben die Vorstellungsinhalte in gleicher Weise Wirklichkeit und Macht; (pp. 136/137) doch ohne jeden Illusionismus, sowohl ohne die Illusion, daß die Inhalte möglicherweise real wären, wo sie nur Vorstellungen sind; wie auch ohne, daß die Vorstellungen Illusionen wären, denn sie sind wirklich und voll Macht. Und diese Wirklichkeit führt entsprechend dazu, daß der Priester, der, um die Vorstellung in ihren Teilen anzusehen, immer über sich selbst geht und sie so erfahren kann, zugleich, wie und wohin immer er sich bewegt,

solange er nicht die Augen schließt, auf Teile dieses einen Vorstellungsinhaltes stößt und in deren unabdingbaren Verweisungen die Wirklichkeit dieser Vorstellung als Macht erfahren muß.

Michelangelos Gestalten in der Sixtina waren bloße Vorstellungen; in ihnen waren Maße aufgestellt, die Michelangelo wesentlich schienen und an denen der Betrachter zwar nichts mehr ändern konnte; aber er konnte sich von Michelangelos Werken als bloßen Vorstellungen, wozu sie ihn souverän genug ließen, abwenden. Von Bernini's Gestalten in der Cornarokapelle, die in ihren eigenen Relationen in alle nur denkbarmöglichen Richtungen der Menschen verwiesen sind, kann man sich nicht abwenden; man kann sich nur gegen sie wehren - wobei Jacob Burckhardt, als Beispiel, diesen Unterschied durchlitten hat. -

Für uns gelte, daß der Priester, wohin er schreite, sich neige, die Arme erhebe, fortwährend, unablenkbar, ja immer hingelenkt in diesem dreifach entfaltetem, im Gedenken zusammengenommenen Gedächtnis der Heilswirkung Gottes lebt. Wodurch hier ein Ort geschaffen ist, der nach Raum und Zeit entfaltet, vollständig ist, unreal und wunderbar. Ein Ort, den Bernini auf dieser Stufe seiner Entwicklung, nur vom Priester, nicht von den Gläubigen, die außerhalb der Chorschranken bleiben müssen, nicht auch, nicht einmal in der Vorstellung, von den dargestellten Mitgliedern der Stifterfamilie Cornaro betreten wissen wollte, die von Logen aus in ‚ewiger Anbetung‘ der Feier der Messe an dem Altare, dessen Altarbild die *Unio mystica* der Therese zeigt, in der Kapelle, in der zugleich der Auferstehung der Toten gedacht ist, beiwohnen. Sie tun dies als Vorbilder für die Andächtigen, lesend, betend, schauend, diskutierend: frei weilend, wie Bernini es in Raffaels *Disputa*, die für die räumliche und Sinnordnung in manchem ein Vorbild war, sehen gelernt hatte. Außer Bernini aber, so ist zu schließen, ist kein Künstler zu finden, der, wie er, an diesem Orte, in S. Andrea al Quirinale und im heiligen Bezirk von St. Peter das Wesen der römischen Kirche anschaulich und wirklich gemacht hätte. (pp. 137/139)

III. Versuch (1968),

das Verhältnis Gian Lorenzo Bernini's zu Ignatius von Loyola neu zu bestimmen, unter stärkerer Berücksichtigung des Alterswerkes (1968)²⁵

In der einschlägigen Literatur ist seit längerem ein Einfluß des Ignatius von Loyola auf Gian Lorenzo Bernini und dessen Kunst angenommen bzw. vorausgesetzt worden. Diese Ansicht stützte sich gerne auf die unbewiesene Behauptung, daß Bernini die ignatianischen Exerzitien geübt habe²⁶. Diese Behauptung hatte ich in der Erstfassung meiner Erörterung von 1965 aus der Literatur übernommen und war davon ausgegangen. Das entfällt heute. Der bekannte Zusammenhang des Bernini mit den Jesuiten überhaupt und ihrem späteren General Gian Paolo Oliva²⁷ läßt es m.E. dennoch sinnvoll erscheinen, die Evidenz einer solchen Beziehung zu prüfen und sie versuchsweise einmal vor auszusetzen.

In der Erörterung von 1965 über die Entstehung des Berninischen Heiligenbildes, in der von dem Einfluß des Franz von Sales, den dieser in der Auffassung der Heiligkeit der Heiligen auf Bernini gewonnen hatte, ausgegangen worden war, glaubte ich sagen zu können, daß zwischen Ignatius von Loyola als Aszeten und der Kunst des Bernini kein Zusammenhang bestanden habe. Wie aber sonst? Das war hier neu zu untersuchen.

Es stellt sich mir nun so dar: daß Franz von Sales auf Bernini an einer bestimmten Stelle seines Lebens (approximativ 1642) großen Einfluß gewonnen und in dem Bernini beschäftigenden Thema befreiend auf ihn gewirkt und so ihn ein neues, nämlich salesianisches Heiligenbild zu konzipieren veranlaßt hat, woraus sich dann eine Wende seiner Kunst im Ganzen ergeben hat. Dieser Vorgang ist aber eingebettet geblieben, wie mir scheint und ich zeigen möchte, in eine längere Beschäftigung mit Ignatius und ignatiani(pp. 140/141)schen Gedanken, die auch schon für jene Wende einen festen Grund abgegeben haben. Dieses Verhältnis zu Ignatius von Loyola ist ungleich schwieriger zu erkennen und nicht mit einem einzigen Namen zu benennen, weil Bernini's Ergreifung und Aneignung ignatianischer Gedanken in mehreren Stufen auch von verschiedener Wesentlichkeit erfolgt ist; übrigens, wie auch die der Gedanken des Franz von Sales, ohne irgendeine Spur einer, auch nur vorübergehenden, kämpferischen Auseinandersetzung, die Bernini's entweder liegen lassendem oder adaptierendem Geiste fremd geblieben zu sein scheint.

²⁵ Den Marginalien zu meiner Abhandlung von 1965 (Dissertation) von Karl Rahner SJ verdanke ich die Veranlassung, meine Vorstellungen von Ignatius revidiert und demzufolge Bernini's Verhältnis zu Ignatius neu beurteilt zu haben. Für die freundliche Durchsicht dieses Aufsatzes und hilfreiche Hinweise bin ich auch Hugo Rahner SJ verpflichtet.

²⁶ Weibel a.a.O. p. 8; Irving Lavin a.a.O. p. 4 Anm. 3 hat den Irrtum aufgelöst. S. hier die Anmerkungen zu Kapitel B,6 der Abhandlung von 1965.

²⁷ Siehe hier im Anhang die Miscelle "Gian Paolo Oliva und Gian Lorenzo Bernini".

Wenn ich Bernini mit Ignatius und seinem Exerzitienbuch²⁸ verbinde, so handelt es sich aber nicht darum, zu behaupten, Bernini habe Ignatius wie ein Handbuch oder theologisches Lexikon eingesehen. Einzelheiten, wie man sie aus Handbüchern und Lexika entnimmt, hat Bernini, soweit aus Büchern, aus anderen Werken gezogen, von denen uns dank vielseitiger Forschung eine Reihe bekannt ist. Hier ist die These, daß die Beschäftigung mit Ignatius von Loyola, wie jene mit Franz von Sales, zur teilweisen Aneignung ihres Geistes geführt hat; und daß darum das wichtig dafür Erscheinende als ein Gleiches, 'vom selben Geiste kündend', aufgeführt werden kann.

So werden zunächst vier, auf verschiedenen Ebenen liegende Punkte einer Übereinstimmung hervorgehoben werden; dann wird ein Abriß der Entwicklung der Aneignung der ignatianischen Gedanken, nebst einer Bezeichnung des Verhältnisses, in welchem die ignatianischen und salesianischen Gedanken bei Bernini zu einander gestanden haben, gegeben werden; und werden letztlich, auf diesem Fundamente, versuchsweise, einige Bemerkungen zu Alterswerken Bernini's, in denen Bernini's Empfinden die größte Nähe zu Momenten der Religiosität des Ignatius erreicht hatte, angeschlossen werden.

A. Vier Übereinstimmungen

1. Zur Anima Beata und Anima Dannata

Einer der Grundgedanken der ignatianischen Exerzitien und wohl derjenige, der sich als erster in Bernini's Kunstwerken deutlich ausgewirkt hat, ist die *discretio spirituum*, die Lehre von der Unterscheidung der guten und bösen Geister²⁹. Ihren Niederschlag finde ich in Bernini's Büsten der *Anima beata* und der *Anima dannata*, in denen die vom Guten bzw. vom Bösen Geiste beherrschten, derart Seligen bzw. Verdammten Seelen dargestellt sind. Das erhellt, wenn man die Listen der die beiden (pp. 140/141) Geister charakterisierenden Kennzeichen aus dem *Directorium autographum* und der lateinischen *Versio prima*, nach Hugo Rahner³⁰, so weit hier von Belang, einander gegenüberstellt und mit den Werken vergleicht:

Der gute Geist:	Der böse Geist:
paz interior	guerra contra la paz
- innerer Friede	- Bekämpfung des Friedens
gaudium spirituale	perturbatio animae
- geistliche Freude	- seelische Verwirrung
dulciter et suaviter	cum strepitu et inquietudine acriter

²⁸ *Exercitia spiritualia*. Verweisungen auf die deutsche Ausgabe: Ignatius von Loyola, *Geistliche Übungen*, übers. A. Feder, hg. Emmerich Reitz von Frenzt, Freiburg 131961.

²⁹ §§ 313 sqq.

³⁰ Hugo Rahner, "'Werdet kundige Geldwechsler', Zur Geschichte der Lehre des hl. Ignatius von der Unterscheidung der Geister", in: *Ignatius von Loyola, Seine geistliche Gestalt und seine Vermächtnis, 1556-1956*, hg. Friedrich Wulf, Würzburg 1956, p. 317, 331 sq.; wieder abgedruckt in Hugo Rahner, *Ignatius von Loyola als Mensch und Theologe*, Freiburg 1964.

- | | |
|---------------------------|--|
| - süß und mild | - lärmend und sehr unruhig |
| Esperanca, fee, amor | esperanca en cosas baxas |
| - Hoffnung, Glaube, Liebe | - Verlangen nach Niedrigem |
| elevación de mente | vagar la mente en cosas baxas |
| - Erhebung des Geistes | - Schweifen des Geistes in niedrigen Dingen. |

Ein Exerzitand wird mit dieser Unterscheidung des Guten und des Bösen Geistes schon in der ersten Exerzitenwoche vertraut gemacht.

Bernini's Bibiana stellt, in solchem Betracht, eine *anima beata in visione beata* dar.

2. Zum Bezirk von St. Peter

Seit längerem ist anerkannt, daß zwischen den Hauptwerken, die Bernini für den Bezirk von St. Peter geschaffen hat, ein Zusammenhang besteht. Darüber hinaus hat Hans Sedlmayr³¹ dargestellt, daß die Art, wie diese Werke des Bernini für die Peterskirche sich in deren gesamten Zusammenhang einfügen, von einem ikonologischen Gesamtkonzept zeugt und daß Bernini's Werke von diesem ihrerseits getragen werden. Dabei hat sich ergeben, daß Bernini's Werke in dem Heranwachsen des gesamten Konzeptes in der für die Ikonologie von St. Peter wesentlichen Epoche den Schluß bilden. Von diesem Endzustande her gesehen, sind Bernini's Werke die für den Bezirk von St. Peter wichtigen, indem sie in ihrer Aufeinanderfolge vier wichtige Punkte der Hauptachse besetzt halten: sie bilden für die ikonologische Auffassung daher das Gerüst, zu dem im barocken Endzustande alles übrige gestanden hat. Um diesen durch diese vier Stätten vorab bestimmten religiösen Gesamtort von St. Peter geht es auch hier.

Die vier Monumente sind: die Engelsbrücke, der Petersplatz, der Baldachin in der Vierung und die Kathedra. (pp. 141/142)

Die Engelsbrücke. Die *Roma sacra*, der heilige und befestigte Bezirk von St. Peter, wird von jedem Bewohner der profanen Stadt wie jedes Ortes des Erdkreises z. Zt. des Bernini über die Engelsbrücke betreten, an deren Eingang ihn Petrus und Paulus begrüßen. Der heilige und der profane Bereich sind durch einen Fluß geschieden und dieser wird durch eine Brücke überbrückt. Auf dieser Brücke stehen keine Viktorien mehr, wie es an diesem Platz aufgrund einer antiken Tradition nahegelegen hätte, auch keine Engel als Wächter eines himmlischen Jerusalem, wie man es von religiösen Orten des Mittelalters gewohnt ist, sondern bei ihr schweben auf Wolken Engel, welche die Leidenswerkzeuge Christi uns gegenwärtig und vor Augen halten, soweit sie (incl. der in S. Andrea delle Fratte) von Bernini gemeißelt sind, in tiefstem Leide und der auf der Brücke in höchster Freude zugleich. Dabei ist nicht das historische, vergangene Geschehen der Passion dargestellt, auch nicht Christus, vielmehr ist uns in den Werkzeugen derselben das Faktum des Leidens und unserer Erlösung vergegenwärtigt und unserer Erinnerung dargeboten.³² Religiös sinnvoll, erfährt sich der heilerwartende, wegen seiner Sünden

³¹ Hans Sedlmayr, "Der Bilderkreis von Neu St. Peter in Rom", jetzt in: drs.: *Epochen und Werke*, Wien 1960, vol. II, p. 7 sqq.; zu Bernini p. 23 sqq.

³² Daß es sich nicht um das historische Geschehen, sondern um das Mysterium der Erlösung handelt, stimmt auch mit der Dedikationsinschrift überein: *Clementi nono Pont. Opt. Max. aelio ponti ad S. Angeli Arcem angelorum statuis redemptionis mysteria*

hergekommene Pilger gerade in dem Momente, da er von dem profanen Rom in den heiligen Bezirk, über die Trennung hinweg, für sich eine Brücke geschlagen³³ findet, so wie er ankommt, diesem Faktum seiner Erlösung konfrontiert. Dadurch gestimmt, derartig in seinen wahren religiösen Stand zurückgeworfen, mag der Pilger dann durch die engen Gassen des Borgo wandern, geradenwegs nach St. Peter, bis er sich plötzlich in der ungeheueren Weite des Petersplatzes und an einen anderen Ort versetzt findet. Der Petersplatz. Vielleicht könnte jemand sich geneigt fühlen, die Wirkung des Petersplatzes auch dahin zu beschreiben, daß er feierlich stimme, bestimmt erweitere und uns ruhig und zufrieden ins Warten erhebe. Architekturwirkungen bleiben aber, auch als konkrete, doch allgemeine, solange nicht ein anderes, Präzises, sie genauer begrenzt: hier ist es die Schar der Heiligen auf den Kolonnaden, welche die zweite Station des Pilgerweges als den Umkreis der Heiligen, in den der Pilger eingetreten, charakterisiert, Heilige, die ihn ihrerseits, weit über ihn erhoben und erhaben, rings umgeben und zur Fassade leiten, über der, an seiner Heiligen Spitze, Christus steht: an seines Hofstaates Spitze für den eintretenden Pilger Hof haltend. Wenn der Pilger sich entschließt und, diesen Hofstaat durchschreitend, auf Christus zugeht, gelangt er zur Peterskirche, wird sie betreten und den dritten Haltepunkt erreichen, den Baldachin in der Vierung. Der Baldachin in der Vierung. In den Vierungspfeilern sind vier Hauptreliquien von St. Peter verwahrt, neben dem Haupte des Andreas (pp. 142/143) die Lanze des Longinus, das Kreuz der Helena und das Schweiß Tuch der Veronika. In den Nischen dieser Pfeiler sind die zugehörigen Heiligen dargestellt und in den Reliefs der Schautribünen, verehrt und vorgewiesen, die Reliquien. Zu dritt sprechen sie vom Leiden Christi. Inmitten des gewaltig ragenden, ruhend bekrönten und so auf Heiltümern gegründeten Ortes erhebt sich über der Stelle des Petrusgrabes die Meßfeierstätte, die, entgegen ersten Projekten mit verschlossen und bewahrend wirkenden Baldachinen, jetzt durch Bernini's Baldachin als Stätte eröffnet, dargestellt und geschmückt ist. In dem Mysterium der Messe sind eine Fülle von Mysterien vereinigt, auf deren jedes ein Künstler, interpretierend, den Akzent legen kann. Bei der Errichtung des Baldachins war vorübergehend vorgesehen, auf ihm die Statue des Auferstandenen aufzurichten.³⁴ Dadurch wäre auf das Ganze des Lebens Christi von seinem Leiden, wovon drei der Pfeiler künden, bis zu seiner Auferstehung der Akzent gesetzt worden. Indem man von diesem Projekte jedoch abkam, wird die Messe jetzt unter dem dominierenden Umstände seiner Passion vollzogen. Wie auf der Engelsbrücke ist auch hier in Christi Leiden der Ausgangspunkt für das Thema genommen; während dort aber das Leidensgeschehen selbst nicht dargestellt ist, sondern der Sünder mittels der Werkzeuge des Leidens dem Faktum der eigenen Erlöstheit konfrontiert wird, wird in der Messe, bei deren Opfer der Beter immer dem Leiden Christi beiwohnt, derart eben dieses Leiden wiederholt. Auf diese Teilnahme am Opfer und an der Wiederholung der Passion Christi folgt als vierte Station die Kathedra.

praeterentium exulto et exornato quod sine eius titulo et insignibus opus absolvi ex animi moderatione mandaverat Clemens X Pont. Max. ut beneficentissimi principis memoria extaret posuit anno MDCLXXII.

³³ Vgl. den Titel des Papstes als *Pontifex Maximus*.

³⁴ Br.-W. Tfl. 188a.

Die Kathedra. Durch die Entdeckung eines die Verklärung Christi auf dem Berge Tabor darstellenden Bozzettos und die Zuweisung desselben zur Kathedra Petri durch Kurt Rossacher hat das ikonologische Programm der Kathedra eine mich überzeugende Ergänzung gefunden³⁵. In dieser ikonologischen Untersuchung ist, da eine Absicherung jener Rekonstruktion durch Urkunden wünschenswert bleibt, doppelt zu verfahren, so daß ich mich im Folgenden an diese Rekonstruktion halte, derart aber, daß die Passagen über die Bedeutung Christi für die Kathedra gegebenenfalls gestrichen werden könnten und diejenigen über die Bedeutung der Kirche dann allein stehen blieben.

