

25. Gian Lorenzo Bernini: Ähnlichkeit und Idealisierung (1665)

Mercredi 12 août

Il leur a répondu [...] qu' à l'égard du visage, il fallait que ce fût le Roi et lui qui l'achevassent; qu'il l'avait mis en l'état qu'ils le voyaient de mémoire, et sur l'image qu'il en avait formée et imprimée dans son imagination, dessinant dans le Conseil comme ils l'avaient vu, et le Roi agissant et parlant à son ordinaire sans demeurer dans une place et s'assujettir à rien; qu'autrement, s'il se fût donné de la contrainte ou eût été assis, il n'aurait pu le représenter si vif; qu'il ne s'était pas même servi depuis de ses dessins, afin de ne pas faire une copie de son propre ouvrage au lieu d'un original; qu'il ne les avait faits à diverses fois que per inzupparsi et imbeversi dell'immagine del Re, ce sont ses propres mots.

Samedi 15 août

Le Cavalier a dit qu'il a observe ces deux jours le visage du Roi avec grande exactitude, et avait trouvé qu'il a la moitié de la bouche d'une façon et l'autre d'une autre, un œil différent aussi de l'autre, et même les joues différentes; ce qui aiderait à la ressemblance, que la beauté du Roi était une beauté mêlée, qui ne consistait pas en certaines délicatesses de teint comme fait celle de beaucoup d'autres, que la tête du Roi avait de celle d'Alexandre, particulièrement le front et l'air du visage; puis il a dit que son marbre réussissait mieux qu'il n'avait espéré; qu'à la vérité, il apportait grande diligence à le manier, et que pour cela il lui fallait plus de temps.

Mercredi 19 août

Après qu'il [M. Colbert] a été sorti, le Cavalier a dit que, quand le Roi serait encore venu deux fois, cela suffirait pour lui; que si pourtant Sa Majesté voulait venir davantage, que le buste ne ressemblerait pas seulement, qu'il parlerait. J'oubliais à dire que Warin a toujours été présent pendant que le Cavalier a travaillé d'après le Roi, que chacun le questionnait au sujet du buste. Il m'a dit à moi qu'il croyait que le Cavalier avait trop déchargé du front, qu'il n'y pourrait pas remettre du marbre. Je l'ai assuré que non et que son intention était de faire cette partie du front, au-dessus des yeux, fort relevée, l'étant dans le naturel, outre qu'on le voit de cette sorte dans toutes les belles têtes antiques; que nous en avions discoursu dès le commencement, le Cavalier et moi.

Samedi 26 septembre

[...] *l'abbé Butti* [...] *m'a dit qu'il avait rompu la glace et averti le Cavalier de ce que nous avons remarqué du nez; qu'il lui avait répondu qu'il le voyait de la sorte. Il m'a ajouté que l'on trouve le front trop reculé au-dessus des yeux et puis trop creux. J'ai répondu que cela donne de la grandeur, que toutes les belles têtes antiques l'avaient de la sorte, que le front du Roi était de cette forme; que, quand même cela ne serait pas, il faudrait le faire de la sorte, pourvu que cela n'ôtât pas la ressemblance; [am Rand hinzugefügt:] que le secret dans les portraits est d'augmenter le beau et donner du grand, diminuer ce qui est laid ou petit, ou le supprimer quand cela se peut sans intérêt de la complaisance.*

Paul Fréart de Chantelou, *Journal de Voyage du Cavalier Bernin en France*, hg. v. Milovan Stanić, Paris 2001, S. 115 f., 120, 127 f., 205

12. August 1665

„Den Gesichtsausdruck muß ich in enger Zusammenarbeit mit dem König vollenden, denn der jetzige Zustand ist nur aus dem Gedächtnis entstanden, d. h. nach dem Bild, welches ich mir in der Vorstellung geformt und eingeprägt habe, wenn ich im Ministerrat nach dem König zeichnete. Sie haben ja selbst gesehen, daß er dabei wie gewöhnlich sprach und agierte, ohne stillzuhalten oder sonst auf mich zu achten. Das wollte ich so haben. Denn wenn er sich beim Modellsitzen Zwang angetan hätte, wäre mein Bildnis nicht so lebhaft geworden wie ich es wünsche. Meine eigenen Zeichnungen habe ich seitdem nicht wieder benutzt, um nicht mich selber zu kopieren, statt ein Original zu schaffen. Die verschiedenen Aufnahmen habe ich überhaupt nur gemacht per insupparmi et imbevermi dell' imagine del Re“, – das sind seine eigenen Worte.

