

FRANK FEHRENBACH

Colpi vitali. Berninis Beseelungen

Domenico Berninis Biographie des Vaters Gianlorenzo, wahrscheinlich die ältere der beiden ausführlichen Bernini-Viten¹, vermutlich auf ein Manuskript zurückgehend, das noch zu Lebzeiten des Bildhauers im engsten familiären Umfeld redigiert wurde und in seinen kunstvollen apologetischen Motivverflechtungen wohl auch gegen die bereits seit den späten 1660er Jahren missgünstigeren Umstände verfasst – Domenicos Biographie folgt, bis in unerwartete Verästelungen, einem Argument, das sich, pointiert, wie folgt zusammenfassen ließe: Lebens- und Gefühls- bzw. Phantasiegeister (*spiriti vitali* und *spiriti animali*) bewohnten diesen Bildhauerkörper in unvergleichlicher Fülle, drangen aus ihm heraus ins Werk seiner Hände, belebten den fühllosen Stein, die gefährdeten Baukörper von St. Peter und der Urbs² und drängten zuletzt hinaus in weitere Räume (Frankreich). Und: Diese Geister waren *spiriti d'amore*. Während Berninis Brunnen und ihre erst immer mächtiger anschwellenden, dann mehr und mehr „versiegenden“ Wasser (bis zum Papierbrunnen für Clemens IX.!) in Domenicos Biographie Metapher einer kunstvollen biographischen Antithetik sind, die Unabhängigkeit der väterlichen *virtù* von den Launen der Fortuna und die immer stärkere *divozione* des Bildhauers veranschaulichen, dient ein anderes Fluidum als Garant jener Kontinuitäten, denen Gianlorenzo seine Fähigkeiten und seinen Ruhm verdankt. Unterschiedliche Aspekte desselben bezeichnend, besitzt es – nicht nur in Domenicos *Vita* – nicht weniger als drei Namen: *spirito*, *calore*, *luce*, denen sich noch (*per analogiam*) *ingenio*, *vivacità* und *amore* hinzufügen ließen. – Im Folgenden wird es vor allem um die Teilidentität dieser Begriffe gehen.

I Mostro d'ingenio

Die Komplexion und die *virtù* Berninis sind nur die beiden Seiten derselben Medaille. Der Künstler, heißt es am Schluss der Biographie, besaß dunkle Haut, schwarzes Haar und einen stechenden Blick; die klassischen Merkmale des

1 C. D'Onofrio, 1966. – Zum ersten Entwurf von Berninis Biographie aus der Feder des Sohnes Pier Filippo vgl. Audisio; Montanari, „Sulla fortuna poetica di Bernini...“ 1998, 127-164; ders., „Bernini e Cristina di Svezia...“ 1998, (bes. 385-425); ders. 1999.

2 Aus dem Vorwort des Herausgebers: „Pro re Romana, pro Majestate Parentum / Magna Berninus pugnat uterque manu: / Sed tantum praestat Natus Patri, inclyta quantum / Firmior est saxis, nobiliorque Fides.“ (Bernini, 1713, s. p.).

Cholerikers, des feurigen Temperaments.³ Nicht anders stellte sich Bernini auf seinen zahlreichen Selbstbildnissen dar.⁴ Häufiger als andere entflammte (*infiamma*) ihn daher der Zorn, die unverzichtbare Grundlage seines künstlerischen Arbeitsfurors, wie der Bildhauer selbst feststellt.⁵ In jedem seiner Werke treibe ihn der Wunsch, es immer besser zu machen, was heißt: dieses Werk mithilfe der – alle Kräfte beanspruchenden – Aussendung seiner *spiriti* immer *lebendiger* zu machen.⁶ Filippo Baldinucci ergänzt hier, dass es die Augen des ekstatischen Bildhauers Bernini waren, aus denen, allen sichtbar, die leuchtenden *spiriti* herauszudrängen schienen.⁷

Schon vor der Virulenz des ‚feurigen‘ Paradigma in der Jugendzeit, wo es als veritable, lebensgefährliche (Liebes-)Krankheit ausbricht, zeichnet das ingeniiöse Kind eine Sehnsucht nach dem *spiritus* und eine noch unbewusste Automimesis aus. Nach stundenlangem Stillhalten in der väterlichen Werkstatt greift der Achtjährige zum Bildhauerwerkzeug und schafft *di marmo una piccola Testa di un puttino*⁸ – einen Kinderkopf also, was Pietro Bernini als Prodigium in seinem Herzen bewegt. Das *ingenium* des Knaben wäre groß genug gewesen, um in *jeder* Profession glänzend zu reüssieren, aber er greift lieber beherzt nach der Kohle, die in der Nähe *glüht*, als nach der fernen Sonne, und folgt dem *lebendigen* Beispiel seines Vaters.⁹

Damit ist bereits die (in der aristotelischen Kunsttheorie des 16. Jahrhunderts teilweise als Gegensatz gedeutete) Paarung eines künstlerischen Verfahrens (Automimesis) und eines Begabungstopos (Universalität) angedeutet.¹⁰ In Rom kommt Bernini die Ubiquität seiner *spiriti* schon bei der ersten Begegnung mit dem Papst zugute. Es ist wohl kaum übertrieben, das Innehalten des zeichnenden Zehnjährigen „am Beginn der ersten Linie“ (*nel dar principio alla prima linea*) und die mutige Nachfrage, *welchen* Kopf der Papst denn genau wünsche, als die entscheidende Weichenstellung seiner späteren Karriere, jedenfalls in Domenicos Konstruktion, zu sehen. Denn nun wird allen, zuerst dem Papst, klar,

3 Bernini 1713, 177; vgl. Bernardini 1999. – Gianlorenzo wird als ein Antityp von Belloris (und Bagliones) Caravaggio geschildert, ähnlich in seiner „dunklen“ Komplexion, aber verschieden in seiner Affinität zum Licht. Zu Caravaggios Biographien vgl. Sohm 2002. – Zur cholerischen Komplexion: Raymond Klibansky, Erwin Panofsky, Fritz Saxl 1964; Laurenza 2001, 66-70, 169-170. Zur hagiographischen Tradition: Hahn 2001.