Bernini hat die Kathedra Petri in einem Reliquiar geborgen und dargestellt. Die an diesem Reliquiare zu sehenden Reliefs zeigen die historischen Szenen des *Pace oves meas*, dann der Schlüsselübergabe und, gelegentlich der Fußwaschung, des Momentes, da Christus selbst sich vor Petrus neigt und ihm den Fuß küßt.³⁶ In der endgültigen Fassung schwebt diese Kathedra aus eigener Kraft, über die Erde erhaben, vor den Wolken. Zu ihren (pp. 143/144) Füßen, selbst noch über die Erde erhoben, nahen ihr oder stehen ihr nahe, sie verehrend, vier Kirchenväter, zwei des griechischen Ostens, zwei des lateinischen Westens.³⁷ Sie haben an den Füßen der Kathedra befestigte Schlaufen ergriffen, so bezeugend, daß sie die Kathedra nicht tragen, die aus Eigenem über ihnen schwebt, und daß sie selbst nicht gebunden, sondern frei, aber von ihr abhängig sind. Heute bricht über der Kathedra die Engel- und Wolkenmasse auf und erscheint in dem hereinbrechenden Lichte, schwebend, die Taube des Heiligen Geistes. Wir haben so auszulegen: Schwebend vor Wolken unter dem über ihr schwebenden Heiligen Geiste, als Garanten der Lehre, schwebt die Kathedra Petri, der Lehrstuhl seiner Nachfolger, assistiert von den verehrend genahen Kirchenvätern.

Wenn nach der neuen Rekonstruktion statt des Heiligen Geistes an der gleichen Stelle die Verklärung Christi auf dem Berge Tabor dargestellt werden sollte, wäre dadurch ein Ähnliches, Deutlicheres und Tieferes sichtbar. Von Petrus, dem Vorläufer der Päpste, ist in den kanonischen Heiligen Schriften wenig und desto Beachtenswerteres erhalten, zwei apostolische Briefe. In diesen Briefen spricht Petrus ein einziges Mal von seinem Lehramte: "Wir sind ja keinen ausgeklügelten Fabeln gefolgt, als wir euch die Macht und die Ankunft unseres Herrn Jesus Christus kundtaten..." Und an eben dieser einen Stelle beruft er sich dafür, daß er Wahres lehrt und keine Märchen, auf das, was er selbst gesehen: "... sondern wir sind Augenzeugen seiner Majestät gewesen. Denn er empfing von Gott dem Vater Ehre und Herrlichkeit, da von der hochehrhabenen Herrlichkeit die Stimme an ihn erging: Dies ist mein Sohn, der geliebte, an dem ich Wohlgefallen fand. Und diese Stimme hörten wir, als wir mit ihm auf dem heiligen Berge waren, vom Himmel kommen. Und so besitzen wir das prophetische Wort um so fester, und ihr tut gut daran, darauf zu achten wie auf eine Leuchte, die am finsternen Ort scheint, bis der Tag anbricht und der Morgenstern aufgeht in eurem Herzen"³⁸. Die Teilnehm an der

³⁵ Siehe hier ausführlicher im Anhang "Bernini's Modello einer 'Verklärung Christi' im Salzburger Barockmuseum (1983)".

³⁶ Wittkower a.a.O. Tfl. 94, Figg. 90, 91.

³⁷ Entweder (nach heute allgemeiner Ansicht) Ambrosius, Athanasius; Johannes Chrysostomus, Augustinus; oder (nach Domenico Bernini und Baldinucci) Ambrosius, Athanasius; Gregor von Nazianz, Augustinus.

³⁸ 2.Petr.1,16-19.

Verklärung auf Tabor ist nichts weniger als die von Petrus selbst angeführte Legitimation seiner Lehre. Es könnte keine prägnantere ikonologische Kombination für die Kathedra Petri geben als eben diese. Genauer besehen, wären hier noch Wolken gebildet und Engel dargestellt, die diese Wolken beiseite schoben, so daß im hereinbrechenden Lichte die Verklärung erst sichtbar würde. Wir hätten also auszulegen: Über die Erde hinausgestellt, stehen verehrend genahte Kirchenväter der Kathedra bei, die, geschmückt mit den Reliefs historischer Würdigungen des Ranges Petri durch Christus selbst, über ihnen, vor Wolken, im Momente der Enthüllung der Verklärung Christi auf Tabor (die wiederum dessen Enthüllung als Gottes Sohn und Gott ist) als der die Wahrheit der von ihr ausgehenden Lehre erweisenden Legitimation, schwebt. (pp. 144/145)

Die näheren Umstände der historischen Entwicklung des ikonologischen Programmes für die Kathedra sind noch dunkel. Es ist nicht ausgeschlossen, daß darin, daß eine die Wahrheit der Lehre erweisende Revelatio der Verklärung Christi, wegen der dadurch erreichten allgemeinen Offenheit der Wahrheit, fürderhin jede Lehre überflüssig machte, genügend Grund gefunden wurde, die gegenwärtige Gestaltung einzuführen, die andere aber, als verfrüht, beiseite zu lassen, solange es um die Kathedra, das heißt um die Wirklichkeit der Kirche gehen sollte. Die Kathedra und darin die lehrende Kirche war der Zentralpunkt für die Erfindung und muß es für die Auslegung bleiben; auch die Verklärung auf Tabor darf nur in Rücksicht darauf eingeführt werden, im wörtlichen Sinne von 2.Petr.1,16 ff.

Eher aber könnte der Grund für die Änderung des Programmes in einem künstlerischen Problem, nämlich darin gelegen haben, daß trotz der Vergoldung, trotz aller Sorgfalt bei der Führung des Gegenlichtes, wie der Bozzetto sie sehr wohl erkennen läßt, Christus sich doch dunkel vor dem helleren Lichte abgehoben haben würde und dies einer Darstellung der Verklärung nicht mochte angemessen, eher entgegen, geschienen haben. Für die Auslegung des Gesamtortes von St. Peter, soweit ihn Bernini gestaltet hat, ist man dahin gekommen, zu sehen, daß der Pilger auf seiner vierten Station die Kirche als lehrende, die verehrungsvolle Assistenz der Kirchenväter schaut und entweder als Garanten ihrer Lehre den Heiligen Geist oder als deren Legitimation die Verklärung Christi auf Tabor, dann zugleich damit, daß die Kirche für die Zeit vor der Revelatio zu lehren hat. Hierin liegt, wie mir scheint, das bedeutendere theologische Konzept.

Fasse ich zusammen: a) der Pilger findet sich auf Ponte S. Angelo den Werkzeugen der Erlösung konfrontiert und dergestalt auf der Brücke der Erlösung; b) der mit seiner Erlösung konfrontierte und durch diese Erinnerung gestimmte Pilger steht Christus inmitten seines Hofstaates gegenüber; c) durch die Erinnerung seiner Erlösung gestimmt, den Hofstaat auf Christus zu durchschritten habend, nimmt der Pilger an der Messe unter dem Baldachine als einer Wiederholung des Leidens Christi im Umkreise der Passionserinnerungen teil; d) durch seine Erlöstheit, auch wenn Sünder, gestimmt, durch den Hofstaat Christi zu ihm hin in die Kirche eingegangen, an der Wiederholung des Leidens Christi in der Messe teilgenommen habend, erscheint ihm die Herrlichkeit des verklärten Christus und zugleich die legitimiert lehrende Kirche oder die garantiert das Wahre lehrende Kirche allein.

Dieser Weg ist der Weg der Exerziten: in deren vierwöchigem Gange es darum geht, daß der Exerzitand in der ersten Woche im Vollbewußtsein seiner Sünden sich der Erlöstheit durch Christus konfrontiert; daß er in der zweiten Woche (worin diese gipfelt) so vorbereitet, vor Christus inmitten seines Hofstaates erscheint, ihn wählt und sich

entschließt, auf ihn zuzugehen; daß er in der dritten Woche (worin wiederum diese gipfelt) sich das Leiden und Sterben Christi vergegenwärtigt; und in der vierten Woche endlich dessen Triumph vergegenwärtigt, welche Woche ihrerseits gipfelt in der Einübung des Fühlens mit der Kirche (des *sentire cum ecclesia*). Im Doppeltakt (Engelsbrücke - Pe(pp. 145/146)tersplatz; Vierungsbaldachin - Kathedra) der ikonologischen Konzeption des berninischen Gesamtortes von St. Peter sind diese vier Stationen derart aufgehoben, daß die für die Glaubensentscheidung des irdischen Pilgers wesentlichen, wenn ich so sagen darf, existentiellen Stätten der Exerzitien, zu einem Gesamtort vereint, wiedergegeben sind.

Der Bezug auf die Exerzitien des Ignatius ist auch geeignet, eine historische Ungereimtheit im ikonologischen Programm philologisch zu erklären. Denn in der Rekonstruktion der Kathedra, die sich ikonologisch auch hier bewährt hat, ist, wie man bemerkt, der Triumph Christi mit seiner Verklärung auf Tabor zusammengezogen worden, mit einem Ereignis, das der Passion Christi vorauslag. Abgesehen von den Versen 2.Petr.1, 16 ff., die in ekklesiologischer Hinsicht genügen, ist in christologischer Hinsicht zu beachten, daß Ignatius in seinen Exerzitien durch Interpolation oder aufgrund eines Irrtums auch den Berg der Himmelfahrt als den Berg Tabor ansieht³⁹. Durch diese geographische Identifikation ist ein Heilsbezug symbolisiert worden, der als solcher im Programme von St.Peter, nach der Rekonstruktion, wiederum realisiert worden wäre: Die Himmelfahrt des auferstandenen Christus, das ist des nach Maßgabe der vorausgenommenen Verklärung auf Tabor nunmehr verklärten und zu verherrlichenden Christus, macht für das Heute die ihn so lehrende Kirche überhaupt erst notwendig, bis jene Wolken, welche den Verklärten bei seiner Himmelfahrt aufnahmen, ihn den Augen entzogen und verdeckten, von Engeln beiseite gedrängt werden, die Verhüllung aufgehoben wird und das Verhüllte entborgen wird, damit Christus sich im Lichte zeige als der, der er in Wahrheit ist. Bis dahin schwebt vor der Wolke, in der zum anderen Male Gott geborgen ist⁴⁰, der Lehrstuhl der Kirche.

Durch Exerzitien ginge der Rhythmus dieses in sich antithetischen, zugleich im Ganzen gesteigerten, unablenkbar zielgerichteten, die Heilsgeschichte nur groß und im Ganzen umfassenden theologischen Denkens zugleich mit den eingeübten Gedankeninhalten bzw. -perspektiven so in den Übenden über, daß an eine Absicht, gewissermaßen Exerzitien-Kulissen aufbauen zu wollen, gar nicht erst gedacht werden müßte, was auf der anderen Seite aber ein am Ende aufgetauchtes Wiedererkennen und ein daraufhin sich durch den Exerzitientext haben weiterleiten lassen und ein ihm gemäßes vollendet Haben des Programmes nicht durchaus ausschloße. Ob Bernini selbst Exerzitien mitgemacht hat, ist, wie erwähnt, ungewiß und nicht belegt.

Das ikonologische Gesamtprogramm des Berninischen St.Peter ist nicht in Einem entworfen, sondern, fortwährend ergänzt, langsam gefügt worden. (pp. 146/147) Die Stufen sind in Kürze die folgenden gewesen: 1) ca. 1633: Zu dieser Zeit ist der Baldachin, der 1624 in Auftrag gegeben und 1633 im großen und ganzen fertig gestellt war, als Meßfeierstätte über dem Grabe Petri, unter Aufgabe der Statue des auferstandenen Christus, und sind die Vierungspfeiler, an denen die Arbeit 1628

³⁹ § 307, bezogen auf Mt.28,16-20 und Parallelstellen, bes. Mk.16,15-19. Die Sonderbetrachtung § 312 widerspricht dem nicht.

⁴⁰ 2.Mos.40,34 sqq.

aufgenommen worden war und 1640 im großen und ganzen abgeschlossen wurde, als Passionserinnerungen an dieser Meßfeierstätte, und damit in ikonologischer Hinsicht der innerste Punkt des späteren Programmes fertig gewesen. 2) ca. 1660: Etwa zu dieser Zeit ist die Kathedra, für welche die Planungen 1656 begonnen worden waren, nicht mehr als großes Reliquiar innerhalb oder vor einer Nische konzipiert worden, sondern in ihrer heutigen Größe; dadurch ist sie erst zum Baldachin kommensurabel und ikonologisch verhältnismäßig geworden, indem nunmehr die Meßfeierstätte unter dem dominierenden Aspekte der Passion und die Verherrlichung Christi wie (oder allein) diejenige der Kirche aufeinander bezogen worden sind; dadurch erst sind verschiedene Stellen der Peterskirche auch anschaulich aufeinander bezogen worden. Der Petersplatz, der seit 1656 geplant und gebaut wurde, blieb infolge seiner schieren Größe noch inkommensurabel zu Baldachin und Kathedra, blieb Vorplatz der Kirche, auf welchem die Gläubigen in den Umkreis der Heiligen eintraten. 3) ca. 1667: Zu dieser Zeit wurde die Engelsbrücke geplant, die als Skulpturenwerk dem Baldachin und der Kathedra kommensurabel und als Architektur wie nach ihrer städtebaulichen Funktion, wie letztlich dank ihres großen Abstandes vom Petersplatze, auch erst dem Petersplatze kommensurabel ist. Die Zusammengehörigkeit und die Differenz von Engelsbrücke und Petersplatz wird im Inneren der Kirche, gemildert und taktmäßig, wiederholt. Durch die Engelsbrücke ist dieses Achsialprogramm im Momente seines Zusammenschlusses als ganzes auch erst zum Entstehen gekommen.

Das durch diese letzte Ergänzung zutage getretene ignatianische Gesamtkonzept hat die Kirche des Apostelfürsten Petrus zugleich auch als Christuskirche definiert, seit wann sie anschaulich erst das Erbe der Mutter der Kirchen der Stadt und des Erdkreises wirklich hat antreten können.

Zur Entwicklung ikonologischer Kirchenkonzepte bei Bernini ist noch anzumerken: In der Cornaro-Kapelle ist in drei Schichten hintereinander sichtbar: die Auferstehung der Toten, die Stätte der Heilswirklichkeit der Messe, die Verzückung der hl. Therese; hintereinander ein Ereignis der Zukunft, eines der Gegenwart und eines der Vergangenheit. In S. Andrea al Quirinale findet man den Hauptraum als den Himmelfahrtsort des hl. Andreas ausgestaltet, dessen Himmelfahrt wir in ihrer Darstellung wie gegenwärtig beiwohnen können. Die Heilswirklichkeit der Messe im Presbyterium ist ebenfalls gegenwärtig. Das Martyrium des hl. Andreas, ein vergangenes, historisches Ereignis, ist auf einem Gemälde dargestellt, welches Engel am Rahmen herabtragen, d.h. explizit als Gemälde behandeln, d.i. so, wie es jeweils gegenwärtig, nämlich als Schilderung von etwas Vergangenen, sein kann. (pp. 147/148)

Diese Konzentration auf die jeweilige Gegenwart, in der nicht mehr die Zeiten als unterschiedene in eins zusammengezogen sind, hat auch für St. Peter gegolten. Auf der Engelsbrücke ist ja nicht die historische Passion dargestellt, sondern mittels der Passionswerkzeuge der Erlöstheit erinnert, die immer und jeweils jetzt gilt. Auf dem Petersplatz hält Christus Hof, wie er immer und jeweils auch jetzt Hof hält. Die Heilswirklichkeit der Wiederholung der Passion ist in der Messe jeweils jetzt wirklich. Und ebenso ist auch die Kirche immer und jeweils jetzt gegenwärtig und für dieses Heute eingesetzt. Diese Entwicklung ist beachtenswert und eine wichtige Voraussetzung für eine treffende Architekturanalyse.

3. Zur besonderen Dreiansichtigkeit

Wenn man sich von den ausgezeichneten Stätten der geistlichen Exerzitien, an denen sich ein Exerzitand entschließen soll, auf Christus zuzugehen, auf ihn hin und im Angesichte der Kirche zu leben, abwendet und sich der seelischen Haltung des Exerzitanden zuwendet, findet man in der Entwicklung dieser seelischen Haltung drei Momente wesentlich.

Erstens: Mit der ihm durch Christus zuteil gewordenen Erlösung konfrontiert und zugleich und vorab in das Bewußtsein seiner Sünden und seiner durchgängigen Sündigkeit gesetzt, findet sich der Exerzitand aus seinem üblichen Vorwärtsrennen durchs Leben auf sich selbst zurückgeworfen. Im Bewußtsein seiner Geringheit als einer Erkenntnis seines eigenen Wesens findet er, so auf sich selbst zurückgeworfen, zugleich auch bei und in sich selbst Halt.

Zweitens: Aus dieser Zurückgeworfenheit auf sich selbst sich aufrichtend, erhält der Exerzitand, da er vor Christus inmitten dessen Hofstaates vor Jerusalem erscheint und sich aufrafft, Christus statt des Satans zu erwählen, welcher vor Babylon Heerschau hält, einen mächtigen und eigenen Impuls, auf Christus zuzustreben, auf ihn hin sich zu bewegen.

Drittens: Wenn der Exerzitand, Christus zu folgen bereit, aufgerichtet, Christus nachstrebt und ihm je, wie er es seiner Natur und seinem geistlichen Stande nach vermag, näher kommt, lehren ihn die Exerzitien noch ein Drittes und Letztes, in allem Vorwärtsstreben bei dem seiner Natur und seinem Stand gemäß Richtigen, wenn er es erreicht, auch zu verbleiben und sich zu beruhigen. Das meint nicht, neuerdings abzusinken und sich auf einer früheren Stufe einzurichten, sondern in dem je höheren Punkte des gegenwärtigen Vorwärtsstrebens, wenn er erreicht ist, zu verharren, dort beruhigt und getröstet auszuharren und so für Gott bereit zu sein.

