

HANS GERHARD EVERS

SCHRIFTEN

PDF-Auszug des Aufsatzes

**Die Engelsbrücke in Rom
von Giovanni Lorenzo Bernini**

*Erstveröffentlichung:
Der Kunstbrief Nr. 53,
Verlag Gebr. Mann, Berlin 1948.*

<https://archiv.evers.frydrych.org>

Technische Hochschule Darmstadt 1975

Die Engelsbrücke in Rom von Giovanni Lorenzo Bernini

Als Bernini im Jahre 1665 in Paris weilte — eingeladen vom König von Frankreich, mit den Ehren eines Prinzen von Geblüt empfangen, einquartiert im Palais Fronténac, betreut von einem Bewunderer, der die Taten und Aussprüche des Künstlers Tag für Tag ehrerbietig aufzeichnete —, wurden eines Tages seine Werke besonders gefeiert und über die Leistungen der Antike gestellt. »Ach«, entgegnete Bernini, »mein Ruhm steht und fällt mit meinem Stern, der mir auf Lebenszeit eine gewisse Achtung sichert. Sobald ich tot bin, hört diese Aszendenz auf. Dann wird mein Ansehen sinken oder gar plötzlich ins Gegenteil umschlagen.«

Bernini war ein tief religiöser Mensch, der in den Geheimnissen der christlichen katholischen Religion seinen Trost fand. Sein Ausspruch zeugte nicht von Aberglauben, sondern von der Hellsichtigkeit eines bedeutenden Menschen, dessen waches Bewußtsein in gleicher Weise wie sein unbewußter Instinkt weiter reichte als das der übrigen Menschen. Bernini wußte, daß er ein Äußerstes erreicht hatte an Kunst und Kunstfertigkeit. Er stand so sehr an einer Grenze, daß der Umschlag und die Abkehr von ihm und von seinem Wege fast selbstverständlich zu erwarten war. Heute begreifen wir, daß er nicht nur am Ende der italienischen Kunst der Renaissance und des Barockzeitalters stand, sondern an der Grenze der Kunst überhaupt. Die vieltausendjährige Geschichte der Steinbildhauerei war mit ihm an eine Grenze gelangt, jenseits derer sie in Kitsch umschlagen mußte, und diesseits derer doch der Wunsch nach einer noch höheren Steigerung in Ausdruck und Meisterschaft übrig gewesen wäre.

Freilich war Bernini schon bei Lebzeiten dem Wechsel von Gunst und Ungunst ausgesetzt. Er lebte ja in Rom, am päpstlichen Hofe, in der Schule aller feinen und groben Intrigen. Nicht als ob er in seinem inneren Grunde von der Gunst der Mächtigen abhängig gewesen wäre: seinem tiefsten Sturze begegnete er mit der größten Anspannung und Verinnerlichung seiner Kunst. Aber er wußte die Laune eines guten Augenblicks auszunutzen; er hatte die Ansprüche eines großen Herrn, den Herrscherwillen eines absoluten Künstlers — er sah ihn den Päpsten ab.

Eine solche Lebensart war in Rom möglich, weil dem Absolutismus doch enge Schranken gesetzt waren. Auch die heftigste Eigensinnigkeit, auch die größte Verschwendung eines Papstes war tragbar, weil die Päpste erst in hohem Alter zur Regierung kamen, weil ihre Tage gezählt waren, weil in natürlicher Abwechslung als Nachfolger der Vertreter einer anderen, gegensätzlichen Kardinalsgruppe auf den Stuhl Petri kam, der andere Familien, Beamte und Künstler förderte. Und in künstlerischen Dingen gewährte Rom, die Hauptstadt der Welt, seit alten Zeiten den Angehörigen aller Nationen Platz und Auftrag; es war üblich, bei einem Gruppenwerke die einzelnen Teile an verschiedene Künstler zu vergeben, so daß sie mit gleichen Rechten und Möglichkeiten sich im Wettstreit

zeigen konnten. Eine solche Gewohnheit hätte auch ein Bernini nicht durchbrechen können, selbst wenn er es gewollt hätte.

So wurden die zehn Engel, mit denen Papst Clemens ix. (Rospigliosi) die alte Engelsbrücke zu schmücken beschloß, im ersten Jahre seiner Regierung, 1667, nicht dem großen Bernini allein übertragen, sondern an zehn Künstler verteilt.

Die Engelsbrücke war von dem römischen Kaiser Hadrian in der Achse seines Grabmals angelegt, das noch in der heutigen Gestalt das mächtigste Bauwerk Roms ist. Seit dem Altertum war die Engelsbrücke der Zugang, der von der eigentlichen Stadt Rom zur Leoninischen Vorstadt hinüberführte, in welcher die Engelsburg, der Vatikan und die Peterskirche liegen. Heute wird der Tiberfluß auf beiden Seiten durch pompöse Uferalleen begleitet und von vielen Brücken in kurzen Abständen überquert. Mehr als anderthalb tausend Jahre aber begann mit der einzigen Engelsbrücke der Stations- und Pilgerweg zur Grabeskirche des heiligen Petrus. Wenn man das andere Ufer erreicht hatte, gab es nur eine anschließende Richtung: in scharfem Winkel nach links in den »Borgo nuovo«, der in schnurgerader Linie zum Vatikan und zur Peterskirche führte. Nach rechts schlossen die Außentore und Fallbrücken der Engelsburg den Weiterweg ab, denn seit dem Mittelalter war das Grabmal zu einer uneinnehmbaren Festung der Päpste ausgebaut. Im Jubeljahre 1450 war das Gedränge der Pilgerströme auf der Brücke so groß, daß die Geländer brachen und bei der Panik und im Flusse 170 Personen ums Leben kamen. Gleichsam zur Sühne ließ Papst Nikolaus v. zwei Kapellen am Eingang der Brücke errichten, geweiht den Apostelfürsten Petrus und Paulus. Papst Clemens vii. ersetzte 1530 die Heiligtümer durch die Statuen der beiden Apostel, die noch heute dort stehen. Gleich darauf wurde die Brücke zum erstenmal in feierlicher Form als »Eingang« zur ganzen Papstvorstadt ausgeschmückt: Als im Jahre 1536 Kaiser Karl v. seinen Einzug in Rom hielt, standen vierzehn weitere Statuen auf der Brücke, von Raffaello da Montelupo hergestellt. Freilich waren sie nur aus Stuck, aber noch zu Berninis Zeiten sah man die eisernen Zapfen, auf denen sie befestigt gewesen waren.

