

Heiko Damm

Berninis Expertisen.

Künstlerurteil und Laienkompetenz im Spiegel der Aufzeichnungen des Paul Fréart de Chantelou

Geschichte und Gegenwart des Connoisseurships, Fragen zu seiner Sprache, Methodik und Bedeutung, sind in den vergangenen Jahren wieder verstärkt in den Fokus kunsthistorischer Forschung gerückt.¹ Neben grundsätzlichen Essays und Sammelbänden wurden vor allem monographische Untersuchungen zu bedeutenden Sammlern und Autoren der Barockzeit wie Giulio Mancini, Sebastiano Resta, Francesco Maria Niccolò Gabburri, Jonathan Richardson senior oder Pierre-Jean Mariette vorgelegt, die in ihrer unterschiedlichen methodischen Akzentuierung zeigen, wie unlösbar die Entwicklung kennerschaftlicher Kriterien mit der Geschichte der Kunsttheorie und des Kunstmarktes verwoben ist.² Mehr oder weniger stark durchdringen sich dabei begriffsanalytische und rezeptionsästhetische Fragestellungen mit sammlungs-, sozial- und wissenschaftsgeschichtlichen Ansätzen.

Zu den in dieser Hinsicht erhellendsten Quellen zählt sicherlich das während Gian Lorenzo Berninis Aufenthalt in Paris im Sommer und Herbst des Jahres 1665 angelegte *Journal* des Paul Fréart de Chantelou (1609–1694).³ Der Haushofmeister (*maitre d'hôtel*) am königlichen Hof war durch seine Rom-Aufenthalte in den frühen 1640er Jahren sowie als Sammler und Förderer von Nicolas Poussin ein ausgewiesener Kenner der italienischen Kunst und wie sein Bruder, der Mathematiker und Architekturliebhaber Roland Fréart de Chambray (1606–1676), auch an theoretischen Fragen interessiert.⁴ Mit seinen umfangreichen Gesprächsprotokollen bietet das Tagebuch unschätzbare Einblicke in Berninis Ideenwerkstatt und Schaffensprinzipien, wodurch es zu den herausragenden Quellen zu Kunstauffassung und Kulturpolitik der Frühen Neuzeit zählt. Daneben zeichnet es ein vielschichtiges Charakterbild des Cavaliere und wirft Schlaglichter auf seine Lebensführung, seine sozialen Beziehungen, seine Lektüren – und nicht zuletzt seine Beurteilung von Kunst und Künstlern in Vergangenheit und Gegenwart.

Hierfür spielt eine bedeutsame Rolle, dass Bernini in Paris auch als Botschafter des päpstlichen Rom und schillernder Repräsentant der italienischen Kunst auftrat und wahrgenommen wurde. Aus Chantelous *Journal* geht hervor, dass man ihn häufig wie ein Orakel befragte und er die Rolle des Universalexperten mit größter Selbstverständlichkeit für sich in Anspruch nahm – womit er freilich nicht überall auf Akzeptanz stieß. Man hing an seinen Lippen – und sei es nur, um das Gesagte gegen ihn wenden zu können. Der folgenden Untersuchung kommt jedenfalls zugute, dass Bernini so außerordentlich mitteilksam war. Offenkundig faszinierte er seine Mitwelt durch sein Erzähl-talent, seine Bonmots und die gelegentlichen Temperamentsausbrüche. Als berühmtester und vielseitigster Künstler Roms durfte er eine umfassende Gestaltungs- und Bewertungskompetenz in sämtlichen Belangen nicht nur der *Arti del Disegno*, sondern auch der Bautechnik und des Städtebaus für sich reklamieren.⁵

Chantelou registriert deshalb neben Berninis Kommentaren zum eigenen Schaffensprozess auch verschiedene Äußerungen, die seine Kunstanschauungen zum Ausdruck bringen, von der offiziellen Akademierede bis zur launigen Künstleranekdote. Entscheidend ist hierfür, dass die beiden auch außerhalb der Audienzen, Sitzungen und Arbeitstreffen viel Zeit miteinander verbringen und dabei unablässig fachsimpeln. Dass Chantelou Berninis Statements nicht absichtslos und ungefiltert wiedergibt, versteht sich von selbst, doch ist ebenso offenkundig, dass er dem Urteil seines Gastes auch da Respekt zollt und es für überlieferungswert hält, wo es vom eigenen abweicht. Sein Tagebuch fesselt gerade durch den lebhaften Meinungs-austausch, die immer neu vollzogene Annäherung und Distanznahme zweier ausgewiesener Experten, die zwar beide von der künstlerischen Führungsrolle Roms überzeugt sind, andererseits jedoch nur schwer zu vereinbarenden ästhetischen Grundüberzeugungen anhängen.⁶

Im Folgenden werden die unterschiedlichen Kontexte, in denen im *Journal* Kunstwerke erwähnt, begutachtet, zugeschrieben oder taxiert werden, näher beleuchtet. Leitend ist dabei die Frage, welche Kriterien bei der Betrachtung und Bewertung von Artefakten maßgeblich waren, auf welchen Wegen kennerschaftliche Kompetenz zum Ausdruck gebracht wurde und welche Zwecke man damit verfolgte – immer in der doppelten Perspektive auf Bernini, den vielseitig interessierten Künstler, und auf seinen Begleiter Chantelou, den mit »künstlerischem Auge« begabten *amateur*.

Kanonfragen oder Was ist gute Kunst?

Über Grundkenntnisse zur bildenden Kunst zu verfügen, Gemälde, Statuen und Gebäude angemessen bewerten zu können, ist Teil des Persönlichkeitsideals der höfischen Gesellschaft. Künstler wie Kenner stehen im Austausch mit dieser Kultur gebildeter Laien, doch sprengt ihr Spezialistentum den Rahmen der *honnêteté*. An beide richtet sich die Erwartung, mit ihren Ansichten hin und wieder zu überraschen: Wer sich aus-kennt, wird immer auch etwas zu sagen haben, was jenseits des *bon sens* der Allgemeinbildung liegt. Bernini löst dies gleich zu Beginn seines Pariser Aufenthaltes ein, indem er den Kanon der klassisch-antiken Skulptur in provokanter Weise erweitert:

»Der Herr Nuntius [Carlo Roberti De' Vitorij] lenkte ab und fragte den Cavaliere, welche Antike wohl die schönste sei. ›Der Pasquino‹, erwiderte er. ›Dieselbe Antwort gab ich einmal einem Kardinal, der hielt es aber für Ironie und ärgerte sich darüber. *Er kannte offenbar nicht die Literatur.* Der Pasquino ist nämlich eine Figur von Phidias oder Praxiteles und stellt dar, wie König Alexander bei der Belagerung von Tyrus einen Pfeilschuß bekommt und von seinem Diener weggetragen wird. Heute ist sie zerbrochen und verwittert, *aber tüchtige Zeichner können immerhin doch beurteilen, wieviel von ihrer Schönheit geblieben ist.*«⁷

Den zweiten Rang nimmt für Bernini – unter expliziter Berufung auf Michelangelo – der Torso vom Belvedere ein, dann erst folgen der Laokoon und weitere Klassiker.⁸ Mit seinem aparten Urteil optiert der Bildhauer also für gleich zwei unrestauriert gebliebene Fragmente, die zwar zu den bekanntesten Antiken Roms zählten, von denen aber zumindest eines noch nicht allgemein als vorbildlich anerkannt wurde. War der herkulische Torso vom Belvedere als *der* Torso schlechthin bereits durch Michelangelo nobilitiert und zum Lehrmeister der Künstler erklärt worden,⁹ so folgt Bernini einerseits ganz erkennbar dessen Vorlieben, überbietet sie aber andererseits mit seinem Plädoyer für eine noch stärker entstellte Skulptur, wobei die Funktion des Pasquino als Sprachrohr der Kritik an Autoritäten nicht ohne Hintersinn ist.¹⁰ Nun mag gerade diese populäre Rolle der Statue als Pinnwand satirischer, nicht selten gegen die Kurie gerichteter Dichtung die Irritation des Kardinals provoziert haben. Vor allem aber scheint es Bernini um die Freilegung einer gerade



1. Nicolas Beatrizet, Pasquino, aus: *Speculum Romanae Magnificentiae*, 1550, Radierung und Kupferstich, 400 x 280 mm. © The Metropolitan Museum of Art, New York.

nicht offenkundigen, durch profane Nutzung zusätzlich verhüllten Qualität zu gehen. Nur in der Verbindung von antiquarischem Wissen und einfühelndem Blick lässt sich erkennen, dass es sich bei dem Torso um das verborgene Meisterwerk eines der größten Bildhauer des Altertums handelt. Von der Menge unerkannt, findet sich hier dessen erhabenster Herrscher dargestellt, doch allein das geschulte Auge vermag von den angehefteten Pasquillen abzu- sehen und die unter der versehrten Oberfläche aufscheinende Idee der Vollkommenheit zu erfassen.

Berninis hohe Wertschätzung des Pasquino ist auch durch seine frühen Biographen verbürgt, die ebenfalls von der Verstörung des Dialogpartners – nun ein »Oltramontano« bzw. »nobile forastiere« – berichten, also den durch das Werturteil ausgelösten Verblüffungseffekt gleich mitreferieren.¹¹ Die Wirkung ist Teil der Botschaft an den kompetenten Hörer: Denn das Fragment als unsichtbares Meisterwerk gleich zur schönsten Antike überhaupt zu erklären, setzt eine deutlich anticlassizistische Pointe und zielt als angewandte *arguzia* zusammen mit der Betonung, Bernini sei der Erste gewesen, der jener Statue zu ihrer Anerkennung verholphen habe, auf die *aemulatio* des Torso-Verehrers Michelangelo, als dessen Wiedergänger sich Bernini hier einmal mehr präsentiert. Mit der Autorität des *disegno* lässt sich der vorherrschende Kanon umschreiben. Nicht mehr nur die intakte, makellos schöne Antike gilt dann als mustergültig, sondern sogar das schrundige, von der »neidischen Zeit« entstellte Bruchstück kann den lesekundigen »scavants dans le dessin« die Spuren einer größeren, weil nur imaginativ zu erfassenden Vollkommenheit weisen (Abb. 1).¹²

Dies steht erkennbar im Zusammenhang mit dem Anspruch, der »Buonarroti seines Jahrhunderts« zu sein, an dem Bernini, wie wiederholt herausgearbeitet wurde, bei aller Kritik an den Herbheiten von Michelangelos Skulptur eisern festhielt.¹³ Begründet wird dies unter anderem mit der Exzellenz in allen drei Schwesterkünsten des *disegno*, dessen Beherrschung allein Erkenntnis und Urteilskraft garantiert. Wer im Vollbesitz zeichnerischen »Wissens« ist, vermag wie beim Pasquino zum Wesen der Dinge vorzudringen und wird auf den oberflächlichen Charme schöner Farben wenig geben. So erklärt Bernini wenige Tage später:

»Baroccio z. B. hat ein duftiges Kolorit, malt hübsche Gesichter und mancher Kunstfreund und Gelehrter hat sich davon bestricken lassen. Michelangelo dagegen wirkt auf den ersten Blick hart und unziert und ein Gemälde von ihm stößt den Beschauer geradezu von sich. Aber kaum kehrt man sich um und will es verlassen, da scheint es uns unwiderstehlich anzuziehen. Man prüft es zum zweiten Mal und muß gestehen: Ja, es ist trotzdem gut! Unwillkürlich gewinnt man es lieb, trennt sich schwer und findet es immer schöner, je öfter man es wiedersieht. Bei Baroccio und sonstigen billigen Schönfärbern ist der Vorgang umgekehrt; Man bekommt ihre Werke satt, wenn man sie häufig sieht.«¹⁴

Man muss solch ein beiläufig geäußertes Verdikt ausgerechnet gegen Federico Barocci sicherlich nicht überbewerten.¹⁵ Bernini benötigt dieses Negativbeispiel jedoch für eine Grundsatzklärung, denn in geradezu topischer Weise werden hier zeichnerisches Kalkül und verführerische Farbgebung, Substanz und Akzidenz, (männlicher) *spirito* und (weibliche) *vaghezza* gegeneinander ausgespielt – all dies in guter tosco-romanischer Tradition. Große Kunst darf abweisend, ungefällig, ja erschreckend sein, sie muss aber ein nachhaltiges Interesse wecken, zu denken geben und will vom Betrachter gewissermaßen erobert werden. Was sich primär durch sinnliche Reize erschließt, kann nur von minderem Wert sein. Ein ähnlich abschätziges Urteil fällt der Cavaliere über Jacopo Bassano, und in demselben Sinn tadelt er die nachlässige Gewandbehandlung in der oberitalienischen Malerei als Decorumsverstoß.¹⁶ Im alten *disegno-colore*-Zwist scheint Bernini also klar Stellung zu beziehen.

Doch vertritt er solche Intellektbetonung keineswegs konsequent, viele seiner Einschätzungen trifft er intuitiv, lässt aber dabei immer wieder seine Prägung durch die römischen Denkmäler und Sammlungen erkennen. Die Autorität der großen Renaissancemeister steht dabei nicht in Frage. Sie erfüllen höchste Qualitätsansprüche und damit eine erzieherische Funktion, für eine königliche Galerie empfehlen sie sich schon durch ihren Seltenheitswert:

»Unmittelbar nach Tisch kam eine Sendung von Gemälden an, die der Fürst [Camillo] Pamphili dem König anbieten wollte, obwohl der Cavaliere ihm geraten hatte, nur den Tizian zu schicken und die sechs oder sieben neueren Bilder wegzulassen. Wir kamen dadurch auf Raffael zu sprechen, d.h. auf die vielen Handzeichnungen und Gemälde, die fälsch-

lich als Raffaels im Umlauf sind, und der Cavaliere erklärte auch diesmal, Raffael sei jung gestorben und fast ausschließlich mit großen öffentlichen Aufträgen im Vatikan und anderwärts beschäftigt gewesen.«¹⁷

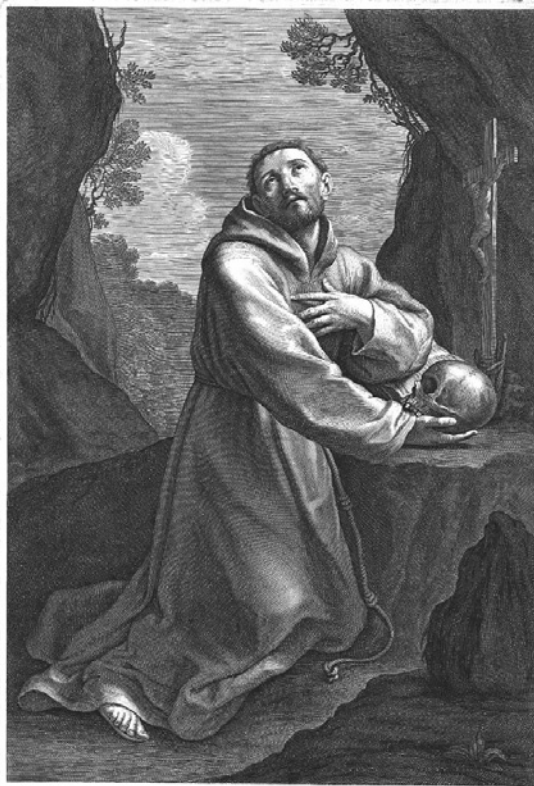
Die Scheidung von Original und Kopie oder Werkstattarbeit setzt nicht nur ein geschultes Auge voraus, sondern auch künstlerbiographische Kenntnisse und ein Kontextwissen, das letztlich nur vor Ort, das heißt – nicht nur im Fall Raffaels – zuallererst in Rom zu erwerben ist.

Bernini ist auch als konservatorischer Gutachter gefragt, denn ein Teil der in Holzkisten verpackten Bilder hatte auf dem Seeweg durch eindringendes Wasser Schaden gelitten. Zwei Tage später kommt es daher zu einem weiteren Meinungs austausch über die Gemäldesammlung, wobei sich nun Chantelou durch besondere Strenge als Kenner zu profilieren sucht:

»Bei Tisch unterhielten wir uns über die Bilder des Fürsten Pamphili. ›Ich finde sie eigentlich recht unbedeutend‹, erklärte ich [Chantelou]. ›Der Albani ist keineswegs erstklassig, die Carraccis sind flott hingestrichen aber ohne tieferen Wert, und die Cingara von Caravaggio ist ein kümmerliches Bild ohne Geist und ohne Phantasie.‹ – Der Cavaliere war ganz meiner Ansicht, das einzig Gute sei der Hl. Franziskus von Guido Reni. ›Gewiß, der gefällt mir auch‹, gab ich zu. ›Wenn es Gesichter zu malen gibt, ist Guido überhaupt in seinem Element. Er malt sie göttlich schön und gibt ihnen einen Ausdruck von Hoheit, wie es kaum ein Maler oder besser überhaupt kein Maler jemals fertig gebracht hat.«¹⁸

Mit dem Bild Caravaggios ist jene zweite Fassung seiner *Wahrsagerin* gemeint, der man zu Beginn des Jahrhunderts in Rom höchste Bewunderung gezollt hatte und die sich heute zusammen mit den anderen Gemälden der erwähnten Sendung im Louvre befindet.¹⁹ Ob sich Bernini Chantelous vernichtendem Urteil wirklich angeschlossen hat, steht dahin, jedenfalls hatte sich das Interesse für caravaggeske Malerei ein halbes Jahrhundert nach deren Hochphase allgemein deutlich abgekühlt.²⁰

Dagegen stand der nur kurzzeitig vom Naturalismus des Lombarden affizierte Guido Reni nicht nur in Rom und Bologna weiter hoch im Kurs, sondern eben auch im Frankreich Ludwigs XIV., und Berninis Hochachtung für diesen Maler lässt sich unschwer belegen.²¹ Während eines Besuchs in der



S. FRANCISCVS.
CONFIGE TIMORE TVO CARNES MEAS: A IVDICIS ENIM TVIS TIMVI. Pl. 108
Guido Reni del. Cornelio Bloemaert sculp. Roma. Sculpitque Joannes
Cappello. In Casa di S. Maria in Ardeatina. In Chiesa di S. Maria formosa. Roma. In Chiesa di S. Maria in Campitelli. Roma.

2. Cornelis Bloemaert nach Guido Reni, Hl. Franziskus, um 1660, Radierung, 358 x 229 mm. © The Trustees of the British Museum.

Kirche der Karmelitinnen preist er deren Altarbild, eine *Verkündigung* von Reni, in den höchsten Tönen und empfiehlt eine Entfernung der kostbaren Silberrahmung, um dem Gemälde zu größerer Sichtbarkeit zu verhelfen.²² Begeistert zeigt er sich auch von seiner *Entführung der Helena* in der spektakulären Bildergalerie des Louis Phélypeaux de La Vrillière: »Wahrhaftig,« rief er entzückt, »Guido malt am lieblichsten von allen, denn keiner versteht dem Gesicht diesen himmlischen Ausdruck zu geben.«²³

Hiermit greift Bernini einen Lobtopos auf, der offenbar nicht nur in der bolognesischen Kunstliteratur Verbreitung gefunden hatte.²⁴ Schon 1630 war mit Bezug auf Renis sublimierte Darstellungskunst von »pennelli del paradiso« die Rede gewesen.²⁵ Und in seiner 1664 vor der Accademia di San Luca gehaltenen *Idea*-Rede gab Giovan Pietro Bellori vor, aus

einem Brief Renis zu zitieren, in dem dieser wünscht, er hätte sich »der Pinsel eines Engels oder Formen des Paradieses« bedienen können, um seinem Erzengel Michael den gebührenden himmlischen Glanz verleihen zu können; stattdessen habe er auf ein Vorstellungsbild, seine »Idee des Schönen«, zurückgegriffen.²⁶ Ganz allgemein galt Guido Reni als vorbildlicher *pictor christianus*, seine von persönlicher Frömmigkeit getragene religiöse Malerei als besonders gegenstandsadäquat und andachtsstimulierend. Man billigte seinem unverwechselbaren Kolorit, seinen idealisierten Figurentypen und verklärten Gesichtern eine geradezu engelsgleiche Wirkmacht zu, die den Betrachter zu betören und dem Irdischen zu entrücken vermag (Abb. 2).

Diesen Moment der Überwältigung weiß Bernini wirkungsvoll zu inszenieren. Im Privathaus des Malers Roland Lefebvre erblickt er eine *Maria Magdalena* von Guido Reni und konstatiert zunächst nach längerer Betrachtung: »Dieses Bild ist nicht schön!« – um dem nach einer Kunstpause umso nachdrücklicher hinzuzufügen: »Es ist hinreißend! Ich wünschte, es nicht gesehen zu haben – das sind paradiesische Bilder.«²⁷ Mit dieser von Chantelou italienisch notierten Wendung knüpft Bernini wiederum an Michelangelo an, der bekanntlich für Lorenzo Ghibertis Bronzetür am Florentiner Baptisterium die Bezeichnung »Porta del Paradiso« geprägt haben soll.²⁸ Der Cavaliere wendet dabei das kokette Eingeständnis seiner Künstler-*invidia* – außerordentliche Werke anderer bereiten demjenigen Pein, der ihr Gelingen wirklich ermes- sen kann – in das Kompliment, der Vollendungsgrad solcher Bilder sei mit einem landläufigen Schönheitsbegriff gar nicht zu erfassen. Mit dieser Transzendenz-Behauptung befindet sich Bernini (und mit ihm Chantelou) im Einklang mit zeitgenössischen Autoren wie André Félibien, Luigi Scaramuccia und Giovan Pietro Bellori.²⁹

Im Fall des als »bellissimo« gepriesenen Gemäldes kann das sinnliche Wohlgefallen sublimiert werden, weil die Begehren weckende Darstellung der schönen Büsserin mit der Verheißung himmlischer Tröstungen verknüpft ist; beides findet im gerade mit Reni immer wieder assoziierten Begriff der *grazia* zusammen, der sowohl die Anmut der Darstellungsweise als auch die Begnadung des Talents bezeichnet. An keine Regel gebunden, entzieht sich die seduktive Grazie zergliedernder Analyse, sie adressiert das Gefühl, nicht den Verstand, sie betört und überrumpelt.³⁰ »Er sagte, dass Guido Reni eine von so schönen Ideen bereicherte Manier besessen hat, dass seine Gemälde bei den ausübenden Künstlern nicht weniger Wohlgefallen erregten als bei den Ungebildeten«, versichert etwa Berninis Biograph Filippo Baldinucci.³¹

Sind die Reminiszenzen an Guido Reni in Chantelous Tagebuch auch zahlreich, so spielt darin ein anderer Bolognese eine noch weit bedeutendere Rolle: »Der Cavaliere konnte sich nicht genug tun, dem Genie Annibales und der Galerie Farnese die höchste Anerkennung zu zollen.«³² Als kraftvoller und erfindungsreicher Erneuerer der Malerei und als Begründer einer modernen römischen Schule lässt sich Annibale Carraccis autoritative Rolle für Bernini nur mit der Michelangelos vergleichen; entsprechend viele Anekdoten und Sentenzen des von ihm als »grande cervellone« (Superhirn) verehrten Künstlers gibt er in Paris zum Besten.³³ Ja er stilisiert sich sogar zu seinem Schüler

und leitet seine eigene Zeichenpraxis vom Naturstudium der Carracci-Akademie her.³⁴ Bezeichnend ist sein Bekenntnis, für ein kleines Bild wie die *Geburt Christi* von Annibales Hand, die der Kardinal Camillo Pamphilj einst geschenkt bekam, würde er lieber sein Leben lassen als sich wieder davon zu trennen.³⁵

Obwohl Chantelou selbst eine Kopie der *Beweinung Christi* von Annibale besitzt, die er in unmittelbarer Nachbarschaft seiner Raffael-Kopien verwahrt, geht ihm der Enthusiasmus des Römers bisweilen zu weit:

»Auf der Heimfahrt von Saint-Germain sprachen wir über Malerei, und er schwärmte für Annibale Carracci. Der habe alles Gute zusammengefaßt: die graziöse Linie Raffaels, die gründliche Anatomie Michelangelos, die vornehme Malweise Correggios, das Kolorit Tizians und die Phantasie von Giulio Romano oder Mantegna. *Und aus der Manier dieser zehn bis zwölf größten Maler habe er die seinige geschaffen*, wie wenn einer durch die Küche geht und aus jedem Topf einen Löffel schöpft. Ich widersprach ihm in diesem Punkt: Carraccis Effekte seien nicht natürlich, sondern erdacht und angelernt.«³⁶

Chantelous (hier etwas tendenziös übersetzter) Einspruch gegen Berninis positives Eklektizismus-Verständnis beruht auf der Prämisse, dass es einem Modernen gar nicht anders möglich ist, *noblesse* und *grâce* zu erwerben als auf dem Weg des reflektierten Studiums der großen Meister der Vergangenheit.³⁷ Für Bernini hingegen kann sich das Ingenium Annibales trotz des historischen Abstandes mit dem Raffaels messen, ja bei einer Führung durch die Gemäldesammlung Gamard bekräftigt er: »Ich muß immer wieder sagen, wenn Annibale zu Raffaels Zeit gelebt hätte, gli havrebbe dato fastidio« (er wäre ihm lästig geworden).³⁸ In seiner Ansprache vor den Künstlern der Académie Royale ermuntert er die Eleven, eher noch als Raffael die Altmeister der oberitalienischen Malerei zu studieren – er nennt Giorgione, Pordenone, Tizian und Veronese – um sich deren großzügige, fakturbetonte Malweise anzueignen.³⁹ Raffael müsste dennoch den »modernen Lombarden« als Korrektiv und Richtschnur eines edlen und eleganten Stils dienen, eben weil in ihm Norm und Regel verkörpert sind.⁴⁰ Dies setzt Bernini Chantelou auseinander, als er auf der Fahrt nach Versailles die Argumente seines großen öffentlichen Auftritts