Das je immer weiter Strebende, welches ein Hauptzug der geistlichen Übungen ist, darf von diesem dritten und letzten Punkt nicht isoliert werden, der den Menschen, in dem je für den einzelnen wohl Höchsten, im ganzen des Möglichen eines Heilsweges zu Gott aber auch stets bloß Mittleren und Mittelmäßigen zu verweilen, anempfiehlt und, auf dieser höheren Stufe der Demut sich zu bescheiden, anhält. (pp. 148/149)

Zurückgeworfen auf sich selbst zu sein; vorwärts und aufwärts zu Gott zu streben und nach dem Ganzen des eigenen Vermögens und gemäß dem zukommenden Stande sich bestimmt zu erweitern; und im Erreichen des einem selbst höchstmöglichen Zustandes dann auch beruhigt und zufrieden zu verharren und, so erhoben, Gottes zu warten: das sind die drei Momente in der Entwicklung der seelisch-existentiellen Haltung, die ein Exerzitand sich einübt und zum Grundgerüste seiner Lebenshaltung zu machen versucht. Die Figur für diese seelische Haltung ist einfach. In ihrem ersten Momente ist sie allerdings noch zu komplizieren: das Zurückgeworfensein auf sich selbst ist es nicht allein; denn das Bewußtsein der Sünde allein möchte vernichtend oder verstockend wirken; als wesentliches Moment muß noch das Bewußtsein der Erlöstheit hinzutreten, d.h. sofort schon eine Ein- und Ausrichtung auf Gott. Die Dreiheit heißt demnach: Zurückgeworfen auf sich selbst und Emporgerichtet auf Gott; Emporstreben zu Gott; Verweilen im höchst erreichten Zustande und Gottes Warten.

In der Abhandlung von 1965 und ohne mich dabei auf Ignatius von Loyola zu beziehen, habe ich den besonderen Sinn in der Anwendung der Dreiansichtigkeit durch Bernini bei den Heiligenfiguren seiner Reifezeit zu analysieren versucht. Dabei hat sich ergeben, daß

Bernini in jeder für ihn regelmäßigen Ansicht seiner Figuren, d.h. zu einer Sicht 1.) diagonal auf den Sockel von links, 2.) senkrecht auf den Sockel von vorne, 3.) diagonal auf den Sockel von rechts, ein anderes Moment der besonderen seelisch-existentiellen Situation seiner Heiligen darzustellen gesucht hat, indem er die Verschiebungen von Kopf, Leib und Gliedmaßen zueinander, die bei Skulpturen immer auftreten, doch meist zufällig oder störend bleiben, sinnvoll zu benützen versucht hat, wie ebenfalls die möglichen Modifizierungen der Blicke. Das artistisch ungeheure Vermögen, das auch nur durch die Kunststücke einer langen manieristischen Phase, die dem Auftreten Bernini's voranging, insbesondere die Unternehmungen des Giambologna, verständlich und erklärbar ist, und die ebenso ungeheure Leichtigkeit im Ausponderieren der Gewichtsqualitäten für unsere Anschauung, die dazu gehört hat und Bernini's eigenste Stärke gewesen ist, sind für unseren bloß ikonologischen Zusammenhang hier jetzt nicht wichtig.

Wichtig aber ist, daß, nach diesen älteren Analysen, diese drei Momente der besonderen seelisch-existentiellen Situation der Heiligen gerade diese Stufen sind: in Ansicht Eins erstens ein Eingeknickt- und In-sich-zurückgegangen- und gleichzeitig Nach-oben-aufgerichtet-Sein, in Ansicht Zwei zweitens ein der Natur und dem Stande der besonderen Heiligkeit gemäßes, glaubendes, hoffendes und liebendes Zu-Gott-Emporstreben und in Ansicht Drei drittens ein im je höchstmöglichen Zustand ruhiges Verharren und Warten auf Gott, eine Handlungsfolge also, die Bernini selbst vielleicht nur in Exerzitien so nachdrücklich hätte eingeübt und kennengelernt haben können. (pp. 149/150)

4. Zur Intentionalität

Diese Handlungsfolge tendiert auf die Ruhe und den Frieden in Gott als die höchste der geistlichen Tröstungen. Diese Tendenz auch ermöglicht erst, daß sich der Exerzitand, wie er soll, dann wieder zur Welt zurückwendet, um ihr zu ihrem Besten zu dienen und Gott in allen ihren Dingen zu finden. Diese Tendenz bedingt aber auch, daß ein jeder Schritt in der seelischen Haltung nur auf ihr Ziel hin zählt und so in dieser Intentionalität vom Ziele her bestimmt ist. Diese finalbestimmte Intentionalität ist auch in der Folge der Ansichten der genannten Heiligenfiguren des Bernini wiederzufinden. Das Moment der zweiten Ansicht geht in das der Moment dritten über als in seine Vollendung, und die erste gibt den Ursprung ab für die Entfaltung der zweiten und deren Vollendung zusammen. In sich gegangen und daraus wieder hervor auf Gott gerichtet zu sein, erscheint als der Ursprung für die Entfaltung der sich daraus hebenden besonderen Akte des Glaubens, des Hoffens oder der vielfältigen Stufen des Liebens, die wir in der zweiten Ansicht geübt finden, welche wiederum vollendet erscheinen, wenn sie in Ruhe als ein Warten auf Gott ausgehalten werden, wozu sie sich für eine dritte Ansicht erheben. Diese besondere Qualifikation der Expositions-, der Haupt- und der Schlußansicht ist deswegen einer besonderen Betrachtung wert, weil sie Bernini keineswegs von Anfang an geläufig gewesen ist. Wie man bemerkt, ist in der Aeneas-Gruppe überhaupt nichts von einer zusammenhängenden Entwicklung mittels der drei Ansichten zu spüren. Vielmehr sind sie nur benützt, um in jeder von ihnen eine der drei hier vereinigten Gestalten im Besonderen hervorzustellen, vorzüglich auch, indem wir uns jeweils ihren Gesichtern gegenüberfinden und deren Ausdruck und die darin dargestellte und deutlich differente

psychische Lage betrachten können: in der ersten Ansicht sehen wir Aeneas und die auch auf seinem Haupte ruhenden Penaten, in der zweiten Ansicht Anchises und in der dritten Ansicht Askanius. Eine solche Reihung zwar zusammengehörender, für sich aber auch selbständiger Aspekte findet sich auch schon bei Michelangelo, etwa im Christus in S. Maria sopra Minerva, bei dem der Betrachter in der ersten Ansicht senkrecht dem Kreuze gegenübersteht als dem Zeichen des Leidens, in der zweiten sodann dem herkulischen Leibe als der Verkörperung der Kraft und Mächtigkeit des Gottmenschen und in der dritten Ansicht letztlich dem Haupte, dessen abweichende Gestaltung oft bemerkt und nur, solcherart abgesetzt erklärt, sinnvoll erscheint und in ihm dem milden traurigen Blick, mit welchem Christus sich neigt.

Bernini hat dann aber in der Folge (Konsekution) der Ansichten eine Entwicklung dargestellt und zwar die Entwicklung eines Geschehens, das als Folge (Konsequenz) eines in der ersten Ansicht rundum klaren, selbst keiner Entwicklung bedürftigen Affektes auftritt, eine Konzeption, die Bernini in Pluto und Proserpina und in Apoll und Daphne auf die ihm mögliche Höhe gebracht hat.

Den entscheidenden Umschwung von der Anfangs- zur Endbetontheit der Ansichtsfolge bringt der David für Bernini. Das auf die Schlußansicht Tendierende, aufs letzte Angespannte, Drängende ist hier, weil Bernini es mit (pp. 150/151) dem Inhalte hat zusammenfallen lassen, so überwältigend, daß es schon den ersten Eindruck dieser Komposition bestimmt und, wenn auch nicht mittels Ansichten analysiert, von vielen erfahren und formuliert worden ist.

Historisch wäre zuviel getan, wenn man meinte, diese Umbildung der Vorstellung unbedingt auf Ignatius zurückführen zu müssen; nur, wieder muß gesagt werden: die über ein Erzählendes - Betrachtendes - Folgerndes hinaus liegende Bedeutung und die Wirklichkeit finalbestimmter Intentionalität könnte Bernini durch die Exerzitien an sich selbst, als bewußt gemachte, erfahren haben und darin, sachlich genommen, die Dominanz eines ordnenden, die seelischen Haltungen und Passionen lenkenden Willens als eine neue Wahrheit, gegenüber seiner älteren von der Macht der in Handlungen und deren Folgen sich auslebenden Affekte.

B. Abriß der Entwicklung

Die aufgeführten Punkte der Übereinstimmung zwischen den Exerzitien des Ignatius von Loyola und den Werken des Gian Lorenzo Bernini, die gegeben zu sein scheinen, lassen leicht erkennen, wie Bernini sich auf unterschiedlichen Ebenen zu verschiedenen Zeiten seines Lebens, dann nach und nach, Gedanken und Grundgedanken des Ignatius zugeeignet hätte.

Innerhalb dieser Entwicklung wirft besonders die Beobachtung, daß die bestimmte Form der Dreiansichtigkeit, welche Bernini der Reihe seiner großen Heiligenfiguren zu Grunde gelegt hat, mit einem Eindrucke, den er von Ignatius gewonnen hätte, zusammenhängt, die Frage auf: auf welcher Ebene im Verhältnis dazu der in diesen selben Werken spürbare Einfluß des Denkens des Franz von Sales auf das Vorstellen des Bernini gelegen hat.

Es ist zu daran erinnern, daß der Ruhm des Franz von Sales, den Bernini, wie wir aus dem Tagebuche des Paul Fréart de Chantelou über die Reise Bernini's nach Frankreich (1665) wissen, hoch geschätzt hat, wie der Ruhm seiner gelehrten, allgemein verständlich

geschriebenen Schriften schon zu seinen Lebzeiten über die Grenzen der französisch sprechenden Nationen hinausgedrungen war und daß schon Papst Paul V. Borghese sich in dem gerade auch die Heiligkeit der Heiligen betreffenden Gnadenstreite bei Franz von Sales Rat und über die rechte Auffassung des Zusammenwirkens Gottes und des Menschen in der Gnade ein dann auch von ihm befolgtes Gutachten eingeholt hatte (1607).⁴¹ Inzwischen war sein Ruhm allgemein geworden und u.a. von Kardinälen und von Mitgliedern der Gesellschaft Jesu gefördert worden, wie, um nur zwei Männer, mit denen Bernini in (pp. 151/152) persönlicher Verbindung gestanden hat, zu erwähnen, von dem Kardinal Fabio Chigi, der später als Alexander VII. Franz von Sales auch kanonisiert hat (1665)⁴², und von dem päpstlichen Hofprediger und späteren General der Jesuiten (seit 1664) Gian Paolo Oliva, der in der dreiundzwanzigsten Predigt, die er am päpstlichen Hofe gehalten hat, Franz von Sales als Gelehrten und Menschen gerühmt und seinen Hörern als Vorbild anempfahlen hat⁴³, zu einer Zeit (1652) übrigens als Franz von Sales noch keineswegs heiliggesprochen worden war.

Vielleicht, daß Oliva Bernini auf Franz von Sales verwiesen hatte; jedenfalls hat Bernini durch die in seinen Werken ab ca. 1642 erkennbare Lektüre des in diesem Jahre auf Italienisch erschienenen *Trattato dell' amor di Dio, tradotto dal francese da Daniele Nobili*, Venezia 1642, eine für ihn neue Vorstellung von der Heiligkeit der Heiligen gewonnen.

Zu einer deutlicheren Unterscheidung kann der Unterschied zwischen den beiden Gewährsmännern des Bernini auf einen Gegensatz gebracht und zugespitzt werden: Im Denken des Ignatius kommt der Erfahrung der eigenen Geringheit vor der Majestät Gottes eine überragende und bestimmende Bedeutung zu⁴⁴, im Denken des Franz von Sales aber der Erfahrung der eigenen Sehnsucht nach der Güte und Schönheit Gottes⁴⁵. Ignatianisch findet man die christliche Vollkommenheit im je größeren Dienst; salesianisch in der jeweils näheren Nähe zur *Unio mystica*. Salesianisch geht das Bewußtsein der eigenen Geringheit in der Liebe zu Gott unter⁴⁶; ignatianisch wird das Bewußtsein der eigenen Niedrigkeit in der Verehrung aufbewahrt.

So wird sichtbar, daß die salesianischen Gedanken bei Bernini das besondere Leben seiner einzelnen Heiligen bestimmt haben und, um nur einiges hier wieder aufzuführen, damit das unmittelbar auf Gott Gerichtete, das für Gott Geöffnete und für ihn Empfängliche, das von der Liebe zu Gott ganz Erfüllte näher charakterisiert haben: so ist das Gesamte des Inhaltlichen der besonderen subjektiven Heiligkeit der Heiligen des Bernini wie vorzüglich deren Stimmung den Vorstellungen des Franz von Sales gemäß; während das in diesem Betracht Formale, das in der besonderen Form der Dreiansichtigkeit liegt, welches - seinerseits als ein Inhaltliches verstanden - die zu

⁴¹ Ludwig Pastor, *Geschichte der Päpste seit dem Ausgang des Mittelalters*, vol. XII, Freiburg 1927, p. 172.

⁴² Pastor a.a.O. vol. XIV,1 (1929) p. 393.

⁴³ Gian Paolo Oliva, *Prediche dette nel Palazzo apostolico*, Rom 1659-74, vol. I-III.

⁴⁴ §§ 58, 74.

⁴⁵ *Traittè* Buch 1, Kapp. 1, 15, 16; Buch 10, Kap. 1.

⁴⁶ vgl. besonders die Mahnungen, sich in Momenten der überwältigenden Gottesliebe die Erinnerung an eigene Sünden aus dem Sinn zu schlagen, bes. in Briefen an Chantal.

Grunde liegende allgemeine existentielle Struktur abgibt, mit den Vorstellungen des Ignatius von Loyola übereinstimmt. (pp. 152/153)

Die wichtigsten Punkte im Leben des Bernini, an denen er ignatianische Gedanken sich zu eigen gemacht hat, wären in chronologischer Ordnung die folgenden: 1) 1619 wird in den Büsten der Anima beata und Anima dannata die Unterscheidung der Geister benützt. - 2) 1623 wird in der Figur des David die dann bis zum Lebensende grundlegende Intentionalität in einer psychologischen Neuordnung der menschlichen Vermögen fruchtbar. - 3) 1624 taucht in der Figur der Bibiana, durch die Büste der Anima beata vermittelt, nochmals eine Wirkung der Unterscheidung der Geister auf. - 4) 1642 ff. wird, nach der durch Franz von Sales beförderten Wende seiner Heiligenvorstellung, bei deren Realisation in der neuen Form der Dreiansichtigkeit (ab 1655 im Daniel mir unzweifelhaft deutlich) eine, dann bis zum Ende wirksame Neuordnung des menschlichen Verhaltens vor Gott erreicht. - 5) ca. 1660 werden in der Zuordnung der Kathedra Petri zum Baldachine Momente der Jesus-Vorstellung des Ignatius sichtbar (s.u.). - 6) ca. 1667 ist das ignatianische ikonologische Konzept des Bezirks von St. Peter abgeschlossen. - 7) 1668 ff, wird in der Büste des Fonseca, der Figur der Ludovica Albertoni und im Altar der Cappella del Sacramento in der Peterskirche die Vorstellung vom *Amor reverencial* bedeutungsvoll (s.u.). Zu den hier aufgereihten Punkten kommen im Folgenden noch einzelne Auswirkungen von Gedanken, die die Stellung der Messe und die Bedeutung der Trinität betreffen.

Überblickt man Bernini's zahlreiche und bisher nicht weiter abgeleitete Entwicklungssprünge, vornehmlich in seinen jüngeren Jahren, so mag es wichtig sein, damit die Einflüsse, Sprünge und darin zu Tage tretenden Neuigkeiten Bernini's Größe uns nicht verdunkeln und ihn zu einem flink-eifrigen, nach Neuem haschenden Artisten herabwürdigen, sich desjenigen Zuges an Bernini's geistiger und künstlerischer Statur zu vergewissern, der ihn durchgängig bestimmt hat und der ihn veranlaßt und vorwärts getrieben hat, immer tiefer zu erkennen, ältere Anschauungen als nicht zureichend aufzugeben und, wenn bei Ignatius von Loyola oder Franz von Sales etwas Erhellendes zu finden war, dieses aufzugreifen - das ist sein ihm ab 1618, d.h. seinem zwanzigsten Lebensjahre, bis zu seinem Tode nicht loslassendes Interesse an der Frage, was Liebe sei, als das ihm ureigenste Thema.

Die Liebe als eine sinnlich-diesseitige ist das Thema ebenso von Pluto und Proserpina wie von Apoll und Daphne in den Jahren 1621-24, dem dreiundzwanzigsten bis sechsundzwanzigsten seines Lebens; die Liebe als eine übersinnlich-jenseitige, speziell als eine den Menschen Gott nähernde, ist es dann in der Folge, ebenso in Bibiana wie in Longinus, wie erst recht im Zyklus der großen Heiligengestalten von der Therese bis zur Ludovica Albertoni in den Jahren 1624-71, dem sechsundzwanzigsten bis dreiundsiebzigsten seines Lebens; und die Liebe als eine übersinnlich-jenseitige, speziell aber Gott verehrende, ist es in den letzten Jahren seines Lebens, dem siebzigsten bis zweiundachtzigsten, in den Jahren 1668-80.

Dieser Gang vom *Amor saecularis* über den *Amor caelestis* endlich zum *Amor reverencial* lehrt noch ein Letztes: In der verehrenden Liebe ist das Thema seiner ersten Gruppe des Aeneas und Anchises aufgehoben wie (pp. 153/154) dergekehrt, deren Thema die *Pietas* gewesen ist, als die verehrende Scheu vor Göttern und Ahnen, in welcher Aeneas seinen Vater trägt und auf seinem Haupte die Götterbilder ruhen, und der Vater wieder die Götterbilder trägt, denen auch schon der kleine Askanius durch das Tragen

des Öllämpchens seine Verehrung zu erweisen gehalten ist. So hat sich ein weiter Bogen von Bernini's zwanzigstem Lebensjahr (1618) aus gespannt, von der *Pietas romana* über den *Amor saecularis* und den *Amor caelestis* zum *Amor reverencial* seines Lebensendes. Dieser Bogen ist es, der seiner Lebensarbeit die erste und große Einheit, seiner Kunst die ursprüngliche Kraft und seinen Werken die Verbindlichkeit sichert.