15. August 1665

„Die beiden letzten Tage“, erzählte der Cavaliere, „habe ich das Gesicht des Königs genau studiert und herausgefunden, daß die rechte Mundhälfte anders geformt ist als die linke, das rechte Auge anders als das linke Auge, und daß selbst die Wangen verschieden sind. Diese Beobachtungen werden der Ähnlichkeit sehr dienlich sein. Die Schönheit des Königs ist eine gekreuzte Schönheit: es fehlt ihr eine gewisse Zartheit im Teint, wie sie viele andere besitzen, dafür gleicht aber sein Kopf einem Alexanderkopf, besonders in der Stirnbildung und im Gesichtsausdruck. Mein Marmor bewährt sich übrigens besser als ich

geglaubt hatte, aber ich behandle ihn auch wirklich mit größter Vorsicht, und aus diesem Grunde müßte ich eben mehr Zeit haben.'

19. August 1665

Wie M. Colbert fort war, erklärte der Cavaliere, wenn der König jetzt noch zweimal komme, genüge es ihm. Geruhe aber Seine Majestät, noch häufiger zu erscheinen, dann werde die Büste nicht gleichen, sondern sprechen. Ich vergaß zu berichten, daß stets Varin anwesend war, wenn der Cavaliere nach dem König arbeitete, und daß alle ihn aufforderten, die Büste zu kritisieren. Mir gegenüber äußerte er einmal die Ansicht, der Cavaliere hätte an der Stirn zu viel abgetragen und könnte jetzt den Marmor nicht wieder hinsetzen. Ich stellte das entschieden in Abrede und versicherte, es sei die ausgesprochene Absicht des Cavaliere gewesen, die Stirnpartie über den Augen kräftig vorzuwölben. Denn erstens sei das in Wirklichkeit so, und außerdem finde sich diese Stirnbildung an den schönsten Köpfen der Antike. Der Cavaliere und ich hätten von Anfang an darüber gesprochen.

26. September 1665

Der Abbé hatte das Risiko auf sich genommen, den Cavaliere wegen der Fehler an der Nase zu interpellieren. Der hatte ihn aber abfahren lassen und kurz erwidert: ‚Ich sehe sie eben so.‘ Drum kam der Abbé jetzt zu mir, sein Herz zu erleichtern: man fände allgemein die Stirn über den Augen geschwollen und weiter oben dann eingedrückt. Darüber konnte ich ihn allerdings beruhigen. ‚Das gibt ihr ja gerade den Ausdruck von Größe,‘ erklärte ich. ‚An den Meisterwerken der Antike können Sie dasselbe beobachten und außerdem ist die Stirn des Königs tatsächlich so gebildet. Aber selbst im gegenteiligen Fall hätte man diese Stirnbildung anstreben müssen, solange sie der Ähnlichkeit nicht direkt schädlich geworden wäre. Denn das ist schließlich die Aufgabe des Porträts, die Schönheit zu steigern und Größe zu schaffen, Häßliches und Kleinliches dagegen abzuschwächen oder womöglich ganz zu unterdrücken, soweit dies vom Standpunkt der Kenntlichkeit zulässig ist.‘

Tagebuch des Herrn von Chantelou über die Reise des Cavaliere Bernini nach Frankreich, übers. v. Hans Rose, München 1919, S. 105, 112, 123, 238 f.

Kommentar

Vom 2. Juni bis 20. Oktober 1665 weilte Gian Lorenzo Bernini (1598–1680) auf Einladung Ludwigs XIV. in Paris, um seine Pläne für den Neubau des Louvre ins Werk zu setzen. Als Dolmetscher und ständiger Begleiter diente ihm vor Ort Paul Fréart, Sieur de Chantelou (1609–1694), Haushofmeister (*maître d'hôtel*) am königlichen Hof und als Sammler und Förderer von Nicolas Poussin ein ausgewiesener Kenner auch der italienischen Kunst. Zur Erinnerung an den denkwürdigen Aufenthalt führt er ein *Journal*, das zu den herausragenden Quellen nicht nur der Kunsttheorie, sondern auch der Kulturpolitik der Frühen Neuzeit zählt.¹ Es bietet unschätzbare Einblicke in Berninis Ideenwerkstatt, Kunstauffassung und Schaffensprinzipien. Daneben zeichnet es ein vielschichtiges Charakterbild des Cavaliere: Er erscheint hier als gestreicher Unterhalter, der abwechselnd liebenswürdig und schroff, anmaßend und galant, reizbar und rührselig auftritt. Vor Ideen sprühend, stößt er auf mancherlei Widerstände und schwankt zwischen Enthusiasmus und Resignation. Chantelou dagegen tritt hauptsächlich als aufmerksamer Moderator und Zuhörer, Stichwortgeber und bisweilen Widerpart in Erscheinung, jedenfalls – darauf wird Wert gelegt – als ein in allen künstlerischen Fragen ebenbürtiger Gesprächspartner. Auf diese Weise übermitteln seine Aufzeichnungen das diskrete Selbstporträt eines verständnisvollen und kenntnisreichen *amateur*, der dem Cavaliere auch da Respekt zollt, wo er selbst eine abweichende Position vertritt. Für den Interpreten stellt sich freilich die Frage, wie weit auch die von Chantelou wiedergegebenen Maximen Berninis von seinen eigenen Anschauungen berührt oder durchdrungen werden.