Diese alte Brücke sollte neu gerichtet, dieser Einzugsschmuck in dauernde, steinerne Formen erhöht werden, so weit vor griffen Berninis Pläne für die Neugestaltung des Raumes vor St. Peter. Zehntausend Scudi stellte am 11. November 1667 Papst Clemens ix. dafür zur Verfügung. Da für jede der zehn geplanten Statuen siebenhundert Scudi gedacht waren, blieben noch dreitausend Scudi für die architektonischen Arbeiten frei. Bernini entwarf die wuchtige Brüstung aus Travertinquadern mit eingespannten Bronzegittern, er entwarf auch die Anordnung der Statuen. Ihr Inhalt freilich war selbstverständlich: Auf der Engelsbrücke, unterhalb der Engelsburg, in einem Jahrhundert der Engelsverehrung konnten es nur die großen Engel eines oberen Chores sein. Sie mußten die Leidenswerkzeuge tragen, die »Mysterien der Passion unseres Herren Jesus Christus«, wie der lateinische und der italienische Ausdruck lautet, und zwar so geordnet, daß sie wie die Stationen eines Kreuzweges benutzt werden konnten, also beginnend

mit Geißel und Geißelsäule und endend mit dem Essigschwamm auf dem Rohre (der letzten Labung vor dem Verscheiden) und mit der Lanze (mit welcher nach Christi Tode seine Seite geöffnet ward). Jedem Engel wurde ein lateinischer Spruch aus dem Alten Testament mitgegeben.

Am 28. Juli 1668 besichtigte Papst Clemens die Bauarbeiten und beurteilte die Modelle; am 13. September 1669 wurde die erste der Statuen aufgestellt, und in den folgenden Tagen konnten noch vier andere Statuen folgen. Endlich am 28. Oktober 1671 »hatte sich der Signore Cavaliere Bernini entschlossen, seinen Engel zu beenden, und die Engelsbrücke bleibt seitdem von Unzähligen belebt, die ihre allgemeine Schönheit bewundern und auch besprechen, welcher der Bildhauer den Geschmack der Welt am besten getroffen hat. Man kann sich nicht verhehlen, daß jeder von ihnen sich aufs äußerste angestrengt hat, um nicht getadelt zu werden«. (Bericht eines Zeitgenossen.) Papst Clemens IX. erlebte diese letzte Vollendung nicht mehr; sein Nachfolger aber ehrte ihn durch folgende Inschrift:

CLEMENS DEM NEUNTEN,
DER DIE HADRIANISCHE BRÜCKE ZUR ENGELSBURG
MIT DEN STATUEN VON
DIE GEHEIMNISSE DER ERLÖSUNG WEISENDEN ENGELN
SCHMÜCKEN LIESS,
UND DER DAS WERK OHNE SEINEN NAMEN
UND OHNE SEIN WAPPEN ZU LASSEN
AUS BESCHEIDENHEIT BEFOHLEN HATTE,
SETZT CLEMENS X. DIESE INSCRIFT,
DAMIT DES FREIGEBIGEN FÜRSTEN
GEDÄCHTNIS GEWAHRT BLEIBE,
IM JAHRE 1672.

Bernini machte Zeichnungen und vielleicht auch plastische Skizzen für alle Engel, ohne doch den einzelnen Künstlern die Ausführung danach allzu eng vorzuschreiben. Der Einfluß, den er auf die Bildhauer Roms, ja des ganzen Abendlandes, erlangt hatte, war so groß, daß sie alle in seinem Sinne arbeiteten. Er selber behielt sich zwei der Statuen vor: den Engel mit der Dornenkrone und den Engel mit dem Schriftband. Er führte sie eigenhändig aus, schon ein Siebzigjähriger. Den Meißel zu handhaben, den Stein wie ein lebendiges Material zu spüren, das Unwahrscheinliche an vorsichtigen und kühnen Unterscheidungen und Freilegungen zu leisten, das war sein Ruhm seit dem achtzehnten Lebensjahr, seit der »Daphne« (Abb. 11, 12), deren technischen Glanz auch der Siebzigjährige nur wieder erreichen, nicht überbieten konnte. Auch diese Statuen, so berichtet Berninis Biograph Baldinucci, sollten wie die anderen ihren Platz auf der Brücke finden. »Aber dem Papste Clemens IX. schien es nicht angemessen, daß so schöne Werke an solcher Stelle den Unbilden der Witterung ausgesetzt sein soll-

ten. Er ordnete daher zwei Kopien davon für die Brücke an, und die zwei Originale bestimmte er zu anderer Aufstellung nach Anordnung des Kardinalnepoten. Dessenungeachtet machte Bernini selbst noch den einen, heimlicherweise, und zwar denjenigen, der den Kreuzestitel trägt, denn er wollte durchaus nicht zulassen, daß die Schöpfung eines Papstes, dem er sich zu so großer Dankbarkeit verpflichtet wußte, ohne ein Werk seiner eigenen Hand bliebe. Als der Papst dies erfuhr, gab er sich damit zufrieden und sagte: »Kurz und gut, Cavaliere, Ihr wollt mich dazu zwingen, noch eine Kopie machen zu lassen.« Und hierbei bedenke, mein Leser, daß unser Künstler, schon in gebrechlichem Alter, im Zeitraum von zwei Jahren und nicht mehr die drei Marmorstatuen ganz eigenhändig gearbeitet hat, und zwar Statuen weit über Lebensgröße, das wird denen, die etwas von der Steinmetzkunst verstehen, als geradezu unmöglich erscheinen.«

Die beiden Originale Berninis blieben lange in seinem Hause, wenn sie auch der Familie Rospigliosi gehörten. Im Jahre 1729 kamen sie mit Zustimmung des Enkels Prospero Bernini in die Kirche St. Andrea delle fratte und waren dort durch zwei Jahrhunderte in der Kapelle des Hl. Francesco di Paolo zu dessen Ehren aufgestellt. Heute sind sie auch aus diesem Verbande gelöst und stehen rechts und links am Hochchor, in fast musealer Isoliertheit wie Freifiguren — Werke, die einst in fast mittelalterlicher Weise für einen Stationsweg gedacht waren.