4 Herrmann-Fiore, 1998. Vgl. auch die Sektion „Il volto del genio“ in: Bernardini, Fagiolo dell’Arco 1999, 295-305.

5 Vgl. Bernini 1713, 177. – Vgl. auch. Baldinucci 1682, 65f..

6 Bernini 1713, 180.

7 Baldinucci 1682, 65. – Vgl. Chantelou 2001, 116 (12.8.1665): „[...] qu’il [Bernini] avait une extrême vivacité [...]“.

8 Bernini 1713, 3.

9 „Ma come che l’esempio vivo suol essere incentivo, e norma nell’operare, e più cuoce un carboncino vicino, che tutto il Sole lontano, facilmente avvenne, che vedendo Gio: Lorenzo inclinato il Padre alle opere di Scultura, piegasse anch’esso la sua inclinazione a questo esercizio.“ Ebd. 4.

10 Vgl. etwa Kemp 1976; Zöllner 1992; Fehrenbach 1996. Zum Fortwirken der Formel im 17. Jahrhundert: Sohm 2002, 467-468 (Anm. 97).

dass dieser Knabe aus dem Punkt, Ursprung der Linie, alles „hervorziehen“ kann, jene Universalität besitzt, die beispielsweise Leonardo als Nachweis der Gottähnlichkeit des Malers rühmt.¹¹ Paul V. begreift – im Bericht Domenicos – den Vorgang und verlangt nach einem Hl. Paulus; nicht sein eigenes Porträt, aber dasjenige seines „Namens“, nicht die Nachahmung einer Kopie also, sondern des Originals.

Der Junge überzeugt schon, bevor er die erste Linie aufs Blatt setzt und erhält danach päpstliche Prunkmedaillen, so viele er nehmen will. Seine kleinen Hände können – abschließendes Prodigium – aber nicht mehr als genau zwölf davon aufnehmen: die heilige, runde, zwischenzeitlich verminderte Zahl der Apostel, die durch den von Bernini soeben gezeichneten Paulus vervollständigt wurde, der *per antonomasiam*, als Paul V., auf diesen Medaillen erscheint. Die Deutung der erzählerischen Konstruktion erschiene womöglich forciert, wenn nicht unmittelbar nach der Audienz jene Episode stehen würde, in welcher der Knabe das Porträt eines Porträts schafft (Scipione Borghese), bei welchem die Kopie bei aller Ähnlichkeit lebendiger als das Original erschien (*una certa non sò quale espressione più viva*).¹² Dieser Vorgang, über den gerade vor dem Hintergrund einer extremen und innerhalb der künstlerischen Topik wohl erstmals benannten *difficoltà*, nämlich der Überbietung des Unikats durch das Derivat (und deren gemeinsame Ausstellung im Beisein des lebendigen Urbilds) ausführlicher zu sprechen lohnte, deutet bereits zielsicher eine dritte, ebenfalls topische Fähigkeit des Künstlers an (neben den automimetischen und universalen Talenten): die Steigerung der *vivacità* im Kunstwerk, die Überbietung also des ‚Originals‘, dasjenige, was später zum spektakulären Transfer der Lebendigkeit zwischen ‚leblosem‘ Porträtiertem und hyperlebendigem Porträt führt. Der Knabe ahmt sein eigenes Werk in der Kopie des Abbilds nach, überwindet die defizitäre Natur (die farbige Ader – *pelo* – der ersten Büste) und übertrifft sich dabei selbst. Der ‚Zugewinn‘, den das Urbild durch das Abbild gewinnt¹³, wird hier in einer kunstvollen Verschachtelung gleichsam indirekt behauptet, eine Umkehr des Wirksamkeitsverlustes der Derivate, den ältere ikonische Theorien zwar bestreiten, den die Kultbildpraxis und die Topographie der Pilgerfahrten aber bestätigen.¹⁴

Wenn der Knabe mit sich selbst wetteifert, dann konzentrieren sich die *spiriti* seines *ingenium* zusätzlich. In der Adoleszenz geraten aber die automimetischen Motive in die Krise. Der junge Bildhauer ist verliebt, doch nur in Skulpturen, antike und eigene. Dies jedoch mit den klassischen Merkmalen der Liebeskrankheit. Er weigert sich, Nahrung zu sich zu nehmen und saugt stattdessen den süßen Nektar seiner vielen Geliebten, Antinous, Apollo von Belvedere, Laokoon.¹⁵ Bei der Arbeit an den Borghese-Skulpturen gebärdet er sich

11 Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura*, § 1, 68.