Anhand seines Tagebuches lässt sich unter anderem die Entstehung der von Bernini geschaffenen Marmorbüste Ludwigs XIV. von der Auftragserteilung bis zur Fertigstellung Schritt für Schritt nachvollziehen (Abb. 13).² Der Bildhauer hört am 10. Juni erstmals vom Wunsch des Königs, porträtiert zu werden, und ordert umgehend Modellierton. Nach dem offiziellen Bescheid am 20. Juni erbittet er sich 20 Modellsitzungen und plant eine Verlängerung seines Aufenthaltes um zwei Monate bis Oktober ein. Tatsächlich erklärt er die Büste nach der 13. Sitzung am 5. Oktober für vollendet.³ Chantelou ist sich der außerordentlichen Bedeutung des von Bernini weitgehend eigenhändig ausgeführten Staatsporträts bewusst und begleitet die Entstehung der Büste mit größter Aufmerksamkeit nicht nur für die formalen und technischen Details, sondern auch für ihre Rezeption.

Eine der Strategien Berninis, seinem Werk maximale Aufmerksamkeit zu sichern und ihm unter den zahlreichen Königsporträts von vornherein einen



Abb. 13
Gian Lorenzo Bernini,
Ludwig XIV., 1665. Marmor,
Höhe 80 cm. Versailles, Musée
National du Château

Sonderstatus zu verschaffen, ist die Suggestion einer engen Kooperation zwischen Künstler und Modell: Bernini räumt dem Monarchen eine aktive Rolle bei der Gestaltung seines Bildnisses ein und erweckt den Anschein, dieses Zusammenspiel sei für die erstrebte Wirkung unerlässlich.⁴ Eine solch kühne Inanspruchnahme geht über das Privileg der Porträtsitzungen, in denen Ludwig, wenn auch in Begleitung des Hofstaats, allein dem Bildhauer zur Verfügung steht, deutlich hinaus. Das in Berninis Umfeld propagierte Konzept eines Gipfeltreffens zwischen dem mächtigsten Herrscher und dem bedeutendsten Bildhauer Europas findet seinen Niederschlag in der Auffassung, König und Künstler seien wie füreinander geschaffen.⁵ Die Annahme einer solchen Reziprozität soll die Wahrnehmung der singulären Büste von vornherein steuern und liefert gleichsam den Rahmen für *concetti* wie den von ‚Raub‘ und ‚Rückerstattung‘ der Züge des Monarchen im Bildnis.⁶

Bernini darf dem Monarchen bei dessen Agieren im Ministerrat beiwohnen und erhält so Gelegenheit, die Ergebnisse der Modellsitzungen um zwanglosere Eindrücke zu ergänzen. Seine Beobachtungen versucht er, teils mit und teils ohne zeichnerische Notation, seinem Gedächtnis einzuprägen, um sich mit den

individuellen Zügen des Königs „vollzusaugen und zu durchtränken“ (*inzupparsi et imbeversi*), wie er sagt.⁷ Das aufgrund solcher Vertrautheit entwickelte imagi-näre Porträt begreift Bernini als Vorbedingung für eine angemessene Wiedergabe des Herrschers, bei der Ähnlichkeit als Destillat zahlloser bereits verarbeiteter und zur Kongruenz gebrachter Einzelbeobachtungen erscheint. Wiederholt wird dabei das Wechselspiel von überzeugendem Gesamteindruck und konkretem Detail reflektiert.⁸ So betont Bernini gleich zu Beginn seiner Arbeit den höheren Anspruch an Treue und Feinheit, den man an Büsten im Vergleich zu Statuen stelle.⁹ Andererseits vermittelt die Büste dem Tagebuch zufolge bereits in ihrer Rohfassung einen verblüffend „ähnlichen“ (*simile*) Eindruck; zweimal wird das Kompliment ausgesprochen, sie gleiche sogar von hinten.¹⁰