3. Karl Remshardt nach Pietro Aquila nach Carlo Maratti (1674), Epitaph für Annibale Carracci, um 1710–30, Radierung und Kupferstich, 265 x 265. © The Metropolitan Museum of Art, New York.

noch einmal rekapituliert, um sich kurz darauf, wie schon in der Akademie, auf die Lehrmethoden Annibale Carraccis zu berufen.⁴¹

In Baldinuccis Biographie wird Annibale von Bernini zu den vier größten Leitbildern der Malerei gezählt, und wenn er dort auch hinter Raffael rangiert, so fällt doch auf, dass dessen Vortrefflichkeit auf einem ähnlichen Syntheseprinzip beruht:

»Von den berühmtesten Malern setzte er die folgenden in diese Rangordnung: An erster und führender Stelle stand für ihn Raffael, den er ein unermessliches Gefäß nannte, das in sich die Wasser der anderen Quellen dergestalt aufnahm, dass er die Vollkommenheiten aller in sich vereinte. Auf diesen ließ er Correggio folgen, dann Tizian und schließlich Annibale Carracci.«⁴²

Die in den *Journal*-Passagen rund um die Akademierede erkennbare Parallelisierung Annibales mit Raffael lässt an die auf Giovan Pietro Bellori zurückgehende Idee denken, beide Künstler zugleich durch repräsentative Bildnisbüsten an ihren Grabstätten im Pantheon zu ehren.⁴³ Vollendet wurden diese Memorialsulpturen erst 1674 von Paolo Naldini (1616–1691), der zu den engen Mitarbeitern Berninis zählte.⁴⁴ Die integrale Anbringung der nach gleichen Prinzipien gestalteten und mit Epitaphien versehenen Büsten unterstrich die Äquivalenz der beiden Maler, Annibale erhielt damit den Rang eines »Klassikers«, das auch in der Beischrift eines zeitgenössischen Stichs publizierte *Distychon Belloris* nimmt mit dem Argument der von der Kunst besiegtten Natur unverkennbar Bezug auf die berühmten Verse Pietro Bembo an Raffaels Grab (Abb. 3).⁴⁵

Bei aller grundsätzlichen Übereinstimmung mit solcher Heldenverehrung ist Berninis Verständnis der Rolle Annibales sicherlich zu unterscheiden von der – nicht zuletzt durch Belloris Vita betriebenen – Konzeptualisierung und akademischen Instrumentalisierung als Lichtbringer, der die nach Raffaels Tod darniederliegende Malerei aus ihrer doppelten Verirrung von Naturverachtung und Naturvergötzung heraus zu neuen Höhen führt, wie es etwa der Stich Pietro Aquilas nach Carlo Marattis Entwurf zeigt. Er dürfte in ihm weniger den Restaurator eines in Antike und Renaissance schon erreichten Idealschönen gesehen haben als einen mit besonderer Urteilskraft begabten Ausnahmekünstler, dessen neuartige Appropriationstechniken und Erfindungsgabe zu beispielhaften Problemlösungen geführt hatten. Mit seinen römischen Hauptwerken war Annibale für Bernini gleichsam lebendige Gegenwart; seine Lehrmethoden besaßen in den Jahren von Berninis eigener Ausbildung höchste Aktualität, und auch wenn der Verweis auf das gemeinsame Modellstudium »dans l'académie du seigneur Paul Jourdain«⁴⁶ wohl einer Wunschvorstellung entsprang, so weist das eigene zeichnerische und malerische Frühwerk doch mancherlei Berührungspunkte zur »Scuola dei

Carracci« auf, die kontinuierliche Berufung auf Annibales Ingenium ist Ausdruck einer Wahlverwandtschaft.

Indem Annibale Carracci durch kluge Auswahl aus lauter regionalen Zutaten ein besonders schmackhaftes Gericht zubereitete, brachte er die »lombardische« – gemeint ist die oberitalienische, zuvorderst venezianische und emilianische – Beherrschung der Farbe mit der *disegno*-basierten römischen »Regel« in Einklang, verlieh der nahrhaften Hausmannskost gewissermaßen die feinere Würze. Viele von Berninis Pariser Kommentaren zur Malerei kreisen um diesen im Grunde schlichten Dualismus von planendem Kalkül und sinnlicher Belebung, Wissen und Empfindung, Form und Materie. Wie noch genauer zu zeigen ist, kommt er bei der Betrachtung venezianischer Gemälde ebenso zur Sprache wie bei der Einschätzung einzelner großer Künstler. So habe Raffael aufgrund der überlegenen Konzeption seiner Werke zunächst auf Glanzlichter verzichtet, ein Spätwerk wie das Bildnis Papst Leos X. mit den beiden Kardinälen (von dem Chantelou eine Kopie besitzt) aber um eine tizianeske Stofflichkeit und subtile Lichtregie bereichert. Mit Bezug auf Poussin wiederum ist wiederholt davon die Rede, dass dieser gleichermaßen von den Venezianern wie von der Antike gelernt, sich zunächst an Tizian, dann an Raffael orientiert habe. Welcher Tendenz der Vorzug zu geben sei, lässt Bernini offen.

Eine Gemäldesammlung findet dann seinen Beifall, wenn sie wie die des Louis Phélypeaux Spitzenstücke aller italienischen Schulen vereinigt. Im schon erwähnten Hôtel de La Vrillière stimmen Kopien nach den Fresken in der Galleria Farnese im Erdgeschoss auf die prachtvolle, vierzig Meter lange Galerie mit den zehn Szenen aus der römischen Geschichte von Guercino, Guido Reni, Pietro da Cortona und Carlo Maratti sowie die reichhaltige Sammlung älterer Meister ein. Bernini kann sich schon von dem Annibale-Ersatz nicht losreißen und unterstreicht, wie viel ihm diese so oft im Original gesehenen Fresken bedeuten. Zur von François Perrier 1646–49 am selben Ort ausgeführten Deckendekoration ist hingegen kein Kommentar überliefert.⁴⁷ Die Grandezza des Gebäudes und der im damaligen Paris wohl einzigartige Bilderschatz verfehlen jedenfalls nicht ihre Wirkung: »Hier komme ich mir vor wie in einem römischen Palast!« bemerkte er im Fortgehen.⁴⁸

Was Chantelou über diesen Galeriebesuch notiert, wirft ein Schlaglicht auf Berninis persönliche Interessen und Vorlieben bezüglich der Malerei – und seine mangelnde Bereitschaft, sich auf den französischen Geschmack einzu-

lassen. Noch aufschlussreicher ist seine Reaktion auf eine provokante, eigentlich an den Abbé Butti gerichtete Frage Chantelous:

»Was meinen sie,« fragte ich ihn direkt, »ein Annibale Carracci wird doch wohl wertvoller sein als ein Paolo Veronese?« – »Aber natürlich!« griff der Cavaliere ein. »Annibale würde selbst Raffael in den Schatten gestellt haben, wenn sie Zeitgenossen gewesen wären, geschweige denn einen Paul Veronese, Tizian, Correggio, die malen konnten und weiter nichts. Michelangelo hatte ganz recht, wenn er sagte: »Gott hat diesen Lombarden kein Zeichentalent gegeben, sonst wären sie keine Menschen, sondern Engel.« Ein Raffael wirkt stets wie aus einem Guß, während alle anderen Bilder unausgeglichene Partien aufweisen. Raffael besitzt die wahre Zeichnung, komponiert vorzüglich, hat Anmut und Takt, klassische Gewandung und fehlerlose perspektivische Figurenverteilung. Kein anderer Meister hat das alles vereinigt. Richtig ist ja, daß er den großen malerischen Vortrag der Franzosen nicht besessen hat, aber dafür fehlte es diesen an Proportion, Zeichnung und Haltung. Daher hat Poussin, der größte und gelehrteste Maler aller Zeiten, zuerst nach Tizian gearbeitet. Aber nur eine Zeitlang, dann hat er sich Raffael angeschlossen und somit bewiesen, daß er Raffael höher schätzt als alle anderen. [...] Wirklich, dieser Mann hat die Antike studiert und viel eigenen Charakter dabei bewahrt. Ich habe ihn stets sehr hochgehalten und mir in Rom manchen Feind damit gemacht. Sie sollten die Bilder [in Chantelous Besitz] wirklich ansehen! Herr Abbé.« [...]«⁴⁹

Wenige Tage vor der Heimreise ausgesprochen, ist die etwas überraschende Anpreisung Nicolas Poussins – umgehend relativiert durch den Hinweis auf die Schwächen seines Alterswerks⁵⁰ – mehr als eine Artigkeit in Richtung Chantelou: Exemplarisch habe der Wahl-Römer seinen Landsleuten demonstriert, wie man *disegno* und *colore* zugleich gerecht werden und die klassische Norm ohne Preisgabe des persönlichen Idioms verinnerlichen kann. Jenseits aller Grundsatzklärungen zum Künstlerkanon ist es gerade Berninis Begegnung mit Chantelous Poussin-Bildern, die genaueren Aufschluss über seine Art und Weise gibt, sich mit Malerei auseinanderzusetzen.

Intensives Betrachten: Das Beispiel Poussin

Erst am 25. Juli – Bernini ist bereits seit acht Wochen in Paris – kommt es zu einem Besuch von Chantelous eigener Gemäldesammlung, deren Herzstück jene zweite Fassung der *Sieben Sakramente* bildet, die Nicolas Poussin in enger Abstimmung mit seinem Auftraggeber 1644–48 in Rom geschaffen hatte.⁵¹ Es versteht sich, dass Bernini – begleitet von seinem Assistenten Mattia de Rossi und seinem Sohn Paolo – hier besonders darauf bedacht ist, die ihm präsentierten Werke angemessen zu würdigen und dem Besitzer gefällig zu sein ohne ihm vordergründig zu schmeicheln. Schnellfertige Taxierungen und unglaubliche Überschwänglichkeiten verbieten sich dabei schon aus Respekt vor dem Gastgeber, und tatsächlich vermitteln Chantelous Aufzeichnungen etwas von der gespannten, fast ängstlichen Aufmerksamkeit, mit der er Berninis Annäherung an die Bilder und die betont zurückhaltende, nachdenkliche Art seiner Kommentierung verfolgt. Neben den nonverbalen Zeichen der Anerkennung, des Erstaunens und der Ergriffenheit kommt dabei ein Sprachcode zum Einsatz, mit dem man sich wechselseitig versichert, etwas von der Sache zu verstehen, etwa durch das Aufdecken von Bezügen zu anderen Künstlern oder das Registrieren stilistischer Besonderheiten.

»Vor dem Porträt Leos X. *blieb er lange stehen* und machte die Bemerkung, Raffael hätte sich darin dem Stil Tizians genähert. Er bewunderte den Realismus des Bildes, die Größe der Auffassung, den Sammet, den Damast und schloß mit den Worten: ›Das ist der reifste und letzte Stil Raffaels; selbst die Madonna dort drüben‹ – er zeigte auf die Kopie Mignards – ›kann sich mit diesem Meisterwerk nicht messen.‹ Auch Poussins Kopie fiel ihm auf, und ohne nach dem Kopisten gefragt zu haben, waren sie alle drei des Lobes voll ob der erhabenen Schönheit des Bildes.«⁵²

Von den oben bereits erwähnten Sammlungsbesuchen unterscheidet sich dieser durch den informellen Kontext; die Experten sind hier, im privaten Ambiente des Wohnhauses in der Rue St Thomas du Louvre, weitgehend unter sich.⁵³ Der Sammler und sein Gast pflegen bereits einen vertrauten Umgang und tauschen sich über einen Maler aus, den sie beide seit geraumer Zeit persönlich kennen, wobei zu beachten ist, dass Bernini sicherlich das meiste, was er in Paris von Poussin zu sehen bekam, unbekannt war.⁵⁴ Dies zeigt sich etwa

bei seiner ersten Begegnung mit Poussins heute berühmten *Selbstbildnis*, für das der Bildhauer beifällige Worte findet, nachdem er zunächst nur den Dargestellten, nicht aber den Autor des Gemäldes identifiziert hatte.⁵⁵

Chantelou verhält sich abwartend und diskret, und doch folgt der Besuch seiner Regie. Erklärungen schickt er nur voraus, wo es etwa, um die Erwartungen zu dämpfen, auf den Status von Repliken hinzuweisen gilt.⁵⁶ Gezielt stellt er seinen Gast bei der Serie seiner Sakraments-Bilder auf die Probe, und er unterstreicht den Überraschungseffekt noch durch deren sukzessive Freilegung. Die vom Maler ausdrücklich gebilligte Verhüllung durch Vorhänge schützt die Gemälde vor Staub, aber auch vor allzu flüchtiger Betrachtung; das feierliche Aufdecken entschleunigt, schärft die Aufmerksamkeit und verleiht jeder einzelnen Szene besonderes Gewicht.⁵⁷

»Dann gingen wir in den Saal der Sieben Sakramente, wo nur die »Firmelung« [*Firmung*] aufgedeckt war. Der Cavaliere *prüfte sie aufmerksam* und meinte: »Da hat er die Farbgebung Raffaels nachgeahmt und die Auffassung ist nicht minder vornehm, voll Andacht und feierlicher Stille! Wie schön ist allein diese Putte hier!« Sein Sohn und Matthias bewunderten den jungen Leviten, die Frau im gelben Gewand und die übrigen Figuren. Ich ließ die »Hochzeit« [*Eheschließung*] aufdecken, die er zuerst *wortlos betrachtete*, wie die anderen Bilder auch. Bedächtig schob er den Vorhang beiseite, der jene Füllfigur an der Säule überschnitt, und sagte nach einer Weile: »Das soll Joseph sein und die Heilige Jungfrau. Der Priester ist aber nicht rituell gekleidet.« – »Nein,« antwortete ich, »der Vorgang spielt ja auch vor der Stiftung unserer Religion.« – »Trotzdem,« entgegnete der Cavaliere, »die Juden haben doch immerhin Hohepriester gehabt!« [-] Sie [Bernini, sein Sohn und Mattia] studierten die Komposition des Bildes, bewunderten die königliche Auffassung des Vorgangs, vor allem die edle Hingabe der assistierenden Frauen und Mädchen, und fanden jene Figur hinter der Säule geradezu entzückend.«⁵⁸

Bernini stellt seine Kennerschaft nicht nur durch die Anwendung kunsthistorischen Wissens unter Beweis, sondern auch durch das Eingehen auf signifikante Details, und gerade dies erfordert eine nahsichtige Betrachtung. Die Schilderung macht deutlich, wie Bernini bei seinem visuellen Abtasten der gesamten Bildkomposition die höchst durchdachte Stellung der Figuren, die



4. Louis de Chatillon nach Nicolas Poussin, *Das Sakrament der Ehe*, 1660er Jahre, Radierung und Kupferstich, 514 x 667 mm. © President and Fellows of Harvard College.

Verteilung von Licht und Schatten und nicht zuletzt die elaborierten Faltenwürfe auf sich wirken lässt, um sich danach den bei Poussin nie zufälligen Nebensachen zuzuwenden.⁵⁹

Zu den Besonderheiten des als letztes der Serie entstandenen *Sakraments der Ehe* zählen die zwei weit in den Vordergrund gerückten Säulen. Sie rahmen das friesartig und nahezu isokephal angeordnete Bildpersonal zusätzlich, lassen aber an den seitlichen Bildrändern noch schmale, jeweils von einer Rückenfigur besetzte Abschnitte. Deren linker ist deutlich kontrastreicher gestaltet, denn hier erzeugt das einfallende Licht am Säulenrand einen hellen Streifen, der die ›Füllfigur‹ markant vom Geschehen absondert (Abb. 4).⁶⁰ Sie muss durch vollständiges Aufschieben des Vorhangs erst ent-deckt werden, bleibt aber selbst in Tücher gehüllt und halb hinter der gemalten Säule verborgen. Möglicherweise lässt sich die Verschleierung, deren blasses Gelb die mit dem auffällig leuchtenden Mantel des weiter rechts postierten älteren

Mannes und auch mit dem Gewand Josephs korrespondiert, auf das jüdische Gesetz beziehen, dessen Aufhebung im Neuen Bund sich in der zentralen Szene der Eheschließung der Gottesgebärerin ankündigt. Die so kunstvoll verhüllte Figur lässt sich auch als Chiffre des Unsichtbaren verstehen, die im Kontext des dargestellten Verlöbnisses von Maria und Joseph auf das Geheimnis der Menschwerdung als das größte Sakrament verweist. Kompositorisch schließt die Zeugin die linke, von Frauen dominierte Figurengruppe jedenfalls überzeugend ab, sie dämpft gleichsam das Wechselspiel der innerbildlichen Blicke und Gesten und weckt durch ihren Rätselcharakter zugleich die Neugier des Betrachters. So nimmt es nicht Wunder, dass das zugespitzte Helldunkel ihrer Draperie das Lob der Malereiexperten findet (Tafel 4).

Dass unterschiedliche Entfernungen zum Kunstwerk auch unterschiedliche Seherlebnisse verschaffen und dass sich erst in der Kombination aus Fern- und Nahsicht alle wesentlichen Aspekte erschließen lassen, ist eine bereits von Giorgio Vasari gültig formulierte Grundannahme der Kunstbetrachtung.⁶¹ Große, auf Fernwirkung berechnete Formate zeichnen sich in der Regel durch eine großzügige Malweise aus, müssen deshalb aber nicht zwangsläufig nur von Weitem betrachtet werden.⁶² Grundsätzlich bedeutet das Herantreten an ein Gemälde eine Vernachlässigung seines Fiktionscharakters zugunsten einer Würdigung seiner materiellen Beschaffenheit.⁶³ Die Bewegung vor dem Bild mit ihrer Dialektik von Erfassen der Gesamtwirkung und Prüfen der Einzelheiten, Würdigung des Bildsujets und Genuss der Textur, Distanznahme und erneuter Zuwendung wird von Bernini in geradezu exemplarischer Weise vorgeführt. Im Zusammenspiel mit seinem Gastgeber geht er sogar noch weiter und inspiziert gewisse Details mit optischen Hilfsmitteln, prüft die Wirkung im Tageslicht oder lässt sich im Fall von Chantelous kleinem Raffael den Bildträger vorweisen, der ihm Gewissheit über das Alter verschaffen soll,⁶⁴ um danach noch einmal Abstand von den Objekten zu nehmen und seine Eindrücke zu resümieren.

»Während die »Beichte« besichtigt wurde, ließ ich die »Letzte Ölung« abhängen und ans Licht bringen, damit der Cavaliere sie besser sehen könne. Zuerst stand er eine Weile davor, dann kniete er nieder, um sie dichter vor Augen zu haben, tauschte mehrmals die Brille und verweilte in stummer Andacht. ›Dieses Bild wirkt auf mich wie eine Predigt,‹ sagte er im Aufstehen; ›gespannt hört man zu, wortlos geht man von dannen,

und die Wirkung trägt man im Herzen.« Die »Taufe« ließ ich auch ans Fenster stellen und machte darauf aufmerksam, daß sie als Morgenstimmung gemalt ist. Er nahm vor dem Bilde Platz, kniete nieder und scheute keine Mühe, um es nach allen Richtungen zu untersuchen. »Es reiht sich den anderen würdig an«, meinte er. »Besitzen Sie alle sieben?« – »Ja gewiß«, antwortete ich. Er ließ es sich nicht nehmen, eine ganze Stunde mit meinen Poussins zu verbringen. [...] Dann ließ ich meinen kleinen Raffael bringen, den er sorgfältig prüfte. Zwischendurch drehte er sich verschiedentlich um und blickte nach der »Letzten Ölung«. [...] Die beiden letzten Sakramente studierte er mit derselben Hingabe wie die vorigen [...] Die Apostelköpfe auf dem Abendmahl ging er einzeln durch, machte seine Schüler darauf aufmerksam, wie gut sie gemalt seien und lobte die harmonische Lichtführung.«⁶⁵

Bernini widmet der Betrachtung von Poussins Bildern also demonstrativ viel Zeit und geschärfte Aufmerksamkeit. Seine hohe Wertschätzung des Malers vermittelt er dabei auf unterschiedlichen Ebenen: Das explizite Lob der Bildfindung und die Heraushebung einzelner Partien untermauert er durch performative Akte der Zuwendung, Versenkung ins Detail und die schiere Verweildauer.⁶⁶

Zwar schiebt sich bei der kennerschaftlichen Begutachtung immer wieder das Interesse für Maltechnik und Machart vor den Gegenstand der Darstellung, doch bleibt gerade im Fall der *Sieben Sakramente* die seltene und vom Maler so eigenwillig inszenierte Ikonographie immer präsent, zumal Chantelou durch die Distanzierungsstrategie der Ver- und Enthüllung die sakrale Aura der Bilder noch steigert. Das Niederknien vor den Gemälden bedeutet Ehrbezeugung und Nähegewinn zugleich; dass sich Bernini hier auch in die gemalten Heilszeichen versenkt, die andächtige Geste also von den Sujets wenn nicht provoziert, so doch mit Bedeutung erfüllt wird, macht sein Vergleich mit einer Predigt deutlich – schließlich wird in den Sakramenten die verborgene Gegenwart Gottes sinnlich erfahrbar. Bernini betont, dass ihn die religiöse Botschaft erreicht und gerade in dieser Form der Vermittlung, nämlich durch eine originelle und höchst reflektierte Malerei, besonders anspricht. Deren sublimen Qualität entbindet von langen Elogen und lässt den so beredten Cavaliere zeitweilig sogar ganz verstummen. Im Kontext des kennerschaftlichen Meinungs-austausches sind mit der Demonstration von Ernst,

Zuwendung und Selbstzurücknahme auch Botschaften verbunden: Dass das Gesehene die Seele bis zur Sprachlosigkeit berührt, ist wohl das größte Kompliment Berninis an den Maler Poussin – und an den Kunstverstand seines Förderers.

»Zum Schluß ließ er den Blick über sämtliche Bilder hingleiten, deutete auf den Raffael und die Poussins und sagte: ›Da würde mir die Wahl wirklich schwer fallen! Ich habe Herrn Poussin von jeher hoch geschätzt und entsinne mich lebhaft, wie sehr mir Guido Reni mein Eintreten für das Erasmusbild in St. Peter verübelt hat. Er war ärgerlich darüber, dass ich Urban VIII. so viel davon vorschwärmte. Ich hatte nämlich gesagt: ›Wenn ich Maler wäre – dies Bild würde mir Folter bereiten!‹ Poussin ist ein Genie und mit diesem Bild hat er der Antike sein Meisterstück geliefert.«⁶⁷

Mit diesem abschließenden Diktum bezieht sich der Cavaliere auf Poussins erstes öffentliches Werk in Rom, das im Oktober 1629 fertiggestellte *Martyrium des Hl. Erasmus* (Abb. 5).⁶⁸ Den (später wiederholten) Anspruch, das Genie des Franzosen frühzeitig erkannt und ihm – ungeachtet der Aspirationen des allseits geschätzten Reni – durch seine Fürsprache zu öffentlicher Anerkennung verholfen zu haben, verbindet Bernini mit einer für ihn typischen Demutsbekundung.⁶⁹ Bemerkenswert ist dabei die Wendung »Se io fossi pittore«: Trotz seiner eigenen beträchtlichen Erfahrung in dieser Profession (auf die er sich in anderen Kontexten gern beruft) wählt Bernini hier den Irrealis.⁷⁰ Als beispielhafte, sogar die Antike überbietende *istoria* stellt die *Erasmusmarter* eine Lektion für all jene Berufskollegen dar, die ebenfalls Altarbilder auszuführen haben, im Petersdom waren dies seinerzeit etwa Andrea Sacchi, Pietro da Cortona oder Valentin de Boulogne.⁷¹

Obwohl sich Bernini von den Profi-Malern ausdrücklich ausnimmt, scheint er von der Allgemeingültigkeit seiner Auffassung, es bereite besondere Pein, die Vorzüge der Konkurrenz anerkennen zu müssen, überzeugt gewesen zu sein. Dieselbe Gedankenfigur wird auch in dem angeblichen Michelangelo-Zitat greifbar, um mittelmäßige Werke müsse man sich nicht scheren, die guten aber wären von wahren Spitzbuben.⁷² Im vorliegenden, auf Poussins *Erasmusmarter* gemünzten Fall verdankt sich das Bild der durch künstlerische Exzellenz bereiteten *mortificazione* (also eigentlich Kasteiung im Sinne

einer harten Probe) womöglich der Drastik der Darstellung: Sie stellt die grausame Tortur des den Götzendienst verweigernden Bischofs, das langsame Herauswinden seiner Gedärme aus dem geöffneten Leib, dem Betrachter mit spektakulärer Deutlichkeit, aber ohne naturalistische Spezialeffekte vor Augen.