Und doch: Auch als Brückenfiguren schon mußten diese Statuen im wahren Sinne des Wortes »Freiplastik« sein. Sie waren den Elementen frei, dem Wasser und den Winden. Sie brauchten einen Künstler, der mit den Elementen vertraut war, der die Bewegtheit von strömendem Wasser, von loderndem Feuer, von zehrender Luft in sich selber empfand. Wenn Bernini in Paris nach der Arbeit des Tages sich eine Ausfahrt gönnte, so stand ihm eine sechsspännige Hofkarosse zur Verfügung. Eines Tages »wollte er nach dem Pont-Rouge fahren. Er ließ den Wagen eine gute Viertelstunde auf der Brücke halten, blickte flußaufwärts und -abwärts und sagte: »Das ist ein schöner Blick! Ich bin ein großer Freund des Wassers, es tut meiner Stimmung so wohl.« Dann fuhren wir wieder nach Hause.« Die von Bernini für seine Komödien (die er selber dichtete, in Musik setzte, einrichtete und spielte) geschaffene »Tiberüberschwemmung« war sprichwörtlich berühmt und ebenso sein »Theaterbrand«, mit welchem er das Element des Feuers regierte. Und die Freiluft wußte er zu berechnen: »Stellen Sie sich eine Statue vor, die rechte Hand erhoben, die linke vor der Brust. Die Erfahrung lehrt, daß die Rechte in diesem Falle größer und voller gebildet sein muß als die Linke, denn der leere Raum verändert ihre Form und zehrt gewissermaßen an ihrem Volumen.«

Zahllose mächtige Statuen waren von der Barockkunst auf die Höhe der Dachbegrünungen gehoben worden; allein auf dem von Bernini geschaffenen Platze vor St. Peter standen 162 Statuen. Aber während sie dort oben nur als architektonischer Schmuck wirken konnten, waren diese zehn Statuen so nahe über dem



Abb. 6. Bernini, Daniel, Rom, Sta. Maria del popolo

Boden, waren so sehr von den Blicken der ankommenden, stillstehenden und sich entfernenden Brückengänger umgeben, daß sie die reinste Form von Freilichtplastik darstellten, die man sich denken kann. Keine Nische hinterfang sie, keine Gebäudewand, kein Baumschatten — sie mußten vor der Helle des Wasserspiegels und der Luft bestehen. Hier waren für die Gestaltung nur zwei Wege möglich: entweder der entschiedene Gegensatz gegen diese Freiheit, der Zusammenschluß zum geschlossenen plastischen Block, oder die vollkommene Angleichung an die Elemente, ein Strudeln der Gewänder im Wind, eine Auszehrung der Körper in der Auszehrung des freien Lichtes, eine Inbrunst der Empfindung in der unendlichen Weite.

Man darf nicht glauben, daß zu allen Zeiten die Kunst diesen Gedanken hätte fassen und durchführen können, sondern in den Jahrtausenden menschlicher Kunst ist es nur das Jahrhundert des Barocks, das diese Verwandtschaft mit den Elementen empfand. Man braucht, um sich dies klarzumachen, gar nicht an die Gebundenheit des Mittelalters zu denken; die Antike selbst, der Erbauer Hadrian hatte die Brücke auch schon mit einem aufrechtstehenden Schmuck versehen, mit Säulen, auf denen kleine Bildsäulen standen. Eine römische Medaille gibt diese Anordnung wieder. Aber dieser architektonische Schmuck kann niemals so schön gewesen sein wie die Schöpfung Berninis. Wie unter allen denkbaren Brunnenformen es doch diejenigen Berninis sind, die dem Element des Wassers den stärksten, strömenden Ausdruck geben, so sind seine Engel unter allen denkbaren Brückenfiguren die lodernden, strudelnden, luftigen. Einem Michelangelo hätte diese Aufgabe nicht gelingen können.

Bernini selber lag der religiöse Gedanke der Engel noch näher als das Verhältnis der Statuen zu Wasser und Luft. Oder vielmehr: in der merkwürdigen Übereinstimmung seiner vitalen Triebe mit dem Religiösen (die man von der Verzückung der heiligen Therese kennt) verschmolz ihm sein Verhältnis zum Wasser mit seiner religiösen Inbrunst. »Er vertiefte sich immer mehr in Gedanken und auch in häufigeren Reden in die Anschauung des Blutes unseres Herrn Erlösers, in dem er, wie er zu sagen pflegte, seine eigenen Sünden zu ertränken hoffte. Aus dieser Anschauung heraus zeichnete er mit eigener Hand (und ließ später in Kupfer stechen) eine Darstellung des Cruzifixus, aus dessen Händen und Füßen Ströme von Blut rinnen, so daß sie gleichsam ein Meer bilden, und dabei die Königin des Himmels, die das Blut als Opfer dem ewigen Vater darbringt. Diese fromme Erfindung ließ er sich auch auf eine große Leinwand malen, die er immer gegenüber seinem Bette haben wollte, im Leben wie im Tode« (Baldinucci). Diese Erfindung, daß ein solches Meer alle Welt, Berg und Tal, menschliches Leid und menschliche Freude mit seinem ewigen Rauschen überdeckt, hat für uns vielleicht etwas Erschreckendes; für den alternden Bernini muß sie etwas Wohltuendes enthalten haben, wie er es an jenem Abend in Paris seinem Begleiter andeutete.

Und nicht der Gekreuzigte selber schwebte in Berninis Blatt in der Luft, nein, sein Abbild, das Kruzifix, dieses idolartige, religiös verehrte Gerät. Eigentlich, so

lehrt es uns das Blatt, schwebt eine solche heilige Reliquie aus sich selber, sie ist nicht schwer und wird nicht getragen, sondern eher hebt sie den Träger mit sich empor in eine Dimension des Überirdischen, wo er in Wolken tritt, aber nicht mehr schwer auf dem Boden aufsteht. Im Domschatze von St. Denis zeigte man Bernini die kostbare Reliquie mit dem Blut des Herrn. »Der Meßner nahm noch andere Stücke aus dem Schrein, aber der Cavaliere hielt andachtsvoll das heilige Blut und sagte: »Das hier ist die Reliquie aller Reliquien.« Auch diesen religiösen Gedanken müssen wir kennen, um nachzufühlen, welches Empfinden diese Engel beseelt, die gewürdigt werden, den Kreuzestitel oder gar die Dornenkrone zu tragen, deren Dornen sich in die Stirne des dulddenden Heilands eingebohrt haben, wie sie sie in bebenden Fingern halten und nicht hinzusehen wagen. Nicht umsonst heißen diese Geräte »die Mysterien der Passion unseres Herrn«.