12 Bernini 1713, 11. – Zur Episode jetzt Coliva 1998.

13 Vgl. Gadamer 1989, Abschnitt 2 und den ausgezeichneten Kommentar von Suthor 1999.

14 Vgl. Camille 1989.

15 Bernini 1713, 12f.

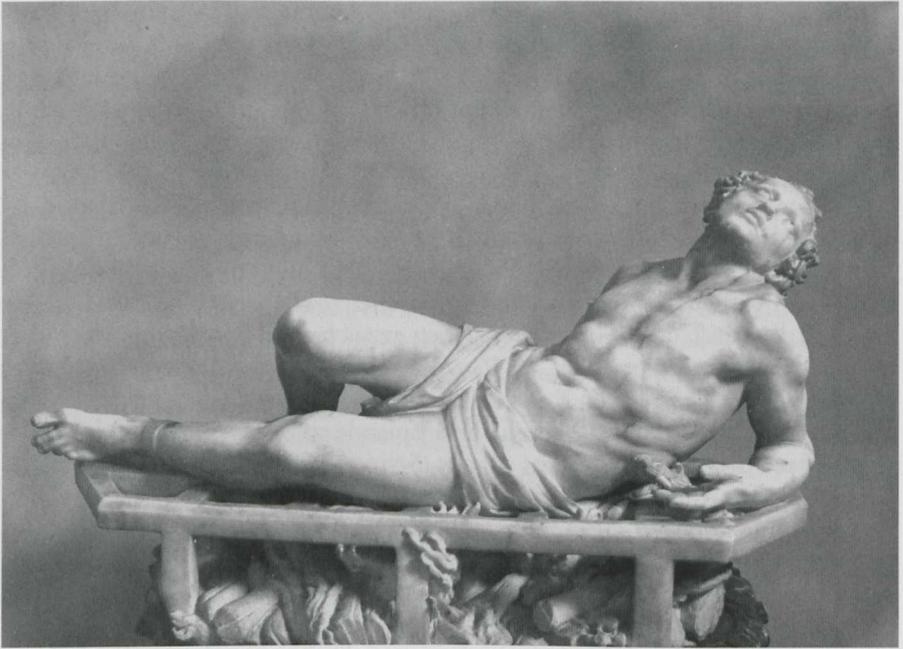


Abb. 1: Gianlorenzo Bernini, *Der Hl. Laurentius auf dem Rost*, 1616-17.
Marmor. Florenz, Sammlung Contini-Bonacosi.

wie im Liebesrausch. Er nagt frenetisch, als Glühender, an seinen Blöcken und „frisst den Marmor weg“.¹⁶

Der Vorgang ist bedenklich: Die antiken Großplastiken besitzen ein Licht (*un certo lume particolare*), das seine eigene Glut immer stärker anfacht: Der besorgte Vater muss schließlich drastische Maßnahmen ergreifen und den Liebestollen bei sich, in seiner eigenen Kammer schlafen lassen, um zu verhindern, dass der Sohn sich auch nachts zu seinen Geliebten schleicht, spricht: den Marmor bearbeitet. Der Vorgang ruft nach der Peripetie, und sie tritt prompt ein, bewunderungswürdige Assimilation von Automimesis und *spirito – calore – vivacità!* Der Adoleszent löscht das Übermaß des inneren Feuers an einer äußeren Glut und wird sich selbst, im Spiegel, zu einem anderen, der er selbst ist: zu seinem Heiligen; eine Initiation, die als Gebären (*parto*) bezeichnet wird. Das Werk, *Laurentius auf dem Rost* (Abb. 1), entstand ohne Auftrag, war Frucht der Frömmigkeit des Jugendlichen, der den Namen des

16 „Che nel operare si sentiva tanto infiammato, e tanto innamorato di ciò, che faceva, che divorava, non lavorava il Marmo.“ Ebd. 18.

Heiligen trug (*per divozione del Santo, di cui portava il nome*).¹⁷ Um keinen Irrtum zu begehen, hält der Junge selbst sein Fleisch in die glühenden Kohlen (man erinnere sich an Domenicos Metapher des väterlichen Handwerks) und studiert, ein zweiter Narziss, im Spiegel seinen Gesichtsausdruck, dann die farblichen Veränderungen, die der Brand auf der Epidermis verursacht.¹⁸ Kein Zweifel, hier geht jemand in seiner künstlerischen Recherche noch über die Grenzen der monochromen Skulptur hinaus und erforscht im Farblichen (*colore*) die Wirkungen verzehrender Wärme (*calore*): *È osservava i varii effetti, che facevano le proprie carni alterate dal calore della fiamma*. Während Franz von Assisi erlebte, dass die himmlischen Flammen seinen Geist absorbieren¹⁹, läutert Gianlorenzo die Glut seines Herzens in der übermächtigen Flamme des Feuers. Später wird das flammende Herz beinahe zu seiner Künstlersignatur; man denke an die Dekorationen von Cappella Raimondi, Cornaro und Albertoni!²⁰

Der Lohn besteht in der Überwindung scheinbar unaufhebbarer Grenzen der Gattung: der kühle, feste Marmor stellt nun jene Glut und jenes lodernde Feuer dar, dem er – substantiell (s.u.) – seine Bearbeitung verdankt. Physische Flamme begegnet der „inneren“ Glut des *ingenium*, die im Stein ein Abbild ihrer selbst schafft. Der Initiant setzt am Feuer ein extremes Beispiel der Automimesis ins Werk, bei dem der hinzukommende Vater gleich zwei Aufgaben erfüllt: Seine Tränen angesichts des fünfzehnjährigen *figliuolo in quell'atto di martirio* löschen den zerstörerisch-heilenden Brand und bestätigen zugleich, dass das wirkungsästhetische Diktum des Horaz²¹ im Falle Gianlorenzos auch und besonders dann zur Geltung kommt, wenn der Bildhauer „nur“ sich selbst nachahmt. Automimesis und wirkungsästhetisches Kalkül verschmelzen in der Glut eines universalen *ingenium* und seiner *virtù*, deren Werk die skulpturale Nachahmung einer äußeren Nachahmung (Spiegelbild) einer inneren Nachahmung (*divozione*) einer heiligen Nachahmung (Laurentius) Christi ist. Jenseits der bloßen Nachahmung des Spiegels geht es Gianlorenzo darum, durch die Schmerzen *im Innern* ein Bild des Martyrium zu „porträtieren“, das er dann, als seinen „Erstgeborenen der Frömmigkeit“, in der Skulptur zur großen Bewunderung der Betrachter zur Welt bringt (*ritrasse in se [!] il tormento di un S. Lorenzo vero per iscolpirne un finto. E questo suo primo parto di divozione riuscì ancora tanto gradito alla aspettazione delle genti*).