Bernini zufolge vermögen Poussins Gemälde zu ergreifen und zu erschüttern, und er rechnet sie obendrein jenen seltenen Werken zu, die durch ihre Vortrefflichkeit den Einsichtigen ihre eigene Unzulänglichkeit vor Augen führen: *«Voi m'avete dato oggi un grandissimo disgusto, mostrandomi la virtù d'un uomo che mi fa conoscere che non so niente.»*⁷³

Bernini versichert Chantelou, in seinen Bildern einen Schatz zu besitzen und kommt am Abend noch einmal auf sie zurück: *«Non mi posso levar del pensiero questi suoi quadri.»*⁷⁴ Sie wollen ihn nicht loslassen, geben noch immer zu denken. Wenn Bernini vor den himmlisch gemalten Bildern Renis auf den Raptus des Betrachters anspielt, so gilt es bei Poussin den überragenden Intellekt zu würdigen. An den Figuren und Faltenwürfen wird nicht die virtuose Pinselarbeit, sondern das abgeklärte Formgefühl gelobt. Der Maler ist in den Worten Berninis *«un grande istoriatore e grande favoleggiatore»*, aufgrund seiner Belesenheit befähigt zur überzeugenden *invenzione*.⁷⁵



5. Giuseppe Maria Mitelli nach Nicolas Poussin, *Martyrium des hl. Erasmus*, wohl 1660er Jahre, Radierung, 426 x 279 mm. © The Wellcome Collection, London.

Stolz berichtet Chantelou bei einem Treffen mit Colbert von der hohen Anerkennung des Cavaliere für seine Poussins. »Das freut mich,« spöttelte M. Colbert, »so hat er doch wenigstens etwas in Frankreich gelobt. Mir war nämlich erzählt worden, er könne Herrn Poussin ebensowenig leiden wie Herr Poussin den Cavaliere.« Ich widerlegte das durch unser Gespräch über das Erasmusbild in St. Peter.⁷⁶ Die Debatte, ob Bernini die Malerei Poussins hinreichend würdige, wird zwischen Chantelou, Colbert und Charles Le Brun am 5. August fortgesetzt.⁷⁷ Immerhin findet Bernini auch andernorts anerkennende Worte für den großen Einzelgänger, etwa in der Sammlung des Gartenarchitekten André Le Nôtre, wo er ihn Domenichino vorzieht.⁷⁸ In der Galerie des Herzogs von Richelieu zeigt er sich beeindruckt vom kraftvollen Pinselstrich einer monumentalten Altarpala aus der Zeit der Erasmusmarter.⁷⁹

Es ist müßig zu spekulieren, wie viel von dem hier so bedachtsam inszenierten Lob sich aufrichtiger Bewunderung verdankt oder eher der Höflichkeit gegenüber dem Gastgeber geschuldet ist.⁸⁰ Man wird jedoch annehmen dürfen, dass es Bernini wenig Überwindung kostete, Poussins Bildfindungskompetenz seinen Respekt zu zollen, auch wird er erspürt haben, was der Sammler und Auftraggeber Chantelou an den Gemälden besonders schätzte. Ohne weiteres mag die intensive Auseinandersetzung mit den so außergewöhnlich konzipierten Bildern ein über die Dauer ihrer Betrachtung hinausreichendes Verstörungspotential entfaltet haben. Mit seinem Bekenntnis, die *Sakramente* würden ihn nachhaltig beschäftigen, attestiert ihnen Bernini besondere Gedankentiefe und schmeichelt gerade damit dem Stolz ihres Besitzers.

Nicht weniger wirkungsvoll ist das unvorbereitete Erkennen der Handschrift des Malers, verbunden mit anerkennenden Kommentaren. Von Chantelou in die Sammlung von Jacques Serisier geführt, wird Bernini mit weiteren Poussin-Gemälden konfrontiert, darunter ein Selbstporträt, in das er sich längere Zeit schweigend vertieft; mehrfach bittet er darum, es nicht fortzunehmen.⁸¹ Erst im Fortgang der Bildbetrachtung kommt es über einer Landschaft zu dem geradezu sprichwörtlich gewordenen, von einem Klopfen auf die eigene Stirn begleiteten Ausruf: »Il signor Poussin è un pittore che lavora di là!«, der eine Summe zieht, aber auch als Nachhall der höchst durchdachten und von Bernini so intensiv rezipierten Selbstinszenierung des Malers verstanden werden kann.⁸² Persönlicher Aha-Effekt und performative Vermittlung der Aussage fallen hier in eins.

»È buono assai«: Die Rolle der Autopsie

Berninis Gutachtertätigkeit in Paris ist umfassend; zu jeder besuchten Sehenswürdigkeit und zu allem, was man ihm vorlegt, wird ein Statement erwartet. Chantelou registriert allerdings nicht nur genau, was der Cavaliere sagt, sondern auch, worüber er schweigend hinweggeht.⁸³ Er lotst ihn in die Zeichenakademie, die Gobelinmanufaktur und auch durch manchen Bereich der königlichen Sammlungen, der zu seinem Metier wenig Berührungspunkte aufweist, wie das Münzkabinett oder die Muschelkollektion.⁸⁴

In der Schatzkammer der Abtei von Saint-Denis bewundern die beiden einen reliefgeschmückten Kantharos aus Sardonyx (»coupe d'agate«), der Chantelou auch aus dem Papiermuseum des Cassiano dal Pozzo bekannt ist. Bernini versucht sich hier in einem Stilvergleich: »Dieser Becher ist genau so geschnitzt wie die Peters-Kathedra in Rom«, erklärte der Cavaliere. »Das läßt auf ein *sehr* hohes Alter schließen.«⁸⁵ Es handelt sich um ein Meisterwerk der antiken Steinschneidekunst, das auch unter dem Namen *Coupe des Ptolemées* bekannt ist. Der ungewöhnliche Vergleich mag durch den hohen ideellen Wert beider Objekte stimuliert worden sein.⁸⁶ Wenn man mit Bernini für den Thron Petri eine Entstehung in der Lebenszeit des Apostels voraussetzt, trifft seine Datierung der glyptischen Elemente des Bechers ungefähr zu. Möglicherweise bezieht er sich aber auch auf die (heute verlorene) mittelalterliche Montierung auf einen breiten, edelsteinbesetzten Fuß, denn diese stammt – auch wenn die Donationsinschrift Karls des Kahlen wohl erst von Abt Suger hinzugefügt wurde – aus derselben Zeit wie die römische Stuhltreliquie, die nach heutiger Auffassung erst im 9. Jahrhundert für die Krönung desselben Herrschers angefertigt worden ist. Dies mag Zufall sein, doch ist immerhin denkbar, dass Bernini, der durch seine Arbeit an der Neupräsentation der Kathedra Petri mit dem dort inkorporierten Objekt wohlvertraut war, nicht einfach dessen karolingische Elfenbeinreliefs mit dem ptolemäischen Steinschnitt verglich, sondern von der damaligen Gesamterscheinung der Kelchreliquie ausging (Abb. 6).

Das Selbstvertrauen für solche eher intuitiven Einschätzungen bezog Bernini, dem antiquarische Gelehrsamkeit fernlag, aus seinem jahrelangen Umgang mit Artefakten verschiedenster Epochen. Auch bei seinen Galeriebesuchen spickt er die spontanen Kommentare mit Verweisen auf sein Erfahrungswissen und findet Gelegenheit zu grundsätzlichen Stellungnahmen, die



6. Unbekannter Stecher, *Cope des Ptolemées*, in: Michel Félibien, *Histoire de l'abbaye royale de Saint-Denys en France...*, Paris 1706, S. 545, Tafel VI.

nicht selten etwas Apodiktisches haben. So begutachtet er einige im Hôtel Mazarin zurückgebliebene Gemälde.

»Besonders fiel ihm ein Paolo Veronese auf: »Das Original davon besitzt der Kardinal ... [Name nicht überliefert],« sagte er, »dieses Stück hier ist nur Kopie. Der Wert eines Paolo Veronese liegt in der Farbgebung, aber trotzdem – was nicht in Rom gemalt ist, besitzt weder decoro noch costume. Diese Geburt Christi ist ein beredtes Beispiel dafür: Die Jungfrau hat wenig Adel und die Hirten keine Haltung.«⁸⁷

Die *disegno*-Defizite ziehen also einen Mangel an Würde und Angemessenheit nach sich – ein seit Giorgio Vasari gängiger Vorwurf an die venezianische Schule. Die sinnliche Attraktivität der Malerei Veroneses wird durch solche Einwände aber eher unterstrichen. Nur weil sie in den römischen Sammlungen des Seicento so gut vertreten war, konnte Bernini, ohne je die Lagunenstadt besucht zu haben, Aussagen zur Authentizität, ja sogar zur Ausführungsgeschwindigkeit wagen. Letzteres geschieht im Haus des Venedig-erfahrenen Malers und Händlers Roland Lefebvre (1608–1677), der um einen Besuch seiner Sammlung gebeten hatte.

»Wie der Cavaliere auf war, folgten wir seiner Aufforderung und besichtigten in seinem Haus dicht bei den Jesuiten von Rue St. Antoine seinen großen Paolo Veronese: Die Kinder Zebedäi, die von ihrer Mutter dem Herrn dargebracht werden. Der Cavaliere sah das Bild eingehend an, *betrachtete es erst von nah, dann von fern*, und urteilte, indem er nochmals genauer hinsah: »Ein schönes Bild, aber es ist in höchstens acht Tagen gemalt.«⁸⁸

Angesichts des Bildformats ein beachtliches Tempo; die dem Maler damit bescheinigte *facilità* impliziert zugleich eine Anerkennung der Eigenhändigkeit.⁸⁹ Gleichwohl weist ihm Bernini aber auch gravierende Verzechnungen nach.

»Man kann nicht gerade sagen,« fuhr er fort, »es gäbe überhaupt keine Bilder von Paolo Veronese, die gleich gut gemalt und gezeichnet sind. Aber sie sind selten. Die Königin von Schweden besitzt ein paar gute Stücke. Sie liebt Veronese sehr und würde diese vielleicht kaufen.«⁹⁰

Trotz der in Aussicht gestellten Vermittlertätigkeit versetzt Bernini den an ihn gerichteten Erwartungen einen Dämpfer, findet er die von Lefebvre angebotenen Bilder doch so kritikwürdig, dass er sie zwar als Originale, nicht aber als herausragend empfehlen könne – was sich natürlich auf den Preis auswirkt.⁹¹ Zugleich verweist Bernini hier auf eine wesentliche Quelle seiner Veronese-Kenntnis: »Die Königin von Schweden besitzt neun oder zehn Veroneses, gute und schlechte. Aber nur drei davon sind wirklich gut«, heißt es später noch einmal.⁹² Und ferner:

»Paul Veronese und Tizian,« sagte er »nehmen manchmal ihre Pinsel her und malen Sachen, die sie sich garnicht überlegt haben. Sie lassen einfach ihrer Malwut die Zügel schießen. Darum sind ihre Werke so unterschiedlich. Manche, mit denen sie sich Mühe gegeben haben, sind unvergleichlich schön und andere wieder sind bloße Malstudien ohne Zeichnung und gedankliche Komposition.«⁹³

Auch der Vorwurf mangelnder Stringenz und unkontrollierter *furia* zählt zu den Stereotypen der Kritik an venezianischer Malerei.⁹⁴ Das Konstatieren von

Qualitätsschwankungen verleiht freilich dem Lob einzelner Bilder ein umso größeres Gewicht; die so signalisierte Unbestechlichkeit des Urteils lässt Bernini in seiner Rolle als Gutachter besonders glaubwürdig erscheinen. So relativiert er auch bei dem monumentalen *Gastmahl im Hause des Simon*, dem gerade erst als Staatsgeschenk nach Paris überführten riesigen Refektoriumsbild aus dem Venezianer Servitenkonvent, das emphatische Lob durch Hinweise auf verzeichnete Partien.⁹⁵ Charles Le Brun, der das Gemälde vorstellt, bemerkt Unstimmigkeiten in der Konstruktion der Hintergrundarchitektur und zweifelt deshalb an deren Eigenhändigkeit, weist aber auch auf die Bewunderung des Königs für die Figur der Maria Magdalena in der rechten Bildhälfte hin, welche die schönere sei – und hier pflichtet Chantelou bei.

»Dann zeigte er uns einen zweiten Paolo Veronese, Perseus und Andromeda, sehr talentvoll gemalt, wie die meisten seiner Bilder. Nur fand der Cavaliere die Haltung des Perseus merkwürdig plump und mich störte sehr, dass das linke Bein der Andromeda so verzeichnet ist.«⁹⁶ (Tafel 5)

Ähnlich ambivalent reagieren die beiden auf die Veronese-Gemälde am Eingang des Appartements der Königin: »Wahrhaftig,« rief er voll Bewunderung, »wenn man dieser Susanna eine Lanze in den Arm stößt, springt Blut heraus! Auch dieser Greisenkopf ist wunderbar, aber zwei Dinge darf man bei Paolo Veronese nie suchen: korrekte Zeichnung und perspektivische Richtigkeit. [...]«⁹⁷ Offenbar kann man sich der sinnlichen Wirkmacht dieser Malerei schwer verschließen; die Meisterschaft der Farbbehandlung als Ermöglichung scheinhafter Lebendigkeit findet spontanen Beifall, während die nachfolgende Analyse der zeichnerischen Struktur konzeptionelle und handwerkliche Schwächen aufdeckt. Hierin zeigt sich eine auffällige Übereinstimmung mit der etwa zeitgleich formulierten Position des klassizistisch orientierten Malers und Kunsttheoretikers Charles-Alphonse Dufresnoy (1611–1668), der die Kompositionen des Venezianers bei aller staunenerregenden Kunstfertigkeit des Pinsels für geradezu barbarisch hielt.⁹⁸ Grundsätzlich bezeugen die zahlreichen Veronese-Referenzen im *Journal* dessen hohes Prestige bei den französischen Sammlern des Grand Siècle.⁹⁹ Bezeichnend ist auch, dass Chantelou ungeachtet seiner Vorbehalte eine *Auffindung des Mosesknaben* auf sechshundert *écus* taxiert, was der Duc de Créqui, der französische Botschafter in Rom, als viel zu hoch zurückweist.¹⁰⁰



7. Francesco Albani, Verkündigung, um 1620, Öl auf Kupfer, 19 x 14 cm, Paris, Musée du Louvre. © Francesco Albani / Public domain.

Bezüglich dieses Gemäldes war Bernini kurz vor seiner Abreise von Pierre Mignard einmal mehr um eine Einschätzung gebeten worden.¹⁰¹ Schon am 23. Juli hatte Jean-Jacques Charron de Ménars voll Stolz von seinem aus Italien mitgebrachten Bild von Francesco Albani erzählt, den Cavaliere damit aber nicht zu einem Besuch bewegen können (Abb. 7).¹⁰² Ein paar Wochen später ergibt sich aber doch eine Gelegenheit:

»Abends kam Herr von Ménars und brachte ein kleines Verkündigungsbild mit, das er dem Cavaliere zeigen wollte. Dieser prüfte es, erklärte es für einen Albani, und als Herr von Ménars sich ein schriftliches Gutachten darüber ausbat, stellte er es bereitwillig aus mit dem Vermerk: »Mi piace assaissimo« [Es gefällt mir ausnehmend!].«¹⁰³

Colberts junger Schwager ist nicht der einzige mit derartigen Anliegen. Auch der Abbé Francesco Butti (1604–1682), als ehemaliger Sekretär von Kardinal Antonio Barberini und Vertrauter Mazarins ein regelmäßiger Gesprächspartner Chantelous und Berninis in Paris, versäumt nicht, diesem einen Gemäldekatalog vorzulegen,

»in dem ich sofort die Sammlung Gamart erkannte. [Der Bankier Lorenzo] Tonti lasse darum bitten, bestellte der Abbé, der Herr Cavaliere möchte sein schriftliches Gutachten darunter setzen, und dieser hatte die Liebenswürdigkeit, darauf einzugehen. Sein zweites Anliegen betraf ein Bild, welches dem Cavaliere als Selbstbildnis [Annibale] Carraccis bezeichnet worden war, dessen Identität mit dem großen Maler er jedoch abgestritten hatte. Jetzt bat der Abbé, er möchte wenigstens einen Vermerk machen, daß es ein Original von Carracci sei.«¹⁰⁴

Bernini wird auch diese Bitte nicht abgeschlagen haben.¹⁰⁵ Sammler waren sicherlich zu jeder Zeit auf fachmännischen Rat angewiesen, doch ist für das Zusammenspiel von Kunstmarkt und Kennerschaft im 17. Jahrhunderts kennzeichnend, dass man sich gezielt an Künstler mit hoher Reputation wandte, um Zuschreibungen von ihnen beglaubigen zu lassen. Die Praxis des handschriftlichen *parere* dürfte Bernini aus Rom vertraut gewesen sein. So wissen wir von dem Oratorianerpater und Zeichnungssammler Sebastiano Resta (1635–1714), dass er über ein ausgedehntes Expertennetzwerk verfügte und auch mit Bernini im Meinungs Austausch stand.¹⁰⁶

Besonders merkwürdig ist der Fall eines Verkündigungsgemäldes, das Resta für ein Werk des von ihm besonders geschätzten Correggio hielt. Um diese Zuschreibung zu stützen, erbat er sich Testate angesehener Künstler, welche sich teils auf einer Liste eintrugen, die dann an der Rückseite der kleinen Holztafel befestigt wurde, teils mündlich oder brieflich Stellung bezogen.¹⁰⁷ Ähnlich ging Resta im Fall einer Ölskizze aus dem Besitz seines

Bologneser Freundes Giuseppe Magnavacca vor. Um der gemeinsam favorisierten Autorschaft Correggios zur Anerkennung zu verhelfen, sollten römische *professori* die schon vorliegenden Gutachten ihrer Bologneser Kollegen bekräftigen, wobei ihm besonders daran gelegen war, eine Autorität wie Carlo Maratti von seiner Meinung zu überzeugen.¹⁰⁸ Jedes schriftlich verfasste *parere* beurkundet eine – vorläufige und keineswegs unumstößliche – Einschätzung, die keiner umständlichen Begründung bedarf und nach bestem Wissen getroffen wird, aber persönliche Inaugenscheinnahme voraussetzt.¹⁰⁹

Mehrfach praktiziert Bernini in Paris auch die bloße graphische Kennzeichnung von Kunstwerken als knappste Form nonverbaler Beurteilung: Aus einer Vielzahl von Objekten trifft er eine strenge Auslese, sie zielt auf Einprägsamkeit.

»Als wir dann die Säle [des Palais Mazarin] durchschritten, sahen wir den Tizian des Fürsten Pamphili stehen, fanden ihn aber trotz der vorgenommenen Restaurierung noch recht verdorben. Der Cavaliere ließ sich ein Stück Kohle geben und bezeichnete die besten Stücke der Sammlung, Büsten, Statuen etc. mit einem Kreuz [Stern, HD]. *Viele waren es allerdings nicht.* [...] Im Appartement der Königin bezeichnete er die besten Stücke wie vorhin im Palais Mazarin mit einem Kreuz [Stern]. Zuerst wählte er die Diana, dann zwei tanzende Faune, eine Amazone, den Bacchus und ein paar Büsten.«¹¹⁰

Die autoritative Geste des Setzens einer gut sichtbaren Markierung verrät in ihrer Rücksichtslosigkeit auch *sprezzatura*, muss doch eine solche Entscheidung, gegen die kein Einspruch möglich ist, rasch und gleichsam aus dem Handgelenk erfolgen, wenn sie auch auf jahrzehntelanger Erfahrung beruht. Nur wenige Künstler werden sich zu solchem Gebaren in einem aristokratischen Ambiente berechtigt gesehen haben, aber wir wissen aus anderen Passagen des Tagebuchs, dass Bernini gern zum Stift griff, wenn es galt, bestimmten Ideen Nachdruck zu verleihen. So skizziert er zur Erläuterung seiner Maßnahmen bei der Fundamentierung des Louvre-Neubaus die Situation mit Kohle auf den Fußboden.¹¹¹ In derselben Weise erinnert er an die Gestalt des Petersplatzes, um die Fernwirkung der künftigen Palastfassade zu demonstrieren.¹¹² Verbale Überzeugungsarbeit und zeichnerische Evidenzstiftung gehen dabei Hand in Hand. Auch in seinem römischen Haus, erzählt

er, kritzele er seine im Auf- und Abgehen in einer Galerie entwickelten Einfälle nicht selten direkt auf die Wand.¹¹³

Mit der Festschreibung eines restriktiven Kanons besonders hochrangiger Werke in den königlichen Sammlungen hat Bernini die ihm zugedachten Aufgaben als Rat und Orientierung bietender Kunstrichter sicherlich mehr als erfüllt – eine Reaktion darauf überliefert Chantelou nicht. Die Offerte des Italieners, die Romschüler der Kunstakademie sollten sich bei ihm persönlich vorstellen, damit er ihre Arbeiten begutachte, mag von manchem als anmaßend empfunden worden sein.¹¹⁴ Ein Reiterbildnis des Königs benotet er: »È buono assai« – Colbert verrät ihm, dass es von Charles Le Brun stammt.¹¹⁵ Auch dessen Entwurf für ein ovales Deckengemälde in Vaux-le-Vicomte findet Berninis Beifall, und gegen Chantelous Einwand, Raffael habe Darstellungen in Untersicht gemieden, empfiehlt er die Ausführung: »È bello, c'è abbondanza senza confusione«.¹¹⁶

Dasselbe Kriterium der bei großer Figurenfülle gewährten Transparenz wendet er auch auf ein Hauptwerk von Le Bruns bedeutendstem Rivalen an. Am 13. Juni stattet Bernini der noch im Bau befindlichen Abteikirche Val-de-Grâce seinen Besuch ab: »Die Kirche unterwarf der Cavaliere einer sorgfältigen Prüfung und bestieg sogar die Kuppel, um [Pierre] Mignards Fresken anzusehen.«¹¹⁷ Vier Monate später besichtigt er sie auf eigenen Wunsch ein weiteres Mal, denn er hatte dem Maler den Rat erteilt, das zentrale Motiv der gemalten Himmelsglorie, die Dreifaltigkeit, zu vergrößern und auf einer Wolke dem Betrachter optisch näher zu rücken (Tafel. 6).¹¹⁸ Tatsächlich hat Mignard die Anregung aufgegriffen:

»Wir stiegen aufs Gerüst und der Cavaliere prüfte die Malerei an den verschiedensten Stellen. ›Sie ist gut gearbeitet,‹ meinte er, und ich möchte fast sagen, wer noch nie eine Kuppel gemalt hat, dürfte sich garnicht Maler nennen. Die Komposition gefällt mir. Sie wirkt reich aber immer noch durchsichtig. Wie schwierig doch solche Monumentalwerke sind, wo man ellenlange Pinsel braucht, nicht genügend zurücktreten kann und bei der Größe der einzelnen Partien aus der Nähe nicht übersieht, was man macht! Als der Cavaliere Lanfranco die Kuppel von St. Andrea della Valle übermalte, benutzte er keine Pinsel, sondern grobe Bürsten, die er an lange Stangen festband, und diese waren so schwer, daß er sie

von zwei Männern hochhalten lassen mußte. Er selbst dirigierte nur und hat auf diese Art die Übermalung doch schließlich fertig gebracht. Eine anstrengende, schwierige Technik!«¹¹⁹

Aus dem Verweis auf die souveräne *franchezza* Giovanni Lanfrancos, der die manuelle Ausführung seines Bildkonzepts zu delegieren wusste und überhaupt die Kunst beherrschte, sich auf das für die erstrebte Wirkung Notwendige zu beschränken, lässt sich eine Mahnung an den gründlich arbeitenden Franzosen heraushören, mit seinen Mitteln zu haushalten. Verbunden ist dieser Appell mit einem Hoch auf die traditionell männlich konnotierte, weil Entschiedenheit und rasches Arbeiten erfordernde Technik der Freskomalerei.¹²⁰ Die wieder ganz in Michelangelo-Tradition stehende Bemerkung, nur wer sich ihren Herausforderungen stelle, könne sich wirklich Maler nennen, schreibt er an anderer Stelle seinem Idol Annibale Carracci zu.¹²¹

Mignards Kuppelfresko wird sowohl aus der Distanz des gewöhnlichen Kirchenbesuchers, nach Lesbarkeit und Raumillusion, als auch aus unmittelbarer Nähe, bezüglich seiner technischen Gediegenheit beurteilt. Bereitwillig gibt der Maler Auskunft über die Beschaffenheit seines Intonaco.¹²² Für die Komposition solch riesiger Werke empfiehlt der Cavaliere die lockere Verteilung einzelner Figurengruppen, die zunächst in ein ausgewogenes Verhältnis zu setzen sind, bevor man die Intervalle mit weiteren Figuren auffüllen und sich schließlich den Einzelheiten zuwenden kann: »Das ist der einzige Weg, eine Komposition groß und durchdacht aufzubauen. Anders gelingt es einfach nicht, weil das Detail sich sonst aufdrängt und somit gerade das, worauf es am wenigsten ankommt.«¹²³ Diese Auffassung bezieht sich abermals erkennbar auf das Vorgehen Giovanni Lanfrancos bei seinen Kuppel- und Deckenausmalungen, die in Rom und Neapel bleibende Maßstäbe gesetzt hatten; Bernini nennt es Komponieren *alle macchie*.¹²⁴

Auf die Wirkung des *tout-ensemble* hin begutachtet er auch Le Bruns Monumentalgemälde *Schlacht am Granicus* und *Triumph Alexanders* bei seinem anschließenden Besuch in den Gobelin-Werkstätten.¹²⁵ Sie werden dafür eigens in den Hof transportiert, was sonst nur für den König geschieht. Aber auch die Möglichkeit des nahen Herantretens, der physischen Kontaktaufnahme mit den kolossalen, Abstand gebietenden Bildern ist zweifellos ein dem Staatsgast vorbehaltenes Privileg:

»Nun ging das Prüfen von neuem an, besonders auf die Fernwirkung hin, und der Cavaliere rief mehrmals aus: »E bello, è bello!« Oben drüber hatte man eine Leinwand aufgespannt wie eine Zimmerdecke, um das Licht abzublenden. Der Cavaliere bat sie wegzunehmen und blieb lange Zeit in Betrachtung vertieft.«¹²⁶

Einmal mehr signalisiert die aufgewendete Betrachtungszeit hohe Wertschätzung, und es verleiht dem Lob besonderes Gewicht, dass ihm eine schonungslose Prüfung im grellen Tageslicht vorausgeht. Man dürstete nach solcher Anerkennung.¹²⁷

Bernini mag von Le Bruns Leistungsfähigkeit, Erfindungsgabe und zeichnerischer Sicherheit tatsächlich beeindruckt gewesen sein, zweifellos galt es aber auch Rücksicht auf seine Vorrangstellung unter den Hofkünstlern als *premier peintre du Roy* zu nehmen – umso wichtiger war es, den Komplimenten durch ein überzeugendes Framing Glaubwürdigkeit zu verleihen.¹²⁸ Dass er allen Grund dazu hatte, zeigt ein Gespräch am 5. August, aus dem hervorgeht, wie genau Colbert und sein Schützling Le Brun in ihrem Stolz auf den Aufschwung der nationalen Kunstproduktion alle Urteile Berninis registrierten und auf Zeichen von mangelndem Respekt geradezu lauerten.¹²⁹ Chantelous eigene Begegnungen mit Le Brun sind durchweg von Misstrauen gekennzeichnet; was die Werke betrifft, verhält er sich diplomatisch, seine Vorbehalte scheinen eher persönlicher Natur zu sein. Sprachrohr der Anti-Le Brun-Partei ist in seinem *Journal* der Abbé Francesco Butti, dessen wiederholten Anschuldigungen, der Franzose beziehe seine Einfälle aus den italienischen Zeichnungen des Kabinetts von Everard Jabach (1618–1695), Bernini aber offenbar kein Gehör schenkt.¹³⁰ Er traut lieber seinem Augenschein und wird dieser umfangreichsten und qualitätvollsten Zeichnungssammlung im damaligen Paris gegen Ende seines Aufenthaltes selbst einen Besuch abstatten.