Berninis Verfahren, sein Modell in Bewegung zu studieren und auf detaillierte Vorzeichnungen zu verzichten,¹¹ steht im Einklang mit einem im Lauf der Ausarbeitung der Büste immer wieder betonten Ähnlichkeitskonzept, das sich über bloße Naturnachahmung erhebt. Bernini bemüht hier wiederholt die Dichotomie von ‚Original‘ und ‚Kopie‘: Die direkte Übertragung einer Modellpose kommt für ihn ebenso wenig in Frage wie der Rückgriff auf bildliche Vorlagen, selbst die eigenen Skizzen scheiden als Hilfsmittel aus. Ziel seiner Bemühungen um ein adäquates Bildnis sei es, den singulären Herrscher durch eine Büste zu verewigen, die ihn zugleich treffend und auf überraschende, noch nie dagewesene Weise wiedergibt – und damit zu einem beredten Zeugnis der Originalität ihres Schöpfers wird. Mit anderen Worten: An die Stelle sklavischer Nachbildung äußerer Züge Ludwigs XIV. soll eine vom „Adel der Idee“ (*noblesse de l'idée*) gesättigte, unwiederholbare Neuschöpfung treten, die zugleich Ausweis einer unverwechselbaren künstlerischen Handschrift ist.¹² Empfohlen durch seine außergewöhnlichen Entstehungsumstände, soll von dem Staatsporträt als Exemplum römischer *grandezza* auch eine Vorbildwirkung auf die französische Künstlerschaft ausgehen.

Der betonte Rekurs auf eine ‚Idee‘ von Ludwigs Majestät, ein Vorstellungsbild, das Anspruch auf Wahrhaftigkeit und Überzeugungskraft erhebt, soll den mühevollen Ausarbeitungsprozess nobilitieren und Bernini aus der großen Schar von Porträtisten herausheben, die sich entweder mit dem Abschreiben äußerer Züge oder mit platter Idealisierung begnügen. Mit allem Nachdruck wendet sich Bernini deshalb gegen ein imitatives Nachahmungskonzept und legt Wert darauf, über sein Modellstudium hinauszugehen. Der Gefahr einer zu frühen bildlichen Festschreibung begegnet er durch die eingehende Beobachtung des bewegten und sprechenden Modells. Die so gewonnenen Eindrücke sollen das vorbereitende Skizzenmaterial korrigierend ergänzen. Aus dem Wechselspiel von

Befund und Revision destilliert Bernini eine Herrscher-Imago, die bestimmte individuelle Eigentümlichkeiten zum Sprechen bringt.

Seit seinem Frühwerk bediente sich Bernini des Mittels der Asymmetrie, um ein Modell lebendiger und wirklichkeitsnäher erscheinen zu lassen. Die von ihm an Ludwig beobachteten Ungleichheiten der Gesichtshälften werden deshalb nicht unterdrückt, sondern zur Steigerung des Ähnlichkeitseffekts genutzt.¹³ Dies hat die besorgte Frage seines Modells „Stimmt das eigentlich, dass meine Nase schief ist?“ und vorsichtige Einwände der Experten zur Folge: Der Maler und Sammler Hubert Gamard wünscht eine Korrektur der Nase, und der Medailleur und Bildhauer Jean Varin (oder Warin) weist auf die ungleich gerichteten Augensterne und die größere Stärke der linken Wange hin.¹⁴ Aber wiewohl Bernini noch kurz vor Vollendung der Büste Berichtigungen an Augen, Nase und Mund vornimmt,¹⁵ beharrt er doch auf seiner persönlichen Interpretation der Züge Ludwigs.

So hält er es für nötig, die relativ kleinen und von langen Wimpern halb verdeckten Augen zu vergrößern, denn „die tote Masse braucht große Augen, um lebendig zu wirken“.¹⁶ Chantelou gegenüber verweist er wiederholt auf das Paradox, dass ihm eine getreue Wiedergabe seines Modells nur durch Hinzuerfindung einzelner Formen möglich sei. „Viele Menschen“, sagte er, „haben einen fahlen Farbton in den Augenhöhlen. Im Marmor muß man diese Stelle eintiefen, um die entsprechende Farbwirkung zu erzielen. Der Bildhauer muß also durch künstliche Mittel nachhelfen, wo die Einfarbigkeit zur Schwäche wird. Insofern bedeutet Naturwahrheit etwas ganz anderes als Naturnachahmung.“¹⁷ Sekundiert von Chantelou, deutet Bernini solche kalkulierten Verstöße gegen das Ähnlichkeitsprinzip als Überwindung der „Knechtschaft der Imitation“ (*servitude de l'imitation*).¹⁸