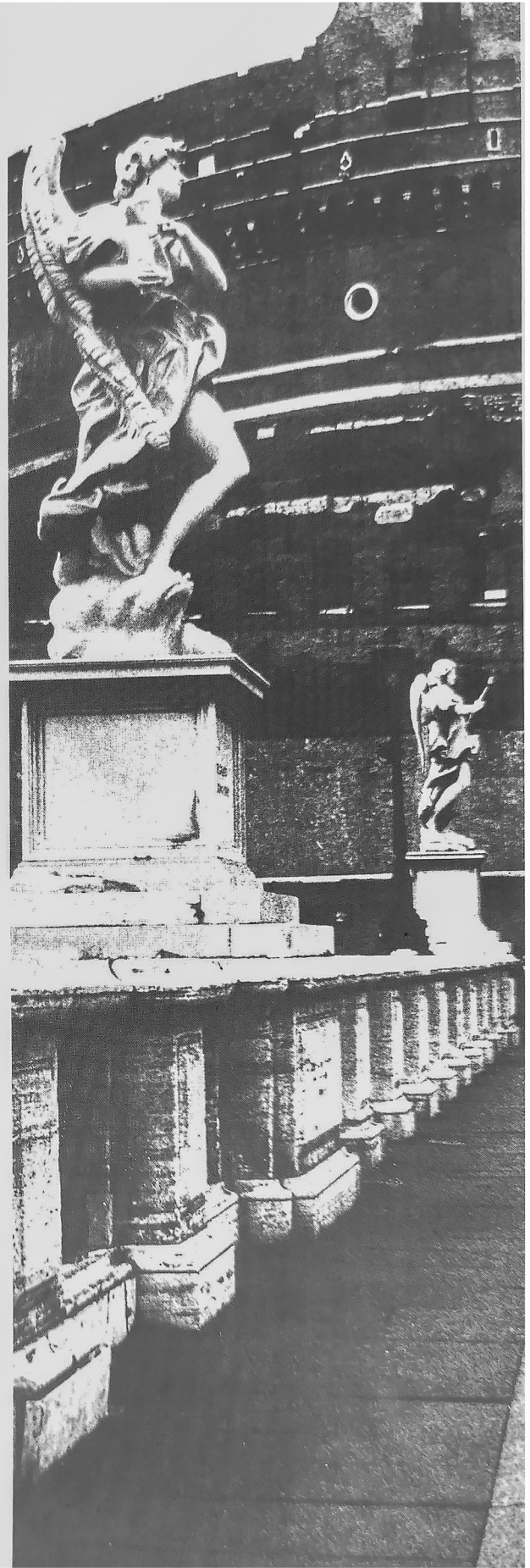
Wer den beiden Engeln Berninis in der Kirche St. Andrea delle fratte (Abb. 7, 10) heute gegenübersteht, darf nicht hoffen, an dieser Stelle, in einer mäßigen Architektur, einen Hauch ihres Geistes zu spüren. Kaum daß sie einen Stern im Baedeker haben; die Popularität, die den Beschauer zum Verweilen und zum Nachdenken veranlaßt, fehlt ihnen; Abbildungen, die ihnen gerecht werden, sind nicht zu kaufen. Aber wie im Elementaren, wie im Religiösen, so bildet auch im Plastischen das Lebenswerk Berninis, und bilden diese Alterswerke eine Grenze, ein Höchsterreichbares und schon Gefährdetes.

Denn der Gedanke, Freiplastik zu schaffen, freie Plastik, die für sich selber stehen könnte, die keinen Zusammenhang mit der Architektur brauchte, ist nicht so alt und nicht so immergültig, wie es die Kunstlehre des 19. Jahrhunderts uns glauben machen wollte. Für die gotische Plastik war es selbstverständlich, daß sie eingeordnet blieb, an einen Pfeiler geheftet, in ein Altargehäuse, in einen Tabernakel eingesetzt. Und ebenso die römische Plastik um 1600, an welcher der junge Bernini sich schulte, schuf Werke in gotischer Art, eingesetzt in die Architektur, in Grabmäler, Altäre, Portale. Dagegen war es wie der Anbruch einer neuen Zeit, daß dem jugendlichen Bernini von einem fürstlichen Gönner die Freigruppe »Apollo und Daphne« (Abb. 11, 12) übertragen wurde, die damals wie heute in der freien Mitte eines Saales stehen sollte. Hier zum ersten Male mußte Bernini für seine Plastik den innerlichen Bau, die innere Architektur zu ergänzen suchen, da er die äußere Architektur nicht mehr vorfand. Er mußte »Freiplastik« zu schaffen versuchen.

Er dachte klüger und wurzelte tiefer, als die Klassizisten anderthalb Jahrhunderte später, die einfach die griechische Plastik als Vorbild aufstellten, dabei die religiöse Ehrfurcht vor dem menschlichen Körper nicht mehr kannten, sondern seinen Götterbau formal, ästhetisch zu wiederholen suchten. Bernini überließ den »Bau«, den Halt seiner Werke nicht dem anatomischen Zusammenwirken eines Bewegungsapparates; für ihn war der Körper nur einer der drei Inhalte, aus denen seine Plastik bestand. Die beiden anderen waren: die seelische Empfindung und das Ornamentale.



Abb. 7. Bernini, Engel mit dem Kreuzestitel, Rom, St. Andrea delle fratte



Bernini, Engel mit dem Kreuzestitel Abb. 8. Rom, St. Andrea delle fratte Abb. 9. Rom, Engelsbrücke



Abb. 10. Bernini, Engel mit dem Dornenkranz, Rom, St. Andrea delle fratte

Was — zum ersten — den Körper angeht, so hat die neue Forschung ein ganz anderes Verhalten Berninis an den Tag gebracht, als die Klassizisten ihm unterstellten. Die grundsätzliche Rede, die Bernini am 5. September 1665 vor der französischen Akademie hielt, wies unmißverständlich auf die Antike als die Quelle der »Schönheit« und der künstlerischen Schulung hin. Als ein Kardinal ihn fragte, welche antike Plastik in Rom er für die schönste halte, und Bernini geantwortet hatte: den Pasquino, hielt sich der Fragesteller für gefoppt, denn am Pasquino wurden damals Spottgedichte befestigt. Aber neuerdings hat man bestimmte Ansichten des Pasquino mit der Statue des »Moro«, einer Brunnenfigur von Bernini, zusammengestellt und nachgewiesen, daß Bernini sich tatsächlich nach dieser Antike gerichtet hat. So hat man auch neben die Zeichnung, die aus der Vorbereitung zum Engel mit dem Schriftband erhalten ist, den »Apoxyomenos« des Lysippos gestellt: In der Tat geht die Grundidee des Körperlichen auf eine der Typen der antiken Plastik zurück. Aber Bernini erfaßte an der Antike nicht die Oberfläche, in welcher die äußeren plastischen Formen zusammenhängen, sondern die großen Achsen, den Bewegungsorganismus, der sich in ein paar entschiedenen Richtungswechseln des Rumpfes und der Gliedmaßen ausprägt. Die Antike ist unerschöpflich; was Bernini von ihr lernte, war nicht weniger etwas ihr Eigenes, als was Canova und Thorwaldsen ihr entnahmen. Diese Grundform des Körperlichen lag dann dank dieser Verankerung in der Antike so sicher fest, daß die plastischen Skizzen sich nicht mehr mit dem Körper, sondern mit dem Gewand beschäftigten.