»Das sind Werke für Kenner«: Probleme der Händescheidung

Am 7. Juli offenbart Bernini seine Vorliebe für Handzeichnungen, nachdem ihm Pierre Mignard seine private Sammlung gezeigt hat. Für ihn, der selbst nicht nur unentwegt entwirft, sondern auch zur Entspannung zeichnet – man denke an seine in Paris entstandenen Geschenk-Blätter, aber auch die Karikaturen – ist das Medium unmittelbarster Ausdruck des künstlerischen Ingeniums.

»Es ist ein erhebendes Gefühl,« meinte er, »diese zartesten Produkte einer meisterhaften Hand so unmittelbar auf sich wirken zu lassen. *Da genießt man die künstlerische Idee wahrhaft ungetrübt.* Raffael z.B. empfand so abgeklärt, daß die erste Vorstellung schon als fertiges Meisterwerk auf dem Papier steht. Ja, ich möchte behaupten, daß die Handzeichnungen großer Künstler in mancher Hinsicht anregender sind als die ausgeführten Werke, für die sie bestimmt waren – trotz allem Fleiß, den die Ausarbeitung später noch gekostet hat.« – »Handzeichnungen gibt es genug in Paris,« erwiderte ich ihm. »Wenn Sie sich dafür interessieren, müssen wir einmal zu Jabach gehen, der in der ganzen Welt die erstklassigen Stücke zusammengekauft hat.«¹³¹

Hierzu findet sich zunächst keine Gelegenheit, eine erste Verabredung platzt. Der Abbé Butti behauptet, Le Brun tue alles, den Besuch zu vereiteln, um nicht als Plagiator enttarnt zu werden. Als der Termin gut drei Monate später doch noch zustande kommt, rüstet sich Bernini bereits zur Abreise und steht unter erheblichem Druck. Chantelous Schilderung der Umstände ist zu entnehmen, dass an den intimen Genuss der von Bernini so geschätzten *primi pensieri* nicht mehr zu denken ist, da Jabach eine Expertenrunde zum Diner geladen hat, der unter anderem Le Brun und Mignard angehören. So gerät die anschließende Vorlage der Meisterblätter zu einer halböffentlichen Leistungsschau des Sammlerwesens, bei der einmal mehr die Meinung des Cavaliere gefragt ist – was vielleicht zu dessen schneller Ermüdung beiträgt:

»Wir bekamen eine Menge Zeichnungen der verschiedensten Meister zu sehen. »Unbedingt sicher geht man bei Annibale Carracci,« erklärte der Cavaliere. »Denn seine Striche sind nur leicht hingeworfen und das läßt sich kaum nachahmen.« Im übrigen fand er eine ganze Anzahl Fälschungen [Kopien] darunter. Ausnehmend gefielen ihm einige Raffaels, z.B. der Attila. »Der hat auch 100 Pistolen gekostet,« vermerkte Jabach, »er stammt vom verstorbenen Herrn du Fresnes.« Dann kamen »Reinhold und Armida« von Poussin, die Studie zu einem Bild in französischem Privatbesitz. Es folgten noch eine ganze Reihe: Giulio Romano, Tizian, Veronese und andere Meister. Plötzlich sprang der Cavaliere auf. »Ich kann nicht mehr!« rief er aus, »meine Augen sind ganz matt von so viel Kunst.«¹³²

Gern wüsste man, aufgrund welcher Merkmale Bernini welche Blätter als Kopien identifizierte.¹³³ Die Überzeugung, schwungvolle, eine rasche Niederschrift indizierende Linien sicherten den Status eines Originals, teilt er mit den frühen Theoretikern der Kennerschaft. Auch der holländische Diplomat, Dichter und *liefhebber* Constantijn Huygens (1596–1687) hebt die unverwechselbare *hardiesse* der Strichführung als Erkennungsmerkmal von Annibales Landschaftszeichnungen hervor. In einem Brief an seinen Bruder Christiaan in Paris bittet er diesen 1663, für ihn entsprechende Blätter in Jabachs Kabinett zu sichten, um Gewissheit über den autographen Status einer carracesken Flusslandschaft zu erlangen, die ihm Rembrandt während eines Besuchs vorgelegt hatte.¹³⁴

Dass in einer Zeit des intensiven Handels mit Kunstwerken, des Aufbaus und Verkaufs bedeutender Sammlungen auch engagierte Diskussionen über Qualität und Autorschaft geführt wurden, steht außer Frage, doch lässt sich der Austausch der Argumente selten genug konkret nachvollziehen.¹³⁵ Auch wo wir wissen, wie sich Expertenkommissionen zusammensetzten, ist zumeist nicht mehr zu rekonstruieren, wie bestimmte Zuschreibungen oder Bewertungen zustande gekommen sind. Solche diskursiven Prozesse lassen Chantelous Aufzeichnungen zumindest punktuell erahnen. Ein Beispiel dafür ist das Gespräch über Raffaels *Bildnis Leos X. mit zwei Kardinälen*, dessen von Charles Errard angefertigte, offenbar sehr getreue Kopie Bernini bei seinem Besuch von Chantelous Sammlung eingehend gewürdigt hatte. Später kommt er auf die subtile Lichtbehandlung des Bildes zurück, sie dient ihm als Beleg dafür, dass sich Raffael gegen Ende seines Lebens der oberitalienischen Malweise angenähert habe.

»Das römische Bild gilt übrigens nicht als Original«, warf ich ein. »Das eigentliche soll in Florenz sein! Ich stützte meine Behauptung auf das Zeugnis Giorgio Vasaris, aber der Cavaliere zweifelte es an. »Das Bild im Palazzo Farnese ist so wunderbar,« meinte er, »daß man sich schwer entschließen kann, es für eine Kopie zu halten.«¹³⁶

Chantelou bezieht sich auf die phantasievoll ausgeschmückte Erzählung Vasaris in der *Vita Andrea del Sartos*, nach der Ottaviano de' Medici den Künstler beauftragt habe, eine Kopie des seinerzeit schon berühmten Bildes anzufertigen, um diese dem Herzog von Mantua an Stelle des Originals von

Raffael schicken zu können. Dieser habe das Porträt bis hin zu den Schmutzflecken so exakt reproduziert, dass selbst der Auftraggeber die beiden Versionen nicht mehr unterscheiden konnte. Die Täuschung ging so weit, dass der Raffael-Schüler Giulio Romano, Hofmaler der Gonzaga, sogar seine eigenen Pinselstriche in der Kopie wiederzuerkennen meinte, bis er von Vasari, der in seiner Jugend Zeuge des geheimen Bildertauschs geworden war, bei dessen Besuch in Mantua auf ein verborgenes Zeichen Andreas aufmerksam gemacht wurde. Während das Original in Florenz in Medici-Besitz verblieb, gelangte die Kopie später in die Sammlung Farnese, nur sie kannte Bernini aus eigener Anschauung.¹³⁷ Die Pointe von Chantelous Aufzeichnung liegt also darin, dass er Bernini, der aufgrund der herausragenden Qualität des römischen Bildes auf dessen Originalcharakter insistiert, eine ähnliche Rolle zuweist, wie sie der ungläubige Giulio Romano in der Erzählung Vasaris spielt. Das Beharren des Künstlers auf dem Augenschein wird hier durch Kenntnis der Kunstliteratur widerlegt.¹³⁸

»Als ich ihm sodann mitgeteilt hatte, was eben jener Giorgio Vasari über Andrea del Sartos Kopie des Porträts berichtet, erzählte er mir von einem seiner Mitarbeiter, einem guten Zeichner, der einmal ein Porträt von seiner Hand kopiert habe. Nach der Retusche konnte er [Bernini] selbst Original und Kopie nicht mehr auseinanderhalten.«¹³⁹

Es ist gerade der Austausch solcher Exempla, der die Diskussion der beiden beflügelt. So vertritt Chantelou die Auffassung, für den Liebhaber von Gemälden sei die Gefahr geringer, Fälschungen auf den Leim zu gehen, als bei Zeichnungen. Bernini hält dagegen mit der Geschichte eines eifersüchtig gehüteten und von Sammlern umworbenen Raffael-Bildes in einem Kloster von Urbino: Nachdem die Nonnen sich endlich zum Verkauf hatten bewegen lassen, entpuppte es sich als eine mittelmäßige Nachfolgerarbeit.¹⁴⁰ Um sich vor Enttäuschungen zu wappnen, gilt deshalb: »man darf sich in solchen Fragen nur auf das Werk selbst verlassen, nicht auf den Namen.«¹⁴¹ Chantelou wendet dagegen ein, dass man doch wohl auf verlässliche Gewährsleute zählen dürfe:

»Mein Raffael, erzählte ich ihm, »wurde mir von einem Schüler Guido Renis empfohlen, einem Franzosen namens Du Laurier. Es war ein Gelegenheitskauf. Denn der Kardinal Antonio [Barberini] hatte damals

gerade Bologna besetzt, wie er gegen den Herzog von Parma und die übrige Liga zu Felde zog, und man fürchtete allgemein, er würde das Bild für ein Butterbrot an sich reißen. *Es war ein stadtbekanntes Kunstwerk, und Guido Reni soll es nie anders als kniend betrachtet haben.* ‹ ›*Mich überzeugt in solchen Fällen nur das Original,*› beharrte der Cavaliere.«¹⁴²

Denn allzu oft, so die Erfahrung des Kenners, wird die Fama durch den Augenschein widerlegt. Wie schon erwähnt, lässt sich Bernini bald darauf von Chantelou den kleinen Raffael – eine *Vision des Ezechiel*, für die der Sammler bei Poussin ein Pendant bestellt hatte – zeigen und warnt vorab:

»Derartige Bilder beurteile ich rein künstlerisch, als ob ein beliebiger Anonymus sie gemalt hätte.«¹⁴³ Er interessierte sich dafür, auf was das Bild gemalt sei, und ehe er darum gebeten hatte, öffnete ich die Kasette und zeigte ihm die Holztafel mit den Querriegeln. Ich machte ihn darauf aufmerksam, wie kräftig es hingestrichen ist. ›Allerdings,‹ meinte er, ›das ist aber insofern nicht charakteristisch, als das Gemälde vollendet ist.«¹⁴⁴

Berninis Expertise beruht demnach auf einer vorurteilsfreien Untersuchung des materiellen Bestands, die neben der Faktur auch den Erhaltungszustand und die Beschaffenheit des Bildträgers berücksichtigt. Besteht ein Werk solch strenge Prüfung, darf sich der Sammler in seiner eigenen *connaissance* bestätigt fühlen, wird ihm doch bescheinigt, dass er sich bei der Auswahl seiner Bilder letztlich von deren Qualität und nicht von einer womöglich zweifelhaften Überlieferung leiten ließ.

Als wesentliche Kompetenz des Gemäldekenners galt schon im 17. Jahrhundert die Fähigkeit, Originale von Werkstattwiederholungen, Kopien oder Fälschungen zu unterscheiden. In den Traktaten von Giulio Mancini, Franciscus Junius und Abraham Bosse, später auch von Roger de Piles, wurden hierfür eine Reihe von Kriterien entwickelt. So galten Spontaneität, Entschiedenheit und Geschmeidigkeit in der Pinselführung als Kennzeichen der Authentizität, skizzenhafte Elemente und Pentimenti mochten für die erstmalige Formulierung einer Bildidee sprechen, während bei kleinteiligen oder glatt gemalten Bildern Vorsicht geboten war, da man von ihnen annahm, dass sie leichter zu imitieren seien.

Gerade weil solche Unterscheidungen nicht ohne Konsequenzen für den Wert einer Sammlung blieben, lohnten sich Eingriffe, um etwa bei einem beschädigten oder übermalten Bild der Hand eines vermuteten berühmten Meisters wieder zur Sichtbarkeit zu verhelfen.¹⁴⁵ Dies war etwa bei den oben erwähnten Bildern der Sammlung Pamphilj der Fall, die man inzwischen von dem (nicht näher bekannten) Maler Michelin hatte restaurieren lassen. Bernini begutachtete sie ein weiteres Mal zusammen mit anderen Gemälden im Palais Mazarin:

»Wir fanden den Tizian trotz aller Bemühungen noch recht verdorben. Der Albani war etwas besser. Der Haushofmeister [Bellinzani] zeigte uns eine Replik des Bildes, die kleinformatig war und *vom Cavaliere als das Original bezeichnet wurde*. Dann brachte er eine Madonna von Guido Reni, knapp Halbfigur, in Anbetung des schlafenden Kindes. Der Cavaliere bewunderte sie sehr und machte die Angabe, daß das Bild für Urban VIII. gemalt worden sei, wie er noch Nuntius in Bologna war. Drittens kam ein Raffael zum Vorschein, den der verstorbene Herr von Fontenay dem Kardinal Mazarin geschenkt hatte. Es war die Replik eines Bildes von Mad. Desouches mit unvollendetem Johannes. Der Haushofmeister hielt das Mazarinsche Bild für original, aber der Cavaliere verwies auf die eine Hand und sagte: »*An solchen Sachen kann man sehen, ob ein Bild original ist oder nicht*. So etwas hätte Raffael nie gemalt, das muß schon Giulio Romano sein.« Die Hl. Elisabeth gefiel ihm sehr und zu ihrem Gewand bemerkte er: »So wirft Signore Poussin seine Falten!« Als viertes brachte Herr von Bellinzani das Bildnis einer alten Frau, von dem er behauptete, es sei von Michelangelo und zwar das Porträt von seiner Mutter. Aber der Cavaliere versicherte ihn, das erstere sei zum mindesten nicht richtig. Fünftens bekamen wir einen Andrea Mantegna zu sehen, einen Leichnam Christi, stark verkürzt mit Begleitfiguren, über den sich der Cavaliere nicht näher aussprach, und zum Schluß eine Geburt Mariae von Paolo Veronese, mit einer Katze und Hühnern im Vordergrund. Da sah er mich an und lachte: »Questo le piacerà assai!«¹⁴⁶

Das Wissen um die Herkunft wie im Fall des Reni-Gemäldes mit Barberini-Provenienz kann ebenso für die Eigenhändigkeit eines Werkes eintreten

wie der Verweis auf besondere Vorlieben oder Fertigkeiten eines Künstlers. Hinweise auf Charakteristika wie die Eigenart des Faltenwurfs oder die Wiedergabe bestimmter Körperteile gelten spätestens seit Giulio Mancini als verlässliche Kriterien der Stilkritik und Händescheidung. Im Gespräch vor dem Objekt genügt der Fingerzeig auf die betreffende Stelle im Bild zur Evidenzstiftung: »cela n'a jamais été peint de Raphaël«. ¹⁴⁷ Zurückweisungen offenkundig absurder Zuschreibungen bedürfen keiner näheren Begründung. Nicht fragwürdige Überlieferungen sollen über den Status eines Bildes entscheiden, sondern die Autopsie durch das Kennerauge.

Fazit

Chantelous Tagebuch bietet uns eine lebendige Schilderung von Berninis Begegnungen mit einer Fülle von Zeitgenossen und deren Produktion, aber auch seiner Auseinandersetzung mit historischen Kunstwerken in den schon damals ungeheuer reichhaltigen Pariser Sammlungen. ¹⁴⁸ Anhand der diskutierten Passagen lässt sich nachvollziehen, was er dort zu sehen bekam und wie er es angeschaut hat, auf welche Weise und mit welchen Absichten er seine Meinung vermittelte, wo seine öffentliche Stellungnahme in Performance und Selbstdarstellung überging, und nicht zuletzt: wie Künstler und Laien miteinander kommunizierten.

Von diesem Kunstgespräch vermittelt das *Journal* eine recht genaue Vorstellung, auch wenn seine überlieferte Textgestalt das Ergebnis einer planvollen Überarbeitung ist. Wo Chantelou etwas beiseitegelassen oder in seinem Sinn akzentuiert haben mag, bleibt allenfalls zu ahnen, gut möglich auch, dass Bernini ihm zuliebe positive Urteile zu klassisch orientierter Kunst mit größerem Nachdruck ausgesprochen und sich nicht zu all seinen persönlichen Vorlieben geäußert hat. Es liegt auf der Hand, dass die Elogen auf Raffael und erst recht die auf Poussin Chantelous eigene ästhetische Konfession affirmieren und seinen erzieherischen Absichten entgegenkommen. Andererseits darf man etwa Berninis rückhaltlose Bewunderung Annibales wie auch die hohe Wertschätzung seiner Schüler Guido Reni und Lanfranco für authentisch halten (Dass Domenichino und Albani eine untergeordnete Rolle spielen, ist nicht überraschend). Dasselbe gilt für sein bemerkenswertes Interesse an venezianischer Malerei ungeachtet der teilweise herben Kritik an Paolo Veronese und am oberitalienischen *disegno*-Defizit. Der strategische Einsatz

von Lob und Tadel tritt bei den Zeitgenossen deutlich zutage: So folgt Berninis etwas gönnerhaft zur Schau gestelltes Wohlwollen Le Brun wie auch Mignard gegenüber seiner Einsicht, sich im Kontext des Hofes diplomatischer verhalten zu müssen.¹⁴⁹ Bedeutsam ist dabei wiederum, mit welchen öffentlichen Gesten man sich wechselseitig Respekt zollte.

Das Betrachten und Besprechen von Gemälden wird in Chantelous Tagebuch als selbstverständlicher Teil der Gesprächskultur gebildeter Laien greifbar, wobei ritualisierte Komplimente und Höflichkeitsfloskeln ebenso eine Rolle spielen wie der Kompetenznachweis durch treffsichere Kommentare oder die Anwendung gängiger Termini aus der Kunsttheorie. Zur Unterfütterung der im sozialen Verkehr so bedeutsamen *admiratio*-Topik durch profundes Wissen sind der Austausch mit praktizierenden Künstlern, die Aneignung ihrer Begriffe und ein Verständnis für bestimmte technische Verfahren unverzichtbar. Wurden Kunstliebhaber auch verstärkt zur Beratung beim Aufbau oder der Bewertung von Sammlungen herangezogen, so holte man bei Einzelgutachten doch weiterhin bevorzugt den Rat von Profi-Künstlern mit möglichst langer Berufserfahrung ein.

Eben deshalb spielen die Statements Gian Lorenzo Berninis in Chantelous *Journal* eine so große Rolle. Seine Prominenz und die enorme Dauer seiner Karriere nötigten die wissbegierigen *curieux* dazu, ihm unterschiedlichste Dinge zur Beurteilung vorzulegen – viele Kommentare erhielt man auch ungefragt. Chantelou scheint den lebhaft geführten, nicht immer tiefersten Meinungsaustausch genossen zu haben und durfte sich bei allen punktuellen Differenzen in seiner italophilen und *idea*-fixierten Haltung bestätigt sehen. Die Ausführlichkeit seiner Aufzeichnungen verdeutlicht sein Interesse, neben den Details der Werkgenese auch mancherlei Aspekte der Rezeption, des Künstlerwissens und nicht zuletzt Werturteile und ihre Begründungen möglichst präzise festzuhalten. Er dokumentiert damit sein Einfühlungsvermögen, seine Wertmaßstäbe und eine umfassende *connaissance*, für die es, wie ihm der Alleskönner Bernini attestierte, einer besonderen Disposition bedarf – mit anderen Worten: Ein wenig ist auch der Kenner ein Künstler.

Anmerkungen

Für die deutsche Wiedergabe der Passagen aus Chantelous Tagebuch im Haupttext wurde die ältere und bisweilen freie, auf Verlebendigung der Gesprächssituationen zielende Übersetzung von Hans Rose herangezogen, Orthographie und Zeichensetzung dabei beibehalten, bei Kursivsetzungen handelt es sich um *meine* Hervorhebungen. In der französischen Referenzausgabe hingegen sind Werktitel sowie italienische Begriffe und Phrasen kursiv gesetzt, auch hier folge ich genau der Vorlage. Für ihre aufmerksame Lektüre sei Irina Schmiedel herzlich gedankt.

- 1 Zum Konzept von Kennerschaft in der Frühen Neuzeit etwa GIBSON-WOOD 1988; SUTTON 2004; GUICHARD 2007; TUMMERS/JONCKHEERE 2008; TUMMERS 2011; VERHOEVEN 2012; MENSGER 2014; COSTA 2017; SEILER 2018 und CHAPMAN/WESTSTEIJN/MEIJERS 2019; zu ihrer Aktualität FREEDBERG 2006; ELSIG 2009; ALBL/AGGUJARO 2016 und GINZBURG 2017.
- 2 Zu Mancini: GAGE 2009, 2016 und in diesem Band sowie SPARTI 2008; PIERGUIDI 2016; zu Resta: WARWICK 2000 und 2003 sowie die Beiträge in PROSPERI VALENTI RODINÒ 2013 und BIANCO/GRISOLIA/PROSPERI VALENTI RODINÒ 2017; zu Richardson: GIBSON-WOOD 2000; zu Mariette: SMENTEK 2014 und KOBİ 2017.
- 3 Wohl erst um 1678 redigiert (STANIĆ 1997, S. 116), fand es seit dem Erstdruck 1885 stärkste Beachtung in der Kunstgeschichte und wurde ins Deutsche, Englische, Italienische, Rumänische und Spanische übersetzt. Als Referenzausgabe dient im Folgenden die 2001 erschienene Neuedition mit umfassender Kommentierung von Milovan Stanić: CHANTELOU/STANIĆ 2001. Aus der umfangreichen Sekundärliteratur sind die Beiträge in SCHNEIDER/ZITZLSPERGER 2006 hervorzuheben. Dieser Band bietet auch eine Überarbeitung der hier verwendeten älteren Übersetzung CHANTELOU/ROSE 1919.
- 4 Zu den Brüdern Fréart: PANTIN 1999; STANIĆ 2001 und 2006.
- 5 Andererseits weist er die Zuständigkeit für die konkrete Umsetzung und die praktischen Folgen seiner Bauvorhaben (etwa die Niederlegung von Häusern für den Louvre-Neubau) von sich, um gewissermaßen ›den Kopf frei zu haben‹ für das eigentlich kreative Tun. Vgl. CHANTELOU/ROSE 1919, S. 80f. (30. Juli).
- 6 Hierzu grundlegend STANIĆ 1997.
- 7 CHANTELOU/ROSE 1919, S. 17. »M. le Nonce, changeant de matière, a demandé au Cavalier laquelle des figures antiques il estimait davantage. Il a dit que c'était le *Pasquin*, et qu'un cardinal lui ayant un jour fait la même demande, il lui avait répondu la même chose, ce qu'il avait pris pour une raillerie qu'il faisait de lui et s'en était fâché; qu'il fallait bien qu'il n'eût pas lu ce qu'on en avait écrit, et que le *Pasquin* était une figure de Phidias ou de Praxitèle et représentait le serviteur d'Alexandre, le soutenant quand il reçut un coup de flèche au siège de Tyr; qu'a la verité, mutilée et ruinée comme est cette figure, le reste de beauté qui y est n'est connu que des savants dans le dessin.« CHANTELOU/STANIĆ 2001, S. 53 (8. Juni).
- 8 CHANTELOU/ROSE 1919, S. 18. Michelangelo wird mit den Worten zitiert: »Questo è l'opera d'un uomo che ha saputo più della natura; è sventura grandissima che sia perso.« CHANTELOU/STANIĆ 2001, S. 53.
- 9 Hierzu grundlegend WÜNSCHE 1998.