Während Chantelou in diesem Zusammenhang auf die platonische Ideenlehre verweist,¹⁹ formuliert Bernini seine Prinzipien handfester, indem er sich schlicht an die Stirn tippt: Hier wohne die Idee seiner Majestät.²⁰ Um sie anschaulich zu vermitteln, setzt er auf die Beredsamkeit des skulptierten Leibes. Schon durch ihren bewegten Umriss vermag die Büste ein Höchstmaß an Würde und Lebendigkeit zu vermitteln; der Kontrapost aus Kopfwendung und Schulterstellung und nicht zuletzt die wehende Draperie evozieren Machtanspruch und herrscherliche Entschiedenheit. Die majestätische Pose zeichnet sich frühzeitig ab und wird beifällig aufgenommen. Chantelou unterstützt diese Wirkungsstrategie durch Kommentare, die Idealität und Stilisierung als besonderen Mehrwert von Berninis Büste hervorheben: „In bezug auf Porträtähnlichkeit ist Varin zum Beispiel kein schlechter Künstler, was aber

der Herr Cavaliere an Vornehmheit und Größe in diesen Kopf hineingelegt hat, wird er ihm schwerlich nachmachen.“²¹

Die damit postulierte majestätische Aura der Büste ist eng an die Bravour der Marmorbearbeitung geknüpft und würde, wie schon erwähnt, durch die ‚Selbstkopie‘ mechanischer Übertragungsprozesse nur Schaden nehmen. Der ostentative Verzicht auf Studienmaterial unterstützt zudem den Effekt des unmittelbaren Arbeitens mit und nach dem königlichen Modell im Beisein der Hofgesellschaft, die einem spektakulären Schöpfungsakt beiwohnen darf. Dieser wird von Bernini in eine lebhaftige Performance gekleidet, womit er von vornherein signalisiert, dass hier ein ‚Original‘ im Werden ist, dessen Ziel nicht die größtmögliche Übereinstimmung von Urbild und Abbild sein kann.

Bekanntlich verfügte Bernini über eine reiche Theatererfahrung und ein enormes darstellerisches Talent. Die von Gespräch und Selbstkommentar begleitete Ausarbeitung der Büste erscheint über weite Strecken als Spiel mit den Erwartungshaltungen seines Publikums und dient der Zurschaustellung seiner *sprezzatura*, seiner langjährigen Berufserfahrung und seiner bildhauerischen Virtuosität.²² Wirkungsvoll in Szene gesetzte Arbeitsschritte wie die Entfernung von Marmorstegen oder das Markieren der Augenpunkte verleihen dem Werkfortschritt Evidenz; doch wird man vermuten dürfen, dass die entscheidenden Formgebungsprozesse in konzentrierter Arbeit unter Ausschluss von Zuschauern vollzogen wurden. An verschiedenen Stellen seines Tagebuchs lässt Chantelou durchblicken, dass die scheinbar mit Leichtigkeit bewältigte Aufgabe ihre Tücken hat und den betagten Meister bisweilen an den Rand der Erschöpfung treibt.

In seinen öffentlichen Darbietungen wie im privaten Gespräch legt Bernini größten Wert auf sein heroisches Ringen mit den Widerständen des Materials. Dem schweren, spröden Stein soll der Eindruck des Schwebens entlockt werden, die subtile Oberflächenbehandlung das Defizit der Monochromie vergessen machen. Unmittelbar nach der Auftragserteilung beginnt die Suche nach geeignetem Bildhauermarmor, und seit der persönlich vorgenommenen Begutachtung und Auswahl der Blöcke weist der Cavaliere immer wieder auf spezifische Materialeigenschaften und die damit verbundenen Bearbeitungsschwierigkeiten hin, so etwa, wenn er über die Draperie meint: „Ich muß sie zum größten Teil mit dem Bohrer arbeiten, denn wenn ich mit dem Meißel komme, droht der Marmor zu springen.“²³

Als ähnlich diffizil erweist sich die Wiedergabe der Haare, die Bernini luftig und leicht zu gestalten bestrebt ist.²⁴ Wie ein Vergleich mit zeitgenössischen Ludwig-Bildnissen zeigt, ordnet Bernini die eigentlich krause Lockenmähne zu großzügig gekurvten Kringeln und verleiht den Haaren so einen dezidiert

artifiziellen Charakter. Um sie locker und luftig erscheinen zu lassen, kerbt er rhythmische Linien in die Steinmasse und höhlt sie teilweise tief aus, wobei er die Bohrlöcher sichtbar stehen lässt. Er unterwirft damit das konkrete Erscheinungsbild der königlichen Frisur seiner persönlichen Formvorstellung, gibt ihrer wohlbekannten Beschaffenheit also ein unverwechselbar bernineskes Gepräge und lässt überdies den Werkprozess erahnen.