17 Ebd. 15. – Zur Bedeutung des ethischen Subtextes der Episode hat Heiko Damm Erhellendes auf der römischen Tagung „Bernini's Biographies“ (8.-10.5.2002) vorgetragen (Akten in Vorbereitung). – Zum Laurentius jetzt: Schütze 1998.

18 Vgl. zu Albertis Ursprungslegende der Malerei und ihren Wurzeln jetzt umfassend: Pfisterer 2001 (mit ausführlicher Bibliographie).

19 „Absorbeat quae, Domine, mentem meam ab omnibus, quae sub caelo sunt, ignita et melliflua vis amoris tui [...]“ – Zit. nach Lavin 1980, Bd. 1, 49, Anm. 94.

20 Vgl. Perlove 1990, 18.

21 „Si vis me flere, dolendum est primum ipsi tibi“ – Horaz, *Ars poetica* 102f.; vgl. Lee 1940, 218.

Der Begriff *parto* bezeichnet dabei, über seine metaphorische Funktion hinaus²², eine funktionale Analogie, denn der künstlerischen Geburt geht eine Empfängnis voraus, bei der sich die Wirkungen des Feuers in der Matrix des Bildhauerkörpers manifestieren. Die Lorenzo-Episode ist daher das Urbild aller später von Domenico geschilderten künstlerischen *operazioni*, die auf der Tatsache beruhen, dass der Vater in singulärer Weise mütterliche und väterliche *virtù* zugleich besitzt, Empfangender und Zeugender zugleich ist.²³

Die Verliebtheit in sein Tun und in seine Werke, die Analogie von sexueller und künstlerischer Handlung hat bis ins Spätwerk Gültigkeit. Die besorgten Mitarbeiter werden mit dem leidenschaftlichen Bescheid des neuen Pygmalion: *sono innamorato* in die Pause geschickt; Bernini arbeitet weiter, bis zur völligen Verausgabung seiner Kräfte (*forze*).²⁴ Bei ihrer Wiederherstellung hilft ihm kein Geringerer als der Apostelfürst selbst, dem er so viele Werke widmet.²⁵ Er ist bei der Arbeit überhaupt, wie Baldinucci ergänzt, völlig außer sich; auf den Gerüsten hat ein junger Gehilfe keine andere Aufgabe, als auf die Schritte des Meisters zu achten, der die Gefahr und sich selbst vergisst.²⁶ Nach der Vollendung der Werke, seiner ‚Kinder‘, folgt die aristotelisch-topische, postkoitale Ernüchterung. Er lehnt seine Produkte ab und hätte sie, ein veritabler Chronos-Saturn, alle im Zorn in Stücke gehauen, wenn man sie ihm nicht sogleich weggenommen und an ihren Bestimmungsort gebracht hätte.²⁷ Das Äußerste, was sich Bernini in Anerkennung seiner Werke abringen kann, sind säuerliche Urteile, wie etwa, dass die Kapelle der Hl. Theresa sein am wenigsten schlechtes Werk oder der Baldachin zufällig gut geworden sei.²⁸ Andererseits zögert er im Alter, bei schwindenden *spiriti*, nicht, auf seine glänzende Begabung als Jünglicher zu verweisen, der in keinem einzigen Schlag fehlte²⁹ und den Marmor perfekt zu manipulieren (*maneggiare*) wusste.³⁰ Doch erst nach der Feuerepisode des Laurentius, durch die sein eigenes inneres Feuer gewissermaßen zurückgeschlagen wurde, entstehen jene Werke, die ihn berühmt machten; Werke, in die nun wirkliche Lebenssubstanz eingegangen zu sein scheint. Erst

22 Domenico Bernini bezeichnet etwa das tugendallegorische Epigramm Maffeo Barberinis auf „Apollo und Daphne“ als „un felice parto della sua nobilissima penna“ (1713, 20); zur Verwendung des Begriffs bei Emanuele Tesauro s.u.

23 Vgl. auch die bei Baldinucci wiedergegebene Bemerkung Christinas von Schweden, daß mit Berninis Tod der *unico parto* der *virtù* ihres Jahrhunderts verschieden sei. – Zum Kontext des männlichen *parto* jetzt: Ruvoldt 2003, 105-107 (mit Verweis u.a. auf Ficino, *De amore* und *De vita*); dies. 2004, 65ff. (u.a. mit Hinweis auf Condivis Charakterisierung von Michelangelos Ingenium: „... pieno di concetti, è forza che ogni giorno ne partorisca qualcuno“; zit. 217 Anm. 112). Vgl. auch Maus 1993.

24 Bernini 1713, 178f.

25 Ebd. 178f.

26 Baldinucci 1682, 65.

27 Bernini 1713, 180. – Vgl. Chantelou 2001, 278f. (20.10.1665).

28 Vgl. ebd. 83, 39.

29 Ebd. 18.

30 Ebd. 19.

jetzt ist Bernini in der Lage, jene Magie zu entfalten, durch die die Lebenden zu lebloseren Abbildern ihrer Porträts werden (Monsignor Montoya).³¹ Diese Statuen können der wirklichen Seele entraten, weil sie Lebenssubstanz besitzen (*quella Statua non havea bisogno d'anima per parer viva*).³² Domenico Bernini verliert aber das Thema der Automimesis nicht aus dem Blick. Wer das Spektakel der Borghese-Skulpturen erblickt, den überkommt ein unbändiges Bedürfnis, ihren Urheber leibhaftig zu erblicken, genauer: jene Teile des *mostro d'ingegno*, in denen sich, wie Baldinucci bemerkt, die *spiriti* besonders deutlich manifestieren: Antlitz und Gebärdensprache (*faccia, gesti*).³³