- 10 Vgl. LAVIN 1981, S. 39f.; WARWICK 2009 und 2012, S. 177–185.
- 11 BALDINUCCI 1682, S. 72f.: »Diceva, che il Laocoonte, e l' Pasquino nell'antico avevano in se tutto il buono dell'arte, perchè vi si scorgeva imitato tutto il più perfetto della natura, senza affettazione dell'Arte. [...] Diceva però che il Torso, e il Pasquino gli parevano di più perfetta maniera del Laocoonte stesso, ma che questo era intero, e gli altri nò. Fra il Pasquino, e il Torso esser la differenza quasi impercettibile, né potersi ravvisare se non da uomo grande, e più tosto migliore essere il Pasquino. Fu primo il Bernino, che mettesse questa statua in altissimo credito in Roma, e raccontasi, che essendogli una volta stato domandato da un'Oltromontano qual fusse la più bella Statua di quella Città, e rispondendo, che il Pasquino, il forestiero, che si credesse burlato, fu per venir con lui a cimento.« Vgl. BERNINI 1713, S. 13f.: »Con uguale attenzione pose il suo studio ancora in ammirar le parti di quei due celebri Torsi di Hercole, e di Pasquino, quegli riconosciuto per suo Maestro dal Buonarota, questi dal Bernino, che fù il primo, che ponesse in alto concetto in Roma questa nobilissima Statua; Anzi avvenne, che richiesto una volta da un Nobile forastiere Oltromontano, *Quale fosse la Statua più riguardevole in Roma?* E rispostogli, *Che il Pasquino*, quello diè sù le furie, stimandosi burlato, e poco mancò, che non ne venisse a cimento con lui; E di questi due Torsi era solito dire, che contenevano in se tutto il più perfetto della Natura senza affettazione dell'Arte.«
- 12 Zur Rezeptionsgeschichte des Pasquino siehe WÜNSCHE 1991 und HASKELL/PENNY 1982, Nr. 72, S. 291–296. Zum Torso vom Belvedere ebd., Nr. 80, S. 311–314.
- 13 Siehe hierzu u. a. SOUSSLOFF 1989 und MANGONE 2014.
- 14 CHANTELOU/ROSE 1919, S. 15. »Il a dit, par exemple, un tableau du Baroque qui avait un coloris vague et donnait quelque air agréable à ses figures, vu d'abord par les savants mêmes, plaira plus peut-être qu'un tableau de Michel-Ange, qui parait à la première vue rude et mal plaisant, de sorte que, pour ainsi dire, on en détourne les yeux; néanmoins, s'en détournant et en le quittant, il semble, a-t-il ajouté, qu'il vous retienne ou vous rappelle, et l'on est contraint de dire, l'ayant un peu examiné: »Ah! cela est pourtant beau.« Il vous charme enfin insensiblement, et de telle manière qu'on a peine de le quitter; et les autres fois qu'on le revoit, il semble toujours de plus en plus beau. Il arrive le contraire, a-t-il dit après, d'un ouvrage du Baroque, ou de tel autre peintre qui n'a pour partage que le coloris ou l'agrément naturel; car cet ouvrage perd de sa beauté à chaque fois qu'on le revoit.« CHANTELOU/STANIĆ 2001, S. 51 (8. Juni).
- 15 Für eine positive Bezugnahme Berninis und der Maler aus seinem Umfeld auf Barocci argumentiert hingegen MONTANARI 2009a, insbes. S. 120.
- 16 »Se levant pour aller diner, il a jeté les yeux sur un Bassan, et a dit qu'il ne savait comment on faisait tant de cas de ces sortes de tableaux, que pour une bergerie, comme ce tableau qui était là, il était passable quant au coloris; mais que jamais le Bassan n'avait su faire un habillement raisonnable ni un air de tête noble, ce qui paraissait bien plus défectueux quand il traitait quelque histoire, parce que le costume n'y était nullement gardé. Je lui ai dit que ce costume avait aussi été mal observé par le Titien et par Paul Véronèse. Il a ajouté: »Par tous les Lombards.« CHANTELOU/STANIĆ 2001, S. 212 (29. September). Bei anderen Gelegenheiten heißt es, die »Lombarden« seien zwar große Maler aber schwache Zeichner (8. August), besäßen sie mehr Zeichentalent, so wären sie (laut Michelangelo) geradezu übermenschlich (10. Oktober), selbst Correggio verstoße gegen Proportionsgesetze, da helfe nur das Studium Raffaels (13. September); ebd., S. 110, 245, 177.

- 17 CHANTELOU/ROSE 1919, S. 241. »L'on a apporté incontinent après dîner les tableaux que le prince Pamphili envoie au Roi. Le Cavalier a dit qu'il lui avait conseillé de n'envoyer que celui du Titien, et non six ou sept autres, dont il a voulu accompagner celui-ci. De ce discours, il est venu à parler du nombre de dessins et de tableaux qu'on dit dans le monde être de Raphaël, lesquels n'en sont pas, parce qu'il est mort jeune et a été occupé à des grands ouvrages publics au Vaticane et à ... [Lücke im Text]« CHANTELOU/STANIĆ 2001, S. 207 (27. September).
- 18 CHANTELOU/ROSE 1919, S. 250. »J'ai parlé, après, de ces tableaux que le prince Pamphili a envoyés au Roy, qui étaient des choses médiocres, que celui de l'Albane était de ses moindres ouvrages, les paysages du Carrache, des choses qui n'étaient considérables que par la franchise avec laquelle ils sont peints; qu'il n'y a nulle noblesse; la *Cingara* du Caravage un pauvre tableau, sans esprit ni invention. Il est demeuré d'accord de cela et que le meilleur de tout est le *Saint François* du Guide. Je lui ai reparti que dans une figure seule il était dans son fort, qu'il la peignait divinement et donnait autant ou plus de noblesse qu'aucun peintre ait jamais fait.« CHANTELOU/STANIĆ 2001, S. 212 (29. September).
- 19 Paris, Musée du Louvre, Inv. 55, siehe LOIRE 2006, S. 64–70. Vgl. MANCINI/MARUCCHI/SALERNO 1956/57, Bd. 1, S. 109; BELLORI 1672, S. 203. Annibale Carraccis Fluss- und Jagdlandschaften (*La Pêche* und *La Chasse*, um 1585–88) und Guido Renis *Hl. Franziskus im Gebet* (um 1630) befinden sich ebenfalls im Louvre, Inv. 209, 210 und 533, das von Chantelou erwähnte Gemälde Francesco Albanis ist dagegen nicht sicher zu identifizieren; siehe LOIRE 1996, S. 153–158, 300–303.
- 20 Zwar ist zumindest für den jungen Bernini ein Interesse für Caravaggio sehr wahrscheinlich, doch gibt es für das von manchen Forschern (etwa MONTANARI 2009b und 2013) postulierte Abhängigkeitsverhältnis weder Quellenbelege noch visuelle Evidenz. Die aktuelle Wiener Ausstellung *Caravaggio und Bernini. Entdeckung der Gefühle* (SWOBODA/ WEPPELMANN 2019) streicht als gemeinsamen Nenner der beiden Künstler den recht allgemein gefassten Begriff barocker »Affektübertragung« heraus. Vgl. auch Franco Mormando in BERNINI/MORMANDO 2011, S. 285 und zu Chantelous Vorwurf des *invenzione*-Defizits an Caravaggio den Kommentar von Milovan Stanić in CHANTELOU/STANIĆ 2001, S. 332, Anm. 4.
- 21 Schon als Jugendlicher habe er Renis Werke neben denen von Michelangelo, Raffael und Giulio Romano im Vatikan mit großem Eifer kopiert, siehe BERNINI 1713, S. 14. SCHLEGEL 1985 geht motivischen und stilistischen Analogien nach.
- 22 CHANTELOU/STANIĆ 2001, S. 78f. (16. Juli). Renis 1629 entstandenes und in der französischen Malerei breit rezipiertes Gemälde befindet sich heute im Louvre, Inv. 521; siehe LOIRE 1996, S. 273–277.
- 23 CHANTELOU/ROSE 1919, S. 305 (11. Oktober). »[...] il a dit »véritablement personne n'avait eu plus de grâce, ni n'avait donné aux têtes des airs plus divins que le Guide [...]«; CHANTELOU/STANIĆ 2001, S. 250. Zur Entstehungsgeschichte der Sammlung siehe HAFFNER 1988.
- 24 Mit Sicherheit kannte er die in der Galleria Spada aufbewahrte Kopie des Bildes (1628–31, Paris, Musée du Louvre, Inv. 539), das schon unmittelbar nach seiner Entstehung ein enthusiastisches literarisches Echo gefunden hatte (Annibale Maescotti, *Il ratto d'Elena di Guido Reni*, Bologna 1633; *Il trionfo del pennello. Raccolta d'alcune composizioni nate a gloria d'un ratto d'Helena*, Bologna 1633), bevor es auf verschlungenen Wegen nach Frankreich gelangte. Siehe hierzu Olivier Bonfait in HOCHMANN 1994, S. 128–135; LOIRE 1996, S. 323–330 und COLANTUONO 1997.

- 25 So im *Discorso in Lode della Sacratissima Regina del Rosario* [...], Bologna 1630; siehe WIMBÖCK 2002, S. 37f.
- 26 »Vorrei haver havuto pennello Angelico, ò forme di Paradiso, per formare l'Arcangelo, & vederlo in Cielo, ma io non hò potuto salir tant'alto, & in vano l'hò cercate in terra. Si che hò riguardato in quella forma che nell'Idea mi sono stabilita.« BELLORI 1672, S. 6. Diese berühmten Zeilen jetzt neu übersetzt und kommentiert in BELLORI/OY-MARRA 2018, S. 73f. und 139f.
- 27 Meine Übersetzung. Roses Wiedergabe tilgt die für den Vermittlungsakt so bedeutsame Unterbrechung der Rede. Im Original heißt es: »Après qu'il l'eut regardée longtems: »Questo quadro non è bello, et ayant demeuré là un temps, a ajouté: È bellissimo; io vorrei non l'haver visto; sono quadri di paradiso.« CHANTELOU/STANIĆ 2001, S. 110f. (9. August).
- 28 Giorgio Vasari in der Ghiberti-Vita: »[...] elle son tanto belle, che elle starebbon bene alle porte del Paradiso: lode veramente propria, & detta da chi poteva giudicarla.«
- 29 Zu Renis Nachruhm in der Kunstliteratur WIMBÖCK 2002, S. 35–61.
- 30 »[...] Das Unerklärliche und Geheimnisvolle an der Wirkungsweise der Grazie und ihrer Verführungsmacht über den Betrachter (von Frauen oder Kunstwerken) fand seinen sprachlichen Ausdruck in dem Synonym »non so che«, »je ne sais quoy«, »das gewisse etwas«; SCHMIDT-LINSEHOFF 1988, S. 65. Siehe zu Reni als Maler der *grazia* auch SPEAR 1998 und – beschränkt auf ein *close reading* Belloris – STEIGERWALD 2014, insbes. S. 276–281. Zur *grazia* als »ästhetischer Evidenz des Unbegreiflichen« jetzt grundlegend KRÜGER 2016.
- 31 »Diceva, che Guido Reni aveva avuto una maniera arricchita di sì belle idee, che le sue pitture recavan diletto non meno a i Professori dell'Arte, che agl'Ignoranti.« BALDINUCCI 1682, S. 71f. (meine Übersetzung).
- 32 CHANTELOU/ROSE 1919, S. 70. »[...] et sur cela, il s'est mis à exalter le grand génie d'Annibal et cette galerie de Farnèse.« CHANTELOU/STANIĆ 2001, S. 92 (26. Juli).
- 33 Ebd., S. 91, 132, 156, 184. Seine überragende Urteilskraft berechtigt Annibale sogar zur Kritik der Werke Michelangelos, wenn er etwa Proportionen und mangelnde *naturalizza* von dessen *Auferstandenem Christus* in S. Maria sopra Minerva aufs Korn nimmt. Vgl. hierzu OSTROW 2006, S. 125–132.
- 34 Trotz der unbestreitbaren Frühbegabung Berninis ist seine Versicherung, als nicht einmal 10jähriger Ratschläge des zuletzt zurückgezogen und untätig lebenden Annibale empfangen zu haben, sicherlich Teil einer bewusst lancierten Selbstmythisierung. In seinen Biographien entfacht Carraccis prophetische Gabe in dem Knaben sogar den Wunsch, als Erneuerer von St. Peter die unmittelbare Nachfolge Michelangelos anzutreten.
- 35 »Il a dit qu'une petite *Nativité* de ce peintre-là fut donnée du temps d'Innocent X au Cardinal Pamphili, qui était si excellente, qu'un homme qui la possédait devait plutôt donner sa vie que ce tableau, c'est-à-dire ne s'en défaire pour quelque considération que ce pût être.« CHANTELOU/STANIĆ 2001, S. 71f. (7. Juli).
- 36 CHANTELOU/ROSE 1919, S. 40. »Nous en revenant de Saint-Germain et discourant de la peinture, il a loué extrêmement Annibal Carrache, et a dit qu'il avait ramassé en lui la grâce et le dessin de Raphaël, la science et l'anatomie de Michel-Ange, la noblesse et la façon de peindre du Corrège, le coloris du Titien, l'invention de Jules Romain et d'Andrea Mantegna; et de la manière des dix ou douze plus grands peintres, qu'il en avait formé la sienne, comme si, passant par une cuisine, où elles fussent chacune dans un pot à part, il en avait mis dans le sein, qu'il aurait su le bras, une cuiller de chacune. Je lui contesté qu'il

- eût la noblesse et la grâce naturelle, mais celle que donne l'étude et le savoir.« CHANTELOU/STANIĆ 2001, S. 70 (5. Juli).
- 37 Zum eklektischen Verfahren zuletzt grundsätzlich LEHMANN/PETRI 2012; für die Carracci sei hier nur auf MAHON 1947 verwiesen.
- 38 CHANTELOU/ROSE 1919, S. 311. »[...] il a dit qu'il ne pouvait s'empêcher de dire, à toutes rencontres, que s'il eût été du temps de Raphaël, *gli avrebbe dato fastidio*.« CHANTELOU/STANIĆ 2001, S. 254 (12. Oktober).
- 39 Ebd., S. 156 (5. September).
- 40 Für BELLORI 1672, S. 6 ist Raffael »il gran maestro di coloro che sanno«, im Rekurs auf den Titel, den Dante dem Aristoteles verliehen hatte (Inferno IV,131).
- 41 CHANTELOU/STANIĆ 2001, S. 177 (13. September).
- 42 Weiter heißt es: »Von den Werken Raffaels gab er den hervorragendsten Platz den von seiner Hand gemalten Stenzen Papst Pauls [gemeint ist Julius II.], [den Fresken] der [Kirche S. Maria della] Pace und dem wunderschönen Bildnis des hochedlen Florentiner Ritters Bindo Altoviti.« Im Original: »Fra' Pittori più celebri poneva i seguenti con tal'ordine. – Il primo, e principalissimo diceva essere stato Raffaello, il quale chiamava un recipiente smisurato, che raccoglieva in se le acque di tutte le altre fonti, cioè ch' e' possedeva il più perfetto di tutti gli altri insieme. – Dopo questi poneva il Coreggio, poi Tiziano, ed in ultimo Annibale Caracci. Fra l'opere di Raffaello dava il primo luogo di eccellenza alle stanze di Papa Paolo di sua mano colorite, a quelle della Pace, ed al bellissimo ritratto di Bindo Altoviti nobilissimo Cavalier Fiorentino.« BALDINUCCI 1682, S. 71f. (meine Übersetzung). Vgl. BERNINI 1713, S. 29. Was Correggio betrifft, den Leitstern so vieler Künstler und Theoretiker in der Barockzeit, sind die Bezugnahmen im *Journal* zurückhaltender, doch sei daran erinnert, dass Pierre Cureau de la Chambre in seiner Trauerrede auf Bernini dessen bildhauerischen Stil mit der Malerei Correggios verglich, ihm aber größere zeichnerische Korrektheit zubilligte; CUREAU DE LA CHAMBRE 1685, S. 25.
- 43 Siehe WAŻBIŃSKI 1988; BOREA/GASPARRI 2000, Bd. 2, Nr. XVII.26, S. 478f. und SPARTI 2001, bes. S. 79–82.
- 44 Wie Carlo Maratti war Paolo Naldini ein Schüler Andrea Sacchis. Unter Berninis Leitung führte er zu der Zeit, als das Projekt an der Accademia di San Luca unter der Ägide Marattis initiiert worden war (um 1664), Marmor- und Stuckarbeiten unter anderem in der Cappella da Sylva in S. Isidoro, in S. Andrea al Quirinale, an der Scala Regia und an der Kathedra Petri aus und blieb bis in die frühen 1670er Jahre für ihn tätig.
- 45 Raffaels Grabinschrift schließt: »Ille hic est Raphael timuit quo sospite vinci / rerum magna parens et moriente mori« (»Der hier: Raffael ist's, der die Schöpfernatur, da er lebte, / fürchten liess seinen Sieg, und da er starb, ihren Tod«). Die von Annibale: »Arte mea vivit natura et vivit in arte / mens decus et nomen caetera mortis erant« (»Durch meine Kunst lebt die Natur, und es lebt in der Kunst Geist, Rang und Name; das Übrige war des Todes«). Annibale, so heißt es zuvor, komme Raffael in Kunst, Begabung, Ruhm und schließlich im Grab am nächsten. Die Übersetzungen nach BARTELS 2018.
- 46 CHANTELOU/STANIĆ 2001, S. 178 (13. September). Sehr wahrscheinlich ist hier der Mäzen und Dichter Paolo Giordano Il Orsini (1591–1656) gemeint, der bekanntermaßen zu den Förderern Berninis zählte. Da er selbst als Künstler dilettierte, ist gut möglich, dass er in Rom eine *Accademia del Nudo* unterhielt, die Beteiligung Annibale Carraccis lässt sich aber aus chronologischen Gründen ausschließen.

- 47 CHANTELOU/ROSE 1919, S. 305. »Il est entré dans la galerie basse, où il y a des copies de la galerie de Farnèse. Il est a considérées avec une très grande attention et, après y être demeuré longtemps, il a dit: »Cela est merveilleux. J'ai vu quatre cents fois les originaux de ces copies et je ne laisse pas de prendre grand plaisir à voir ceci; c'est l'effet du bon. De là, il a monté dans la galerie haute et a vu la chambre qui est auprès, où sont divers tableaux de tous les maîtres. Des grands tableaux, de l'Albane était du bon temps. Il a estimé un *Saint François* du Carrache, un portrait de Dossi, une *Nativité* de Poussin; considérant les Bassan, il a dit »qu'il n'y en avait aucun des Jacques Bassan«. – Entré dans la galerie, le premier tableau qu'il a vu est du Guerchin; il n'en a dit ni bien ni mal. Après, il a vu celui de Poussin, qui est de figures grandes comme le naturel, où est représenté ce maître qui voulait livrer aux ennemis ses jeunes écoliers, enfants des Romains, par qui il est fouetté. Il a dit: *Questo è bello e dipinto della maniera di Raffaello*. [...] Revoyant le tableau de Poussin, il a dit qu'il était un grand homme de se pouvoir ainsi transformer, qu'il était d'une manière tout à fait différente de cette *Nativité*, qui est d'un coloris lombard et l'autre à l'imitation de Raphaël.« CHANTELOU/STANIĆ 2001, S. 250 (11. Oktober).
- 48 CHANTELOU/ROSE 1919, S. 305. »Sortant, il a dit qu'il lui semblait être dans un des palais de Rome; que c'était le premier qu'il eût vu où il n'y eût point d'or.« CHANTELOU/STANIĆ 2001, S. 250. Die dem Hôtel de La Vrillière konzedierte Ausnahmestellung mit ihrer impliziten Kritik an den lokalen Gepflogenheiten der Raumausstattung setzt freilich die bereits besichtigten Pariser Kabinette erheblich herab. Immerhin heißt es zwei Tage darauf auch von der Sammlung des Herzogs von Richelieu: »Voilà comme il faut des cabinets où il n'y ait rien que d'élite.« Ebd., S. 256 (13. Oktober).
- 49 CHANTELOU/ROSE 1919, S. 299. »[...] »Et pensez-vous, lui ai-je dit, qu'un tableau d'Annibal Carrache ne fût pas plus à estimer?« - Le Cavalier a pris la parole et a dit qu'oui, et de beaucoup, que si Annibal eût du temps de Raphaël, il eût pu lui donner de la jalousie, à plus forte raison à Véronèse, au Titien et au Corrège, tous lesquels avaient eu le peindre; que Michel-Ange avait eu raison de dire que Dieu n'avait pas permis que es gens sussent dessiner, parce qu'ils eussent été plus qu'hommes. Le Cavalier a ajouté que, qui mettrait des tableaux de tous maîtres en parangon de ceux de Raphaël, ce ne serait qu'une chose, mais qu'en ceux de tous ces autres, il y aurait beaucoup de parties à désirer; que Raphaël avait eu la justesse au dessin, l'habile composition, le costume, la grâce, les beaux habillements, la belle et régulière position des figures selon la perspective, ce que n'avaient point eu tous ces autres; qu'il lui avait à la vérité manqué le beau peindre des Lombards, mais qu'eux de leur côté avaient été disproportionnés, sans dessin, et sans costume; qu'on voit que le Poussin, qui était le plus grand peintre et le plus savant qui fût, après avoir imité un temps le Titien, s'était enfin arrêté à Raphaël, faisant connaître par là qu'il estimait au-dessus des autres. [...] c'est un homme qui a fait son étude sur l'antique, et qui avec cela a eu un grand génie. J'ai toujours fort estimé et m'en suis fait des ennemis à Rome. Il faut, a dit le Cavalier à l'abbé Butti, que vous les voyiez.« CHANTELOU/STANIĆ 2001, S. 245f. (10. Oktober).
- 50 »À la vérité, il a fait depuis des choses, qui ne sont plus cela; le tableau de la *Femme adultère*, cette *Vierge allant en Égypte* que j'ai vue chez ce marchand et votre *Samaritaine* (se tournant vers moi) ne sont plus de cette force. Il faudrait qu'un homme se sût abstenir au-delà d'un certain temps.« Ebd.