Der Cavaliere rechtfertigt seine Lizenz zur Abweichung vom Naturvorbild mit traditionellen *paragone*-Argumenten: Während Maler nach Belieben neue Farbe auftragen können, liegt die Schwierigkeit für die Bildhauer vor allem in der fehlenden Möglichkeit zur Korrektur.²⁵ Jeder Arbeitsschritt bedarf deshalb besonders gründlicher Abwägung. Als besonders folgenreich sollte sich die Freilegung der königlichen Stirn erweisen: Bernini ersetzte den pludrigen, halbdurchsichtigen Pony durch eine einzelne Haarlocke, deren Ausführung im Relief eine Eintiefung der mittleren Stirnpartie bedingte.²⁶ In diesem eigenmächtigen Umfrisieren des Königs manifestiert sich seine Abkehr von den etablierten Porträtmodellen besonders eklatant. Ein solches Vorgehen birgt, wie sich zeigt, ein gewisses Risiko, rechnet es doch mit einem für die Finessen der Bildhauerei sensibilisierten Publikum und damit, dass die Hofgesellschaft und vor allem der Monarch selbst ein solches Ausstellen einer künstlerischen Handschrift als wirkungssteigernd akzeptieren.

Eben weil der nach Paris berufene Ausnahmekünstler geradezu gezwungen war, sich mit einer herausragenden Eigenleistung zu profilieren, verband er die Aufgabe des offiziellen Staatsporträts mit einer Demonstration individueller Formgebung. Als sichtbares Zeichen von Berninis Ingenium verleiht die artifizielle Haargestalt dem königlichen Gesicht zwar einen ornamentalen Rahmen und bringt eine gleichsam löwenhafte *grandezza* zum Ausdruck, steht damit aber in Widerspruch zu den in Frankreich vorherrschenden Stilmodellen und Sehgewohnheiten. Auch wenn Bernini sich zur Legitimierung seiner Alterationen explizit auf einen antiken Bildtyp Alexanders des Großen berief, muss doch dahingestellt bleiben, ob die Sichtbarmachung jener ‚alexandrinischen‘ Stirnbildung tatsächlich von Anfang an intendiert war oder sich nicht doch eher herstellungstechnischen Zwängen verdankt. In jedem Fall aber musste eine solche Stilisierung der Ludwigsbüste als Maßnahme der Überhöhung und Bedeutungssteigerung rhetorisch vermittelt und theoretisch eingebettet werden. Hierin wurde der römische Bildhauer durch die Aufzeichnungen des Paul Fréart de Chantelou in besonders nachhaltiger Weise unterstützt.