Auch wenn sich das automimetische Motiv über die Davidepisode fortsetzt (Kardinal Maffeo Barberini hält Bernini den Spiegel bei der Arbeit vor), sollte doch nicht übersehen werden, dass Bernini nun erst, da er zum Flammenmartyrium seines Heiligen und damit zu sich selbst – zu seinem ethischen, universalen Kern gewissermaßen – vorgestoßen ist, auch seiner Umgebung durch die Kunst einen Überschuss an Lebendigkeit zurückzugeben fähig ist. Der Eros führt dabei weiterhin die Hand. Man sieht den Porträts der Costanza Bonarelli an, wie sehr Bernini in das „Original“ verliebt war (*e di così viva maniera, che nelle Copie istesse diede a dividedere il Cavaliere, quanto fosse innamorato dell'Originale*), wobei zu fragen wäre, welchen Anteil die völlige bildhauerische Aneignung an der nachfolgenden *gelosia* Gianlorenzos und der Entstellung – ein *pelo* besonderer Art! – der Schönen hatte.³⁴ Porträtaufträge hochgestellter Persönlichkeiten erreichen den Bildhauer nun jedenfalls wie eine besondere Gunst, in die sich zugleich die Erwartung mischt, über Bernini in den Stein hineingeboren zu werden. Für diese Geschichte des (teilweise gleich multiplen!) Porträtauftrags als Belohnung oder unmittelbar nach Rangerhöhungen ließen sich zwischen Gregor XV. und Ludwig XIV. in der Vita zahlreiche Beispiele nennen.

Wie sehr Berninis Kunst – in Domenicos Konstruktion – an die Pforten der Magie pochte, wie sehr man ihm – nach den Mirakeln der *vivacità* seiner frühen Werke – zutraute, die Lebenskräfte (*spiriti*) zu manipulieren, zeigt die erste breiter geschilderte Episode der Vita, ein Ereignis nach der Papstwahl Maffeo Barberinis. Im Volk munkelt man von der Todeskrankheit des Neuerwählten, und als er dennoch, krank, am Fenster der Benediktionsloggia erscheint, erhebt sich das Gerücht, der ebenfalls am Fenster sichtbare Bernini habe den Leichnam durch seine Künste belebt und in Bewegung versetzt.³⁵ Erst durch die Publika-

31 Zur Verwendung des *encomium* im Umfeld Raphaels (Giovanni Filoteo Achellini, Pietro Bembo) vgl. Ruvoldt 2004, 129f.

32 „E condusse a fine il lavoro con tale spirito, e somiglianza, che chi volea prendersi diletto di raffigurare attentamente l'Originale, e la Copia, gli era d'vuopo di dire, ò che ambedue fosser finti, ò ambedue veri, essendo che rappresentòlo così desso, che quella Statua non havea bisogno d'anima per parer viva.“ – Ebd. 16.

33 Vgl. Bernini 1713, 19; Baldinucci 1682, 1f.

34 Vgl. Bernini 1713, 27.

35 Bernini 1713, 33-36. – Zur heilenden und wiederbelebenden Macht der Heroen in der antiken Biographik vgl. Stutzinger 1983, 167f.

tion des Krönungstages legt sich die Unruhe im Volk. Der Papst erinnert später aber öfter *come per ischerzo* an die Ereignisse. Domenicos Konstruktion ist hier von bewunderungswürdiger Kühnheit, denn der gleich zu Beginn seines Pontifikats scheinbar durch Bernini von den Toten erweckte Oberhirt erwidert später die Geste durch die Wiederherstellung der wegen der Arbeit an St. Peter schwindenden *spiriti* seines zweiten Michelangelo. Bernini war wegen des un- ausgesetzten, den Stein belebenden Aussendens seiner *spiriti* tödlich erkrankt.³⁶ Urban schickte ihm daraufhin einen kostbaren *liquore*, der durch einen einzigen Tropfen an den Lippen die Lebenskräfte wie durch ein Wunder zurückbrachte, und hätte im übrigen nicht davor zurückgeschreckt, seinen Bernini lebendig *einzubalsamieren* und zu eternisieren.³⁷ Die Paarung der Geschehnisse ist noch verblüffender, wenn man bedenkt, dass es später wieder Bernini sein wird, der den toten Papst in dessen Grabmal so sehr verlebendigt, dass die *mors* selbst erscheinen muss, um seinen Tod durch ihre Anwesenheit zu bezeugen.³⁸

Die *spiriti* Berninis und der Stein: eine belebende und bewegende Beziehung. Es ist, als ob sich die Liebes-Geister Berninis zum glänzenden *vehiculum* künstlerischer Ideen und der *virtù* fremder Persönlichkeiten eignen würden. Bernini führt seine belebenden Schläge aus, aber die Hand wird ihm beispielsweise von der Heiligen Bibiana geführt, die sich in ihrer Skulptur, wie der Bildhauer bemerkt, selbst macht und im Stein einprägt – der Künstler als Geburtshelfer, das Werk als *acheiropoieton*.³⁹ Ähnlich beschrieb Bernini gegenüber Chantelou später wie sich die *persona* Ludwigs XIV. in ihm einnistet und in der Büste in wahrer Gestalt (in ihrer Lebendigkeit und *virtù*) herausgeboren wird.⁴⁰