Die seelische Empfindung — zum zweiten — äußert sich als Hingabe, Demut, Aufschwung, alles Empfindungen, die eine übergeordnete Welt voraussetzen, einen unendlichen Gott, dem wir Menschen hingegeben sind. Die abendländische Kunst ist ohne eine solche »Antwort«, ohne Seelenausdruck nicht fertig, sie kennt unweigerlich die Übermacht des Seelischen über den Körper oder wenigstens die Selbständigkeit der Seele neben ihm. Diejenigen Werke vertreten unser Abendland im Chor der Jahrtausende am klarsten, die der Gewalt des Seelischen Ausdruck verleihen.

Wenn Bernini so oft Gruppen schuf, wenn auch seine Einzelstatuen, der David, der Longinus, die Verita, einem Zwiegespräch entnommen zu sein scheinen, so bedeutet das nicht einfach einen Hang zu dramatischer Zuspitzung, sondern die einfachste Möglichkeit, in welcher sich die Beziehung zwischen den Menschen, das Verhältnis zwischen Mensch und Gott darstellen läßt. Am eindrucksvollsten ist ihm das beim Longinus gelungen, und man müßte die anderen drei Pfeilerstatuen unter der Kuppel der Peterskirche daneben sehen, um zu merken, daß Bernini als einziger es begriff, daß hier die Antwort auf die ungeheure Höhe des Kuppelraumes, und damit die Antwort auf die Unendlichkeit Gottes, dargestellt werden mußte. Von den Engeln werden die heiligen Geräte, die Dornenkrone und der Kreuzestitel, mit solcher Inbrunst gehalten, daß die Engel nicht mehr allein sind. Zwischen ihnen und dem Gerät bildet sich ein Verhältnis, fast eine

Gruppe. Wenn diese Beziehung formal dargestellt ist (und man sehe, wie in der Seitenansicht der Kreuzestitel zwischen den beiden Händen, zwischen den beiden Ellbogen steht, wie er nicht vor dem Körper getragen wird, sondern auf Brust und Kopf zielt), so muß es nicht aus formalen Gründen so sein, sondern umgekehrt: Die seelische Beziehung ist das erste, die Form nur ihr Ausdruck. Die heilige Lanze wurde von dem Bildhauer Domenico Guidi vor dem Körper seines Engels angeordnet, und man würde das als selbstverständliche Lösung hinnehmen, wenn man nicht wüßte, wieviel geistiger zugleich und männlicher die Lanze durch Bernini zur Geltung gebracht war in seinem Longinus, dessen ganze Haltung aus der Beziehung zur Lanze, aus dem Schildwachstehen entwickelt war. Ähnlich entwarf Bernini für den Engel mit der Geißel eine Bewegung, die die Geißel in ihrer Handlung zeigte, so als ob der Engel ihren Schlag auf dem eigenen entblößten Rücken schon empfände, ja er dachte vielleicht daran, den Engel rücklings, mit diesem bedrohten Rücken zum Brückenweg gerichtet, anzuordnen. Der ausführende Bildhauer, Lazzaro Morelli, machte statt dessen einen Engel, der in üblicher Weise die handlungslose Geißel nur vorwies.

Ebenso ist der Schmerz im Ausdruck der Engelsköpfe selbständig und unvergeßbar neben den plastischen Formen. Nichts wäre falscher, als wenn man um einer Lehre von »reiner Plastik« willen diesen offenen Mund, diese tränenschweren Augenlider übersehen wollte, als wenn man sagen wollte: Alles, was nicht reine Plastik sei, sei schädlich für die Plastik. Bernini würde antworten, daß das Vorhaben, reine Plastik herzustellen, überhaupt reine »Kunst«, am Christlichen in der Kunst vorbeigehe, er aber wolle christliche Kunst machen.

Ebenso wichtig wie Körper und Seele wurde — zum dritten — für die Berninische Freiplastik das Gewand, das er als ornamentalen Halt, als neugeschaffene »Architektur« benutzte. Es würde zu weit führen, wenn man die konsequente Ausbildung des Gewandes im Laufe des Lebenswerks verfolgen wollte: wie die flatternden Tücher in der »Daphne« äußerlich bewegt, aber ohne Zusammenhang mit den Körpern sind; wie im »David« das wenige Gewand doch den ausschreitenden Körper schon trägt; wie in der Grabstatue Urbans VIII. das Gewand überhaupt zum Körper wird, und Rang, nicht mehr formale Gliederung ausdrückt. Im »Longinus« ist das Prinzip ganz klar geworden: Die Quergliederungen des Gewandes beginnen bei der ausgereckten linken Hand, führen in fächerförmigen Bäuschen quer über die schlanke Gestalt, erreichen eine senkrecht geführte, fast schon architektonische Bahn unter der rechten Achsel, und bereiten so den Übergang zu der starren und steilen Lanze vor. In dem herrlichen »Daniel« (Abb. 6) blühen Körper, Seele und Gewand frei nebeneinander und gehören doch zusammen.

Eine solche Längenbahn wie beim Longinus, unterschieden von den schräglau-fenden Strudeln, findet sich an dem Engel mit der Dornenkrone und war in den Entwürfen für den Engel mit dem Kreuzestitel vorgesehen. Im übrigen aber konnte Bernini bei den Engeln die mächtigen Flügel ausnützen, um seinen Ge-

stalten einen eigenen Rahmen, ein paar beherrschende Linien mitzugeben, die im wesentlichen von oben nach unten laufen. Die Köpfe stehen zwischen den hochgereckten Fluggelenken wie Adlerköpfe in Wappen und Münzen.

In Berninis Jugendwerken begann die Gewanddarstellung mit der Charakterisierung des Stofflichen, mit der Unterscheidung schwerer Wollstoffe von knitterndem Leinen oder von spiegelnder Seide. Man könnte sich eine Entwicklung seiner Kunstfertigkeit denken, die zu immer feinerer Darstellung der stofflichen Unterschiede geschritten wäre; die Maler in Holland gingen solche Wege. Statt dessen entfernte sich das sogenannte Gewand bei Bernini, je reifer sein Stil wurde, desto weiter vom Stofflichen. Bei diesen Engeln läßt sich nicht mehr sagen, um welche Stoffart es sich handelt. Dafür entfaltet sich das, was man »Stil« nennen möchte, in ganz reiner, abstrakter Form. Wenn man eine Definition in plastischer Gestalt haben wollte, für »barocken« Stil, so könnte man auf diese Gewandungen verweisen. Sie sind »ornamental«.