C. Der Amor reverencial

Auf der letzten Stufe seines Lebens hat die (1642) in der Wende seines Heiligenbildes gewonnene Auffassung des Wesens der Gottesliebe, ohne selbst aufgegeben worden zu sein, einen veränderten, allgemeinen Ausdruck angenommen. Die Liebe zu Gott, in welcher die Heiligen Gott immer näher kommen und endlich, in der Figur der Therese dargestellt, auf Wolken der Erde enthoben in mystischer Vereinigung Gott nahe sind, hat sich für Bernini dahin gewandelt, daß die Liebe zu Gott Anbetung und Verehrung geworden und der Heilige in deutlicher Distanz von dem immer noch größeren Gott verharret ist.

In dieser letzten Wandlung der Auffassung der Gottesliebe hat sich Bernini das ignatianische Denken im Gedanken des *Amor reverencial*⁴⁷ am innigsten angeeignet. Der Gedanke des *Amor reverencial* ist Bernini dabei so bedeutsam erschienen, daß er den Stufenbau der Gottesliebe eher bei Seite gelassen hat und einfache Menschen, Heilige und Engel vor dem immer noch größeren Gott einander angeglichen hat. Der Gedanke ist Bernini zugleich so umfassend erschienen, daß er um seinerwillen auch deutliche Grenzen einzelner WerkGattungen, wie der Porträts, aufgegeben hat.

1. Zu Gabriele Fonseca.

In der Fonseca-Kapelle von S. Lorenzo in Lucina befindet sich das Porträt des Arztes Gabriele Fonseca in einer den Porträts des Dogen und der Kardinäle Cornari in der Cornaro-Kapelle in S. Maria della Vittoria vergleichbaren Funktion. Auch hier ist die 'Ewige Anbetung', in welcher die Verewigten dargestellt sind, in Beziehung zu der Wandlung, die in der Messe auf dem Altar vollzogen wird, gesetzt. Doch während die Cornari lesend, betend, schauend, diskutierend in Ruhe das Mysterium bedenken, umkrampft Fonseca mit der Rechten seinen Rosenkranz und ist, wie das Gesicht zeigt, von dem Ereignis der Transsubstantiation visionär ergriffen; er drückt seine Linke auf dem pelzverbrämten Mantel an sein Herz und ist, wie (pp- 154/155) das Gesicht in dieser Ansicht zeigt, in inbrünstiger Liebe und ergriffener Anbetung.

Während alle anderen Porträts des Bernini unvergleichlich darin sind, auch das des Roberto Bellarmin, in welchem die gefalteten Hände seine heiligmäßige Frömmigkeit darzustellen dienen, ist hier allein das, auch wieder nicht (wie in den Papstgräbern Urbans VIII. und Alexanders VII.) amtsgebundene, Verhältnis dieses Menschen zu Gott zum Thema gemacht. Und auf dieser letzten Stufe seiner Porträtkunst ist Bernini die Darstellung einer visionär erregten, ergriffenen anbetenden Liebe zu Gott gelungen.

2. Zu den Engeln für die Engelsbrücke.

⁴⁷ §§ 58, 59.

Die Engel für die Engelsbrücke sind im Entwurfe dem Porträt des Fonseca zeitlich noch vorangegangen. Sie gehören zunächst noch zum Stufenbau der Gottesliebe. Denn in der Folge der Gott immer näheren Heiligen wachsen diese in ihren Nischen immer näher zum Himmel auf; zurückgeworfen, sitzend, kniend, gebeugt stehend, aufgerichteter stehend, in Therese endlich, auf Wolken schwebend, aber liegend; einer Folge, die in diesen Engeln, die ebenfalls auf Wolken schweben, doch stehend, fortgesetzt und bekrönt wird. In der gesamten Reihe der Werke des Bernini aber ist jene Art, mit welcher sie, soweit sie eigenhändig sind, die Leidenswerkzeuge halten, - neben sich, mit zwei Fingern, zart, kaum sie berührend, sie vorweisend, nicht sie anschauend, als kostbare Reliquien -, die erste Form, unter welcher die Distanz und die Verehrung dem Thema der Gottesliebe eingefügt ist. So dastehend, sind sie alle von verehrender Liebe entbrannt, in lohendem Schmerz.

3. Zur Ludovica Albertoni

Der Unterschied in der Distanz zu Gott, welche der Liebe zu Gott jetzt eingewohnt hat, wird am deutlichsten in einem Vergleich der Darstellung des Todes der Ludovica Albertoni, in welcher die höchste der von Bernini geschaffenen und die letzte Stufe der Gottesliebe überhaupt zu sehen ist, auf welcher die Selige aus Liebe zu Gott stirbt und ihre Seele zu einer endgültigen *Unio* mit Gott ausstößt, mit jener älteren Darstellung der *Unio mystica* der Therese von Avila, die ihr im Thema und in der kompositionellen Anordnung am nächsten steht. Rudolf Wittkower hat den Unterschied deutlich charakterisiert:

“Shown in her last earthly moments she presses both hands against her body; her lips are parted in the last sigh, while her head with dying gaze sinks back on to the high-piled pillow. The figure is lying on a couch and its outstretched horizontal is an important element of the composition. Emphasis on horizontals and verticals is characteristic of Bernini's late style. The diagonal, so important for the expression of emotions during his middle period [Verweis auf die Gruppe der Therese], has disappeared, and all the significant movements are emphatically angular ... The pang of death is apostrophized in a masterly fashion in the motif (above the left hand) of the vertically erected fold of the mantle, intensified in its effect by the horizontal staccato of deeply undercut parallel (pp. 155/156) folds, which in turn dissolve into the long horizontal piece of drapery between the legs. The violence with which these basic directions come together tends to increase the passionate spirituality of the figure.⁴⁸”

Die in diesem Text für die Auffassung der Heiligkeit wichtigen Punkte sind: Ludovica liegt auf einem Bette, dicht an der Erde, ausgestreckt. Alle Falten, von denen keine konvex ist, wie seit 1642 nie, die konkav oder gemuldet und, hier vorherrschend, in langgezogenen Graten geführt sind, sind zur Erde parallel, wie die Beine der Heiligen, sie wiederholen das dicht an die Erde hingestreckte, unterstreichen es damit und stellen es dar.

Vor ornamentalen Granatapfelzweigen, als Liebesmotiven, liegend, greift Ludovica in dem Momente, in welchem sie aus Liebe stirbt, an ihre Brust und ihren Leib und drückt ihren erhöht liegenden Kopf rückwärts in die Kissen zurück, den Mund hochzurecken

⁴⁸ Wittkower a.a.O. p. 11.

und ihre Seele zu einer *Unio* mit Gott auszustoßen. Es ist erstaunlich, daß in der ganzen Reihe der Heiligen, die von der ersten Berührung durch Gott über Glaube, Hoffnung und verschiedene Stufen der Liebe dem Himmel immer näher kommen, bis Therese auf Wolken erhoben schwebt, diejenige Gestalt, die vor den Engeln die letzte ist und der in ihrem Tode die endgültige Vereinigung ihrer Seele mit Gott in der Liebe gewährt ist, nicht etwa, wie es nahe gelegen hätte, in einem letzten Empor ihrer Liebe, apotheosenähnlich, auf Wolken kniend, zu Gott emporgerissen wird, sondern von allen am distanziertesten, am tiefsten, erdnah, den Abstand anerkennend, auf einer Matratze daliegt und daß dieses Eine so betont ist. Es ist hier gezeigt, daß sich endgültig mit Gott in Liebe vereinigen heißt: alles, was sterblich ist, den Leib, an der Erde, auf sie hingestreckt, zurücklassen; daß die Liebe zu Gott, die diese endgültige *Unio* will, als Zurückdrücken des Kopfes in die Kissen, als Herabdrücken des Leibes an die Erde sich äußert, ein Ausstoßen der Seele, ein aus Gottesliebe seinen Tod sterben wollen ist. In dieser religiösen Auffassung des Sterbens ist die entschiedene Distanz des Menschen von Gott (*Deus semper maior*) hinein- und aufgenommen. Nicht mehr, im Sinne des Franz von Sales zu reden, ein Hineilen der Seele zum Vielgeliebten, sondern ein Ausgestreckt-an-der-Erde-Liegen, und vor dem immer allzugroßen Gott, aus Liebe zu ihm, In-den-Tod-sich-Ergeben. Im demütigen, fernen Abstände von dem allzugroßen Gott läßt die Liebe der Ludovica zu Gott, die auf die endgültige Vereinigung der Seele mit Gott drängt, Ludovica die dritte Stufe der Demut⁴⁹ erlangen und in ihr aus Liebe und Ehrfurcht in Einem das eigene Sterben ergreifen. - So, dicht an der Erde liegend und derart sterbend, ist Ludovica allerdings auch als Altarbild zur Ehre eines Altares erhoben, doch so, daß sie, als Erlöste ihre Seele Gott übergebend, eingebettet ist zwischen die doppelte Übergabe, in welcher (auf dem Gemälde) die Mutter Gottes das Kind Gottes in Anna den Menschen übergibt und in der (während der Messe) der Priester auf dem (pp. 156/157) Altare den Sohn Gottes, ihn aufopfernd, Gott zurück übergibt, als der doppelten Bedingung eben ihrer Erlösung.

4. Zu den Engeln des Sakramentsaltares

Auch die Engel, am Sakramentsaltar in St. Peter, nehmen schließlich an der Distanz von dem allzugroßen Gotte teil: Sie knien in verehrender Liebe, von Freude ergriffen oder in der Anbetung glücklich, zu seiten des Tempietto, verehrungsvoll gebeugt, die Häupter leicht schräg am Tabernakel vorbei geneigt, in Ehrfurcht nicht mehr wagend, das *Sanctissimum* anzuschauen.

D. Zur Stellung Christi und der Trinität

Wie sich die Auffassung Christi im Laufe des Lebens bei Bernini entwickelt hat, ist heute nicht mehr zu rekonstruieren. Eine Pietà von 1628 für S. Maria Maggiore ist verschollen; eine Figur des Auferstandenen von 1633 für den Baldachin in St. Peter ist gleichfalls verschollen; die Büste des Segnenden Christus von 1679, die durch das Testament des Bernini an Christine von Schweden gekommen war, ist in der Folgezeit ebenfalls verschollen (1968) und der erhaltenen vorbereitenden Gewandstudie zu dieser Büste ist

⁴⁹ Zweite Stufe § 166; dritte Stufe § 167.

für unseren Zweck nichts zu entnehmen. Bekannt ist nur, daß die Büste von Engeln verehrungsvoll getragen wurde (wie Kaiserbüsten von Viktorien). Auch dadurch hat sie sich leicht Bernini's spätester Auffassung der Verehrung angeschlossen.

Weil andererseits die Kruzifixe und die Historienreliefs über dem Hauptportal von St.Peter und an der Kathedra unvergleichlichen Gattungen angehören, fehlen uns Werke für eine solche Rekonstruktion. Doch läßt sich nach behelfsmäßigen Stichen und Zeichnungen als wahrscheinlich annehmen, daß es für Bernini nie, wie andererseits für Michelangelo, im Mittelpunkt seiner bildenden Tätigkeit gestanden hat, das Wesen Christi, wie doch das der Heiligen, in Plastiken darzustellen. Wenn es auch nicht in besonderem Maße seine Absicht gewesen sein mag, das Wesen Christi in einem Abbilde seiner Person darstellend sichtbar zu machen, so hat er in seinen Architekturen mittels der aufgestellten Altäre, der darauf bezogenen Plastiken und Gemälde die Heilsfunktion Christi für Kirche und Gläubige immer überzeugender herausgebracht.

1. Das Verhältnis der Gläubigen, des Altares und der Figuren zu einander hat sich dabei seit 1642 sehr gewandelt:

Cornaro-Kapelle. Auf dem Boden der Kapelle sind die Skelette betender und sich freuender Toter in Intarsien dargestellt und über ihnen an der Decke als Anlaß ihrer Freude der offene Himmel, in den sie in Zukunft kommen dürfen. (pp. 157/158)

In der Mitte der Kapelle steht der Altar mit der Einsetzung des Abendmahles als Antependium, an dem in der Gegenwart die Messe gelesen wird. Dahinter ist in einem Tempel die mystische Union der Therese in der Vergangenheit dargestellt. Dieser Raum, den nur der Priester mit seinen Ministranten betritt, in welchem Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft in Eins gesetzt sind, liegt jenseits der Chorschranken, den Gläubigen gegenüber, die ihn insgesamt anschauen können.

Chigi-Kapelle in Sta.Maria del Popolo. Der Raum, in dem die Gläubigen weilen, ist in die ikonologisch durchgebildete Architektur einbezogen. Der Gläubige, der in ihm kniet und zum Altare gewendet bittet, sieht auch Habakuk und wie der Engel von Seiten des Altares zu ihm herantreten ist und ihn nach gegenüber weist, Hilfe zu bringen, dorthin, wo der Beter, wenn er der Weisung des Engels mit seinem Blicke folgt, Daniel, wie er selbst, beten sieht. Beide Figuren, diesmal nicht als Einzelskulpturen auf die eigene Heiligkeit der Gestalten hin betrachtet, sondern auf ihren Zusammenhang, sind ein Exemplum für die Erhöhung bittenden Gebetes. Von Vergangenheit, Zukunft und Gegenwart, als unterschiedenen, zusammengehörigen Zeitmomenten, ist, sobald Bernini vom Ort des gegenwärtigen Beters aus gedacht und konzipiert hat, nicht mehr die Rede gewesen. Es herrscht die Gegenwart, bestimmt durch den Altar und den Beter, und für den Hauptgedanken ist ein aus der Geschichte genommenes Exemplum aufgestellt.

S.Andrea al Quirinale. Auch in dieser Architektur, der ersten kleinen Kirche, auf die Bernini es übertragen hat, ist der Raum der Beter ikonologisch einbezogen worden. Diesmal aber ist die ovale, gewölbte Hauptrotunde, in der die Gläubigen sind, als Ganze zur Himmelfahrtsstätte des Andreas geworden, der als himmelwärts Auffahrender dargestellt ist: und am Fuße der Laterne ist, durch Wolken und Engel angedeutet, der Himmel für ihn geöffnet. Der Gläubige nimmt an der Himmelfahrt des Andreas, dem zum Ruhme die Kirche errichtet ist, teil. Jenseits der Säulen, durch sie verstellt und zugleich geöffnet (Mysterium), findet im Presbyterium die Messe statt. Hinter dem Altare

bringen Engel ein Gemälde, das das Märtyrium des Andreas zeigt, am Rahmen gefaßt, d.h. explizit als Gemälde, herab. Die Gegenwart wird durch die Himmelfahrt des Andreas (Gedächtniskirche) bestimmt und, indem wir sie feiern, sehen wir sie auch stattfinden und erleben in ihrem Hintergrund die Messe und finden den Märtyrertod des Andreas erinnert; beides sind Begründungen für seine Himmelfahrt.

Bezirk von St.Peter. Wie analysiert, ist der Gesamtort des Bezirks von St.Peter deutlich auf einen teilnehmenden Gläubigen bezogen, der die Station der Engelsbrücke, die Station des Petersplatzes, dann die Station des Baldachins im Vierungsraume durchschreiten muß, bis er vor der vierten Station ankommt. Zum ersten Male bei einer großen Kirche und Kirchenanlage. Alle dargestellten und erinnerten Ereignisse sind dabei so genommen, wie es der Gegenwart des Gläubigen entspricht: Auf der Brücke nicht das vergangene, historische Ereignis von Golgatha, sondern die Erlöstheit, wie sie in den Leidenswerkzeugen immer und jeweils jetzt gegenwärtig ist; (pp. 158/159) auf dem Petersplatz Christus, wie er immer und auch jeweils jetzt Hof hält; unter dem Baldachine die immer und auch jeweils jetzt gegenwärtige Messe; in der Kathedra die auf die Verklärung bezogene immer und jeweils jetzt gegenwärtige Kirche.

Altieri-Kapelle in S.Francesco a Ripa. Auch diese Lösungen sind in Bernini's später Zeit in der Altieri-Kapelle verlassen worden. Altar, Figur und Gemälde stehen insgesamt dem Gläubigen wieder gegenüber, doch im Unterschied zur Cornaro-Kapelle befinden sich die Gläubigen jetzt in der Kapelle. In dieser zuletzt erreichten, wieder einfachsten Form ist dadurch der Altar und damit die Messe am deutlichsten betont. Altar, Figur und Gemälde bilden zusammen einen Gesamtaltar. Da Bernini die bisher erworbene ikonologische Differenzierung von Altar, Figur und Gemälde als je eines besonderen aber beibehalten hat, ist diese letzte Lösung einheitlich und darin differenziert zugleich.

2. Christus und Trinität.

In der Cornaro-Kapelle ist das erste Thema der Messe, wie immer, Christus; im offenen Himmel des Gewölbes ist der Heilige Geist dargestellt; und die mystische Union, die nicht Christus, nicht dem Geiste, sondern Gott gilt, gilt in entsprechender Ergänzung dem Vater.

In S. Andrea ist über den Engeln, die das Gemälde herabtragen, Gottvater dargestellt; im offenen Himmel (der Laterne), zu dem Andreas emporfährt, der Hl. Geist; und das Thema der Messe ist wiederum Christus.

Bernini hat so beide Male versucht, bei der Messe die Trinität und in ihr die drei Personen zu akzentuieren⁵⁰.

Bei der fortschreitenden Ausgestaltung des Bezirks von St.Peter hat sich Bernini, auch hier nicht ausschließlich (Tauben des Hl.Geistes im Tabernakel), doch dominant, an die Erlösungswirklichkeit und darin an Christus gehalten. So ist Christus das Thema der Engelsbrücke, des Petersplatzes, des Baldachins in der Vierung und der Kathedra.

⁵⁰ Bei der Betonung der einzelnen Personen der Trinität ist das Ineinanderwohnen derselben (die Perichorese) nicht vernachlässigt, weil der architektonische Organisationsmittelpunkt der Altar und in ihm die Messe ist, in bezug auf welche die ganze Gestaltung als deren Entfaltung gesehen werden muß.