- 51 Zu dieser Serie und ihrer zeichnerischen Vorbereitung LÖHNEYSEN 1952; GREEN 2000 und zuletzt MILOVANOVIC/SZANTO 2015, Nr. 34–50, S. 262–290. Bekanntlich wurde der Entstehungsprozess von einem umfangreichen Briefwechsel zwischen Poussin und Chantelou begleitet.
- 52 CHANTELOU/ROSE 1919, S. 64. »Il s'est attaché après au portrait de Léon X qu'il a considéré très longtemps, et puis a dit que Raphaël avait peint ce portrait à la manière du Titien. En a admiré la vérité, la grandeur de manière et la beauté, le velours, le damas, et a dit: ›C'est la plus grande et dernière manière de Raphaël, et plus grande même que celle de cette *Vierge*, montrant la copie de Mignard. Il a considéré fort longtemps celle de Poussin sans demander de qui, et tous l'ont louée beaucoup de sa beauté et de sa grandeur.« CHANTELOU/STANIĆ 2001, S. 88 (25. Juli). Pierre Mignard war im Anschluss an Chantelous Aufenthalt in Rom 1643–44 für diesen als Kopist tätig; FRANKEN 2005, S. 183.
- 53 Zur Sammlung Chantelous, die bei überschaubarem Umfang dessen hohe ästhetische Ansprüche widerspiegelte, siehe SCHNAPPER 1994, S. 234–236; PANTIN 1999, S. 135–146 und BRUHN 2006, S. 340f.
- 54 Dennoch ist er in der Lage, die Hand des Malers zu erkennen: Am 13. Juni »[...] nous sommes allés au noviciat des Jésuites, où il a entendu encore une messe, laquelle finie, il s'est mis à considérer le tableau du grand autel, et a dit qu'il semblait qu'il était de Poussin. Il l'a trouvé fort beau, et l'église aussi.« CHANTELOU/STANIĆ 2001, S. 57. Bei dem Hochaltarbild handelt es sich um Poussins *Wunder des Hl. Franz Xaver* von 1641, heute im Louvre, Inv. 7289; MILOVANOVIC/SZANTO 2015, Nr. 11, S. 184–187.
- 55 CHANTELOU/ROSE 1919, S. 64; CHANTELOU/STANIĆ 2001, S. 88. Es handelt sich um Poussins *Selbstbildnis* von 1650 in Paris, Musée du Louvre, Inv. 7302; MILOVANOVIC/SZANTO 2015, Nr. 1, S. 154–157.
- 56 Zu deren Rolle in Chantelous Sammlung siehe FRANKEN 2005. Vgl. auch KEAZOR 2012.
- 57 Poussin in seinem Brief an Chantelou vom 22. Juni 1648: »L'invention de couvrir vos tableaux est excellente, et les faire voir un à un fera que l'on s'en lassera moins, car les voyant tous ensemble remplirait le sens trop à un coup.« POUSSIN/BLUNT 1964, S. 130. Selbstredend korrespondieren die Vorhänge auch mit den gemalten Raumbühnen, die Poussin wie schon in seiner ersten Serie für Cassiano dal Pozzo durchweg zentralperspektivisch konzipiert und variantenreich als antike Wohnräume gestaltet hat; siehe hierzu BÄTSCHMANN 1982.
- 58 CHANTELOU/ROSE 1919, S. 65.
- 59 TUMMERS 2011, S. 103f. und 167 weist auf Aussagen in der Kunstliteratur hin, nach denen die Vertiefung in Parerga von mangelndem Sachverstand zeuge. Indes lässt sich kaum bestreiten, dass im kennerschaftlichen Diskurs gerade der *zweite*, auf unscheinbare oder zunächst übersehene Einzelheiten gerichtete Blick für das Verständnis und die Bewertung des Bildganzen von Bedeutung sein kann.
- 60 Edinburgh, National Gallery of Scotland (Leihgabe des Duke of Sutherland); siehe VERDI 1995, Nr. 55, S. 254f. Die hier als Illustration gewählte seitenrichtige druckgraphische Wiedergabe des Gemäldes von Louis de Châtillon verdeutlicht bei großer Treue zur Originalkomposition die Raumdetails und Faltenwürfe der Figuren, berücksichtigt aber nicht das im linken Bildteil ausgeprägtere Chiaroscuro, wie ein Vergleich der beiden hier nahezu gleichmäßig modellierten Säulen mit den von Poussin gemalten zeigt.

- 61 Zu dieser Rezeptionsvorgabe und ihren Implikationen grundlegend WARNKE 1997. Vgl. RIEGL 1966, S. 129f. und zum Verhältnis von »Format und Maßstab, Fernsicht und Nahsicht« auch FRIEDLÄNDER 1946, S. 50–56.
- 62 Bezeichnend ist Berninis Hinweis zum Poussin in der Sammlung des Herzogs von Richelieu: »Das Pestbild hing ihm zu hoch. In Augenhöhe, meinte er, würde es besser wirken.« CHANTELOU/ROSE 1919, S. 315 (13. Oktober). Dass die dargestellte Räumlichkeit einen bestimmten Betrachterstandpunkt nahelegt, gilt in besonderer Weise für Poussins sorgfältig konstruierte Raumbühnen und Innenräume.
- 63 Aus wahrnehmungspsychologischer Sicht steigert die unmittelbare Nähe zu Bildoberfläche und Farbauftrag die emotionale Spannung des Betrachters und aktiviert seine gesamten Körperempfindungen, nicht zuletzt den Tastsinn; hierzu SCHAWELKA 1993, insbes. S. 495f.
- 64 Es handelt sich hierbei um eine vermutlich frühe Kopie nach Raffaels kleinformatiger *Vision des Ezechiel* (um 1516–17, Florenz, Galleria Palatina), die Poussin 1643 für Chantelou in Bologna erworben hatte und zu der er noch im selben Jahr als Gegenstück eine *Entrückung des Hl. Paulus*, Namenspatron des Auftraggebers, ebenfalls auf Holz ausführte, nachdem er sich nach den genauen Maßen des Raffael-Bildes erkundigt hatte (Sarasota, The John and Mable Ringling Museum of Art, Inv. SN 690). Der durch Analogien im Bildaufbau herausgeforderte Vergleich der beiden Tafeln trug zur Etablierung Poussins als »Raphaël de la France« bei; MILOVANOVIC/SZANTO 2015, Nr. 32–33, S. 258–261.
- 65 CHANTELOU/ROSE 1919, S. 66f. »Ils ont vu après *La Pénitence* qu'ils ont aussi regardée très longtemps et admirée. Cependant j'ai fait descendre *L'Extrême-Onction*, et l'ai fait mettre près de la lumière, afin que le Cavalier la pût mieux voir. Il l'a [regardée] debout quelque temps, puis il s'est mis à genoux, pour la mieux voir, changeant de fois à autre de lunettes et montrant son étonnement sans rien dire. À la fin il s'est relevé et a dit que cela faisait le même [effet] qu'une belle predication qu'on écoute avec attention fort grande et dont on sort après sans rien dire, [hier folgen im Manuskript zwei gepunktete Linien, wie um dem Nachhall der Rede Raum zu geben] mais que l'effet s'en ressent au-dedans. – J'ai fait apporter, après, *Le Baptême* aussi auprès de la fenêtre, et j'ai dit au Cavalier que c'était une aube de jour. Il l'a considéré quelque temps assis, puis s'est remis à genoux, a change de place de temps en temps pour le mieux voir, tantôt à l'autre, puis il a dit: »Celui-ci ne me plait pas moins que les autres; a demandé si je les avais tous sept. Je lui ai dit qu'oui. Il ne s'est point lassé de regarder une heure durant. [...] Je lui ai apporté, après, le petit tableau de Raphaël, qu'il a considéré fort longtemps, se retournant de fois à autre vers *L'Extrême-Onction*. [...] Il a vu, après, les deux autres *Sacrements* et les a considérés avec pareille attention que les précédents. [...] Pour *La Cène*, elle a plu beaucoup au Cavalier, et il en a fait remarquer aux seigneurs Paolo et Mattia la beauté des têtes, toutes les unes après les autres, et l'harmonie de la lumière.« CHANTELOU/STANIĆ 2001, S. 89 (25. Juli).
- 66 Zu diesen Aspekten frühneuzeitlicher Gemälderezeption vgl. WELZEL 2006, zur Aufdeckung der Sakramentsbilder hier S. 121.
- 67 CHANTELOU/ROSE 1919, S. 67. »Il reprenait tantôt l'un, tantôt l'autre; puis il a dit: »Si j'avais à choisir un de ces tableaux je serais fort empêché«, et montrait celui de Raphaël avec les autres: Je ne saurais, a-t-il dit, lequel choisir. J'ai toujours estimé le seigneur Poussin et je me souviens que le Guide me voulait mal de la façon dont je parlai de son tableau Martyre de saint Érasme qui est dans Saint-Pierre, en ayant à son gré trop exagéré la beauté

- à Urbain VIII, à qui je dis: *Se io fossi pittore, quell quadro mi daria gran mortificazione. C'est un grand genie et avec cela il a fait sa principale étude sur l'antique.*« CHANTELOU/STANIĆ 2001, S. 89 (25. Juli).
- 68 322 x 189 cm, Rom, Pinacoteca Vaticana, Inv. 40394. Poussin verdankte den prestigeträchtigen Auftrag, ein Altarbild für die Neuausstattung von St. Peter zu malen, wohl Cassiano del Pozzo, damals Sekretär des Kardinals Francesco Barberini. Zum Gemälde jüngst Mickaël Szanto in MILOVANOVIC/SZANTO 2015, Nr. 4, S. 164–166 (mit älterer Literatur).
- 69 Chantelou's Tagebuch, aber auch die frühen Bernini-Biographien, überliefern nicht wenige solcher Unfähigkeitsbeteuerungen des im Übrigen sehr selbstbewusst auftretenden Cavaliere; die rhetorische Selbstverkleinerung ist Teil seiner virtuos gehandhabten Imponiertechnik.
- 70 »Il a dit qu'il était plus né pour être peintre que sculpteur, à cause qu'il a quelque facilité à produire [...]«; CHANTELOU/STANIĆ 2001, S. 228 (6. Oktober).
- 71 Vom Paragone mit Valentins ebenfalls 1629 gemalter *Marter der Hll. Processus und Martinianus* berichtet bereits Joachim von Sandrart. Vgl. RICE 1999, zu Poussins Erasmus-Marter hier Nr. 10, S. 225–232. MAHON 1999, S. 38 vermutet, Poussin habe das Kolorit des Altarbildes auf Anraten Berninis heller und kühler gestaltet als noch im *modello*, und postuliert gar einen »moment of friendly aesthetic collaboration between two great artists of the very first rank«.
- 72 »[...] j'ai été bien deux heures à me promener avec lui dans sa salle à discourir de la peinture. Il me souvient, entre autres chausés, qu'il m'a dit que quand on montrait à Michel-Ange Buonarrotti quelques ouvrages d'un bon maître, il avait accoutumé de dire: *Questo è d'un gran furbo, d'un gran tristo*. Qu'aux ouvrages médiocres il disait: *È d'un buon uomo; non dan fastidio a nessuno*.« CHANTELOU/STANIĆ 2001, S. 56 (12. Juni). Vgl. den Annibale Carracci zugeschriebenen Ausspruch »*È a chi sa che bisogna dire, non a chi non sa*«; ebd., S. 244 (10. Oktober).
- 73 »Sie haben mir heute größten Verdruss bereitet, indem Sie mir die Fähigkeiten eines Menschen vor Augen führten, der mich erkennen lässt, dass ich nichts weiß.« Vgl. die abweichenden Übersetzungen bei CHANTELOU/ROSE 1919, S. 66 und SCHNEIDER/ZITZLSPERGER 2006, S. 61, Anm. 135. Im Original Italienisch; CHANTELOU/STANIĆ 2001, S. 89.
- 74 CHANTELOU/ROSE 1919, S. 66f.; CHANTELOU/STANIĆ 2001, S. 90.
- 75 CHANTELOU/STANIĆ 2001, S. 88.
- 76 CHANTELOU/ROSE 1919, S. 75 (29. Juli). Am 8. September wiederholt Bernini: »Den Auftrag für das Altarbild in St. Peter habe *ich* ihm verschafft!« Ebd., S. 182. Allerdings bezeugt der englische Reisende Richard Symonds starke Vorbehalte Poussins gegen Berninis Kunst; siehe BEAL 1984, S. 143.
- 77 CHANTELOU/ROSE 1919, S. 90; CHANTELOU/STANIĆ 2001, S. 105f.
- 78 »Il a vu ses tableaux et loué ceux qu'il a de Poussin, bien plus que celui du Dominiquin.« CHANTELOU/STANIĆ 2001, S. 235 (7. Oktober).
- 79 »Il a vu [...] un tableau de Poussin de la *Virgen del pilar*, dont les figures sont bien plus grandes que nature, qu'il a trouvé fort beau et peint avec grande force.« CHANTELOU/STANIĆ 2001, S. 256 (13. Oktober). Gemeint ist die für einen spanischen Auftraggeber gemalte *Marienvision des Hl. Jakobus maior*, um 1629–30, Paris, Musée du Louvre, Inv. 7285.
- 80 PANOFKY 1998, S. 919, Anm. 39. Vgl. auch BRUHN 2006, S. 356.

- 81 Aller Wahrscheinlichkeit nach handelt es sich um das auf Anregung Chantelous entstandene Selbstbildnis, das Poussin 1649 einem anderen bedeutenden Förderer, dem Bankier Jean Pointel, überließ und das nach dessen Tod 1661 von dem Seidenhändler Serisier erworben wurde, der ebenfalls über eine ansehnliche Sammlung von Poussin-Bildern verfügte. Es befindet sich heute in der Gemäldegalerie der Staatlichen Museen zu Berlin, Inv. 1488.
- 82 »[...] quand nous avons été devant Saint-Merri, j'ai proposé au Cavalier de voir quelques tableaux qui étaient là chez un marchand, sans dire de qui, et nous sommes montés chez le sieur Serisier que je priai de me faire voir le tableau de *La Reine Esther*. Ayant levé le rideau qui le couvrait, le signor Paolo a dit d'abord: »Il est du signor Poussin.« Son père l'a regardé longtemps sans rien dire, et avec très grande attention, puis a dit: »Voilà un très beau tableau, et peint de la manière de Raphaël.« Il lui a montré, après, sa *Vierge à mi-corps* qu'il a regardée aussi assez longtemps, et a dit qu'il ne fallait pas voir celui-là après l'autre. Il a vu ensuite le portrait de M. Poussin peint de sa main. Il a d'abord remarqué qu'il ne ressemblait pas tant que celui que j'ai. Sur cela, j'ai demandé un autre tableau; car l'on ne les voyait que les uns après les autres. Il a fait signe de laisser encore ce portrait, et l'a regardé avec une attention très grande; à quelque temps, disant une seconde fois de le lui laisser encore. Après, le sieur Serisier a montré les trois petits paysages aussi de M. Poussin. Il les a trouvés beaux [...] Il a vu, après, le grand paysage de la *Mort de Phocion*, et l'a trouvé beau; de l'autre où l'on ramasse ses cendres, après l'avoir considéré longtemps, il a dit: *Il signor Poussin è un pittore che lavora di là*, montrant la front. Je lui ai dit que ses ouvrages étaient de la tête, ayant toujours eu de mauvaises mains.« CHANTELOU/STANIĆ 2001, S. 112 (10. August).
- 83 So bei den Karmelitinnen am 16. Juli: »Il n'a point parlé des autres tableaux de Le Brun et de [Jacques] Stella, demandé seulement de qui était le *Dieu ressuscité*, de [Laurent de] La Hyre.« CHANTELOU/STANIĆ 2001, S. 79. Weitere Beispiele: Eine *Beweinung Christi* von Andrea Mantegna (»il n'en a rien dit«, 4. Oktober), Guercino in der Galerie La Vrillière (»Il n'en a dit ni bien ni mal«, 11. Oktober), Giulio Romanos *Geburt des Bacchus* in der Sammlung Gamard (»il n'a presque daigné de le regarder«, 12. Oktober), die Kardinaltugenden von Germain Pilon in der Rotunde des Valois der Abteikirche von St. Denis (»il n'a guère considéré«, 29. September) und die *Drei Grazien* von demselben (»il n'a rien dit«, 13. Oktober); ebd., S. 212, 222, 250, 254, 256.
- 84 CHANTELOU/ROSE 1919, S. 317f.; CHANTELOU/STANIĆ 2001, S. 257f. (14. Oktober).
- 85 CHANTELOU/ROSE 1919, S. 205. »L'on a montré, après, une coupe d'agate, sur laquelle il y a une basse taille de laquelle auparavant j'avais parlé à M. Colbert comme d'un pièce singulière, et dont M. le chevalier Dal Pozzo m'avait montré à Rome un dessin qu'il en fit faire en France, quand il y vint avec M. le légat Barberini. – Le Cavalier a dit que cette coupe était taillée de la même manière que la chaire de Saint-Pierre de Rome, qui est une marque qu'elle est fort antique.« CHANTELOU/STANIĆ 2001, S. 183f. (15. September).
- 86 Der nur etwa 12 x 8 cm messende Kelch wurde als Teil der Regalia des französischen Königreichs liturgisch genutzt und wird heute im Cabinet des Médailles der Bibliothèque Nationale de France aufbewahrt. Zur Beurteilung des Objekts in der Frühen Neuzeit bis zur Diskussion durch Nicolas-Claude Fabri de Peiresc und Peter Paul Rubens, die 1644 zur Benennung als »Ptolemäisch« führte, siehe INGLIS 2016, S. 30.

- 87 CHANTELOU/ROSE 1919, S. 94f. »Il a vu ensuite l'appartement haut et les tableaux qui y sont restés, s'est arrêté à en considérer un de Paul Véronèse. Il a dit que le cardinal [...] en avait l'original, que celui-ci n'était qu'une copie; que les tableaux de Véronèse étaient estimés pour le coloris, mais qu'il n'y avait aucun décor ni costume dans les ouvrages des peintres qui avaient travaillé hors de Rome; que cela se connaissait dans ce tableau qui est une *Nativité*, la Vierge étant sans noblesse et les pasteurs sans décence.« CHANTELOU/STANIĆ 2001, S. 108 (6. August).
- 88 CHANTELOU/ROSE 1919, S. 96f. »[...] quand il a été levé, nous nous y en sommes allés et avons vu, dans une maison près des Jésuites de la rue Saint-Antoine, un grand tableau de Paul Véronèse où sont représentés les enfants de Zébédée, que leur mère présente à Notre-Seigneur. Le Cavalier a regardé ce tableau fort longtemps de près, puis de loin; après il s'est rapproché, et enfin a dit: ›Voilà un beau tableau, mais il a été fait en huit jours au plus.« CHANTELOU/STANIĆ 2001, S. 110 (9. August).
- 89 Das 194 x 337 cm messende Gemälde befindet sich heute im Musée de Grenoble.
- 90 CHANTELOU/ROSE 1919, S. 97. »Ce n'est pas, a-t-il, qu'on ne voie quelques tableaux de Véronèse et bien peints et bien dessinés, mais ils sont de petit en petit nombre. La reine de Suède en a quelques-uns de ceux-là. Elle aime fort cette manière, et elle pourrait acheter ceux-ci.« CHANTELOU/STANIĆ 2001, S. 110 (9. August).
- 91 »Je ne veux pas les mépriser, mais si je pouvais vous faire donner par la reine de Suède 1000 écus du grand et 150 pistoles du petit, je le tiendrais bien payés; qu'encore ce qu'il veut faire est de ne point parler de la beauté et dire seulement que ce sont des originaux de Paul Véronèse.« Ebd. Hier handelt es sich um die einzige konkrete Preistaxierung eines Gemäldes durch Bernini, die das *Journal* überliefert.
- 92 CHANTELOU/ROSE 1919, S. 300 (10. Oktober). Zu den Veronese-Gemälde im Besitz der Christine von Schweden, darunter die vier heute in der Londoner National Gallery aufbewahrten Liebesallegorien, siehe MONTANARI 1998, S. 360–364.
- 93 CHANTELOU/ROSE 1919, S. 299f. »J'oubliais à noter qu'il a dit que Véronèse et le Titien prenaient quelquefois les pinceaux et faisaient des choses auxquelles ils n'avaient point pensé, se laissant emporter à une certaine furie de peindre; que cela était cause qu'il y avait une notable différence dans leurs ouvrages, don't ceux qui avaient été étudiés étaient quelquefois incomparables, et d'autres quelquefois n'avaient que le peindre, sans dessin ni raisonnement; que la reine de Suède avait neuf ou dix Véronèse bons et mauvais; qu'il y en avait seulement trois fort bons.« CHANTELOU/STANIĆ 2001, S. 246 (10. Oktober).
- 94 Hierzu grundlegend SOHM 1991.
- 95 CHANTELOU/ROSE 1919, S. 295f. »Il en a loué le grand faire, mais il a trouvé dans cette ouvrage diverses parties estropiées, des mains mal dessinées. [...]« CHANTELOU/STANIĆ 2001, S. 243 (10. Oktober). Weitere Veronese-Kritik ebd., S. 243–246. Das 454 x 974 cm messende Gemälde von 1570 befindet sich im Salon d'Hercule des Schlosses von Versailles; zur Erwerbungs- und Rezeptionsgeschichte DUCAMP 1997.
- 96 CHANTELOU/ROSE 1919, S. 296. »L'on a vu ensuite un autre tableau de Véronèse, qui a été à M. Fouquet, où est peinte une *Andromède secourue par Persée*, lequel est bien peint comme le sont la plupart des ouvrages de ce peintre; mais le Cavalier a trouvé que le Persée est dans une étrange posture et comme en un monceau. J'ai montré une jambe gauche de l'Andromède qui m'a semblé fort mal dessinée.« CHANTELOU/STANIĆ 2001, S. 243 (10. Oktober).

- 97 CHANTELOU/ROSE 1919, S. 319. »Le Cavalier a dit de celui de *Suzanne* que qui donnerait d'une lancette dans son bras, il en sortirait du sang; qu'une des têtes de vieillard est admirable, que pour le dessin régulier, il ne le fallait pas chercher dans ces ouvrages, ni la position suivant la perspective [...]« CHANTELOU/STANIĆ 2001, S. 259 (14. Oktober).
- 98 So heißt es in den dessen Lehrgedicht *De Arte Graphica* angehängten, von Roger De Piles edierten *Sentimens de Charles Alphonse Dufresnoy sur les Ouvrages de principaux & des meilleurs Peintres des derniers Siècles*: »PAUL VERONESE a esté tres-gracieux dans ses Aïrs de femmes, avec un grande diversité de Draperies luisantes & une vivacité & facilité incroyables: toutefois sa Composition est barbare, et son Dessein n'est point correct, mais le Coloris & tout ce qui en depend est si admirable dans ses Tableaux, qu'il surprend d'abord, & fait oublier les autres Parties qui y manquent.« DUFRESNOY 1668, S. 163.
- 99 Zum intensiven Kulturaustausch zwischen Paris und Venedig im 17. Jahrhundert MICHEL 2004; DE FUCCIA 2016. Zur Sammlungsgeschichte Paolo Veroneses HABERT 2011, insbes. S. 306–311 und DE FUCCIA 2014.
- 100 »Mignard a envoyé montrer au Cavalier un tableau de Véronèse qui est à lui. C'est un *Moïse trouvé sur les eaux*. M. de Créqui m'a demandé ce que je l'estimais. J'ai dit qu'il valait bien six cent écus. J'en donnerais bien cent cinquante juste«, a-t-il répondu.« CHANTELOU/STANIĆ 2001, S. 263 (17. Oktober).
- 101 Es dürfte sich um das schließlich in königlichen Besitz gelangte mittelgroße Bild (119 x 115 cm) handeln, heute in Lyon, Musée des Beaux-Arts, Inv. A 139.
- 102 CHANTELOU/STANIĆ 2001, S. 85.
- 103 CHANTELOU/ROSE 1919, S. 146. »Le soir, M. de Ménars est venu; il a fait apporter un petit tableau d'Annonciation, pour le montrer au Cavalier. Après l'avoir vu, il a dit qu'il était de l'Albane. Il lui en a demandé un mot d'écrit de lui, qu'il lui a donné et a ajouté: *Mi piace assaissimo*.« CHANTELOU/STANIĆ 2001, S. 144 (28. August).
- 104 CHANTELOU/ROSE 1919, S. 315f. »J'oubliais à dire, qu'à l'issue du diner, l'abbé Butti est venu et a montré une grande liste de tableaux que j'ai reconnus être ceux de Gamard. Il lui a dit que Tonti le priaît d'écrire au bas qu'il les avait trouvés beaux, ce qu'il a fait; et au sujet d'un portrait qu'il lui avait montré comme le portrait d'Annibal Carrache, à cause que le Cavalier avait dit que ce n'était pas le portrait de ce grand peintre, l'abbé l'a prié de mettre qu'il était de sa main.« CHANTELOU/STANIĆ 2001, S. 256f. (13. Oktober).
- 105 Vgl. Berninis Begeisterung über das von Le Pautre umgebaute Hôtel de Beauvais: »Le Cavalier a dit qu'il ne croyait pas qu'il y eût maison à Paris où les appartements fussent de si belle proportion et si commodes. M^{me} Beauvais l'a prié de le dire au Roi.« CHANTELOU/STANIĆ 2001, S. 260 (14. Oktober).
- 106 WARWICK 2000, S. 80 mit Anm. 23, S. 231.
- 107 Hinter der auf den 5. März 1679 datierten Sammelexpertise stand möglicherweise die Absicht, das Bild an den Marchese del Carpio zu verkaufen, der sich einen Correggio für seine Sammlung wünschte; siehe MAZZA 2009, S. 67f. Durch einen Hinweis Carlo Cesare Malvasias gelangte Resta später selbst zu der Einsicht, dass es sich bei dem Gemälde um ein Werk von Lelio Orsi handeln müsse. Es wird heute im Museo Gonzaga in Novellara aufbewahrt (Inv. 286 D). Interessanterweise bezog sich einer der Unterzeichnenden, der Sieneser Maler Giuseppe Pinacci, zum Vergleich auf ein Gemälde in der Galleria Borghese, das heute ebenfalls Orsi zugeschrieben ist. Carlo Maratti hatte für Daniele da Volterra plädiert. Eine ausführliche Diskussion des Falls mit Überlegungen zur Expertise