Heiko Damm

Anmerkungen

- 1 Im Druck erschien es erstmals 1888 und wurde seitdem vielfach ausgewertet und übersetzt. Als Referenzausgabe dient die 2001 erschienene Neuedition mit umfassender Kommentierung von Milovan Stanić: Paul Fréart de Chantelou, *Journal de Voyage du Cavalier Bernin en France*, hg. v. Milovan Stanić, Paris 2001. Aus der umfangreichen Sekundärliteratur sind hervorzuheben die Beiträge in: Philipp Zitzlsperger/Pablo Schneider (Hg.), *Bernini in Paris. Das Tagebuch des Paul Fréart de Chantelou über den Aufenthalt Gianlorenzo Berninis am Hof Ludwigs XIV.*, Berlin 2007. Dieser verdienstvolle Band bietet auch eine Überarbeitung der hier verwendeten älteren Übersetzung *Tagebuch des Herrn von Chantelou über die Reise des Cavaliere Bernini nach Frankreich*, übers. v. Hans Rose, München 1919.
- 2 Aus der kaum noch überschaubaren Literatur zu Berninis Ludwigsbüste seien genannt: Rudolf Wittkower, *Bernini's Bust of Louis XIV*, London 1951; Irving Lavin, *Le Bernin et son image du Roi-Soleil*, in: *Il se rendit en Italie'. Études offertes à André Chastel*, Rom/Paris 1987, S. 441–478; Andreas Prater, *Die vermittelte Person. Berninis Büste Ludwigs XIV. und andere Porträts des Barock*, in: Wilhelm Schlink (Hg.), *Bildnisse. Die europäische Tradition der Porträtkunst*, Freiburg i. Br. 1997, S. 161–220; Charles Avery, *Bernini. Genius of the Baroque*, London 1998, S. 242–245, 261–265; Philipp Zitzlsperger, *Gianlorenzo Bernini. Die Papst- und Herrscherporträts. Zum Verhältnis von Bildnis und Macht*, München 2002, S. 114–127, 174 f.; Diane H. Bodart, *L'excellence du portrait par Gian Lorenzo Bernini, ou la ressemblance à l'épreuve de l'idea*, in: *Studiolo* 4, 2006, S. 39–60; Alexandre Maral, *Louis XIV et le Bernin*, in: Nicolas Milovanovic/Alexandre Maral (Hg.), *Louis XIV. L'Homme et le Roi*, Ausst.-Kat. Versailles, Mailand/Paris 2009, S. 378–381; Genevieve Warwick, *Bernini. Art as Theatre*, New Haven/London 2012, bes. S. 217–229; Maarten Delbeke, *Bernini and the Measure of Greatness. The Bust of Louis XIV and its Pedestal as Seen by La Chambre, Lemée, and Bouhours*, in: Claudia Lehmann/Karen J. Lloyd (Hg.), *A Transitory Star. The Late Bernini and his Reception*, Berlin/Boston 2015, S. 7–31.
- 3 *Tagebuch* (wie Anm. 1), S. 21, 28 f., 266 f.
- 4 So verkündet Bernini: „Die [Büste] müssen der König und ich zusammen fertig machen!“ Ebd. S. 106.
- 5 So Chantelou mit Verweis auf das Verhältnis von Franz I. zu Leonardo da Vinci (24. August) und ähnlich Colbert (30. August); ebd., S. 142, 147. Vgl. hierzu Maarten Delbeke, *Elevated Twins and the Vicious Sublime. Gianlorenzo Bernini and Louis XIV*, in: Caroline van Eck et al. (Hg.), *Translations of the Sublime. The Early Modern Reception and Dissemination of Longinus' 'Peri Hupsous' in Rhetoric, the Visual Arts, Architecture and the Theatre*, Leiden/Boston 2012, S. 116–137.
- 6 Für den 27. und 28. Juni vermerkt Chantelou, Bernini habe den König im Ministerrat gezeichnet, „ohne daß seine Majestät hätte stillhalten müssen. Die günstigsten Augenblicke fing er auf und sagte verschiedentlich, wenn der König ihn ansah: ‚Sto rubando.‘ Der König erwiderte es und einmal sogar auf italienisch: ‚Si, ma è per restituire.‘ – ‚Però per restituire meno del rubato‘, gab der Cavaliere galant zurück.“ *Tagebuch* (wie Anm. 1), S. 33. Zu den kunsttheoretischen Implikationen dieser Episode siehe Rudolf Preimesberger, *Bernini's Portraits, Stolen and Nonstolen*, in: Maarten Delbeke/Evonne Levy/Steven F. Ostrow (Hg.), *Bernini's Biographies*, University Park 2006, S. 201–222, bes. S. 204–210.