In der Altieri-Kapelle (trinitarisch) weilen die Gläubigen unter der Darstellung Gottvaters, und ist der Tod der Ludovica Albertoni als unter dem Hl. Geiste dargestellt, doch vorzüglich zwischen die Messe und das Gemälde, das ebenfalls Christus zum Thema hat, eingebettet.

Die Messe am Altar, und in ihr Christus, ist der zentrale Punkt der Berninischen Architekturen, in denen wieder die meisten der religiösen Figuren des Bernini auf die Messe hin aufgestellt sind. Wenn es sich für die historische Konstruktion der Berninischen Gestaltenwelt, meiner Meinung nach, (pp. 159/160) auch empfehlen mag, von den einzelnen Figuren und den in ihnen dargestellten Gestalten auszugehen, von ihnen aus sich den Architekturen und darin vorzüglich den Altären zu nähern, muß die Gestaltenwelt doch von diesem ihrem religiösen Mittelpunkt her verstanden werden.

Die Messe ist, seit seiner Wende, dem Jahre 1642, ihr Bezugspunkt.

Haben wir es hier auch nicht mit Bernini's Biographie zu tun, so verstärkt Bernini's bekannte, persönliche Frömmigkeit, die für die Religiosität seiner künstlerischen Anschauungen nicht unbedingt beweiskräftig wäre, doch den von seiner Kunst gewonnenen Eindruck für unsere Vorstellung. Bernini's Sohn Domenico sagt über Bernini's Leben seit seiner Wende vom Jahre 1642:

Per lo spazio di quarant' anni frequentò ogni Venerdì la divozione della buona morte nella Chiesa del Giesù, in cui bene spesso riceveva la Santissima Communione almeno una volta la settimana. Per il medesimo lungo spazio di tempo ogni giorno, terminati i suoi lavori, visitava quella Chiesa, ove si ritrovava esposto il Santissimo Sacramento, e vi lasciava elemosine copiose per i poveri [es folgen weitere Almosen und Spenden] ... Ed era cosa di stupore, come un' Uomo impiegato in tante e si riguardevoli occupazioni, ogni mattina udisse divotamente la Messa, ogni giorno visitasse il Santissimo Sacramento, et ogni sera recitasse la Corona della Madonna Santissima, e in ginocchi l'Uffizio di lei, e li sette Salmi Penitenziali...⁵¹

3. Die Auffassung von der Messe

In den Architekturen Bernini's ist der in Bernini's Sakramentsfrömmigkeit wurzelnde soteriologische Aspekt seiner Meßauffassung immer wieder etwas verschoben akzentuiert worden.

Cornaro-Kapelle. Therese ist zur mystischen Vereinigung mit Gott der Erde aufwärts enthoben; die Toten, die auferstehen, dürfen zum Himmel aufwärts empor; analog liegt der Akzent in der Messe darauf, daß Christus als Bedingung beider herabkommt zur Erde.

S.Andrea. Andreas fährt in den Himmel; gleichzeitig sieht man auf dem Gemälde sein Martyrium dargestellt, welches hier die Bedingung seiner Himmelfahrt abgibt; analog zu diesem Martyrium liegt der Akzent in der Messe auf dem Sterben Christi als Hauptbedingung der Himmelfahrt des Apostels.

St.Peter. Auf der Engelsbrücke ist in den Leidenswerkzeugen des Christus als des Erlösers gedacht; auf dem Petersplatz sieht man ihn an der Spitze seiner Heiligen als Herrn; unter dem Baldachin ist Christus gegenwärtig im Leiden (analog zur Kathedra:) als in seiner Menschheit verborgener Gott; in der Kathedra endlich in seiner Verklärung

⁵¹ Domenico Bernini, *Vita del Cav. Giov. Lorenzo Bernino*, Rom 1713, p. 171 sqq.

als der seine Menschheit durchleuchtende Gott und derart als Grund und Ziel seiner Kirche. (pp. 160/161)

Altieri-Kapelle. Die Altieri-Kapelle zeigt eine Korrektur der Disposition von S. Andrea: die Heilige ist nur einmal dargestellt und der Altar vorangesetzt. Sie übergibt Gott ihre Seele, wie der Priester in der Messe den Sohn dem Vater und auf dem Gemälde die Mutter Maria Jesus, den Menschen, in Anna den Menschen übergibt: Hier ist die Heilige zwischen die beiden Bedingungen ihrer Erlösung genommen, die hier beidemal Christus ist; und ist Christi Erlösung ganz auf die menschliche Heiligung hin gedacht. Christus und die Heiligen sind hier am innigsten, wiewohl selbständig, doch mit einander verwoben gesehen in diesem letzten, am leisesten gestimmten Werke der Berninischen Religiosität.

Die dominante Stellung der Messe; die Messe auf die Inkarnation und das Leiden und die Erlösung hin zu denken; von ihr her die Trinität zu entfalten; von ihr und ihrer Heilswirklichkeit her die Heiligkeit der Heiligen zu bestimmen; von ihr her, wie schon in der Cornaro-Kapelle, die gesamte Heilswirklichkeit der Kirche für Lebende und Tote zu bestimmen: das sind ignatianische Gedanken in Bernini's Religiosität. Gleichzeitig mit der höchsten Stufe der Ausgestaltung dieser Gedanken in der Altieri-Kapelle war der Gedanke des *Amor reverencial* für den späten Bernini herrschend geworden. Diese, das Wesen der Erlösung immer mit bzw. von der Messe her denkende, daher große, aber auch strenge Art, die ich auf Ignatius zurückführe, hat das Salesianische seines Geistes nicht verdrängt; vielmehr ist in einer Reihe von Zeichnungen, in denen die Liebe besonders zum Jesuskinde auch in Verehrung gelegentlich übergegangen ist, noch das Innige, aber auch Heitere und das vertraulich sich Nahende zu bemerken: doch, zugespitzt gesagt, das Salesianische seines Geistes entfaltet sich im Alter vorzüglich in bezug auf Jesus, vorzüglich das Jesuskind (den Menschen); das Ignatianische aber auf Christus (den Erlöser).

Je näher man der geistigen Welt des Künstlers Bernini zu kommen sucht, um so mehr tritt neben Bernini's seit langem schon gefeierter Kunst und seinem architektonischen Inszenierungsvermögen auch seine Theologie, der seine Kunst dient, sichtbar hervor, so daß man geneigt sein könnte, sich von Karl Reinhardt einen Titel zu borgen und von Bernini als Regisseur und Theologen zugleich zu sprechen. (pp. 161/163)

Anhang

1. Gian Paolo Oliva und Gian Lorenzo Bernini (1968)

Die Beziehung zwischen Gian Paolo Oliva (1600-1681) und Gian Lorenzo Bernini (1598-1680), die in der Literatur über Bernini bisweilen, doch eine bislang nicht genau umrissene Rolle spielt, hat drei Seiten, nach denen sie unterschiedlich bestimmt werden muß.

Die erste ist die so vermutete persönliche Freundschaft zwischen Bernini und dem Pater und späteren Praepositus generalis der Gesellschaft Jesu. Bernini hat sich dieser Freundschaft gerühmt⁵², was in das Tagebuch des Chantelou und in die beiden Viten des Künstlers von den Filippo Baldinucci und Domenico Bernini eingedrungen ist. Bisher läßt sich historisch nur feststellen, daß uns für diese persönliche Freundschaft kein Beweis vorliegt. Bekannt ist, daß es einen und nur⁵³ einen Brief⁵⁴ des Jesuitengenerals an Bernini in Paris gegeben hat, der in Formen allgemeiner Höflichkeit gehalten und in der aus zwei Quellen⁵⁵ stammenden, übereinstimmenden, längeren Version eher ein kluges, auch zum Vorzeigen bestimmtes Erzeugnis der Feder des Generals ist, das Oliva als einen Mann wird haben erscheinen lassen, der auch gegen Dritte bei sich bietender Gelegenheit von dem allerchristlichsten König in vorzüglicher Anerkennung zu sprechen pflegte. Ein offiziöser, auch von Oliva selbst publizierter Brief.

Bernini's eigene Äußerungen in diesen Fragen mit sehr viel Vorsicht aufzunehmen, legt auch die Beobachtung nahe, daß die uns in den Viten und bei Chantelou nahegebrachten Freunde Bernini's stets ersten Ranges und auf der "Menschheit Höhen" wandeln; seine Freunde sind zwei Päpste, eine Königin, eine Reihe von Kardinälen und ein Jesuitengeneral. So wird (pp. 163/164) der Historiker vermuten, daß der Cavaliere des Christus-Ordens durch solche ausgestreuten Hinweise seinem Sozialprestige etwas nachhalf (wie es wohlwollend auch Chantelou verstand⁵⁶). Ausnahmen, wie vielleicht das wirklich herzliche, väterliche Verhältnis Urbans VIII. zu dem jungen Künstler, bedürfen jeweils genauer Erörterung.

Hinzu kommt letztlich, daß außer in der deutschen Sprache in den anderen Sprachen der "Freund" ein umfassenderer Begriff ist und in der Mehrzahl der Fälle den guten Bekannten meint, den man einige Male zu sehen die Freude gehabt hat. Bernini's und Oliva's persönliche Freundschaft ist vorerst nicht erwiesen.

Anders auf der zweiten Seite: der Schätzung des Künstlers durch Gian Paolo Oliva. Diese kann auch im gegenwärtigen Zustand der Forschung genauer bestimmt werden. Da ergibt

⁵² Chantelou 2.6.

⁵³ Gian Paolo Oliva, *Lettere*, Rom 1681, Vol. I, Vorwort.

⁵⁴ Olivas Brief an Bernini ist gekürzt in der *Vita* des Domenico Bernini, vollständig in der *Vita* des Baldinucci und Gian Paolo Oliva, *Lettere*, Rom 1681, vol. II, p. 13 sq., Nr. 579 zu finden. Bei Oliva scheinen zwei Worte irrtümlich ausgefallen zu sein.

⁵⁵ Dem Ordenshaus des Absenders und der Casa Bernini des Empfängers.

⁵⁶ Chantelou 7.6.

sich, daß der päpstliche Hofprediger in den drei Bänden seiner Predigten (hauptsächlich Advents- und Fastenzyklen)⁵⁷, die er am päpstlichen Hofe gehalten hat, Bernini als einzigen Künstler um seiner Werke willen überhaupt und ihn bzw. seine Werke mehrfach und immer rühmend erwähnt.⁵⁸

Oliva's Verständnis der Kunst des Bernini als Kunst war beschränkt; seine Kenntnis - man vergleiche die Beschreibung der Kathedra - höchst ungenau; aber er hat sie gekannt und war auch der Meinung, in Bernini den Phidias seiner Zeit zu sehen⁵⁹.

Auf der dritten Seite: Oliva als Anreger Berninischer Kunst, liegt das Verhältnis komplizierter. Nach diesen seinen Predigten war Oliva ein bewundernswerter, ernsthafter und mutiger Vertreter der katholischen Reform. Fast allein von ihr, von den Pflichten der Bischöfe und Prälaten, die ihm zuhörten, an der päpstlichen Kurie und besonders je zu Hause in den ihnen anvertrauten Diözesen zu reformieren, spricht er mit Beharrlichkeit und insistierend.⁶⁰

So werden alle seine Predigten zu moralischen Homilien. Etwa eine dogmatische, z.B. theologische oder christologische Exegese wird von ihm nicht geleistet. Ein flüchtiger Blick in seine publizierten, ausgewählten Bi(pp. 164/165)belkommentare⁶¹ läßt dieses vorzügliche Interesse an der anagogischen Benützung ebenfalls erkennen. Es steht nicht zu vermuten, daß Bernini von Oliva gerade zur theologischen Seite gelenkt, dazu angeregt und befeuert werden konnte. Wenn Lehrgegenstände, die in Bernini's Kunst eine Rolle spielen, bei Oliva berührt werden, ist nie eine Übereinstimmung in einer besonderen Wendung zu finden; und wenn Oliva Berninische Kunstwerke beschreibt - man vergleiche die Kathedrabeschreibung, besonders die Stellung der Kirchenväter⁶², die Abhängige vom Stuhle Petri sind, nicht aber dessen Träger -, sind die für die ekklesiologische Exegese wichtigen Punkte nur ungenau zur Kenntnis genommen. Bisher kommt Oliva weder als allgemeiner Berater noch als ikonologischer Programmierer für Bernini irgendwie in Frage.

Oliva hat allerdings, wie bekannt ist, bei zwei gestochenen Illustrationen des Bernini und, wie hier gezeigt werden kann, noch für einen dritten Stich des Bernini eine Rolle gespielt: für den zweiten Band der Hofpredigten des Oliva hat Bernini den Stich mit der Johannespredigt⁶³ entworfen; und für die Bände der Bibelerklärung den Stich: Colligite

⁵⁷ Giovanni Paolo Oliva, *Prediche dette nel Palazzo Apostolico*, Rom 1659-74, Vol. I-III. Auch lateinisch: *Conciones habitae in Palatio Apostolico*, Lyon - Mainz 1664 ff.

⁵⁸ Vierströmebrunnen: vol. II, § 96; Baldachin: vol. II, § 236; vol. III, § 631; Konstantin: vol. III, § 301; Kathedra: vol. III, §§ 631, 642, 686; Engelsbrücke und Tiber: vol. III, § 530; Sonstiges: Casa santa: vol. III, § 159; Fontana Paola, Bewässerungssystem, Brunnen u.a. auf dem Petersplatz: vol. II, § 316.

⁵⁹ Vol. II, § 96.

⁶⁰ Auch gegen die Leidenschaft bei Kirchenfürsten, Kunstwerke zu sammeln: Vol. II, § 388; ferner: non è la Chiesa nè Accademia nè Teatro: vol. I, §§ 351, 356, in der ganzen 41. Predigt §§ 570-588.

⁶¹ Gio. Paolo Oliva, *In selecta S. Scripturae loca commentationes*, Lyon 1677 ff.

⁶² Vol. 3, § 686.

⁶³ Br.-W. Tfl. 197a.

fragmenta⁶⁴. Ich möchte vermuten, daß auch der Stich *Sangue di Cristo*⁶⁵ für Oliva bestimmt gewesen sein könnte, eventuell für eine Neuausgabe des ersten Bandes seiner *Predigten*. Jedenfalls geht die Vorstellung zu diesem Stich auf Oliva, und zwar diesen ersten Band der *Predigten* zurück. (Bernini über die Lektüre der *Predigten* des Jesuiten überhaupt: Lesen Sie zu Ihrer Erbauung die *Predigten* des Pater Oliva. Da werden Sie schöne Stellen finden, die Sie zur Tugend mahnen.⁶⁶)

Folgende Momente kennzeichnen die Besonderheit des genannten Stiches: 1. das Blut Christi fließt aus allen seinen Wunden in solchen Strömen, daß die ganze Erde in ihm, als in einer zweiten Sintflut, jetzt der Gnade und Erlösung, ertränkt ist; 2. von Golgatha, das mit in der Flut versunken ist, ist das Kreuz emporgehoben und schwebt in den Lüften; 3. das Kreuz schwebt schräg, wodurch es in einer symbolischen Anordnung (die auch sonst bei Bernini zu belegen ist, z.B. bei Longinus) in alle Dimensionen des Raumes weist, nach oben und unten, wie auch nach rechts und links, wie hinten und vorne zugleich. (pp. 165/166)

Diese drei Momente unterscheiden die Darstellung von den herkömmlichen Formen sowohl des Gnadenstuhles wie der doppelten Fürbitte Christi und Mariae beim Vater, die noch in einem Ureinfall Bernini's erhalten ist⁶⁷. Diese drei neuen Momente nun sind bei Oliva zu finden.

Oliva, *Prediche ... Predica XXXIII* (wohl vom Kardienstag 1654)⁶⁸:

[Christus am Kreuz:] Deus, Deus meus, ut quid dereliquisti me? - E ciò stimate che fosse per consideratione, ch'egli facesse a'tormenti proprij? Derivossi la querela dal non vedere maturati i frutti della sua Croce, nè convertiti i Gentili, per la salute de'quali penava sù la durezza di quel tronco. Fù un dire all'Eterno Padre: io muoio, mà ove sono i Popoli à me promessi, quando per loro morissi? I chiodi, che mi trafiggono, sono quattro: mà delle quattro parti del Mondo niuna veggio compunta. Se una goccia solo del mio sangue basta per ricomperare più Mondi: come à diluvio si grande di sangue nè pure una sola Provincia dell'Universo s'arrende, si che rinuntii la falsità de'Simulacri, e voi adori. Dio vivo e vero? Frà le paglie del Presepio hebbi a'miei piedi, ne'suoi Principi, trè Reami: e pel patibolo della Croce un solo Castello non muta Religione e non migloria costumi? Oh, se potessi, senza ostentatione di miracolo o staccare me medesimo da questo Legno, o crocifisso staccar lui da questo Monte, e volarmene sopra di esso à comunicare i frutti della Redentione all'Oriente, all'Occidente, al Mezzo giorno, e al Settentrione! trà le conversioni di tanti popoli morrei sodisfatto, e riputerei il patibolo d'infamato, cocchio di trionfante. Mà sul Torchio della Croce spremersi quanto sangue hò nelle vene, e non rinverdire per esso nè meno un'albero di tante selue idolatre, nè cangiarsi in grappolo di carità una sola lambrusca di livore, mi radoppia l'agonia, e fà che io muoia assai peggio trafitto nell'anima dal cordoglio, che non sono da'ferri traforato nel corpo.

⁶⁴ Br.-W. Tfl. 197b. Die Meinung, er sei für Band III der *Predigten*, ist nach den Exemplaren der Bayerischen Staatsbibliothek irrtümlich. Auch ist die Wahl des Themas kein Zeichen für Olivas gewachsenes Selbstbewußtsein, sondern ein Akt der Bescheidenheit; wenn man der Auslegung des Mottos im Vorwort des ersten Bandes folgt.

⁶⁵ Br.-W. Tfl. 198.

⁶⁶ Chantelou 23.7.

⁶⁷ Br.-W. Tfl. 128.

⁶⁸ Vol. I, Pars I, § 468, hier nach der ersten Auflage S. 326; in der zweiten Auflage S. 389.

Bernini hat, von diesem ergreifenden Stück Predig angeregt, die Idee desselben doch als Mirakel gezeigt.