- im ausgehenden Seicento bietet ZERI 1976. Vgl. den Kommentar bei WARWICK 2000, S. 80f. mit erneuter Transkription der Unterschriftenliste S. 231f., Anm. 28, sowie MAZZA 2009 und PROSPERI VALENTI RODINÒ 2013, S. 17.
- 108 Resta integrierte diese *pareri* in seinen erhaltenen Klebeband *Correggio a Roma*, der Indizien für einen Aufenthalt des emilianischen Malers in Rom zusammenträgt und sich dabei nicht zuletzt auf visuelle Argumente stützt; siehe WARWICK 2000, S. 81. Vgl. hierzu ausführlich den Beitrag von Irina Schmiedel in diesem Band.
- 109 Im Fall des Verkündigungsbildes bereitete es dem Padre Resta trotz des erheblichen für die Umfrage betriebenen Aufwandes keine Probleme, seine eigene Meinung zu dessen Autorschaft zu revidieren, nachdem ihn Carlo Cesare Malvasia auf Lelio Orsi aufmerksam gemacht hatte und er selbst auf seiner Studienreise nach Norditalien Werke dieses emilianischen Malers kennengelernt hatte. Explizit räumte er seinen Irrtum im Kommentar zu einer Zeichnung Orsis in seinem Klebeband *Galleria Portatile* ein, wo er auch die Gründe für seinen Sinneswandel transparent machte; MAZZA 2009, S. 66.
- 110 CHANTELOU/ROSE 1919, S. 287. »Il y a vu le tableau de Titien envoyé par le prince Pamphili, lequel il a trouvé en mauvais état, nonobstant ce qu'on a fait pour le raccommoder. Il a demandé du charbon, avec quoi il a marqué d'une étoile ce qu'il a jugé le meilleur, soit buste, soit statue, mais le nombre en a été petit. [...] Arrivés dans l'appartement de la Reine [...] il a marqué d'une étoile, comme il avait fait au palais Mazarin, ce qu'il a trouvé de plus beau entre les statues et bustes du Roi. La première statue qu'il a marquée ç'a été la *Diane*, les deux *Faunes* qui dansent, une *Amazone*, le *Bacchus* et quelques bustes.« CHANTELOU/STANIĆ 2001, S. 238f. (8. Oktober). Vgl. hierauf nochmals bezugnehmend CHANTELOU/ROSE 1919, S. 318: »[...] natürlich war es ihm nicht entgangen, daß die untere Hälfte der Poppea von geringerer Hand stammte als die obere, und auch sonst fand er mancherlei schwache Partien, die entweder vom Meister selbst vernachlässigt oder durch Gesellenhand verdorben waren.« »[...] il avait fait voir à M. du Metz, qu'il avait marqué les statues et bustes qu'il estime davantage, la *Diane*, les *Faunes*, cette *Amazone* et la *Poppée*, mais il a dit que le bas de la figure n'était pas du même qui fait le haut; qu'il s'en voyait d'autres où de grands maîtres avaient négligé de certaines parties et où d'autres moindres ouvriers avaient mis la main.« CHANTELOU/STANIĆ 2001, S. 258 (14. Oktober).
- 111 CHANTELOU/STANIĆ 2001, S. 97 (30. Juli).
- 112 Ebd., S. 76f. (15. Juli).
- 113 Ebd., S. 48 (6. Juni). Auch mit dieser Praxis der spontanen Skizze auf Boden oder Wand erweist sich Bernini als Nachahmer Michelangelos. Überliefert ist eine direkt auf den Putz gezeichnete Darstellung des hl. Joseph mit dem Jesuskind in der Kapelle des Palazzo Chigi in Ariccia.
- 114 »Il m'a dit qu'il serait bien aise de voir ceux qu'on destine pour cela, qu'il en dirait son avis.« CHANTELOU/STANIĆ 2001, S. 204 (26. September).
- 115 CHANTELOU/ROSE 1919, S. 248; CHANTELOU/STANIĆ 2001, S. 211 (29. September). Vermutlich das verlorene Gemälde von 1663, Prototyp zahlreicher weiterer Darstellungen Ludwigs XIV. zu Pferde von Le Brun und seiner Werkstatt; vgl. GADY/MILOVANOVIC 2016, Nr. 165, S. 314; BURCHARD 2016, S. 32–44.
- 116 CHANTELOU/ROSE 1919, S. 302; CHANTELOU/STANIĆ 2001, S. 248 (11. Oktober). Das für den Grand Salon des Schlosses als krönender Abschluss der Raumaustattung (1657–61) bestimmte, aber nie ausgeführte Projekt einer Darstellung des Palastes der Sonne mit den vier

- Jahreszeiten ist durch eine Reihe zeichnerischer Vorstudien und durch Gérard Audrans Kupferstich (1681) nach dem endgültigen Entwurf überliefert, siehe GADY/MILOVANOVIC 2016, Nr. 84–89, S. 224–229.
- 117 CHANTELOU/ROSE 1919, S. 24. »Il a beaucoup examiné l'église et a monté au haut de la coupe pour voir ce que Mignard y a peint.« CHANTELOU/STANIĆ 2001, S. 58 (13. Juni).
- 118 Die Königinmutter Anna von Österreich beauftragte Pierre Mignard 1663 mit dieser ersten monumentalen Kuppelausmalung in Paris, für die ihm die Erfahrungen seines langjährigen Rom-Aufenthaltes (1635–57) sicherlich zugute kamen. Nach ihrer Vollendung erregten die Fresken die Bewunderung des Hofes, wozu Mignards Freund Molière durch sein 1669 publiziertes Lobgedicht beitrug, und verschafften ihm den Auftrag Colberts, das Gewölbe seiner Grabkapelle auszuschnücken; siehe MÉROT 1995, S. 271–273.
- 119 CHANTELOU/ROSE 1919, S. 294. »[...] nous sommes montés sur la palque pour voir la coupe de Mignard que nous avons trouvé là. Le Cavalier, l'ayant très longtemps considérée et en différent lieux, a dit que c'est un très bel ouvrage et qu'on pouvait presque dire que un peintre qui n'avait point peint de coupe n'était pas tout à fait peintre; que cet ouvrage était riche sans confusion. Il a dit la difficulté qu'il y a dans ces grands ouvrages, où il faudrait, s'il se pouvait, des pinceaux d'une aune de long, où l'on n'a pas la place de se retirer et où l'on ne voit pas de près ce que l'on fait, les parties étant si grandes; que quand le cavalier Lanfranco retouchait la coupe de Sant'Andrea della Valle, il avait de grosses brosses pour pinceaux attachées au bout d'une perche, laquelle était si longue qu'il fallait la tenir à deux hommes, qu'il guidait et qu'il retouchait de cette sorte, >ce qui est un faire, a-t-il dit, de grande contrainte et de grande difficulté.« CHANTELOU/STANIĆ 2001, S. 242 (9. Oktober). Vgl. zu Lanfrancos souveräner Freskierpraxis BELLORI 1672, S. 381: »La sua maniera ritiene li principii, e l'educatione della scuola de' Carracci, e prevale nell'idea, e dispositione del Correggio, non però con modo si fornito, e sfumato, ma risoluto di pratica. Riuscì egli nel colorire in grande, e nelle distanze, e com'egli diceva che l'aria dipingeva per lui.«
- 120 Hierzu grundlegend SOHM 1995. Auch MOLIÈRE 1669, S. 18f. hebt auf die Schwierigkeit der Freskomalerei ab: »Mais la Fresque est pressante, & veut sans complaisance / Qu'un peintre s'accomode à son impatience; / La traite à sa manière, & d'un travail soudain / Saisisse le moment, qu'elle donne à sa main. [...] Une main prompte à suivre un beau feu qui la guide, / Et dont come un éclair, la justesse rapide / Répande dans ses fonds, à grands traits non taster, / De ses expressions les touchants beautez. [...] Cent doctes mains chez elle ont cherché la louange; / Et lules, Annibal, Raphaël, Michel-Ange, / Les Mignards de leur siècle, en illustres Rivaux, / Ont voulu par la Fresque anoblir leurs travaux.«
- 121 »[...] qu'Annibal Carracche disait souvent que qui n'avait pas peint à fresque ne pouvait pas être appelé peintre.« CHANTELOU/STANIĆ 2001, S. 280 (20. Oktober).
- 122 CHANTELOU/ROSE 1919, S. 294; CHANTELOU/STANIĆ 2001, S. 242 (9. Oktober).
- 123 CHANTELOU/ROSE 1919, S. 301. »[...] que c'était le moyen de faire quelque chose de grand et de concerté, et que ce que l'on ordonne autrement ne se trouvait jamais beau, n'y ayant que le particulier, qui n'est que le moins considerable.« CHANTELOU/STANIĆ 2001, S. 247 (10. Oktober).
- 124 Indem sie die Bedeutungsaspekte des Begriffs *macchia* seit Leone Battista Alberti und besonders bei Filippo Baldinucci nachzeichnete, konnte Claudia Lehmann anhand dieser Passage des *Journals* zeigen, dass sich Berninis Verwendung des Begriffs weniger aus dieser italienischen Tradition als vielmehr im Kontext des zeitgenössischen kunst-

- theoretischen Diskurses in Frankreich erklären lässt, korrespondiert er doch mit dem bei Duquesnoy, De Piles oder Testelin nachweisbaren *faire de masses*, das Anordnen von Figurengruppen als Teil der *disposition*. Auf überzeugende Weise wird die Adaption des Arbeitens *alle macchie* von ihr vor dem Hintergrund der Etablierung monumentaler Freskomalerei im Paris der 1660er Jahre gedeutet, siehe LEHMANN 2015.
- 125 Die beiden 1665 ausgeführten Gemälde sind Teil des Zyklus mit Taten Alexanders des Großen und messen 470 x 1209 und 450 x 707 cm; Paris, Musée du Louvre, Inv. 2894 und 2898. Siehe hierzu zuletzt die Beiträge von Thomas Kirchner und Olivier Bonfait in GADY/MILOVANOVIC 2016, S. 27–43.
- 126 CHANTELOU/ROSE 1919, S. 295. »Le Cavalier l'a encore regardé fort longtemps, se retirant dans tout l'éloignement qu'il a pu. Après, il a dit à diverses fois *È bella, è bella*. Il avait été mis une toile par dessus en forme de plafond pour ramasser les rayons de la vue. Il l'a fait ôter et l'a encore regardé longtemps après.« CHANTELOU/STANIĆ 2001, S. 243 (10. Oktober).
- 127 So meint auch der König einmal beiläufig: »il ne loue pas beaucoup de choses.« CHANTELOU/STANIĆ 2001, S. 153 (3. September). Für Chantelou ist das Anlass, Bernini aufzufordern, sich mehr anzuschauen und demonstrativ Beifall zu spenden; vgl. ebd., S. 154 (4. September). Der Marschall von Gramont grollt, »le Cavalier ne louait rien, que l'on le lui rendait«, worauf ihm Chantelou entgegenhält, Bernini lobe eben nur, was es verdiene, verliere aber über Tadelnswertes kein Wort; CHANTELOU/STANIĆ 2001, S. 214 (30. September).
- 128 So auch bei der offiziellen Visite in den Gobelins-Werkstätten am 6. September: »Il a fort loué les dessins et tableaux de M. Le Brun et la fertilité de son invention.« CHANTELOU/STANIĆ 2001, S. 161. SCHNEIDER 2006, S. 428f. spricht dennoch von einer »geradezu inszenierten Opposition zu Le Brun« und einem »Affront« gegen diesen während des Akademiebesuchs.
- 129 CHANTELOU/STANIĆ 2001, S. 105f.
- 130 Vorwürfe gegen Le Brun: ebd., S. 105 (4. August), 109f. (9. August), 111 (10. August), 154 (4. September), 260 (14. Oktober).
- 131 CHANTELOU/ROSE 1919, S. 42. »Il parla après de quelques dessins que Mignard lui avait montrés chez lui, et dit qu'il avait un plaisir extrême de voir ces premières productions d'esprit des grands hommes; que c'était là qu'on voyait la splendeur d'une idée nette, claire et noble; que Raphaël avait eu l'esprit si beau, que sa première imagination était arrêtée comme les ouvrages les plus achevés du monde, et dit même que ces dessins des grands maîtres étaient, en quelque sorte, plus satisfaisants que les ouvrages qu'il avaient depuis exécutés dessus avec étude. Nous lui dîmes que, quand il voudrait, nous lui en ferions voir une très grande quantité de bons des plus grands maîtres que Jabach avait ramassés de tout côtés.« CHANTELOU/STANIĆ 2001, S. 71 (6. Juli). Der aus Köln stammende Bankier und Kunsthändler Everhard Jabach war 1671 gezwungen, seine Sammlung, darunter über 5000 Zeichnungen, an das Cabinet du Roy zu verkaufen. Danach gelang es ihm, eine zweite umfangreiche Sammlung aufzubauen; siehe MONBEIG-GOGUEL/VIATTE 1978 und PY 2001.
- 132 CHANTELOU/ROSE 1919, S. 306f. »On a vu quantité de dessins de tous les maîtres. Le Cavalier a dit qu'il n'y avait aucuns dessins où l'on pût être moins trompé que ceux d'Annibal Carrache, pour ce qu'ils étaient moins finis et pouvaient plus difficilement être copiés. Il en a vu un grand nombre qu'il a dit n'être que des copies. Il y en a quelques-uns de Raphaël extraordinairement beaux, comme celui de *Attilla*. Jabach a dit qu'il lui coûtait cent pistoles, de feu M. Du Fresne. Il a [vu] celui de Poussin d'*Armide important Renaud*,

- don't le tableau est en France, quantité de Jules Romain, du Titien, de Véronèse et autres maîtres. Enfin, il s'est levé brusquement, et a dit qu'il avait les yeux las de voir tant de belles choses [...]» CHANTELOU/STANIĆ 2001, S. 251 (11. Oktober). Der großformatige *modello* Raffaels zum Fresko mit der *Begegnung Leos des Großen mit Attila* in der Stanza d'Eliodoro im Vatikan (1513–14) gelangte mit anderen Glanzstücken der Jabach-Sammlung in den Louvre (Inv. 3873); die Herkunft des Blattes aus dem Besitz von Raphaël Trichet Du Fresne (1611–1661), des Herausgebers von Leonardo da Vincis Malerei-Traktat, ist einzig durch Chantelou bezeugt.
- 133 Beim Verkauf seiner Sammlung an den König behielt Jabach nicht nur die von ihm besonders geschätzten Landschaftszeichnungen Annibale Carraccis für sich, sondern auch etliche Originalblätter Raffaels, welche er unbemerkt durch Kopien Giulio Romanos ersetzte; siehe Simonetta Prosperi Valenti Rodinò in SCIOLLA 1992, S. 96.
- 134 Hierzu TUMMERS 2011, S. 63f.
- 135 Vgl. ebd., S. 82.
- 136 CHANTELOU/ROSE 1919, S. 272. »Je lui ai dit à ce sujet que ce portrait de Léon X, qui est à Rome, n'est pas réputé l'original, qu'il y en a un à Florence, et lui ayant conté l'histoire que rapporte Giorgio Vasari, il m'a reparti que celui qui est à Farnèse est si beau qu'on ne peut pas s'imaginer que se ne soit l'original.« CHANTELOU/STANIĆ 2001, S. 227 (6. Oktober).
- 137 Raffaels Gemälde von 1518 befindet sich in den Uffizien, Andrea del Sartos Kopie von 1525 in Neapel, Museo del Capodimonte. Vgl. VASARI/FESER 2005, S. 52–55 und S. 114f., Anm. 189.
- 138 Die Episode war sehr populär und wurde unter anderem von Filippo Baldinucci, Roger De Piles und Jean-Baptiste Du Bos in Bezug auf die Täuschungskraft hervorragend ausgeführter Kopien zitiert; MULLER 1989, S. 144f.
- 139 Meine Übersetzung. »Lui ayant dit ensuite ce que le même Giorgio Vasari a rapporté de la copie qu'Andrea Del Sarto fit de ce portrait, il m'a conté qu'un des qu'un des siens, qui dessinait nettement, ayant fait un jour une copie d'un portrait de sa main, lequel il retoucha, il ne reconnaissait pas après lui-même l'original de la copie.« CHANTELOU/STANIĆ 2001, S. 227 (6. Oktober). CHANTELOU/ROSE 1919, S. 272 und SCHNEIDER/ZITZLSPERGER 2006, S. 205 sind hier missverständlich. Von Bedeutung ist zum einen, dass Chantelou und nicht Bernini die Erzählung Vasaris referiert (dieser besaß die *Vite* zwar vermutlich selbst, die von ihm im *Journal* erzählten Anekdoten von Renaissance-Künstlern scheinen aber alle auf oraler Tradition zu beruhen), zum anderen, dass Bernini unmittelbar mit dem Beispiel der Kopierpraxis in der eigenen Werkstatt repliziert, wie um seinen Irrtum zu entschuldigen.
- 140 CHANTELOU/ROSE 1919, S. 63 (25. Juli). Ganz ähnlich ist die Geschichte von einem von Mönchen in Rom eifersüchtig vor der Öffentlichkeit verborgenen Raffael, der sich beim schließlichen Verkauf als schwache Kopie erweist. Berninis Kommentar: »Ihr hättet besser daran getan, ihn zu verstecken!« S. 270 (5. Oktober).
- 141 CHANTELOU/ROSE 1919, S. 63. »[...] qu'il fallait pas regarder au nom, mais à l'ouvrage.« CHANTELOU/STANIĆ 2001, S. 87 (25. Juli).
- 142 CHANTELOU/ROSE 1919, S. 63f. »Je lui ai dit, au respect du mien, que c'avait été un nommé Du Laurier, français, élève du Guide, qui m'en avait donné l'avis; qu'il avait dit que le temps était favorable pour l'acheter; que le cardinal Antoine étant à Bologne, et que, comme il commandait l'armée contre le duc de Parme et autres princes ligués, l'on craignait qu'il ne voulût avoir ce tableau pour une pièce de pain; que c'était un tableau connu et que le Guide ne voyait jamais qu'à genoux. Le Cavalier a dit qu'en cela, plus qu'en toute autre

- chose, il s'assurera de sa beauté [...]« CHANTELOU/STANIĆ 2001, S. 87. Ein in Bologna tätiger Maler namens Du Laurier ist nicht bekannt, Stanić lässt die Stelle unkommentiert. Bei dem von Chantelou erwähnten Reni-Schüler könnte es sich aber um Michele Desubleo, eigentlich Michel de Sobleau (1602–1676) handeln – gut zwei Jahrzehnte nach dem Erwerb des Bildes mag der Sammler den Namen nicht mehr genau erinnert haben.
- 143 Im Original Italienisch, siehe folgende Anmerkung.
- 144 CHANTELOU/ROSE 1919, S. 66. »Puis il a dit: *lo stimo questi quadri come se fossero di qual si voglia pittore che sia stato al mondo*. Voyant qu'il demandait sur quoi était peint le tableau de Raphaël, je l'ai tiré de sa boîte pour lui montrer que c'était sur une table de bois avec des traverses. Je lui ai fait remarquer avec combien de force il est peint. Il a dit que cela est d'autant plus extraordinaire que ce tableau est fini.« CHANTELOU/STANIĆ 2001, S. 89 (25. Juli).
- 145 »Indeed, it appears that some sharp-eyed connoisseurs were not only able to distinguish deceptive copies without knowing the original, but that they could also make distinctions not discussed in the art-theoretical texts, such as recognizing a spoiled original.« TUMMERS 2011, S. 74.
- 146 CHANTELOU/ROSE 1919, S. 263f., dort lautet die italienische Phrase am Schluss: »Questo lo piaceva assai.« Sie wurde nach Stanićs Lesart korrigiert und ist wohl als augenzwinkernde Bezugnahme auf Chantelous Empfindlichkeit gegenüber Veroneses Decorumsverstößen zu verstehen; vgl. hierzu den Stellenkommentar bei CHANTELOU/STANIĆ 2001, S. 334. »Nous avons retrouvé celui de Titien assez gâté, nonobstant ce qui a été fait. L'Albane est un peu mieux. Le garde-robe nous en a montré un pareil de l'Albane, mais de figures plus petites, lequel le Cavalier a dit être l'original; il a montré ensuite une *Vierge* du Guide, où est un petit Christ dormant; la Vierge moins qu'à mi-corps et en acte d'adoration. Le Cavalier a admire ce tableau et a dit qu'il avait été fait autrefois pour Urbain VIII, qui n'était encore que nonce à Bologne. L'on lui a montré ensuite le tableau de Raphaël donné par défunt M. de Fontenay à M. le cardinal Mazarin, et qui est pareil à celui qu'avait M^{me} Des Ouches, homis qu'en celui-ci la figure de saint Jean n'est pas achevée. Le garde-robe ayant dit que celui-ci est l'original, la Cavalier a montré une main, et a dit: »À ces parties, l'on connaît qu'un tableau n'est pas original; cela, a-t-il dit, n'a jamais été peint de Raphaël. Il faut que ce soit de Jules Romain.« Il a trouvé la sainte Élisabeth fort belle, et, montrant comme elle est habillée, il a dit: »Voilà comment le signor Poussin drape ses draperies.« Le garde-robe lui a fait voir après un portrait de vieille, qu'il a dit être celui de la mère de Michel-Ange et fait de sa main. Le Cavalier a assuré qu'il n'était pas peint de lui. Après, il a vu un *Christ mort* en raccourci, d'Andrea Mantegna, avec quelques autres figures. Il n'en a rien dit. Il a vu après un tableau de la *Naissance de la Vierge*, de Paul Véronèse, où il a mis sur le devant un chat et des poules. Il s'est tourné devers moi, et en riant, il m'a dit: *Questo le piacerà assai*.« CHANTELOU/STANIĆ 2001, S. 221f. (4. Oktober).
- 147 Ebd.
- 148 »Je lui a dit qu'à Paris, il y avait dix ou douze cabinets où il y avait de beaux tableaux, que depuis quinze ou vingt ans, l'on n'avait point épargné l'argent pour en tirer de Rome, de Venise et autres lieux d'Italie [...]« CHANTELOU/STANIĆ 2001, S. 256 (13. Oktober).
- 149 Einmal räumt Bernini ein, bewusst geschmeichelt zu haben; vgl. CHANTELOU/STANIĆ 2001, S. 163 (7. September).

Bibliographie

- ALBL/AGGUJARO 2016: Stefan Albl und Alina Aggujaro (Hg.), *Il metodo del conoscitore. Approcci, limiti, prospettive*, Rom 2016.
- BÄTSCHMANN 1982: Oskar Bätschmann, *Diskurs der Architektur im Bild. Architekturdarstellungen im Werk von Poussin*, in: *Architektur und Sprache. Gedenkschrift für Richard Zürcher*, hg. von Carlpeter Braegger, München 1982, S. 11–48.
- BALDINUCCI 1681: Filippo Baldinucci, *Lettera, nella quale risponde ad alcuni quesiti in materie di pittura, all'illustrissimo, e clarissimo Signor Marchese e Senatore Vincenzo Capponi*, Rom 1681.
- BALDINUCCI 1682: Filippo Baldinucci, *Vita Del Cavaliere Gio. Lorenzo Bernino Scultore, Architetto, e Pittore*, Florenz 1682.
- BARTELS 2018: *Roms sprechende Steine. Inschriften aus zwei Jahrtausenden. Gesammelt, übersetzt und erläutert von Klaus Bartels*, 5., durchgesehene Auflage, Darmstadt/Mainz 2018.
- BEAL 1984: Mary Beal, *Richard Symonds in Italy. His Meeting with Nicolas Poussin*, in: *The Burlington Magazine* 126, 1984, S. 139–144.
- BELLORI 1672: Gio[van] Pietro Bellori, *Le Vite de' Pittori, Scultori et Architetti Moderni*, Rom 1672.
- BELLORI/OY-MARRA 2018: Giovan Pietro Bellori, *Die Idee des Malers, des Bildhauers und des Architekten. Neu übersetzt von Anja Brug und Irina Schmiedel unter Mitarbeit von Ulrike Tarnow*, herausgegeben, eingeleitet, kommentiert und mit einem Essay versehen von Elisabeth Oy-Marra, Göttingen 2018.
- BERGER 2009: Robert W. Berger, *Charles Le Brun's Lost Equestrian Painting of Louis XIV (1663). A Reconstruction*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 72, 2009, S. 274–286.
- BERNINI 1713: *Vita Del Cavalier Gio. Lorenzo Bernino Descritta da Domenico Bernino, suo Figlio*, Rom 1713.
- BERNINI/MORMANDO 2011: Domenico Bernini, *The Life of Gian Lorenzo Bernini. A Translation and Critical Edition, with Introduction and Commentary*, by Franco Mormando, University Park 2011.
- BIANCO/GRISOLIA/PROSPERI VALENTI RODINÒ 2017: Alberto Bianco, Francesco Grisolia und Simonetta Prosperi Valenti Rodinò (Hg.), *Padre Sebastiano Resta (1635–1714). Milanese, oratoriano, collezionista di disegni nel Seicento a Roma*, Rom 2017.
- BICKENDORF 1998: Gabriele Bickendorf, *Die Historisierung der italienischen Kunstbetrachtung im 17. und 18. Jahrhundert*, Berlin 1998.