Die Welt ruft das *mostro d'ingegno*⁴¹ immer lauter; Briefe von Königen und Ministern treffen ein, während Gianlorenzo mit dem Ruhm kündenden Tritonbrunnen auf Piazza Barberini und der bekrönenden *piramide* des Campanile von St. Peter seinerseits in luftige Höhen strebt. Doch statt den Rufen (und dem Drang seiner unbegrenzten *spiriti*) in die Ferne zu folgen, bleibt Bernini einstweilen in Rom und konzentriert alle *spiriti* auf ein einziges Werk: das Grab des sterbenden Urban, der schon wegen seiner enormen Lebenskräfte – seinem langen Pontifikat – von den Missgünstigen gehasst wurde (Abb. 2). Dieses Werk, *cosa veramente superiore ad ogni arte*, setzt dem Tod unerhörte Lebendigkeit entgegen und zwingt diesen damit gewissermaßen selbst in den Kreis der Berninischen Erscheinungen (wie Kardinal Panzirolo bemerkt).⁴² Aber nun, als wäre damit ein Frevel angedeutet, bricht die Fortuna mit Macht über Bernini herein, bringt mit dem Pamphili-Pontifikat Ungnade und, schlimmer, in

36 Bernini 1713, 48.

37 Ebd. 49.

38 Ebd. 73.

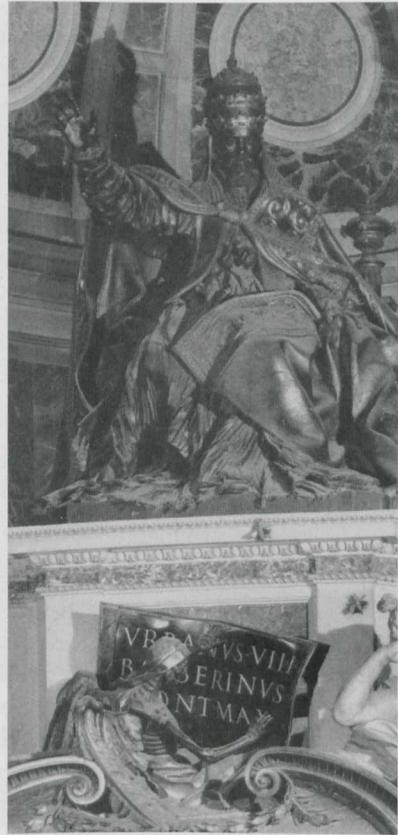
39 Ebd. 42.

40 Ebd. 134. – Vgl. Chantelou, Journal 115f. (12.8.1665). Zur Glaubwürdigkeit Chantelous vgl. Bandera 1999.

41 Vgl. Bernini 1713, 19.

42 Ebd. 73.

Abb. 2: Gianlorenzo Bernini, *Grabmal Papst Urbans VIII*, 1647 vollendet. Marmor und Bronze. Rom, St. Peter.



ihrem Gefolge erzwungene Untätigkeit. Bernini jedoch schafft an der sonnenhaften „Wahrheit“ und an der lichten Verklärung der Hl. Theresa. Seine *virtù* nimmt an der Missgunst keinen Schaden; im Gegenteil: Es entstehen „die schönsten Werke, die er je schuf“.⁴³ Auf die Dauer lassen sich die drängenden, schillernden, brodelnden *spiriti* Berninis nicht eingrenzen. Auch Innozenz X. gerät in ihren Bann, verharret ekstatisch vor Berninis Konkurrenzmodell des Vierströmebrunnens und bekennt anlässlich der unerwarteten, auf seinen Segen folgenden (!) Einleitung der rauschenden Wasser, dass Bernini (auch) ihm das Leben verlängert habe (um zehn Jahre).⁴⁴ Mit der erneuten Gunst ist auch hier der Auftrag zu Porträts in verschiedenen Materialien verbunden, zuletzt nichts anderes als ein Versuch, die belebenden *spiriti* des Meisters eifersüchtig an sich zu binden.

43 Ebd. 80.

44 Ebd. 90f.

Im Pontifikat Alexanders VII. (1655-1667) finden Berninis Fähigkeiten wieder ihre uneingeschränkte Anerkennung. Es ist der akademisch nicht gebildete Bildhauer, der durch seinen natürlichen *ingegno* jedes Gespräch entzündet (*infiamma discorsi*), wahrhaftig ein in der Flamme erneuerter Phönix, wie Sforza Pallavicino bemerkt.⁴⁵ Domenicos Beispiel verlässt den Rahmen der Analogie nicht. Als Maler Porträts des Papstes vorlegen, meint der Bildhauer, dass eine gerade vorbeikrabbelnde Fliege dem Papst ähnlicher sei als jedes *ritratto dipinto* (von Skulpturen ist nicht die Rede!). Der beinahe frivole *rebus* wird von dem eifrig sekundierenden Pallavicino durch die Auffindung des *tertium comparationis* – erneut: die Lebendigkeit, die Proportionalität der Bewegungen und die Vollkommenheit des Organischen – gelöst.⁴⁶

Vivacità, spirito, cuore: Mit dem zwölfjährigen Pontifikat Alexanders ergießt sich nun erst Berninis enormes Herz über die Stadt. Dieses Herz setzt eine kolossale Brust aus sich heraus, Piazza S. Pietro, *gran seno*, der Ort, an dem die Liebe wohnt und alle Menschen des Erdkreises an sich zieht.⁴⁷ Der Platz, mit Steinen aus den „Eingeweiden“ (*viscere*) der Berge von Tivoli erbaut, wird rechtzeitig fertig, um eine erste Eroberung der triumphierenden Liebe zu umfassen, Christina von Schweden. Domenico zögert nicht, in die Ankunft der Konvertitin jenes Motiv zu flechten, das auch für den Aufenthalt Berninis am französischen Hof von zentraler Bedeutung sein wird: das „Charisma“, himmlische Mitgift der Heroen, ihr geheimnisvoll sichtbares Erkennungsmerkmal.⁴⁸ Gianlorenzo, schon durch den Gefühlskonvertiten Innozenz X. als einer, der mit den Großen der Welt umzugehen weiß, gerühmt⁴⁹, wird von Christina als ihresgleichen erkannt. Schon Empfangskutsche, Porta del Popolo, Wohnung der Königin wurden von Bernini für sie geschaffen. Nun, da sie ihren Blick über eine unabsehbare Menge schweifen lässt, identifiziert sie ihn sofort; man möchte ergänzen: Die *spiriti* suchen und finden einander mühelos. Mit ihrem Besuch im Atelier, bei dem Bernini in Arbeitskluft erscheint, und ihrer Berührung dieser Kleidung vollzieht sich eine unerhörte Nobilitierung.⁵⁰