Das barocke Ornament könnte gebildet sein aus der barocken Umwandlung der antiken Detailformen, wie Säule, Kapitell, Palmette, Eierstab oder dergleichen. In diesen Ornamenten war Bernini nicht eigentlich erfinderisch, sondern bediente sich der überlieferten Sprache ohne Anstrengung, im Gegensatz zu seinem Gegenspieler Borromini, der in diesem engsten Gebiet des Ornamentalen schöpferisch zu sein beehrte. Aber Bernini schuf aus dem Marmor, aus seinen Graten und Tälern, aus den Bestätigungen und Verneinungen der Hauptachsen, kurz aus dem dreidimensionalen »Stoff« eine abstrakte Sprache, eine gegenstandslose Ornamentik. Die moderne Kunst mit ihren Versuchen lehrt uns die Worte dafür, die man früher nicht hätte finden können. Es ist gegenstandslose Kunst, die hier (aus Anlaß der Gewandung, innerhalb des dritten Bereiches der Berninischen Plastik) entstanden ist. Gebilde, die ebensowohl Flammen wie Wogen wie Falten sein könnten, sind um den Körper geschlungen oder vielmehr: sind mit dem Körper zusammengestellt. Das Gewand bildet für den Körper den Stab, das Ornament, den Schatten, die »Architektur«.

Dieses Gewand ist also nicht dazu da, den Körper und seinen Bewegungsapparat zu verdeutlichen. Das nahm Jakob Burckhardt an, als sei es das einzig denkbare Gesetz für das Gewand in der Plastik: »Es bleibt ein Rätsel, daß Bernini zu Rom, in der täglichen Gegenwart der schönsten Gewandstatuen des Altertums sich so verirrt . . . auch seine Aufgabe zugegeben, hätte er die Gewandung anders stilisieren müssen. Er komponiert diese nämlich ganz nach malerischen Massen und gibt ihren hohen, plastischen Wert als Verdeutlichung des Körpermotives völlig preis.« — Es steht zu überlegen, ob der Begriff »Stil« und »stilisieren« bei Bernini nicht tiefer gefaßt ist als bei Burckhardt; ebenso kann man angesichts der Engel nicht zugeben, daß die Gewandung und überhaupt die Plastik nach »malerischen Massen« komponiert seien. Vielmehr kann man Bernini und seine Stellung an der Grenze des Bildhauerischen erst würdigen, wenn man ganz begriffen hat, daß seine Verbindung mit der Tradition der Steinbildhauerei noch echt war.



Abb. 11. Bernini, Apollo und Daphne, Rom, Galleria Borghese

Bernini dachte noch in Stein, und gerade daß der Stein bis zu gegenstandsloser Kunst sich verwandeln konnte, ist das Erstaunliche an Berninis Gewandungsstil.

Der Vorbereitung dieses dritten Bereichs, der ornamentalen Gewandung, dienten die plastischen Skizzen (italienisch: *Bozzetti*), von denen einige auch bei den Engeln erhalten sind. Joachim v. Sandrart sah bei einem Besuche in Berninis Atelier 22 *Bozzetti* nebeneinander zu der einen Figur des Longinus; wir können daraus annehmen, daß die heute bekannten vier oder fünf *Bozzetti* für die Engel nur einen Bruchteil der geleisteten Arbeit bedeuteten.

Wir können sie nicht besprechen, ohne für einen Augenblick in die »Philologie« der Berniniforschung einzutreten. Denn in den *Bozzetti* werden nicht nur die beiden unbestritten als Originale geltenden Engel in der Kirche St. Andrea delle fratte vorbereitet, sondern auch die sogenannten »Kopien« auf der Brücke, die in Wirklichkeit stark abweichende andere Ausführungen sind. Wie wir gesehen haben, berichtet Baldinucci (dessen Biographie im Todesjahr Berninis, 1682, herauskam): Bernini habe zuerst die zwei Originale gemacht, dann seien von diesen Kopien bestellt worden, und Bernini habe auch die eine der Kopien selbst gearbeitet. Das gleiche sagt der Augenzeuge von 1671 bereits: Bernini habe endlich »seinen« Engel auf der Brücke beendet und dort aufstellen lassen. Die weiteren Nachrichten aus dem 17. Jahrhundert, so Titi im Jahre 1686, so die »Descrizione di Roma moderna« aus dem Jahre 1696, und noch ausführlicher Filippo Bonanni in seinen »Numismata Summorum Pontificum Templi Vaticani fabricam indicantia« vom Jahre 1699 (Teil 2, S. 714 ff.) ergänzen diese Nachrichten mit der genauen Liste der Künstler für die einzelnen Engel. Danach haben gearbeitet:

Lazzaro Morelli	den Engel mit der Geißel;
Antonio Raggi	den Engel mit der Säule;
Paolo Naldini	den Engel mit der Dornenkrone;
Cosimo Fancelli	den Engel mit dem Schweißstuch der Veronika;
Paolo Naldini	den Engel mit dem ungenähten Rock und den Würfeln;
Girolamo Lucenti	den Engel mit den drei Nägeln;
Giov. Lorenzo Bernini	den Engel mit dem Kreuzestitel;
Ercole Ferrata	den Engel mit dem Kreuz;
Antonio Giorgetti	den Engel mit dem Rohr und dem Schwamm;
Domenico Guidi	den Engel mit der Lanze.

(Das ist zugleich die Reihenfolge des Stationsweges; die drei für Bernini in Frage kommenden Engel stehen alle auf der Westseite der Brücke, und zwar auf den drei mittleren Pfeilern.)

Paolo Naldini, der demnach außer dem ihm selber zugeschriebenen Engel mit dem ungenähten Rock auch die Kopie nach Berninis Engel mit der Dornenkrone angerechnet bekam, war 1615 in Rom geboren und starb dort 1691. Er hinterließ als Maler, Bildhauer und Stukkator ein ziemlich umfangreiches Werk, er



Abb. 12. Bernini, Fuß der Daphne



Abb. 13. Bernini, Fuß des Engels mit dem Kreuzestitel

arbeitete schon 1664 mit Bernini zusammen in der Stukkierung der Kirche von Ariccia. Ihm ist daher die Ausführung der (technisch außerordentliche Erfahrung voraussetzenden) überlebensgroßen Marmorengel wohl zuzutrauen.

Nach diesen Angaben wurden die Engel und ihre Meister zweihundert Jahre lang in den Romführern wiederholt. Erst im Jahre 1900 kam in die alte Tradition eine Unsicherheit. Stanislao Fraschetti veröffentlichte in seiner Berninibio-graphie Zahlungsnachweise aus dem Staatsarchiv in Rom, in welchen übereinstimmend mit der Tradition alle Namen vorkommen. Paolo Naldini aber ist nur als Verfertiger der »Kopie des Engels mit der Dornenkrone« genannt, nicht für den Engel mit dem ungenähten Rock. Und weiterhin sind als Zahlungsempfänger Paolo Bernini (der 1648 geborene Sohn Lorenzos) und noch ein Giulio Cartari (dem »50 Scudi als Teilzahlung der vereinbarten Summe von 700 Scudi für die Kopie des Engels auf der Brücke« gezahlt werden) genannt. Seither sucht die moderne Kunstwissenschaft diese beiden neuen neben Bernini auftauchenden Namen mit irgendwelchen Engeln in Übereinstimmung zu bringen; das kann sie nur, wenn sie dafür zwei der altüberlieferten Namen und Künstler ausscheidet. Der Anteil, den Bernini am Ganzen hat, scheint also aus den Akten unsicher zu werden.