2. Bernini's Modello einer *Verklärung Christi* im Salzburger Barockmuseum (1982)

In dem seit zehn Jahren (1982) bestehenden Salzburger Barockmuseum nimmt Berninis Tonmodell für ein ovales Relief einer *Verklärung Christi*, das Kurt Rossacher⁶⁹ 1966 erworben, dann erst eigentlich entdeckt und dem Künstler zugeschrieben hat und in seither anhaltender Forschung in das (pp. 166/167) Werk des Künstlers an hervorragender Stelle einzuordnen sucht, einen ausgezeichneten Platz ein. Nicht nur deshalb, weil es ein Werk von der Hand des Bernini ist, mit Rudolf Wittkower⁷⁰ zu reden: *des* Bildhauers des Römischen Barock schlechthin; eines Künstlers, den mancher Besucher des Museums als Schöpfer des Vierströmebrunnens, der Engelsbrücke und des Petersplatzes, wie sie heute erscheinen, des Baldachins über dem Papstaltare in der Vierung und der plastischen Großdekoration der Kathedra im Chorhaupte der Peterskirche kennt; eines Künstlers, den auch Erich Hubala⁷¹ als "Inbegriff römischer Barockkunst" bezeichnet und erläutert hat. Und nicht nur deshalb, weil das Modell, wie Rossacher zu erweisen suchte, möglicherweise einem Relief gegolten hat, welches inmitten der Engelsglorie über der Kathedra Petri hätte eingefügt werden und dieses monumentale Ziel-Bildwerk des stationenreichen Pilgerweges vom Tiber durch den Borgo und die Kirche (Engelsbrücke, Petersplatz, Vierung, Kathedra) hätte vollenden sollen; ein Bildwerk, das aus vier statuarischen Plastiken (den vier Kirchenvätern), einem Stück monumentalen "Kunstgewerbes" (dem sprechenden Reliquiar der sg. Kathedra Petri) und einem Stück plastischer Raumdekoration (der Engelsglorie) besteht und nun möglicherweise einem dann höchst eigentümlich zu behandelnden Relief hätte bestehen sollen, *das* Beispiel für Berninis Fähigkeit, die Gattungen der Bildenden Künste zu vereinen zu Gunsten eines bis dahin ungesehenen, ausgedehnten und körperhaft gegenwärtigen Bildwerkes. Diese richtig beobachtete Fähigkeit des Bernini, die Erich Hubala⁷², dabei Baldinuccis Begriff einer *opera mista* aufgreifend, mit Entschiedenheit zum Ausgangspunkte seiner Würdigung des Bernini gemacht hat, steht ja neben jener ebenso erstaunlichen Fähigkeit des Künstlers, materialreiche und materialverschiedene Gebilde aus Fresko, Stuck, Steinintarsie, Groß- und Kleinarchitektur, Skulptur und Plastik in ein *bel composto* zu

⁶⁹ Kurt Rossacher, Das fehlende Zielbild des Peterdomes: Berninis Gesamtprojekt zur Cathedra Petri. *Alte und moderne Kunst*, 12. 1967, (95), 2-21; Kurt Rossacher, Taube oder Transfiguration im Zentrum der Glorie des Petersdomes. *Römische Historische Mitteilungen*, 1980 (22), 247-262.

⁷⁰ Durch den Untertitel seines Werkes: Rudolf Wittkower, *Gian Lorenzo Bernini. The Sculptor of the Roman Baroque*. London ²1966 (1955), ³1981.

⁷¹ Erich Hubala, *Die Kunst des 17. Jahrhunderts*. Berlin 1970, 38. (Propyläen Kunstgeschichte. Bd.9).

⁷² Hubala, a.a.O. S.38.

vereinen, die hinwiederum Irving Lavin⁷³, damit ebenfalls einen Begriff Baldinuccis aufgreifend, in das Zentrum seiner neuen Studien zum Oeuvre Berninis gestellt hat. Nicht nur des ruhmvollen Namens seines Urhebers und nicht nur möglicher Zusammenhänge wegen hängt das Tonmodell im Museum an Salzburgs Mirabellgarten an ausgezeichnetem Platze, sondern seiner ihm eigenen Schönheit wegen, die es, nach dem Erwerb gereinigt, seit 1967 sehen läßt und die das aufmerksame Sehen eines konzentrierten Betrachters durchaus zu absorbieren und in wahrnehmendes Sehen zu verwandeln (pp. 167/168) vermag. Hierzu sind im Folgenden zunächst - in Ergänzung der stilistischen Beobachtungen Rossachers⁷⁴ - einige Hinweise herzuführen (Teil 1), dann sind die Argumente für und gegen eine Zuordnung zur Kathedra zu sichten und zu werten (Teil 2) und schließlich für den Fall, daß das Relief zur Kathedra gehören würde, einiges zur Rekonstruktion, zur Ikonologie und zur Stellung in der Lebensgeschichte des Bernini (Teil 3) anzumerken.

1.

Wie lebendig und individuell sind die Persönchen der Engel gebildet. Wie verschieden, einander zugleich komplementär die Propheten. Schauen wir diese näher an: Mose, ansichtig breiter Brust, ist geschlossen figuriert, doch mit nach links ausgreifenden Armen, um (ehemals) die Gesetzestafeln im Wehen des Sturmes hoch zu halten, sie zu weisen, und mit nach rechts herumgeführten Kopfe, um auf Christus zu sehen: er verkörpert in beiden Entfaltungen zusammen als Höhe geschlossener Festigkeit Energie, Auseinandersetzung, Spannung, bezeugt Macht. Elija, nach ganzer Gestalt im Profil, ist offen figuriert, mit dem linken Fuße sich gegen den Wolkenrand stemmend, im Leibe zurückfahrend, sich zurücknehmend, förmlich muldend, der Wirkung Christi Platz zu geben, sie aufzunehmen, ja auch die Linke samt dem Prophetenbuche zurücknehmend, da wider aber mit Schulter, Kopf und der staunend gehobenen, geöffneten Rechten gegen den Sturmwind vorkommend: er verkörpert die Bereitschaft aufzunehmen, bezeugt Ergriffenheit. Denkt man an die biblischen Personen, so wiedererkennt man Mose, denjenigen, der die Gesetzestafeln zu heben, sie zu weisen verstand, fähig auch, sie zu zerschmettern, und wiedererkennt Elija, denjenigen, der im Sturmwinde dahingerafft, im Feuerwagen entrückt zu werden bestimmt war; und sieht, daß Bernini überzeugend Figuren dieser biblischen Personen erfunden hat, auf daß wir sie sehen, erkennen, diese Personen durch das Anschauen ihrer Figuren begreifen.

Wie energisch hat Bernini die Figuren artikuliert; wie frei bewegen die Gestalten die Köpfe auf ihren Hälsen; wie kräftig sind Ellbogen- und Handgelenk an Moses freiem Arm; wie entschieden schiebt Elija die Schulter vor, wie kräftig wendet er das aufgestemmte Bein im Knie heraus.

Auch in diesem Werke des Bernini sind die Gewänder nicht in erster Linie anziehbares Zeug, sondern Teil der zu individuellen Figuren gewordenen Personen. Feurig lohend ist das Gewand des Mose, doch gehaltener als das des anderen, den Umriß des Körpers seltener überschreitend, durch Kontur- und Faltenwiederholungen bei den Beinen

⁷³ Irving Lavin, *Bernini and the Unity of the Visual Arts*. New York, London: Pierpont Morgan Library, Oxford U.P 1980. bes. S. 6-15.

⁷⁴ Rossacher 1967, 6 u. passim.

gefestigt, und wenn es, wie unten an den Beinen nach links und oben hinter Kopf und Schulter nach rechts, den Umriß des Körpers überschreitet, dann den Armen zur Entsprechung. Anders ist das Gewand des Elija, es ist gegen die Brust gemuldet und im Rücken gebauscht, aufnahmebereit, und löst sich von der buchhaltenden Hand und dem Schoße des Propheten aus, zunächst dem Bein (pp. 168/169) korrespondierend, dann höchst selbstständig mäanderartig, scharfgratig. Und auch hier: ist es falsch, die Gewandmetapher als individuell charakterisierendes Dekor der Propheten zu sehen: in dem energisch angespannten, mächtig ausgreifenden Mose den feurig lohenden, auch zornfähigen, der hier handelt und hinblickt, zu erkennen; und in dem Hingerissenen den, der schaut, sich öffnet, der mit dem Mantel scharf die Wellen des Jordan schlug, sie zu teilen, und den, dem der Mantel im Raptus des Feuersturms gen Himmel *entfiel*, auf der Erde zurückblieb und dem Jünger Elischa ebenfalls mit wellenschnidender Macht diente (2 Kg. 2,8 - 14)? Zumindest wird man sagen dürfen, daß Bernini hier nicht nur (in einem eher landläufigen Sinn) dekorative Trabantenfiguren, sondern individuelle Prophetenfiguren geschaffen hat. Mose und Elija angemessen. Wenn es bei den Synoptikern heißt: "Und siehe, es erschienen ihnen Mose und Elija im Gespräch mit ihm" (Mt. 17,3 und Parallelstellen), dann waren sie nach Bernini erkennbar und sprachen sich als die, die sie waren, aus und zeigten sich so.

Anders wiederum ist Christus gebildet, nach Schmalheit und Schwingung der Figur eine Fortbildung Ghibertischer Gestalten. Ein älteres Foto läßt erkennen, daß der linke Fuß der Gestalt, der jetzt das Gesicht eines Putto vom Kinn bis zur Stirn umhüllt - bei Bernini kaum vorstellbar -, zumindest in dieser Form während der Wanderung des Reliefs durch den Kunsthandel hinzugefügt worden ist. Auch wirkt das Bein zu lang. So wird man sich zumindest den Fuß kürzer und die Ferse gehobener vorstellen dürfen in dem Moment, da ein Putto die Sohle des Verklärten küßt. Christus, in dreibögiger Schwung (verlängerte S-Linie) figuriert, schwebt. Er hat die Arme, den linken zunächst leibnah gesenkt, den rechten frei gehoben, hat die Unterarme vorgeführt und die Hände ausgewendet, er hat die Hände und den Kopf in vielfältig beweglicher Korrespondenz, zumal die Rechte im Gruß und den Kopf, so wie man es von der Kapitols- und Grabstatue Urbans VIII. kennt. Christus ist wiederum eigenartig charakterisiert, dem lohenden, angespannten, handelnden und dem ergriffenen, aufnehmenden, schauenden Propheten gegenüber - oder, um Berninis Ortsbestimmungen zu realisieren: er steht zwischen ihnen; und er ist zwischen ihnen zugleich herausgehoben; leicht sich bewegend - leichter auch weht ihm der Mantel nach -, strahlend, wie im Reliefgrund dargestellt, sich bekundend. Doch, als was bekundet sich, nach Bernini, der Verklärte? Vielleicht darf man das Sichtbare so benennen: in der Verklärung offenbart sich Christus, nach Bernini, als Güte und als freies, als rückhaltloses sich Gewähren. Unter den Synoptikern spricht allein Lukas - die anderen beiden schweigen - vom Inhalte des Gesprächs zwischen Jesus, Mose und Elija: "Und sprachen über seinen Ausgang, den er in Jerusalem erfüllen sollte" (Lk. 9,31). Falls Bernini diesen Ausgang als Tod bedacht haben sollte, dann in dieser Transposition, falls als Auferstehung, dann in dieser Interpretation als Offenbarung von Güte und freiem, rückhaltlosem sich Gewähren. Diese Güte und dieses freie, rückhaltlose sich Gewähren in der Figur Christi als Offenbarung angeschaut, soll Wohlgefallen und Liebe wecken zu dem *Bien-aimé*, um jenes Wort, das als Begriff und Klang den *Traité de l'amour de* (pp.

169/170) *Dieu* des von Bernini empfohlenen⁷⁵ François des Sales durchzieht, zu nennen. Dieser Christus ist es, über den, dank Berninis Figurierung, mit neuem Akzent, glaubwürdig, die Stimme (Gottvaters, der im Modello am oberen Muldenrand gebildet ist) aus der Wolke sprechen kann: "Dieser ist mein geliebter Sohn, an dem ich Wohlgefallen habe" und "Ihn sollt ihr hören" (Mt. 17,5). Im Graduale des Festes Verklärung Christi (6. August) finden sich auf Christus Ps. 45,3 und Weish. 7,26 gewendet: "Schöner bist Du als die Menschenkinder alle. Deine Lippen sind von Anmut übergossen. .. Er ist des ewigen Lichtes Glanz, ein Spiegel ohne Makel und Seiner Güte Bild."

Zum Verhältnis der Figuren zueinander: Bei allen drei Figuren laufen Faltenstege bzw. -täler über den Bauch querüber, einander parallel, leicht nach links steigend. Die jeweils bis zu diesen Falten gemessenen Oberkörper der Figuren sind gleich groß: die Figuren so zueinander proportioniert. Die Figuren der beiden Propheten ragen im Bildfeld verschieden hoch auf, doch liegen die Fußspitzen in ungefähr gleicher Höhe: so steht die Figurierung im ganzen fest. Die schon erwähnten Falten jeweils unterhalb der Brust, der Faltensteg unterhalb der des Elija und das Faltental unterhalb der des Mose liegen auf ein und derselben schräg verlaufenden Linie, die ferner die unterste der das rechte Bein der Figur Christi überquerenden V-förmigen Falten tangiert; und der entsprechende Faltensteg unterhalb der Brust Christi liegt leicht unterhalb der Höhe des oberen Figurenrandes des Mose und Elija; so bestimmen dieselben Faltenstege bzw. -täler, die für eine Proportionierung der Figuren ein Maß geben, auch die Relation ihrer Orte innerhalb des Relieffeldes. Durch Handeln bestimmen die Gestalten, nach Bernini, ihr Verhältnis noch dahin, daß Christus seinen rechten Arm so weit erhebt, daß Mose unter seiner Hand ist, sich aber außerhalb von deren Mittellinie hält, und daß Elija aus dem Bereiche der linken Hand Christi zurückfährt, nur mit seiner Rechten, staunend, wieder unter sie vorkommt. Diese sich so bekundende, unterschiedliche Stellung der Propheten zu Christus ist zu den unterschiedenen Charakteren und Handlungen in der Auslegung hinzunehmen.

Zum Reliefgrund: Mannigfaltig sind die Strahlen gebildet nach Dichte, Länge, Schichtung und Relief. Mit Sorgfalt sind die Figuren auf sie bezogen: Falten und wehender Bart der Propheten können deren Richtungen wieder aufnehmen, vor allem aber ist Christus vielfältig bald mit den von ihm ausgehenden Strahlen übereingestimmt, bald wieder in Relation zu ihnen frei heraus handelnd. Der Ausgangsort der Strahlen ist kein Punkt und nicht im Kopf oder der Leibesmitte Christi gelegen, sondern die Brust desjenigen, der sich als Güte und freies, rückhaltloses sich Gewähren offenbart, er ist - das Herz des *Bien-aimé*. Bei Dürer (z.B.) gehen die Strahlen - nicht nur in der Darstellung des sitzenden Christus beim Letzten Abendmahle der großen Holzschnittpassion, der Strahlkraft nach besonders vergleichbar - gehen die Strahlen in denjenigen Situationen, in denen sich Christus strahlend bekundet, in allen Passionen stets vom Kopfe aus. Und (pp. 170/171) in Raffaels Verklärung wiederholt der Lichtglanz die Figur der in Beinen, Armen und Kopf handelnd-ausgreifenden Gestalt Christi. Letztlich hat Bernini noch den Reliefgrund im ganzen auf die Figuren zu reich modelliert: er kommt nach unten vor, die Strahlen werden dünner; er weicht nach oben zurück, die Strahlen werden kräftiger; Engel, Propheten, Christus werden wörtlich

⁷⁵ Chantelou 23.8.

hervorgehoben; nicht anders, als Bernini reich die Oberfläche des Petersplatzes modelliert hat, um - wörtlich - Brunnen, Obelisk und Kolonnaden herauszuheben.

2.1.

Die Darstellung der *Verklärung Christi* ist m.E. nach Stil und Qualität ein Werk des Bernini und stammt nach seinem Stil aus jener späteren mittleren Periode, die Rossacher vorgeschlagen hat. Doch zu welchem Werke des Bernini gehört dieses Ton-Relief? Was läßt sich zunächst (Teil 2.1) von ihm aus dazu sagen?

Sicher ist, daß das Ton-Relief ein Modello ist, kein Pensiero, kein Bozzetto (nicht plastischer Entwurf, nicht plastische Studie)⁷⁶, sondern ein Modello in sorgfältiger, vollendeter Ausarbeitung, wie sie uns von der Hand des Bernini aus demselben Jahrzwölft, aus dem die *Verklärung* stammen könnte, ferner in dem Modello für die Reiterstatue Ludwigs XIV. (Museo Borghese, Rom) nach dem gearbeitet wurde, und in dem Modello für die Custodia der Kathedra (Institute of Arts, Detroit), die dem Auftraggeber vorgestellt wurde, erhalten geblieben sind. Und sicher ein Modello für ein Relief.

Bevor das Relief auf Veranlassung Rossachers gereinigt wurde, zeigten die Gewänder Spuren von Vergoldung und waren die Fleischpartien oxydiert-versilbert⁷⁷ (letzteres ist auch auf dem älteren Kunsthandelsfoto zu erkennen). Es kann also eine Ausführung des Werkes in Bronze unter Vergoldung der Gewänder bezweckt worden sein.

Ein ausgeführtes Werk des Bernini, mit dem dieser Modello verbunden werden müßte, gibt es nicht; es gibt bisher auch keine zeichnerischen oder plastischen Entwürfe oder Studien, keinen Auftrag oder Auftragsbeschluß, keine Rechnungen, Quittungen o.ä., keine sekundären Nachrichten in Viten oder dem Tagebuch des Chantelou. (pp. 171/172) Insofern muß offen bleiben, zu welchem Werke dieser Modello des Bernini gehört. Oder man sucht hypothetisch, mit welchem Werke er sich am ehesten und sinnvoll verbinden ließe; so Rossacher, der auf die Kathedra hinwies⁷⁸.