- 7 *Tagebuch* (wie Anm. 1), S. 115 f. (12. August), an anderer Stelle heißt es „*inzuppata e rinvenuta*“, Chantelou (wie Anm. 1), S. 98 (30. Juli); vgl. *Tagebuch* (wie Anm. 1), S. 79.
- 8 „Das erste, worauf ein Porträtist die Ähnlichkeit anlegen muß, ist der Gesamteindruck seines Modells. Dann erst kann er an die Einzelheiten denken.“ Ebd., S. 123 (19. August).
- 9 Ebd., S. 29 (22. Juni).
- 10 Ebd., S. 123 (19. August) und 183 (9. September). Bereits im Juli konstatierte Colbert, die Büste wirke zugleich ähnlich *und* majestätisch; ebd., S. 49 (15. Juli).
- 11 Zu den Vorstudien vermerkt Chantelou lapidar: „Der Cavaliere zeichnete den Kopf des Königs einmal von vorn und einmal im Profil.“ Ebd., S. 30 (23. Juni).
- 12 „Wenn ich nach meinen Zeichnungen gearbeitet hätte, wäre kein Original entstanden, sondern eine Kopie. Und Kopieren kann ich nicht. Wenn ich z. B. die vollendete Büste kopieren sollte, wäre ich nicht imstande, genau die gleiche noch einmal zu machen. Denn der Adel der Idee geht dann verloren durch die Knechtschaft der Imitation.“ Ebd., S. 79. Chantelou (wie Anm. 1), S. 98: „[...] s’il travaillé d’après ses dessins, au lieu d’un original il ne ferait qu’une copie; que même, s’il lui fallait copier le buste lorsqu’il l’aura achevé, il ne serait plus à cause de la servitude de l’imitation.“
- 13 Vgl. etwa *Tagebuch* (wie Anm. 1), S. 112 und 211.
- 14 Ebd., S. 189 und 233.
- 15 Ebd., S. 253 (30. September).
- 16 Ebd., S. 215, vgl. S. 128.
- 17 Ebd., S. 10 f. (6. Juni). Im Original heißt es: „Il a dit [...] que, quelquefois, dans un portrait de marbre, il faut, pour bien imiter le naturel, faire ce qui n’est pas dans le naturel. [...] Cependant le naturel n’est pas, a-t-il dit, de même que l’imitation.“ Chantelou (wie Anm. 1), S. 47.
- 18 Vgl. Anm. 12.
- 19 „Je mehr einer versteht, desto klarer sieht er ein, daß die Kunst vollkommener ist als er selbst und daß man der Materie niemals die Reinheit seiner Idee zu geben vermag; denn die Idee ist göttlicher Natur“ (24. August); *Tagebuch* (wie Anm. 1), S. 142, vgl. auch S. 243 f.
- 20 *Tagebuch* (wie Anm. 1), S. 76 (27. Juli).
- 21 Ebd., S. 212 (19. September), vgl. S. 72. Chantelou mag diese polemische Wendung erst bei der nachträglichen Redaktion seiner Notizen eingefügt haben, hatte doch Varin noch während Berninis Pariser Aufenthalt an einer eigenen Büste Ludwigs XIV. zu arbeiten begonnen, die mit ihrer eher statischen Auffassung des mit einem antikisierenden Panzer bekleideten Herrschers in der Tat wie ein Gegenentwurf zum Bildniskonzept des Italieners wirkt. 1669 wurden beide Büsten im Schloss von Versailles nebeneinander aufgestellt. Siehe hierzu zuletzt Robert W. Berger, *Les bustes de Louis XIV par Le Bernin et Warin: marbres, bronzes et copies*, in: *Revue de l’art* 190, 2015, 4, S. 49–57.
- 22 „As the spectatorship of artmaking became the province of a court society, so practice and viewing became interfused. No longer consecutive but intervoven, and so at times even instrumental, the court’s reception of its artistic products became part of the material with which the artist worked. The portrait developed through this courtly dialogue between the artist and his audience, a display of process that Bernini refined into an art form itself.“ Genevieve Warwick, *Bernini’s Louis XIV, between Production and Display*, in: *Studiolo* 9, 2012, S. 52–72, hier S. 66. Zu diesem Aspekt ausführlich dies. (wie Anm. 2).
- 23 *Tagebuch* (wie Anm. 1), S. 88 (4. August).
- 24 Ebd., S. 57, 77, 83, 158. „„Es wäre mir lieb“, bat er mich vertraulich, „wenn Sie den König bei seinem Hiersein auf die Locken aufmerksam machen wollten, wie sie sich frei und durchbrochen

übereinander ringeln; denn solche Sachen sind in Marmor ungeheuer schwer wiederzugeben. Ich fände es nicht anständig, wenn ich selbst darauf zu sprechen käme.“ Ebd., S. 183. „[...] ich wage Ew. Majestät zu versichern, daß es kein Kinderspiel ist, den Haaren ihre natürliche Leichtigkeit zu geben. Man kämpft da gegen den elementaren Widerstand des Materials.“ Ebd., S. 135.

- 25 So erklärt Bernini seinem Publikum, „daß dem Maler sein Material auf halbem Weg entgegenkomme, während der Bildhauer stets mit dem Stoff ringen müsse.“ Ebd., S. 247 (28. September). Zu Berninis Anknüpfung an die *paragone*-Debatte nach wie vor grundlegend: Rudolf Preimesberger, Berninis Cappella Cornaro. Eine Wort-Bild-Synthese des siebzehnten Jahrhunderts? Zu Irving Lavins Buch, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 49, 1986, S. 190–219.
- 26 *Tagebuch* (wie Anm. 1), S. 74. Hierzu ausführlich Heiko Damm, Agon und Spitzenkragen. Zur Rhetorik des Ornaments in Berninis Büste Ludwigs XIV., in: Lehmann/Lloyd (wie Anm. 2), S. 33–69, bes. S. 51–57.