Meiner Ansicht nach kann der Name Paolo Bernini gleich wieder fallen gelassen werden. Sein Vater hatte ihn in seinem achtzehnten Lebensjahre mit nach Paris genommen, brauchte ihn also in seiner Umgebung. Aber er sprach sich über die bildhauerischen Fähigkeiten seines Sohnes zweifelnd aus, und mußte ein kleines von ihm begonnenes Relief dort selbst überarbeiten. Während der Arbeit an dem riesigen Engel war Paolo etwa zwanzig Jahre alt; erst im Jahre 1672, mit vierundzwanzig Jahren, wurde er Mitglied der Academia S. Luca. Und damit hören die Nachrichten, die man von ihm hat, überhaupt auf. Dieser unbekannte Mensch sollte, wenn auch unter Aufsicht seines Vaters, ein so schwieriges Werk wie einen dieser Engel bewältigt haben, so selbständig, daß sich die Kunstgeschichte mit ihm befassen müßte? Ist es nicht viel einfacher, folgendes anzunehmen: wenn am 11. September 1669 von der päpstlichen Kasse eine Zahlung an den Cavaliere Giovanni Lorenzo Bernini verbucht wurde und am gleichen 11. September des folgenden Jahres eine Zahlung an den Herrn Paolo Bernini, so war zum 11. September kontraktlich eine Zahlung fällig, und das eine Mal hob Bernini sie persönlich ab, das andre Mal ließ er sie durch seinen Sohn abheben? Man kann nicht erwarten, daß der alte Bernini, in den Jahren seines höchsten Ansehens und seiner höchsten Einkünfte aus päpstlichen Kassen, zu jedem Empfang persönlich erschienen wäre.

Annähernd gleich liegt der Fall aber auch bei Giulio Cartari. Man kennt nicht einmal sein Geburtsdatum. Auch er begleitete Bernini nach Paris, aber in dem langen Tagebuch des Herrn von Chantelou ist von ihm nur an einer einzigen Stelle die Rede: am Schlusse, als unter den Geschenken auch »400 Taler für Herrn Giulio« angesetzt werden, nur ein Fünftel dessen, was der junge Bernini bekam,

und nur wenig mehr als der Kammerdiener Cosimo. Das deutet mehr auf eine Sekretärs- als auf eine Bildhauertätigkeit. Die Zahlungen, die er für die Mitarbeit am Grabmal Alexanders VII. in den Jahren 1673 bis 1677 bekam, waren ganz unbedeutend und wurden ausdrücklich von Bernini für ihn angefordert: »Sehr geehrter Herr, wollen Sie gefälligst an Giulio Cartari, Bildhauer, fünfunddreißig Scudi auszahlen lassen für Arbeit an der Statue der »Verita«, die für das Grabmal des Papstes Alexander VII. gemacht wird. — In meinem Hause, den ersten November 1673, Ihr sehr ergebener Gio. Lorenzo Bernini.« — Das klingt nicht so, als sei die Arbeit Cartaris sehr selbständig. Wenn man dazu die Nachricht Baldinuccis nimmt, daß Bernini die Kopie des Engels mit dem Kreuzestitel »heimlicher Weise« machte, also gar nicht selber in Erscheinung treten durfte, so kommt wohl auch Cartari nur als Zahlungsempfänger, nicht aber als selbständiger Künstler für die Kopie in Betracht. Meiner Ansicht nach besteht also kein Grund, an der alten und guten Überlieferung und Aufteilung der Statuen und Künstler etwas zu ändern.

Zurück zu den Modellen. Das früheste Stück schon (das hier nicht abgebildet ist) bereitet den originalen Engel mit dem Kreuzestitel vor. Das Gewand auf der Brust hebt sich über beide Schultern; unter der linken Achsel (alle Angaben von den Engeln aus gesprochen) zieht sich das Gewand bandartig bis zu dem Schnörkel in der Mulde des Flügels durch; über dem Bauche liegen zusammengeschobene Falten, die an eine Harmonika erinnern; das linke Bein ist umhüllt bis fast zum Knöchel herab, während das rechte Bein sich bis fast zur Höhe des Oberschenkels nackt aus dem Gewandstrudel loslöst.

Noch enger steht der Bozzetto ohne Kopf am endgültigen Werk. Die linke Schulter wird frei, aber das Gewand schiebt sich doch noch in zwei Bäuschen von der Brust herauf. Am Rücken wird ein selbständiger, senkrechter Faltenteil sichtbar, der in der Ausführung wieder mit der Masse zusammengearbeitet ist. Vor allem wird der mächtige Strudel durchgearbeitet, der schon in der Zeichnung als einziges Gewandmotiv angedeutet ist: um den Hals des nackten Beines, empor zur linken Hüfte und nieder über das linke Knie.

Dagegen bereitet der andere Bozzetto die Brückenfassung vor. In ihr ist alles vereinfacht. Von der Brust geht das Gewand nur noch zur einen Schulter hinauf; das Harmonikamotiv über dem Bauch fehlt ganz; schon hebt sich das Gewand auch über dem linken Bein bis fast zum Knie. Nur bleibt im Bozzetto die Gesamt- richtung der Gewandung unten noch nach links gerichtet. Hier liegt die größte Änderung in der Brückenausführung: In ihr ist das gesamte Gewand unten auf die andere, rechte Seite geworfen, also in der Richtung des freien Spielbeins, nicht des verhüllten Standbeins. Dabei wird auch das zweite Bein entblößt bis über das Knie hinauf. Natürlich wird dadurch auch die Anordnung der Wolkenballen anders. Alle Änderungen lassen sich begreifen aus der Notwendigkeit, das überzarte Gebilde der Kirchenengel zu kräftigen und zu vereinfachen für die Stellung in Wind und Wetter. Auch der Engel mit der Dornenkrone ist in der

Brückenausführung sehr vereinfacht, wenn auch nicht so stark umgesetzt wie dieser Engel mit dem Kreuzestitel.