45 Ebd. 97.

46 Ebd. 96. – Vgl. jetzt zu Pallavicinos und Domenicos Versionen der Anekdote: Delbeke 2000. Zum Verhältnis von Bildhauer und Kardinal vgl. Montanari 1997 (zu Pallavicinos Version der Episode: 57).

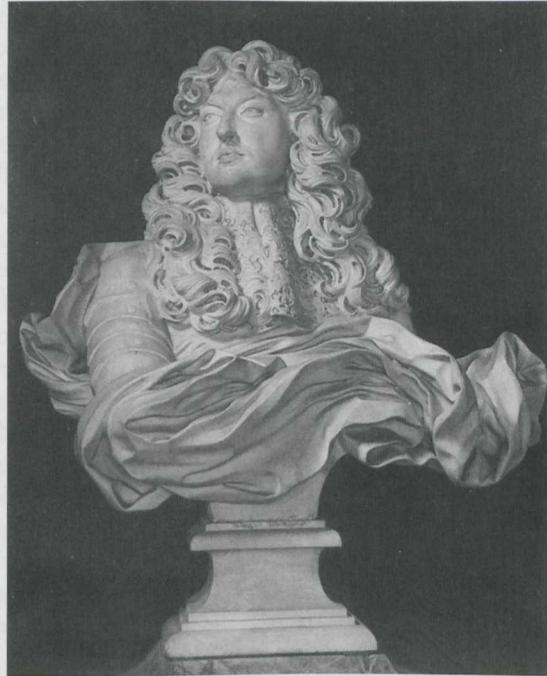
47 Bernini 1713, 100.

48 Siehe dazu Bertelli 2001 (zur Salbung: 21-28; der Untergebene darf mit dem König keinen Blickkontakt aufnehmen: 29; Lebenskraft bzw. Zeugungsfähigkeit [testimonium fortitudinis] als Nachweis der Herrschermacht [plenitudo potestatis]: 168); „Le sacre des rois“ 1985. Zur Verbreitung des Topos in der antiken Biographik (Iamblichos, Philostrat, Plutarch u.a.) vgl. Stutzinger 1983, 165. – Zu einer Miniatur, bei der der König (Karl V. von Frankreich) als Lichtquelle dargestellt ist (New York, Pierpont Morgan Library M. 456 fol. 26v, um 1360), vgl. Camille 1993, 396, 404; der Vergleich mit strahlenden Lichtkörpern von Heiligen ebd. Anm. 18. – Zur „leuchtenden Krone“ Karls V. von Frankreich vgl. Ferguson O’Meara 2001, 49. (Ich danke Antje Fehrmann für diese Hinweise).

49 Bernini 1713, 88.

50 Ebd. 103f.

Abb. 3: Gianlorenzo Bernini, *Büste Ludwigs XIV*, 1665, Marmor. Versailles, Musée Nationale du Château.



Kurz darauf wiederholt sich in St.Germain das anamnetische Schauspiel monarchischer Begegnungen: Bernini erkennt sofort ohne den geringsten Zweifel den neugierig aus einem Türspalt nach ihm Ausschau haltenden jungen Ludwig XIV⁵¹ und stellt ihm, wie Chantelou berichtet, seine *esprits vifs* zur Verfügung.⁵² Das Erbcharisma der französischen Herrscher, durch das Himmelsöl wirksam werdend, begegnet Berninis überbordenden Himmelssubstanzen. Der akzeptiert gnädig den Wunsch des Königs, porträtiert zu werden, trotz seiner altersbedingten „Schwäche des Sehens und des Körpers (*polso*)“.⁵³ Was sich schon mit der Reise nach Frankreich andeutet, wird mehr und mehr zur Gewissheit: Bernini gibt, nachdem er Rom für den Apostelfürsten erneuert hat, für den Sonnenkönig seine schwindenden Kräfte. Der Vorgang des Porträtierens wird dabei als konjugaler Akt geschildert. Bernini will keine Kopie, sondern ein Original schaffen (Abb. 3). Dazu empfängt er (*concepisce*) die äußeren Merkmale (*fatezze*) und vor allem Bewegungen, Mimik, Gestik des zu Porträtierenden mithilfe von Zeichnungen in seiner *fantasia*, trinkt und saugt sie in

51 Ebd. 127.

52 Chantelou 2001 48 (6.6.1665). Vgl. auch 117 (12.8.1665): „[...] que le travail lui avait épuisé les esprits.“

53 Bernini 1713, 132.



Abb. 4: Gianlorenzo Bernini, *Modell für das Reitermonument Ludwigs XIV*, ca. 1669/70. Ton. Rom, Galleria Borghese.