⁷⁶ Zu den Werkgattungen der Bozzetti und Modelli s.grundsätzlich: Irving Lavin, *Bozzetti and Modelli. Notes on sculptural Procedure from the early Renaissance through Bernini. Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes* (Akten des 21.Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte in Bonn 1964).Berlin 1967. Bd. 3, 93 ff.bes. 102. Hier auch Rossacher 1967, 6.

Skizziert ist die rechte Hand des Elija und die Büste Gottvaters. Man beachte auch, mit welcher Kraft besonders der vom Rücken zu sehende Putto links oben in die Muldung modelliert ist.

⁷⁷ Rossacher 1980. 249 Anm.15.

⁷⁸ Rossacher 1967 und 1980. Distanzierte Stellungnahme in Rudolf Wittkower, *Art and Architecture in Italy 1600 - 1750* (Pelican History of Art), ed. 1980, 525 Anm. 26. Und ablehnende Stellungnahme in: Francesco Negri Arnoldi, *Iconologo allo sbaraglio. Paragone* 22, 1971 (251), 83-89, dessen stilistische Zuweisung in den Umkreis des Serpotta, z.B. Vincenzo Messina, nur auf Unkenntnis des Modellos im Original beruhen kann, der Unkenntnis von Figurenbildung, Faltenwurf, der Darstellung von Handlung und seelischem Ausdruck und der Kalkulation der Figurenabstände. Die ikonologischen Einwände gegen eine Zuordnung zur Kathedra sind gewichtiger: a) Die Kathedra in ihrer

Zu solcher Zugehörigkeit würde von vornherein passen, a) daß der Modello, nach Rossachers Recherchen, 1964 aus dem Hause Chigi-Saraceni in Siena kam⁷⁹, was, wie im Falle auch anderer Bozzetti, auf Zugehörigkeit zu einem Auftrag Alexanders VII. Chigi deutet; b) daß in der Gloria der Kathedra ein ovales Bildfeld, jetzt mit einer bemalten Glasscheibe gefüllt, vorhanden ist, welches das Relief aufnehmen könnte; und c) daß das wohl für eine Ausführung beabsichtigte Material (Bronze mit Vergoldung der Gewänder) stimmen würde und beide Modelli, dasjenige der Custodia der Kathedra in Detroit (Höhe 59 cm) und das des Reliefs der *Verklärung* (Höhe 56 cm), im Verhältnis zur ausgeführten Custodia und ausgeführten (pp. 172/173) Gloria einheitlich proportioniert, zu einem Gesamtmodell gehört haben könnten.⁸⁰ (Zum Ikonographischen s.hier Teil 3.)

2.2.

Ist Berninis Modello einer *Verklärung Christi* für ein Relief in der Gloria der Kathedra bestimmt gewesen? Was läßt sich von der Kathedra aus (Teil 2.2) dazu sagen? Zunächst muß wiederholt werden: das Aussehen der Kathedra seit ihrer Enthüllung am 17. Januar 1666, dem Vorabend von Petri Stuhlfeier zu Rom, einschließlich der (heute unzulänglich erneuerten) Scheibe mit der Taube des Hl. Geistes, (ursprünglich) umgeben von Puttenköpfen⁸¹, von der Hand Joh. Paul Schors, die Musterung der unmittelbar mit

gegenwärtigen Erscheinung habe durchaus bedeutenden Sinn: der Hl.Geist gegen Wolken des Irrtums und Zweifels. Unbestreitbar hat die Kathedra bedeutenden Sinn, selbst wenn man der Allegorese der Wolken nicht folgt. b) Der Berg der Verklärung und die Apostelzeugen seien nicht dargestellt, namentlich Petrus. Richtig, sie fehlen im Modell; der Künstler muß gemeint haben, davon absehen zu können. Falls das Relief für die Kathedra bestimmt war, dann in dem hier in Teil 3 Punkt b entwickelten Sinn, in dem tatsächlich der Berg keine Rolle spielt und Petrus, um dessen Stuhl es sich handelt, ja der Ausgangspunkt der Argumentation ist; das Verhältnis seines Stuhls zur Verklärung Christi wäre durch Bernini dargestellt. c) Gottvater erscheine in Rossachers Rekonstruktion hinter einer überhangenden Wolke halb verborgen. Man muß eine solche Darstellung Gottvaters *in nube* nicht ausschließen; bei Bernini sind nicht unbedingt alle Teile einer Darstellung von einem Punkt aus sichtbar, sondern bedürfen wechselnder Ansicht, oder nicht unbedingt jedermann sichtbar, besonders im Falle räumlich geschichteter so z.B. die faktische Metamorphose Daphnes unter Apolls Hand oder das Gewölbe und die Laterne über dem Altar von S. Andrea al Quirinale usw. d) Infolge des strahlenden Gegenlichtes werde der Verklärte in Wirklichkeit dunkel. Das scheint mir bedenkenswert, s. hier Teil 3 Abschnitt a.

⁷⁹ Rossacher 1980, 258; 249 Anm. 15. Rossachers Angabe, daß Stanislao Frascchetti, *Il Bernini. La sua vita, la sua opera, il suo tempo*. Mailand 1900, 331 mitgeteilt habe, der Custodia-Modello, heute in Detroit, stammte ebenfalls aus dem Besitz Chigi-Saraceni, findet sich bei Frascchetti nicht. Der Modello ist durch Roberto Battaglia, *La Cattedra di San Pietro* (Collectanea Urbana 2). Rom 1943, 244 ff. (Provenienz nach Mitteilung des Besitzers p. 245) in die Forschung eingeführt worden.

⁸⁰ Maße des Custodia-Modello: Battaglia, S.245; des Transfigurations-Modello.

Rossacher 1967, 4 (etwas abweichend 1980, 249).

⁸¹ Battaglia 180, Nr.191.

ihr zu verbindenden zeichnerischen und plastischen Zeugnisse des Arbeitsprozesses und die bekannten Dokumente, Viten und Gespräch lassen es nicht notwendig erscheinen anzunehmen, Bernini habe ein Verklärungsrelief inmitten der Gloria geplant. Ob ein solcher Plan wahrscheinlich ist oder ob er möglich ist, das bleibt zu prüfen; zur Prüfung ist in der Tat an einiges von Rosacher Herangezogene zu erinnern.

Die Gloria der Kathedra ist dem verwendeten Material nach zwecklos disparat: sechs Puttenköpfe, Putten und Engel aus Bronze sind zwischen die sonst aus Stuck geformten Wolken und Engel eingefügt.⁸² Unabhängig davon ob mit dieser materiellen Reduktion eine Ausdehnung der Gloria einherging,⁸³ wofür die Bilddokumente nicht und die schriftlichen nicht notwendig sprechen, bleibt festzuhalten, daß eine Gloria in Bronze begonnen, in Stuck aber, materiell reduziert, fortgeführt wurde (zur Verbilligung? zur Beschleunigung? als Provisorium?).

Die Kathedra wurde während des zehnjährigen Arbeitsprozesses schrittweise größer geplant, durchaus verbunden mit einer Modifikation, einer Bereicherung und Vertiefung des ikonographischen Programms: a) bei dieser schrittweisen Vergrößerung des Projektes unter Einbeziehung der Attikazone und schließlich des Obergadenfensters der Architektur wurde der obere Teil des Gesamtbildwerks schrittweise gewichtiger; b) das Bildwerk als ganzes - zunächst mittleres unter insgesamt drei je Nischegebundenen Monumenten,⁸⁴ dann tribunabeherrschend hervorgehoben,⁸⁵ dann nachweislich durch Bernini für eine Ansicht vom Langhaus der Kirche aus und durch den Vierungsbaldachin hindurch bedacht⁸⁶ und schließlich in der heutigen kolossalen Form ausgeführt⁸⁷ - gewann dabei schrittweise an Bedeutung, wurde anderem als den Gräbern Pauls III. Farnese und Urbans VIII. Barberini, nämlich dem Baldachin über dem Grabe Petri äquivalent; c) verbunden mit der Zunahme des oberen Teiles an Gewicht und des Gesamtbildwerkes an Bedeutung, wurde das ikonographische Programm zunächst bereichert: an die Stelle des strahlenden Engels, der die Tiara im Arm trug und die Schlüssel emporhielt, also einem Zusatz und Attribut des Stuhles Petri, traf als Ereignis die, zugleich von zwei verehrenden und anbetenden Engeln erwartete, Erscheinung der Taube des Hl. Geistes durch eine Wolken- und Engelsglorie hindurch, die nun, gebreiteter Flügel, oberhalb der Kathedra schwebte⁸⁸, ein Concetto, der auch die

⁸² Battaglia 23 f. Ob darunter die 1660 vor der letzten Vergrößerung gegossenen zwei Engel sind (Battaglia S.155 Nr.11), muß offen bleiben.

⁸³ 1660/61. Battaglia 25 f. Ausführungsgroße Modelle in zwei Größen sind von den Engeln zu beiden Seiten des Thronsitzes im Museo Petriano, Fabbrica di S. Pietro, erhalten, s. Comitato Vaticano per l'anno Berniniano, *Bernini in Vaticano*. (Ausstellung 1981). Catalogo. Rom 1981, 130 ff. (Nr. 109, 110, 113 u.114). Es ist aber nicht auszumachen, daß die Vergrößerung der Gloria den Wechsel des Ausführungsmaterials nach sich gezogen.

⁸⁴ Br.-W. Tfl. 166 a.

⁸⁵ Br.-W. Tfl. 166 b.

⁸⁶ Br.-W. Tfln. 74 a und b.

⁸⁷ Br.-W. Tfln 74 a und b.

⁸⁸ Ermöglicht durch den Austausch der Attribute, Tiara und Schlüssel, die dem Thron nahe gerückt wurden, und der Taube, die vorher als Relief in der Rückenlehne vorgesehen war.

ausgeführte Form der Kathedra modifiziert noch bestimmt; verbunden mit der Zunahme des Gesamtbildwerkes an Bedeutung, wurde das ikonographische Programm sodann vertieft: in beiden genannten Projekten trugen die vier Kirchenväter die Kathedra, zunächst auf ihren Schultern, dann auf ihren Händen, sie trugen also auf Schultern und Händen ein sinnbedeutendes Reliquiar, jetzt, erst in der ausgeführten Form faßbar, halten die Kirchenväter Schlaufen in den Händen, hängen ab vom Lehrstuhle des römischen Bischofs, und die Kathedrale schwebt. Bei dem Verständnis der offensichtlich Aufregung verursachenden Vorprojekte endete übrigens die Teilnahme der Zeitgenossen, ich nenne den Sohn Paolo Bernini, den damaligen päpstlichen Hofprediger Gian Paolo Oliva S.J. und die Biographen Filippo Baldinucci und Domenico, Berninis anderen Sohn, die übereinstimmend - Baldinucci differenzierter - die Kirchenväter die Kathedra tragen lassen, an letzten Wandlungen des Projektes also nicht mehr sonderlich Anteil genommen haben.⁸⁹ Uns aber zeigen diese ikonographischen Änderungen, daß das Darstellungsprogramm wandelbar blieb, nicht von Anfang an unverrückbar festgestellt war, sondern, verbunden mit der stufenweisen (pp. 174/175) Vergrößerung des Projektes, bereichert und vertieft wurde; und sie zeigen, daß die Kathedra auch noch in der ausgeführten Form gegenüber dem letzten der bildlich überlieferten Vorprojekte eine solche wesentliche und vertiefende Änderung gebracht hat.

Die materiell durch den Wechsel von Bronze zu Stuck reduzierte Ausführung der Gloria, die die bemalte Fensterscheibe umfaßt, kann als ein Provisorium gemeint gewesen sein.⁹⁰ Bernini, an König Ludwig XIV. zum Entwurf des Louvre aus eher politischen Motiven abgetreten, weilte auf (ziemlich) unbestimmte Zeit in Frankreich, und es stellte sich selbstverständlich die Frage, ob man das Werk ruhen lassen und die Vollendung auf unbestimmte Zeit verschieben oder ob man das Werk ohne seine Leitung zu Ende führen oder letztlich ob man das Werk zu einem vorläufigen Abschluß, der notfalls auf Dauer gelten konnte, bringen sollte. In der Beantwortung dieser Frage kann auch eine Änderung eingetreten sein im Laufe des Sommers und Herbstes 1665. Jedenfalls scheint es in Rom während des Aufenthaltes des Bernini in Frankreich zu einem Gerücht (*bruit*) gekommen zu sein: König Ludwig sprach selbst davon, Abbé Butti winkte ab. Sieur de Chantelou unterstützte: Bernini wisse nichts und solle nichts wissen, sonst wolle er nach

⁸⁹ Paolos Berninis Beschreibung vor Chantelou am 7. September 1665: *portée*. Gian Paolo Oliva, *Prediche dette nel Palazzo Apostolico*. Rom 1659-1674. Bd.3, § 686. Filippo Baldinucci, *Vita di Gian Lorenzo Bernini* (1682), hg.Sergio Samek Ludovici, Mailand 1948, 110: *Questi (sc.i quattro Dottori della Chiesa) con grazia inesplicabile sostengono una base, sopra la quale essa cattedra leggiadramente si posa*. Domenico Bernini, *Vita del Cavalier Gio. Lorenzo Bernino*. Rom 1713, 110: *Voleva in esso, che i quattro Dottori della Chiesa...sostenessero in atto di venerazione una gran Cathedra...*

⁹⁰ Rossacher 1967, 18 ff. Domenico Bernini, des Künstlers Sohn, der bei der Enthüllung der Kathedra erst acht Jahre zählte, wußte immerhin noch von dem Obergadenfenster als einer Verlegenheit, die Bernini allerdings gemeistert habe: *E perche nel mezzo di questa Gloria sarebbe necessariamente caduto il vano di una gran finestra, egli convertendo quel difetto in suo vantaggio, fece, che ne' vetri di essa, come in luogo di luce inaccessibile, apparisse lo Spirito Santo in sembianza di Colomba, che dà compimento a tutta l'Opera*. a.a.O. S. 110.

Rom.⁹¹ Diese Sache von Gewicht ist bisher nicht aufgeklärt, vielleicht würde ihre Aufklärung Klarheit darüber hinaus schaffen.

2.3.

Würde ein Relief mit einer *Verklärung Christi* inmitten der Gloria der Kathedra beabsichtigt gewesen sein, dann wäre einiges seltsam:

Die zeichnerischen Entwürfe und von den plastischen diejenigen, die eindeutig für die Kathedra bestimmt waren, zeigen, wie gesagt, nichts, was auf die Planung einer *Verklärung* deuten würde. Die Viten, auch als Klage, daß dieses Projekt zu Schaden gekommen sei, und das Tagebuch des Chantelou, besonders sein Bericht über Paolo Berninis Beschreibung der Kathedra am 7.9.1665, erwähnen nichts. Paolo Bernini nannte damals allerdings nur die Gloria der Engel, nicht deren Füllung, nicht nämlich auch die Taube des Hl. Geistes; und seine Beschreibung, falls Chantelou sich zuverlässig erinnerte, galt eher einem der Vorprojekte (s. hier Teil 2,2). Aber auch Bernini selbst, seit einiger Zeit wieder in Rom, erwähnte in seinem Brief an Chantelou vom 14.12.1665, in dem er seine Hoffnung äußerte, in (pp. 175/176) einem Monat die Kathedra fertigzustellen, nicht von einer bloß provisorischen Vollendung.⁹²

Berninis Äußerung in Paris, die Vollendung der Kathedra erfordere seine Anwesenheit in Rom - selbstverständlich richtig, wenn das Relief mit seinem schwierig auszuarbeitenden Reliefgrund auszuführen gewesen wäre -, könnte durchaus auch im Hinblick auf die Montage der schweren, bronzenen Custodia, frei in der Luft über dem Altar, die bei seiner Abreise nach Paris noch nicht versetzt war, getan sein.⁹³

Und letztlich, wenn die bemalte Scheibe ein Provisorium hätte sein und später durch ein Verklärungsrelief hätte ersetzt werden sollen, warum malte Joh. Paul Schor dann als Interimsbild auf die Scheibe keine *Verklärung*?

Diese Seltsamkeiten, deren letzte die gewichtigste, enthalten keinen Ausschließungsgrund; sie ließen sich mit dem Zufall der Erhaltung von Entwürfen, der nachweisbaren Ungenauigkeit Paolo Berninis, der Unvollständigkeit kolloquialer Äußerungen in Paris, der Zurückhaltung in der Korrespondenz mit Chantelou, auch der beschränkten Kenntnis der Biographen usw. erklären. Doch: nach den Regeln einer historisch-kritischen Forschung kann man gegenwärtig nicht sagen, daß der Modello der *Verklärung Christi* des Bernini, der evident für eine Ausführung in Relief gearbeitet ist, einem Relief galt, das inmitten der Gloria der Kathedra notwendigerweise oder wahrscheinlicherweise seinen Platz hätte finden sollen; aber man kann ebenso nicht ausschließen, daß dem möglicherweise so war.

2.4.

⁹¹ Chantelou 11.9.