- BOREA/GASPARRI 2000: Evelina Borea und Carlo Gasparri (Hg.), *L'Idée del Bello. Viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori*, Ausst.-Kat. Rom, 2 Bde., Rom 2000.
- BREJON DE LAVERGNÉE/VOLLE 1988: Arnauld Brejon de Lavergnée und Nathalie Volle (Hg.), *Seicento. Le siècle de Caravage dans les collections françaises*, Ausst.-Kat. Paris/Mailand, Paris 1988.
- BROWN 1995: Jonathan Brown, *Kings and Connoisseurs. Collecting Art in Seventeenth-Century Europe*, Princeton 1995.
- BRUHN 2006: Matthias Bruhn, *Unter Kunstfreunden. Die Sammlung Paul Fréart de Chantelou und das Nachleben Nicolas Poussins*, in: *Bernini in Paris. Das Tagebuch des Paul Fréart de Chantelou über den Aufenthalt Gianlorenzo Berninis am Hof Ludwigs XIV.*, hg. von Pablo Schneider und Philipp Zitzlsperger, Berlin 2006, S. 337–357.
- BURCHARD 2016: Wolf Burchard, *The Sovereign Artist: Charles Le Brun and the Image of Louis XIV*, London 2016.
- CHANTELOU/ROSE 1919: *Tagebuch des Herrn von Chantelou über die Reise des Cavaliere Bernini nach Frankreich*. Deutsche Bearbeitung von Hans Rose, München 1919.
- CHANTELOU/STANIĆ 2001: Paul Fréart de Chantelou, *Journal de voyage du Cavalier Bernin en France*. Édition du Milovan Stanić, Paris 2001.
- CHAPMAN/WESTSTEIJN/MEIJERS 2019: H. Perry Chapman, Thijs Weststeijn und Dulcia Meijers (Hg.), *Kennerschap en kunst. Connoisseurship and the Knowledge of Art*, Leiden/Boston 2019.
- COLANTUONO 1997: Anthony Colantuono, *Guido Reni's Abduction of Helen. The Politics and Rhetoric of Painting in Seventeenth-Century Europe*, Cambridge 1997.
- COSTA 2017: Sandra Costa, *Il »comune giudizio universale« e i criteri di valutazione dell'arte*, in: *I savi e gli ignoranti. Dialogo del pubblico con l'arte (XVI–XVIII secolo)*, hg. von Sandra Costa und Giovanna Perini Folesani, Bologna 2017, S. 59–102.
- COTTÉ 1988: Sabine Cotté, *Un exemple du »goût italien«: La galerie de l'hôtel de La Vrillière à Paris*, in: *Seicento. Le siècle de Caravage dans les collections françaises*, Ausst.-Kat. Paris/Mailand, hg. von Arnauld Brejon de Lavergnée und Nathalie Volle, Paris 1988, S. 39–46.
- CUREAU DE LA CHAMBRE 1685: [Pierre Cureau de la Chambre,] *Preface Pour Servir A L'Histoire De La Vie Et Des Ouvrages Du Cavalier Bernin / Éloge de M. le Cavalier Bernin*, Paris 1685.
- DE FUCCIA 2014: Laura De Fuccia, *Paolo Veronese, maestro di eleganza alla corte francese nel Seicento*, in: *artibus et historiae* 35, 2014, S. 123–139.

- DE FUCCIA 2016: Laura De Fuccia, Venezia e Parigi, 1600–1700. La pittura veneziana e la Francia: fortuna e dialoghi, Genf 2016.
- DUCAMP 1997: Emmanuel Ducamp (Hg.), »Le Repas chez Simon«. Véronèse, histoire et restauration d'un chef-d'oeuvre, Paris 1997.
- DUFRESNOY 1668: L'art de peinture. Trad. en françois, avec des remarques de Charles Alphonse Du Fresnoy [übersetzt und kommentiert von Roger de Piles], Paris 1668.
- ELSIG 2009: Frédéric Elsig, Charlotte Guichard, Peter Parshall und Philippe Sénéchal, mit Philippe Bordes, Le connoisseurship et ses révisions méthodologiques, in: *Perspective* 3, 2009, S. 344–356.
- FRANKEN 2005: Michiel Franken, »Pour mon honneur et pour vostre contentement: Nicolas Poussin, Paul Fréart de Chantelou and the Making and Collecting Copies, in: *The Learned Eye. Regarding Art, Theory, and the Artist's Reputation. Essays for Ernst van de Wetering*, hg. von Marieke van den Doel, Amsterdam 2005, S. 181–189.
- FREEDBERG 2006: David Freedberg, Why Connoisseurship Matters, in: *Munuscula Amicorum. Contributions on Rubens and His Colleagues in Honor of Hans Vlieghe*, Bd. 1, hg. von Katlijne van der Stighelen, Turnhout 2006, S. 29–42.
- FRIEDLÄNDER 1946: Max J. Friedländer, *Von Kunst und Kennerschaft*, Oxford/Zürich 1946.
- FRIGO 2012: Alberto Frigo, Can One Speak of Painting if One Cannot Hold a Brush? Giulio Mancini, Medicine, and the Birth of the Connoisseur, in: *Journal of the History of Ideas* 73, 2012, S. 417–436.
- GADY/MILOVANOVIC 2016: Bénédicte Gady und Nicolas Milovanovic (Hg.), *Charles Le Brun (1619–1690)*, Ausst.-Kat. Paris, Paris 2016.
- GAGE 2009: Frances Gage, Giulio Mancini and Artist-Amateur Relations in Seventeenth-Century Roman Academies, in: *The Academia Seminars. The Accademia di San Luca in Rome, c. 1590–1635*, hg. von Peter M. Lukehart, New Haven u.a. 2009, S. 247–287.
- GAGE 2016: Frances Gage, *Painting as Medicine in Early Modern Rome. Giulio Mancini and the Efficacy of Art*, University Park 2016.
- GIBSON-WOOD 1988: Carol Gibson-Wood, *Studies in the Theory of Connoisseurship from Vasari to Morelli*, New York/London 1988.
- GIBSON-WOOD 2000: Carol Gibson-Wood, Jonathan Richardson. *Art Theorist of the English Enlightenment*, New Haven/London 2000.
- GINZBURG 2017: Carlo Ginzburg, Ekphrasis et connoisseurship, in: *Comment lire les images?*, hg. von Emmanuel Alloa, Dijon 2017, S. 119–144.

- GREEN 2000: Tony Green, Nicolas Poussin Paints the Seven Sacraments Twice. An Interpretation of Figures, Symbols and Hieroglyphs, together with a Running Commentary on the Paintings, the Drawings and the Artist's Letters, Lancaster 2000.
- GUICHARD 2007: Charlotte Guichard, Connoisseurship and Artistic Expertise. London and Paris, 1600–1800, in: *Fields of Expertise. A Comparative History of Expert Procedures in Paris and London, 1600 to Present*, hg. von Christelle Rabier, Newcastle 2007, S. 173–191.
- HABERT 2004: Jean Habert, La peinture vénitienne du XVI^e siècle dans les collections royales, de François I^{er} à Louis XIV, in: *Venise en France. La fortune de la peinture vénitienne. Des collections royales jusqu'au XIX^e siècle*, hg. von Gennaro Toscano, Paris 2004, S. 15–38.
- HABERT 2011: Jean Habert, Le goût pour la peinture de Véronèse en France, in: *Venise & Paris, 1500–1700. La peinture vénitienne de la Renaissance et sa réception en France*, hg. von Michel Hochmann, Genf 2011, S. 299–348.
- HAFFNER 1988: Christel Haffner, La Vrillière, collectionneur et mécène, in: *Seicento. Le siècle de Caravage dans les collections françaises*, Ausst.-Kat. Paris/Mailand, hg. von Arnauld Brejon de Lavergnée und Nathalie Volle, Paris 1988, S. 29–38.
- HASKELL/PENNY 1982: Francis Haskell und Nicholas Penny, Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture 1500–1900, New Haven/London 1982.
- HOCHMANN 1994: Michel Hochmann (Hg.), Roma 1630. Il trionfo del pennello, Ausst.-Kat. Rom, Mailand 1994.
- INGLIS 2016: Erik Inglis, Expertise, Artifacts, and Time in the 1534 Inventory of the St-Denis Treasury, in: *The Art Bulletin* 98, 2016, S. 14–42.
- KEAZOR 2012: Henry Keazor, Die Kopie als Risiko und Chance: Nicolas Poussin. Reproduktive versus dokumentarische Kopie, in: *Déjà-vu? Die Kunst der Wiederholung von Dürer bis YouTube*, Ausst.-Kat. Karlsruhe, hg. von Ariane Mensger, Bielefeld 2012, S. 54–63.
- KOBI 2017: Valérie Kobi, Dans l'œil du connaisseur. Pierre-Jean Mariette (1694–1774) et la construction des saviors en histoire de l'art, Rennes 2017.
- KRÜGER 2016: Klaus Krüger, Grazia. Religiöse Erfahrung und ästhetische Evidenz, Göttingen 2016.
- LAVIN 1981: Irvin Lavin, Bernini and the Art of Social Satire, in: *Drawings by Gianlorenzo Bernini from the Museum der Bildenden Künste Leipzig, German Democratic Republic*, Ausst.-Kat. Princeton, hg. von Irvin Lavin, Princeton 1981, S. 25–54.

- LEHMANN 2015: Claudia Lehmann, Bernini's *macchia*, in: *A Transitory Star. The Late Bernini and his Reception*, hg. von Claudia Lehmann und Karen J. Lloyd, Berlin/Boston 2015, S. 95–116.
- LEHMANN/PETRI 2012: Doris H. Lehmann und Grischka Petri, Der Eklektizismus und seine Verfahren – historisch-methodische Anmerkungen, in: *Eklektizismus und eklektische Verfahren in der Kunst*, hg. von Doris H. Lehmann und Grischka Petri, Hildesheim/Zürich/New York 2012, S. 1–21.
- LÖHNESEN 1952: Hans Wolfgang von Löhneysen, Die ikonographischen und geistesgeschichtlichen Voraussetzungen der »Sieben Sakramente« des Nicolas Poussin, in: *Zeitschrift für Religions- und Geistesgeschichte* 4, 1952, S. 133–150.
- LOIRE 1996: Stéphane Loire, Musée du Louvre, Département des peintures. École italienne, XVII^e siècle, 1. Bologne, Paris 1996.
- LOIRE 2006: Stéphane Loire, Musée du Louvre, Département des Peintures. École italienne, XVII^e siècle, 2. Florence, Gênes, Lombardie, Naples, Rome et Venise, Paris 2006.
- MAHON 1947: Denis Mahon, *Studies in Seicento Art and Theory*, London 1947.
- MAHON 1999: Denis Mahon, Nicolas Poussin. Works from His First Years in Rome, Ausst.-Kat. Jerusalem, Foligno 1999.
- MANCINI/MARUCCHI/SALERNO 1956/57: Giulio Mancini, Considerazioni sulla pittura. Pubblicato per la prima volta da Adriana Marucchi con il commento di Luigi Salerno, 2 Bde., Rom 1956/57.
- MANGONE 2014: Carolina Mangone, Like Father, Like Son: Bernini's Filial Imitation of Michelangelo, in: *Art History* 37, 2014, S. 666–687.
- MAZZA 2009: Angelo Mazza, Lelio Orsi e l'expertise collegiale di padre Sebastiano Resta, in: Federico Zeri, dietro l'immagine. Opere d'arte e fotografia, Ausst.-Kat. Bologna, hg. von Anna Ottani Cavina, Turin u.a. 2009, S. 65–69.
- MENSGER 2014: Ariane Mensger, Kennerschaft heute? Impulsreferat, in: *Kunstgeschichte-ejournal* 2014, <https://www.kunstgeschichte-ejournal.net/335/>.
- MÉROT 1995: Alain Mérot, *French Painting in the Seventeenth Century*, New Haven/London 1995.
- MICHEL 2004: Patrick Michel, La peinture vénitienne en France aux XVII^e et XVIII^e siècles, in: *Venise en France. La fortune de la peinture vénitienne. Des collections royales jusqu'au XIX^e siècle*, hg. von Gennaro Toscano, Paris 2004, S. 39–61.
- MILOVANOVIC/SZANTO 2015: Nicolas Milovanovic und Mickaël Szanto (Hg.), Poussin et Dieu, Ausst.-Kat. Paris, Paris 2015.

- MOLIÈRE 1669: [Jean-Baptiste Poquelin, genannt] Molière, *La gloire du Val-de-Grâce*, Paris 1669.
- MONBEIG-GOGUEL/VIATTE 1978: Catherine Monbeig-Goguel und Françoise Viatte, *Des-
sins de la collection Everard Jabach acquis en 1671 pour la collection royale*,
Ausst.-Kat. Paris, Paris 1978.
- MONTANARI 1998: Tomaso Montanari, Bernini e Cristina di Svezia. Alle origini della
storiografia berniniana, in: Gian Lorenzo Bernini e i Chigi tra Siena e Roma, hg.
von Alessandro Angelini, Cinisello Balsamo 1998, S. 329–477.
- MONTANARI 2009a: Tomaso Montanari, Barocchi in barocco: indizi di una persistenza,
in: Federico Barocci 1535–1612. L'incanto del colore. Una lezione per due secoli,
Ausst.-Kat. Siena, hg. von Alessandra Giannotti und Claudio Pizzorusso,
Cinisello Balsamo 2009, S. 216–225.
- MONTANARI 2009b: Tomaso Montanari, Il colore del marmo. I busti di Bernini tra
scultura e pittura. Ritratto e storia, funzione e stile (1610–1638), in: I marmi vivi.
Bernini e la nascita del ritratto barocco, Ausst.-Kat. Florenz, hg. von Andrea
Bacchi u.a., Florenz 2009, S. 71–135.
- MONTANARI 2013: Tomaso Montanari, Dalla parte dei moderni: Caravaggio, Bernini e
la libertà dell'artista, in: Le componenti del Classicismo secentesco: lo statuto
della scultura antica, hg. von Leonarda Di Cosmo und Lorenzo Fatticcioni, Rom
2013, S. 243–258.
- MULLER 1989: Jeffrey A. Muller, Measures of Authenticity: The Detection of Copies
in the Early Literature on Connoisseurship, in: *Retaining the Original. Multiple
Originals, Copies and Reproductions / Studies in the History of Art, Volume 20*,
1989, S. 141–149.
- OSTROW 2006: Steven F. Ostrow, Bernini's Voice: From Chantelou's Journal to the
Vite, in: *Bernini's Biographies. Critical Essays*, hg. von Maarten Delbeke, Evonne
Levy und Steven F. Ostrow, University Park 2006, S. 111–141.
- PANOFSKY 1998: Erwin Panofsky, Die Scala Regia im Vatikan und die Kunstanschau-
ungen Berninis [1919], in: *Erwin Panofsky, Deutschsprachige Aufsätze II*, hg. von
Karen Michels und Martin Warnke, Berlin 1998, S. 897–935.
- PANTIN 1999: Isabelle Pantin, *Les Fréart de Chantelou. Une famille d'amateurs au
XVII^e siècle entre Le Mans, Paris et Rome*, Le Mans 1999.
- PIERGUIDI 2016: Stefano Pierguidi, Giulio Mancini e la nascita della ›connoisseurship‹,
in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 79, 2016, S. 63–71.
- POUSSIN/BLUNT 1964: Nicolas Poussin, *Lettres et propos sur l'art. Textes réunis et
présentés par Anthony Blunt*, Paris 1964.

- PROSPERI VALENTI RODINÒ 2013: Simonetta Prosperi Valenti Rodinò (Hg.), *Dilettanti del disegno nell'Italia del Seicento. Padre Resta tra Malvasia e Magnavacca*, Rom 2013.
- PY 2001: Bernadette Py, *Everhard Jabach collectionneur (1618–1695). Les dessins de l'inventaire de 1695*, Paris 2001.
- RICE 1997: Louise Rice, *The Altars and Altarpieces of New St Peter's. Outfitting the Basilica, 1621–1666*, Cambridge 1997.
- RIEGL 1966: Alois Riegl, *Historische Grammatik der bildenden Künste*. Aus dem Nachlaß herausgegeben von Karl M. Swoboda und Otto Pächt, Graz/Köln 1966.
- SCHAWELKA 1993: Karl Schawelka, *Zu nah am Bild*, in: *Musis et litteris. Festschrift für Bernhard Rupprecht zum 65. Geburtstag*, hg. von Silvia Glaser und Andrea M. Kluxen, München 1993, S. 491–522.
- SCHLEGEL 1985: Ursula Schlegel, *Bernini und Guido Reni*, in: *Jahrbuch der Berliner Museen* 27, 1985, S. 101–145.
- SCHMIDT-LINSENHOFF 1988: Viktoria Schmidt-Linsenhoff, *Guidos Grazie. Rezeptionsgeschichte und Rezeptionsästhetik*, in: *Guido Reni und Europa. Ruhm und Nachruhm*, Ausst.-Kat. Frankfurt am Main, hg. von Sybille Ebert-Schifferer und Andrea Emiliani, Frankfurt am Main 1988, S. 62–70.
- SCHNAPPER 1994: Antoine Schnapper, *Curieux du Grand Siècle, Bd. 2: Collections et collectionneurs dans la France du XVII^e siècle*, Paris 1994.
- SCHNEIDER 2006: Pablo Schneider, *Charles Le Brun versus Gianlorenzo Bernini – Künstlerische Imagination zwischen Lehrbarkeit und Unlehrbarkeit*, in: *Bernini in Paris. Das Tagebuch des Paul Fréart de Chantelou über den Aufenthalt Gianlorenzo Berninis am Hof Ludwigs XIV.*, hg. von Pablo Schneider und Philipp Zitzlsperger, Berlin 2006, S. 415–433.
- SCHNEIDER/ZITZLSPERGER 2006: Pablo Schneider und Philipp Zitzlsperger (Hg.), *Bernini in Paris. Das Tagebuch des Paul Fréart de Chantelou über den Aufenthalt Gianlorenzo Berninis am Hof Ludwigs XIV.*, Berlin 2006.
- SCIOLLA 1992: Gianni Carlo Sciolla (Hg.), *Il Disegno. I grandi collezionisti*, Cinisello Balsamo 1992.
- SEILER 2018: Peter Seiler, *La maniera di Giotto. Evidenz und Fiktion patrimonialer Kennerschaft im ersten Teil der Viten Vasaris*, in: *Stil als (geistiges) Eigentum*, hg. von Julian Blunk und Tanja Michalsky, München 2018, S. 163–188.
- SMENTEK 2014: Kristel Smentek, *Mariette and the Science of the Connoisseur in Eighteenth-Century Europe*, Farnham u.a. 2014.

- SOHM 1991: Philip L. Sohm, *Pittoresco: Marco Boschini, His Critics, and Their Critiques of Painterly Brushwork in Seventeenth- and Eighteenth-Century Italy*, Cambridge u.a. 1991.
- SOHM 1995: Philip L. Sohm, *Gendered Style in Italian Art Criticism from Vasari to Malvasia*, in: *Renaissance Quarterly* 48, 1995, S. 759–808.
- SOUSSLOFF 1989: Catherine M. Soussloff, »Imitatio Buonarroti«, in: *The Sixteenth Century Journal* 20, 1989, S. 581–602.
- SPARTI 2001: Donatella Livia Sparti, *Giovan Pietro Bellori and Annibale Carracci's Self Portraits. From the »Vite« to the Artist's Funerary Monument*, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 45, 2001, S. 60–101.
- SPARTI 2008: Donatella Livia Sparti, *Novità su Giulio Mancini: medicina, arte e presunta »connoisseurship«*, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 52, 2008, S. 53–72.
- SPEAR 1997: Richard E. Spear, *The »Divine« Guido. Religion, Sex, Money and Art in the World of Guido Reni*, New Haven/London 1997.
- SPEAR 1998: Richard E. Spear, *Guido's Grace*, in: *Docere Delectare Movere. Affetti, devozione e retorica nel linguaggio artistico del primo Barocco romano*, hg. von Sible de Blaauw u.a., Rom 1998, S. 127–136.
- STANIĆ 1997: Milovan Stanić, *Le génie de Gianlorenzo Bernini d'après le Journal de Chantelou. Un chapitre italophile de la littérature artistique du Grand Siècle*, in: *La naissance de la théorie de l'art en France, 1640–1720 / Revue d'esthétique* 31/32, 1997, S. 108–118.
- STANIĆ 2001: Milovan Stanić, *Introduction*, in: *Paul Fréart de Chantelou, Journal de voyage du Cavalier Bernin en France. Édition du Milovan Stanić*, Paris 2001, S. 5–27.
- STANIĆ 2006: Milovan Stanić, *Wer war Paul Fréart de Chantelou?*, in: *Bernini in Paris. Das Tagebuch des Paul Fréart de Chantelou über den Aufenthalt Gianlorenzo Berninis am Hof Ludwigs XIV.*, hg. von Pablo Schneider und Philipp Zitzlsperger, Berlin 2006, S. 273–290.
- STANIĆ 2011: Milovan Stanić, »Aimer Rome et Paris comme Anvers et Venise«? *La peinture vénitienne dans la querelle du coloris au XVII^e siècle*, in: *Venise & Paris, 1500–1700. La peinture vénitienne de la Renaissance et sa réception en France*, hg. von Michel Hochmann, Genf 2011, S. 177–192.
- STEIGERWALD 2014: Jörn Steigerwald: *Grazia oder die Vollendung menschlicher Natur und Kunst in Giovan Pietro Belloris Vite*, in: *Begrifflichkeit, Konzepte, Definitionen. Schreiben über Kunst und ihre Medien in Giovan Pietro Belloris Viten und*

- der Kunstliteratur der Frühen Neuzeit, hg. von Elisabeth Oy-Marra, Marieke von Bernstorff und Henry Keazor, Wiesbaden 2014, S. 257–284.
- SUTTON 2004: Peter C. Sutton, Rembrandt and a Brief History of Connoisseurship, in: Ronald D. Spencer, *The Expert versus the Object. Judging Fakes and False Attributions in the Visual Arts*, Oxford 2004, S. 29–39.
- SWOBODA/WEPELMANN 2019: Gudrun Swoboda und Stefan Weppelmann (Hg.), *Caravaggio Bernini. Entdeckung der Gefühle*, Ausst.-Kat. Wien, München u.a. 2019.
- SZANTO 2016: Mickaël Szanto, *L'affaire Jabach. Charles Le Brun et les tableaux de Louis XIV*, in: *Revue de l'art* 192, 2016, S. 9–21.
- TUMMERS 2011: Anna Tummers, *The Eye of the Connoisseur. Authenticating Paintings by Rembrandt and His Contemporaries*, Los Angeles 2011.
- TUMMERS/JONCKHEERE 2008: Anna Tummers und Konrad Jonckheere, *Art Market and Connoisseurship. A Closer Look at Paintings by Rembrandt, Rubens and Their Contemporaries*, Amsterdam 2008.
- VASARI/FESER 2005: Giorgio Vasari, *Das Leben des Andrea del Sarto*. Neu übersetzt von Victoria Lorini, herausgegeben, kommentiert und eingeleitet von Sabine Feser, Berlin 2005.
- VERDI 1995: Richard Verdi (Hg.), *Nicolas Poussin 1594–1665*, Ausst.-Kat. London, London 1995.
- VERHOEVEN 2012: Gerrit Verhoeven, *Mastering the Connoisseur's Eye: Painting, Criticism, and the Canon in Dutch and Flemish Travel Culture, 1600–1750*, in: *Eighteenth-Century Studies* 46, 2012, S. 29–56.
- WARNKE 1997: Martin Warnke, *Nah und Fern zum Bilde [1986]*, in: *Martin Warnke, Nah und Fern zum Bilde. Beiträge zu Kunst und Kunsttheorie*, hg. von Michael Diers, Köln 1997, S. 6–15.
- WARWICK 2000: Genevieve Warwick, *The Arts of Collecting: Padre Sebastiano Resta and the Market for Drawings in Early Modern Europe*, Cambridge u.a. 2000.
- WARWICK 2003: Genevieve Warwick, *Connoisseurship and the Collection of Drawings in Italy c. 1700. The Case of Padre Sebastiano Resta*, in: *Collecting Prints and Drawings in Europe, c.1500–1750*, hg. von Christopher Baker, Caroline Elam und Genevieve Warwick, Aldershot u.a. 2003, S. 141–153.
- WARWICK 2009: Genevieve Warwick, *Making Statues Speak: Bernini and Pasquino*, in: *Articulate Objects. Voice, Sculpture and Performance*, hg. von Aura Satz und Jon Wood, Oxford u.a. 2009, S. 29–46.
- WARWICK 2011: Genevieve Warwick, *Bernini: Art as Theatre*, New Haven/London 2012.

- WAŻBIŃSKI 1988: Zygmunt Ważbiński, Annibale Carracci e l'Accademia di San Luca. A proposito di un monumento eretto in Pantheon nel 1674, in: *Les Carrache et les décors profanes*, hg. von L'École Française de Rome, Rom u.a. 1988, S. 557–615.
- WELZEL 2006: Barbara Welzel, Verhüllen und Inszenieren. Zur performativen Praxis in frühneuzeitlichen Sammlungen, in: *Frühneuzeitliche Sammlungspraxis und Literatur*, hg. von Robert Felfe und Angelika Lozar, Berlin 2006, S. 109–129.
- WIEMERS 1986: Michael Wiemers, Der »Gentleman« und die Kunst. Studien zum Kunsturteil des englischen Publikums in Tagebuchaufzeichnungen des 17. Jahrhunderts, Hildesheim/Zürich/New York 1986.
- WIMBÖCK 2002: Gabriele Wimböck, Guido Reni (1575–1642). Funktion und Wirkung des religiösen Bildes, Regensburg 2002.
- WÜNSCHE 1991: Raimund Wünsche, Pasquino, in: *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst*, 3. Folge, 42, 1991, S. 7–38.
- WÜNSCHE 1998: Raimund Wünsche, Der Torso. Ruhm und Rätsel, Ausst.-Kat. München, München 1998.
- ZERI 1976: Federico Zeri, Un Lelio Orsi trasformato in Correggio, ovvero un archetipo della perizia commerciale, in: *Federico Zeri, Diari di lavoro 2*, Turin 1976, S. 123–131.