Wenn wir aber zwei Ausführungen der gleichen Plastik haben, beide von Bernini, die eine überzart und fast gebrechlich, die andere kräftig, um dem Wetter standzuhalten, so wächst die Wahrscheinlichkeit, daß auch die Einsicht von ihm stammt, man müsse zwei verschiedene Fassungen machen. Also dürfte auch der Gedanke, es möchten Kopien bestellt werden, von ihm selber dem Papste eingegeben sein.

Der stilistische Befund deckt sich also mit den Angaben Baldinuccis. Auch der Engel auf der Brücke ist so selbständig, daß man ihn als Original bezeichnen kann; andererseits ist an seinen kräftigeren Zügen die Mitarbeit von Gehilfen immerhin möglich.

In dem zweiten abgebildeten Bozzetto liegt die Vorarbeit zum Engel mit dem ungenähten Mantel vor, der an Paolo Naldini vergeben wurde. Der Oberkörper stimmt schon annähernd überein, der Unterkörper aber auch, und noch genauer, nur ist der gesamte Unterkörper noch nach der anderen Seite spiegelbildlich entworfen. Ein solcher Wechsel in den Seiten unterscheidet ja auch die beiden Fassungen des Engels mit dem Kreuzestitel, und wir kennen Berninis Arbeitsweise auch sonst: daß er mühelos das Spiegelbildliche ausprobierte.

Seitdem Bernini sich frei wußte von dem Zwang, auf das Wetter Rücksicht zu nehmen, konnte er in seinen Engeln einen Zustand der Entkörperlichung, der Abstraktion anstreben, der sie zu wahren »Alterswerken« macht, und überhaupt zu einer Manifestation des Geistigen, die es ohne Bernini in der Barockplastik nicht geben würde.

Die Annäherung an das Mittelalterlich-Gotische, die jeder spürt, der diese Werke aufmerksam betrachtet, liegt nicht nur in den überschlanken Proportionen und in der Auftrocknung des Körperlich-Sinnlichen. Sie liegt vor allem in der Anordnung der plastischen Zeichnung, die an Holzschnittechnik erinnert, in der Klärung und Verteilung der Ansichtsmöglichkeiten — das ist gotisch.

Denn die Barockplastik arbeitet im allgemeinen mit einer plastischen Masse, die wie aus Wolke oder aus Watte oder aus Ton gebildet zu sein scheint, jedenfalls aus einem Material, das nach allen Seiten quellend empfunden wird. Die gotische Plastik dagegen arbeitet mit einem plastischen Material, das wie Holz gefasert ist, das lange und prismatisch aneinandergesetzte Bahnen hat. Die gotische Plastik bildet auf einzelnen Bahnen heraldische Motive aus und umstellt mit ihnen die geistige Mitte des Bildwerks.

Wenn wir nun die Vorderansicht des Engels (Abb. 7) mit dem Kreuzestitel ansehen: der Titel, der linke Unterarm, die Schwungfedern des rechten Flügels, endlich der vom rechten Oberschenkel aufschießende Gewandgrat bilden zusammen ein auf der Spitze stehendes, gezogenes Viereck. Innerhalb dieses Rhombus ist die Brustzone durch senkrecht-flache Falten, die Hüft- und Bauchzone aber mit den erwähnten »Harmonikafalten« gekennzeichnet. Die Richtung und Lage

dieser Harmonikafalten entspricht den vier Initialen auf dem Schriftband. Der freigearbeitete rechte Unterschenkel, der entschieden zurückgeht, überkreuzt eine Gruppe von Falten, die ebenso entschieden nach vorn kommen. Der ganze Engel ist in ein hohes, schmales Dreieck eingelassen, dessen obere Ecken die beiden Flügelenke, und dessen untere Spitze das freie Gewandende unten bildet. Wie zeichnen die Flügelenke oben die Bewegungen des Kopfes und der Arme nach! Diese Ansicht enthält so viel zusammenstimmende, fast hörbare Melodie, daß man meint, man stehe einem Relief, keiner Freiplastik gegenüber.

Dagegen brechen bei der Ansicht von der rechten Seite (Abb. 8) aus diesem scheinbaren Relief die zackigen Winkel vor, der spitze Ellbogen, das spitze Knie an dem herrlichen nackten Bein, sogar die spitze Nase; aber schon entfalten sich die entsprechenden und entgegenwirkenden Winkel und Schwünge in dem Gewand und dem weichen Flügel. Nur in dieser Seitenansicht kann man die Anordnung des Kreuzestitels begreifen, der wie eine japanische Seide entrollt wird, und zu dem von hinten die Innenfedern, von vorn das Handgelenk und die (leider beschädigten) Finger eingeschliffen sind.

Dieser Kreuzestitel wird aber nicht nur von dem rechten Flügel im Gleichgewicht gehalten, sondern ebenso von dem weit abstehenden linken Flügel. Und so enthält die andere Ansicht von links einen neuen Reichtum an Motiven, der nur von hier, und von keiner anderen Richtung aus zu sehen ist: das ruhelose Strudeln des Gewandes, das Treten in den Wolken, das mächtige Rauschen des Windes in den Flügeln (Abb. 13).

Ebenso lösen sich die Motive bei dem Engel mit der Dornenkrone auseinander. Es ist, als werfe die Dornenkrone (die mit zwei Fingern der rechten und einer Fingerspitze der linken Hand angerührt wird) ihren Schatten über den Engel; es ist, als trüge er die Stigmen dieses mystischen Kranzes (Abb. 10). In der Mulde des rechten Flügels, in der Wolke unten kehrt er wieder; in der Mitte des Leibes wirbelt er; die Haare über dem Haupt beginnen sich zu neigen, um die Krone zu empfangen. Wo ein solches Zeichen liegt, brennt es das Körperliche weg. Bernini benutzt das Gewand nicht, um eine wohlige Rundung des Rumpfes zu verdeutlichen, sondern im Gegenteil, er führt die Falten so, daß sie durch ihr Ornament das darunterliegende Gebilde ersetzen. So sind die Achsen des Beines, der Hüfte, des aufsetzenden Leibes angegeben, aber die Askese des Alters, die Askese des Geistes läßt nur noch ihr Zeichen, nicht mehr ihre Sinnlichkeit übrig.

Diese Zusammenfügung der prismatischen Flächen, dieses heraldische Denken, diese Klärung jedes Motivs wie eine mathematische Aufgabe, diese Summe von handwerklicher Erfahrung, von Geist, von Seele ist gotisch, nicht barock. Vor allem ist es christliche Kunst, in einer Tiefe, die einsam ist im 17. Jahrhundert. Von diesem Geiste sind zwar auch die anderen Künstler der Engelsbrücke angeweht und über sich selbst gehoben, so daß ihre Gesamtleistung mit Ehren besteht; und doch kann man sie mit Bernini nicht im gleichen Atem nennen.