⁹² abgedruckt in Chantelou, Briefanhang: ...*Spero frà un mese finire l'opera della Catedra...*

⁹³ Wittkower, Bernini ²1966, 237: *When Bernini went to Paris, he left his brother Luigi an Lazzaro Morelli in charge. At the time, the Fathers of the Church were in position, the Chair was not yet in its place...*

Einige Erwägungen, die freilich nicht als Argumente für einen Beweis von Tatsachen benützt werden können, die der Angemessenheit und Ökonomie der Darstellung, dann der inneren Ordnung komplexerer Kunstwerke bei Bernini gelten, sprechen eher dafür, daß die Ausführung der Kathedra nicht endgültig beabsichtigt gewesen sein könnte. Müssen für die Erscheinung des Hl.Geistes in Gestalt einer Taube Wolken beiseite geschoben werden; paßt das nicht eher zur Offenbarung eines Geheimnisses? Ist das inbrüstige Hinstreben, das liebevolle sich An's-Herz-Fassen der Engel dem Hl.Geiste gegenüber angemessen; nicht eher einer Erscheinung Christi? Warum trägt ein Engel dem Hl.Geiste einen Palmzweig voran - er trägt ihn keinem Petrus zu - angemessener Weise nicht vielleicht Christus? Während in dem älteren schon erwähnten Projekt die Taube des Hl. Geistes in ihrer Erscheinung den Engel- und Wolkenkranz durchbrochen hatte und nun über der Kathedra schwebte, erscheint sie (pp. 176/177) jetzt am räumlich tiefsten Punkt, wird ihr der Weg erst geöffnet: ist es angemessen, nach Pfingsten das Kommen des Hl.Geistes über den Lehrstuhl Petri zu rühmen, nicht eher seine Präsenz, sein Gekommensein, zumal in einer Fassung, in der das Verhältnis der Kirchenväter zur Kathedra jetzt angemessener und treffender dargestellt ist? - Doch läßt sich so zwar fragen, dies bedenken, zumal bei einem Manne von der prägnanten, reich und vielfältig konzipierenden Phantasie des Bernini; nicht aber beantworten. Ferner: Bernini hat komplexe Werke oft in räumlichen Schichten geordnet,⁹⁴ in der Cornarokapelle in Sta.Maria della Vittoria in einer ersten Schicht die Toten auf dem Fußboden und der ihnen bestimmte offene Himmel an der Decke, in einer zweiten Schicht den Altar mit dem Abendmahl als Antependium und in einer dritten Schicht die Unio mystica der hl. Therese; in der Kirche S. Andrea al Quirinale in einer ersten Schicht (der Hauptrotunde) die Himmelfahrt des hl. Andreas, in einer zweiten Schicht den Altar und in einer dritten Schicht die Herabbringung eines Bildes des Martyriums des hl. Andreas; und drittens in der Altierikapelle in S. Francesco a Ripa in einer ersten Schicht den Altar, in einer zweiten den Liebestod der sel. Lodovica Albertoni und in einer dritten das Bild der hl. Anna selbdritt. Bernini hat solcherart in räumlichen Schichten geordnet immer, um Sachen zu trennen und die getrennten thematisch zu parallelisieren, in der Cornarokapelle die Vereinigung von Irdischem und Himmlischem, in S. Andrea Auffahrt und Herabkunft und in der Altierikapelle die Übergabe des Kindes Jesu an einen Menschen und die Übergabe der Seele eines liebenden Menschen an Christus, verglichen der Aufopferung Christi am Altar. Diesem sachlich distinkten und thematisch parallelisierenden räumlichen Vorstellen entspricht nicht recht, wie mir scheint, das Verhältnis der Erscheinung des hl.Geistes zu der Elevation der Kathedra, die zwei Teile eines Ereignisses sind; ihm entspräche aber die *Verklärung Christi* als distinkter Legitimationsgrund (s. hier Teil 3).

Wenn Bernini in komplexeren Werken sachlich trennte und thematisch parallelisierte, hat er gern zu klareren Distinktion verschiedene Kunstgattungen genützt, um verschiedene Wirklichkeiten darzustellen: so in der Altierikapelle und in S. Andrea Skulpturen/Plastiken und Gemälde, letztere im Verhältnis zu ersteren erinnernde Darstellungen, von Engeln herabgebracht und Putten umspielt (welche wiederum als Plastiken der gleichen Wirklichkeit zugehören wie die Himmelfahrt und der Liebestod

⁹⁴ Zu den komplexeren Werken Berninis jetzt vor allem: Lavin, 1980.

der Titelheiligen). In diesen Fällen pflegte Bernini keine *gleitenden* Gattungsübergänge zu bilden wie jetzt in der Kathedra.

Doch kann auch diese Erwägung nur benützt werden, das Problem offenzuhalten, die heutige Erscheinung der Kathedra nicht für unbezweifelbar endgültig gemeint zu halten, einen positiven Erweis vermag sie nicht zu ersetzen. (pp. 177/178)

3.

Für den Fall, daß sich im Laufe weiterer Forschungen herausstellen sollte, daß das Relief, für welches Bernini diesen Modello schuf, mit Wahrscheinlichkeit, gar Notwendigkeit für die Kathedra bestimmt war, möchte ich noch dreierlei anmerken, zur Rekonstruktion, zur Ikonologie und zur lebensgeschichtlichen Bedeutung.

a) An der von Rossacher vorgeschlagenen und durch eine Fotomontage verdeutlichten Rekonstruktion scheint mir keinesfalls richtig, daß der gesamte Reliefgrund, die von Bernini mit Sorgfalt modellierten und mannigfaltig nach Dichte, Länge, Schichtung und Relief differenzierten Strahlen herausgebrochen und durch eine plane Scheibe ersetzt gehören,⁹⁵ ferner nicht richtig, daß den Strahlen, die Bernini von der Brust Christi ausgehen läßt, statt dessen in Hüfthöhe ein neuer Mittelpunkt gegeben wird,⁹⁶ wodurch die Haltung Christi, die Bernini in Übereinstimmung bald und bald in Abweichung zu den Richtungen der Strahlen gebildet hat, wie die Fotomontage demonstriert, haltlos wird. Kurzum: mir scheint falsch, daß Christus und die Propheten gegebenenfalls im blanken Gegenlicht erscheinen sollten.

Die besondere und (gegebenenfalls) nur durch Bernini persönlich zu meisternde Schwierigkeit würde darin bestanden haben, auch die Strahlen auszuführen und so zu arrangieren, daß Licht zwischen den Strahlen und Strahlengruppen, dank der Reliefschichtung zumindest vielfach indirekt und dank der geringeren Menge Strahlen unten wohl auch von unten, durchgedrungen, den metallenen Strahlen entlanggelaufen und wie von Christus ausgegangen und daß statt einem übermäßigen Licht, samt 'Auflösung der Konture'⁹⁷, ein Glänzen und Leuchten entstanden wäre. Ich erinnere daran, daß auch die Therese in der Altarrotunde in der Cornarokapelle mild leuchtete, bevor falscher Eifer sie den Touristen im Licht eingebauter Neonröhren zur Schau stellte. Auch die noch heranzuziehende Stelle aus dem Zweiten Petrusbrief schließt mit dem Bild eines Lichtes am dunklen Ort für jetzt gegenüber dem hellen Tag in der Endzeit: "... und ihr tut gut, darauf zu achten wie auf eine Leuchte, die am finsternen Ort scheint, bis der Tag anbricht und der Morgenstern aufgeht in euren Herzen." (2. Petr. 1, 19). Die Doppelheit von Licht und Dunkel ist zugleich Offenbares Geheimnis.

b) Für den Fall der Zugehörigkeit eines Verklärungsreliefs zur Kathedra wäre der thematische Zusammenhang evident. Schon Rossacher wies auf die Nennung der Verklärung im ersten Kapitel des Zweiten Briefes Petri (pp. 178/179) hin.⁹⁸ Mit Nachdruck sollte auch der vorangehende Vers 16 zitiert werden, der eminent bedeutend ist für den Wahrheitsanspruch der vom Lehrstuhle Petri (zum Unterschied von Irrlehren)

⁹⁵ Rossacher 1967, 7 f., 1980, 250.

⁹⁶ Rossacher 1967, 7f., bes. 12 Anm.48.

⁹⁷ Rossacher 1967, 7.

⁹⁸ Rossacher 1967, 12.

aus verkündeten apostolischen Lehre, deren Wahrheit, nach der Überlieferung, niemand anders als Petrus selbst aus nichts anderem als der Erfahrung der Verklärung Christi heraus legitimiert gegenüber denen, die den gleich kostbaren Glauben erlangt haben. Die Stelle lautet: "Wir sind ja keinen ausgeklügelten Fabeln gefolgt, als wir euch die Macht und die Ankunft unseres Herrn Jesus Christus kundtaten, sondern wir sind Augenzeugen seiner Majestät gewesen. Denn er empfing von Gott dem Vater Ehre und Herrlichkeit, da von der hoherhabenen Herrlichkeit die Stimme an ihn erging: 'Dieser ist mein geliebter Sohn, an dem ich Wohlgefallen habe.' Und diese Stimme hörten wir, als wir mit ihm auf dem heiligen Berge waren, vom Himmel kommen. Und so besitzen wir das prophetische Wort um so fester, und ihr tut gut, darauf zu achten wie auf eine Leuchte, die am finsternen Ort scheint, bis der Tag anbricht und der Morgenstern aufgeht in euerem Herzen." (2. Petr. 1, 16-19). Dieses Stück des Briefes stellt die Epistel des Festes der Verklärung Christi (6. August) dar (allerdings nicht die der Stuhlfeier).

c) Sollte Bernini, der mehrschichtig auf Michelangelo, Leben, Werk und Themen vollendend, wandelnd, zu einem neuen Ganzen erweiternd, bezogen war, auf eine Verklärung Christi in der Gloria der Kathedra gedacht haben, wäre ihm sicherlich nicht unverborgen und unbewußt geblieben die dadurch entstehende, um wenige Meter und einige Räume parallel verschobene Darstellung an den Stirnwänden der Sixtinischen Kapelle und der Basilika, dort des Christus Judex, hier des Christus Imago Bonitatis (Weish. 7, 26 s.o.).

Mein Fazit: Wir verdanken heute Kurt Rossacher die Entdeckung, Bestimmung und Zuschreibung eines schönen, wie ich zu zeigen versuchte, und bedeutenden Modellos für ein Relief der *Verklärung Christi*, eines Werkes des Gian Lorenzo Bernini. Der Sympathie für seinen Versuch, das beabsichtigte Relief der Kathedra zuzuordnen, will ich mich nicht erwehren; nach den Regeln historisch-kritischer Forschung ist dies m.E. bis auf weiteres nur *möglich*. Bis die weitere Forschung den Ort des beabsichtigten Reliefs ausgemacht hat, wird diese Zuordnung aber zu erwägen sein. (pp. 179/181)

Summary

These articles were written in the years 1965-71 and 1982, and published in various places. They have been collected here in the hope that they may serve to further the understanding of Bernini's works in bronze and in marble, and also of the places in Rome that he designed.

The 'Introduction', a lecture that dates from 1971, deals above all with the question of the intended viewing angles of Bernini's sculptures. Following Rudolf Wittkower, it is held that Bernini designed his figures and groups to be viewed from a specific aspect; additionally, however, it is explained that these figures are not designed to be seen from one aspect alone - as Wittkower assumed - but from three. The aspect that Wittkower defined, directly frontal, is the principal one; the other two, equally clearly defined, are the diagonal view from the left (the introductory aspect), and the diagonal view from the right (the final aspect). It is further shown that, as a consequence of the shifting relationship of the heads, limbs and bodies to each other, these three aspects differ in meaning and expressive content, and that the sequence of aspects has enabled Bernini to develop the viewer's understanding of the figures and groups themselves, and of the narratives that are implicit in them. It is then shown how Bernini used drawings (and *bozzetti*) to work out the different aspects, and their meanings, within a single figure; the example chosen is that of Daniel. There is a concluding discussion of tradition. The three-aspect approach to Bernini's carved and modelled sculptures is basic to the following essays, in which it is developed in more detail.

The '1965 Discussion' (Dr. Phil. dissertation, University of Munich) is the centrepiece of the essays collected here.

The first chapter begins by demonstrating the relationship between the major work of François de Sales, the *Traité de l'amour de Dieu*, Lyon 1608 (*Trattato dell'amor di Dio*, translated by Daniello de Nobili, Venice 1642), and Bernini's figures of sacred personages. In conversation with Chantelou, Bernini praised François de Sales (à propos of another of his books), and expressly referred to Pope Alexander VII's high opinion of the author (Chantelou's journal, 23 August 1665). It is then shown how the stages of sanctification through the love of God, as described by François de Sales in his *Traité*, apply to Bernini's figures from as early as 1642-43, both in specific details and in the underlying religious convictions and attitudes: the figures (and notably those of Constantine, Habakkuk, Daniel, Mary Magdalene, Jerome and Teresa) are accordingly interpreted as successive stages of sanctification, leading up to the *unio mystica*: (pp. 181/182) in Constantine, the initial state in which God takes hold; in Habakkuk, the docile faith that brings the believer to the point of a special inspiration; in Daniel, the state of prayerful hope; in Mary Magdalene, the state of penitent, yearning love; in Jerome, the state of loving contemplation of the sufferings of Jesus; in Teresa, the *unio mystica*. Light is also cast upon the funerary monuments of Urban VIII Barberini and Alexander VII Chigi, and the figure of Ludovica Albertoni. The tombs of Urban VIII (in its final version of 1643) and Alexander VII show states corresponding to acts of high-priestly love in the moment of death; Ludovica Albertoni embodies the state of a saint

who dies both in and of Divine love, and who enters into an *unio mystica*. There follows a critical review of Bernini's place in the history of religious thought; here, the close ties with Catholic Reform, Catholic Counter-Reformation, gnosticism, quietism and asceticism, with Dionysius the Areopagite, Thomas à Kempis and Teresa de Avila, that scholars have attributed to this artist are partly refuted and partly qualified. Here, again, through a comparison with these other tendencies and authors, Bernini's close and essential relationship to the *humanisme dévot* of François de Sales becomes apparent.

The second chapter is devoted to the stylistic evolution of Bernini's rendering of the nude and of his use of draperies in figures and groups, and to the artist's related preparatory drawings, from his early career to the 1650s; it covers figures and groups with mythological as well as sacred subjects. The third chapter deals with the evolution of composition in the same mythological and sacred figures by Bernini, with special reference to the threefold aspect, and also with the changing function of the niche as the location for both single figures and groups, down to the 1650s.

As far as figures of saints are concerned, both these chapters seek to show what Bernini actually made of the ideas suggested by François de Sales; how he distinguished and actually presented the stages of the holy life as presented in François's works. They also seek to elucidate, in relation to the same mythological and sacred figures, the notable differences in the artist's approach, in the course of his long career, to the following themes; the love of another figure (human being or pagan deity); the love of God; and pietas directed to human beings or to God. This is done by making the following distinctions: love as affect, seen especially in the Pluto and the Apollo; love as passion, from the Longinus onwards; finally, love as *pathos* or rapture, from 1642-43 and the Teresa onwards. The intention is not to use these terms simply as labels, but to point specifically to the distinctions that they represent, through concrete examples in the treatment of the nude and of draperies, and especially in the movement and composition of the figures. In 1642-43 there was a shift of emphasis in Bernini's work, which coincided with a personal and professional crisis resolved through the influence of François de Sales; this is accordingly interpreted as a turning-point in the development of his thought and art. In his figures of saints, this means that the youthful insouciance with which his Bibiana and (particularly) his Longinus stand and urge themselves upon God - as if that were all that was needed - has given way to the internalized knowledge that it is not they who approach God but God who approaches them, and that they must wait upon him: this is demonstrated in detail, in terms both of style and of composition, and notably through the bent postures of the figures. (pp. 182/183)

Structural Analysis: the *Unio mystica* of St Teresa of Avila in the Cornaro Chapel' (1967) returns to the analysis of the Teresa group, but sets it within the iconological context of the chapel itself, by analysing the imagery of the altarcloth, the floor, the ceiling and finally the walls. All this is specifically referred to the Mass, the celebration of which embodies the significance of the chapel and constitutes the *raison d'être* of its imagery. At the same time, there is an examination of the issue of reality (and of levels of reality), as well as of the role played by such factors as imagination and memory.

As has been seen, the first chapter of the '1965 Discussion' centres on Bernini's relationship with François de Sales and his *humanisme dévot*; and, in order to establish the distinctions between this and other religious tendencies and authors, the chapter also refers to Ignatius Loyola, albeit exclusively in reference to his writings on asceticism. In

the 'Attempt to Redefine the Relationship Between Gian Lorenzo Bernini and Ignatius Loyola' (1968), other aspects are discussed. Bernini's *Anima beata* and *Anima dannata* are related to Ignatius' 'Discrimination of Spirits'. A parallel is drawn between the approach to St Peter's in Rome, as designed by Bernini, and the progression described in Ignatius' *Spiritual Exercises*: thus, the Ponte Sant'Angelo marks the place where the pilgrim bethinks himself of his redemption; the Piazza San Pietro, with the figure of Christ on the centre of the church façade and the figures of saints on the colonnades, marks the place of the circle of saints, with Christ at the head of his retinue, which the pilgrim traverses on the way to Christ; inside St Peter's, the baldachin, beneath the cross and between the crossing piers, with its relics of the Cross, the Lance and the Sudarium, is the place of mindfulness of Christ's Passion, in the Mass, and of suffering in general; finally, the *Cathedra Petri* is the place of 'feeling with the Church' (*sentire cum ecclesia*). These four stages, taken together, are the four weeks of Ignatius' *Exercises*.

As the argument proceeds, the attempt is made to draw a parallel between Ignatius' ideas and the regular three-aspect structure of Bernini's figures of saints: the introductory view, in which they appear cast back on their own resources, with their attention directed towards God; the principal, frontal view, in which they reach upward towards God; and the final view, in which they are left, having attained the highest state accessible to them, waiting for God. A parallel is also drawn between Ignatius' ideas and the end-directed intentionality in the figures.

Lastly, this account points to a further change (though not another major upheaval) in Bernini's religious feeling, as expressed in the works of his old age - such as the bust of Gabriele Fonseca, the angels for the Ponte Sant'Angelo in S. Andrea delle Fratte, the figure of Ludovica Albertoni and the Angels of the Sacraments - and relates this to Ignatius' concept of *amor reverencial*.

These collected papers on the interpretation of the works of Bernini are further supplemented by one brief paper and an essay.

The paper on Gian Paolo Oliva and Gian Lorenzo Bernini springs from a reading of Oliva's three volumes of sermons. It lists the works by Bernini, and the other works of art, that Oliva mentions; it reveals the theological flaws in Oliva's interpretation of Bernini's work (the *Cathedra* in particular); and it connects Bernini's engraving *Sangue di Cristo* with a sermon by Oliva, with the surmise that this engraving was intended for the title page of a new edition of the first volume of Oliva's sermons. (pp. 183/184)

The last essay deals with Bernini's *modello* of a *Transfiguration of Christ* in the Barockmuseum in Salzburg. The artistic quality of the *modello* is discussed, and the attribution to Bernini is supported. There is then a discussion of Kurt Rossacher's attempted identification of this *modello* as a projected central image in association with the *Cathedra Petri* (in place of the stained-glass window of the Dove of the Paraclete). The author considers this entirely plausible, but corrects Rossacher's photographic reconstruction and explains the added iconographic meaning that would accrue to the *Cathedra* if this *modello* were intended for it (including the significance of II Peter 1:16-19).

Translated from the German by David Britt

-