sich hinein, wie Chantelou berichtet⁵⁴, um zuletzt die Geburt (*parto*) des Werkes in Marmor zu vollbringen.⁵⁵ Die erotischen Topoi dieser Analogie drängen sich geradezu auf, etwa wenn Bernini – wie Chantelou berichtet – dem König gesteht, durch seinen Blick von diesem zu rauben (*sto rubando*); der König, geschmeidig, mit der Hoffnung antwortet, das Geraubte (ich extrapoliere: seine *spiriti*) in anderer Weise zurückzuerhalten und Bernini – bescheiden, aber im Liebesdiskurs zugleich mit koketter Grausamkeit – abschließend ankündigt, dass er mehr stiehlt als er zurückzugeben in der Lage ist.⁵⁶ Die Büste (nun: die „Kopie“) wird von der Königin aufs höchste gelobt, weil sie, wie Bernini bemerkt, ins „Original“ so verliebt (*innamorata*) sei.⁵⁷ Der liebende Blick bemerkt die Liebessubstanz, die ins Werk eingegangen ist. Als der König und Bernini voneinander scheiden, bemerkt auch die Umgebung an ihren Blicken, wie verliebt (*innamorati*) die beiden inzwischen sind.⁵⁸

54 Chantelou 2001, 116 (12.8.1665); vgl. auch 98 (30.7.1665).

55 Bernini 1713, 134. – Vgl. Chantelou 2001, 115 (12.8.1665): „[...] l’image qu’il en avait formée et imprimée dans son imagination.“

56 Chantelou 2001, 65 (27.6.1665).

57 Bernini 1713, 136.

58 Ebd. 140. – Vgl. auch Pierre Cureau de La Chambres Notiz von 1681: „(...) il luy échappoit souvent de dire „ch’era innamorato del Re di Francia“ (...);“; zit. nach Montanari 1999, 116.

Umso grausamer die Intrigen, die Bernini in Rom erwarten und die einen Keil zwischen ihn und den Sonnenkönig treiben wollen. Um seine Liebe zu beweisen, setzt er daher an einen zweiten Reiterkoloss nichts anderes als sein Leben (Abb. 4). Acht Jahre arbeitet Bernini am Reiterdenkmal Ludwigs und vereint nochmals, wie schon am Urban-Grabmal, „alle *spiriti* und die größte Lebendigkeit der Kunst“.⁵⁹ Er „brennt“ (*arde*) für das Werk und wäre zufrieden, über der Arbeit am Koloss zu sterben.⁶⁰ Genau in diesem Kontext kommt es zu jener höchst bedeutsamen, viel gedeuteten Feststellung, dass er selbst Malerei und Skulptur „vereinen“ (*acoppiare*) würde.⁶¹ Was damit gemeint ist, zeigt der apologetische Kontext der Stelle. Ein Kritiker des Denkmals bemerkt, dass die Gewandbildung des Königs zu faltenreich sei, was gegen die *regola* der antiken Skulptur verstoße. Bernini verneint und weist darauf hin, dass es gerade *ihm* vergönnt sei, den Marmor wie *pasta* zu biegen. Dazu hätten die antiken Bildhauer nicht das „Herz“ – den Mut und die Leidenschaft – gehabt.⁶² Jenseits der kalkulierten *difficoltà* im Rangstreit mit den Alten wird hier einmal mehr unser Leitmotiv sichtbar: Nur wer wie Bernini ein kolossales liebendes Herz und die dort wohnenden, zahllosen *spiriti* besitzt, ist in der Lage, das Härteste zu biegen und sogar die Steine zu erweichen. Berninis virtuose Oberflächenbehandlung wird zum Prüfstein seines großen Herzens; ihre Bearbeitung erfordert größere innere Glut, als sie die Alten besaßen. Ältesten Topoi folgend, kommt dabei dem Stein seinerseits die Rolle des im Blick des Geliebten „dahin schmelzenden“ Liebenden zu.⁶³

Doch auch die lebhaftesten *spiriti* müssen einmal schwinden. Bernini bemerkt, dass der *disegno*, die erworbene *dottrina* also, bis zu einem gewissen Grad die nachlassende Herzenswärme ausgleichen könne; so gelingt ihm noch eine letzte Skulptur, sein *beniamino* (Baldinucci)⁶⁴, die Christusbüste für Königin Christina.⁶⁵ Aber seine Feinde bringen ihm zuletzt den Tod, indem sie ihn, seiner stets gefährdeten architektonischen *riputazione* geschuldet, als Greis gegen den Wunsch seiner zahlreichen (!) leiblichen Kinder auf das Baugerüst des Palazzo della Cancelleria jagen. Dort ereilt den *athleta amoris* die tödliche

59 Ebd. 148.

60 Ebd. 149.

61 Lavin 1980; Preimesberger 1986.

62 „esser forse provenuto dal non haver loro dato il cuore di rendere i sassi così ubbidienti alla mano“ Ebd. – Vgl. Pierre Cureau de La Chambre's Bericht von 1681/85: „(...) et qu'il est arrivé à la perfection pour un chemin tout differens de celuy des anciens. (...) Il semble mesme qu'il n'à quitté le gouste antique que pour donner à ses figures plus de mouvement et de vie, plus de tendresse et plus de verité. Il est certain (...) qu'il a osté, pour ainsi dire, la duresté au marbre (qui s'ammoluit sous son ciseau), qu'il luy a donné de la legereté et de la transparence (...)“; zit. nach Montanari 1999, 125–126.

63 Vgl. etwa Plutarch, *Moralia* 681AB. – Über den zumeist übersehenen Liebesdiskurs schließen die Biographen das Reiterdenkmal an den Pygmalionmythos an: Auch hier wird Härte in Weichheit transformiert. Vgl. dazu jetzt umfassend: Victor I. Stoichita, *The Pygmalion Effect*, Kap. I (im Druck).

64 Baldinucci 1682, 132.

65 Bernini 1713, 167.

Krankheit bezeichnenderweise als Erkältung, die zu einer letzten „Erhitzung“ (*riscaldamento*) führt.⁶⁶ Sein Sterben wird als ein langsames Verglühen geschildert (*lenta febre*). Bernini, schon immer nach dem Zeugnis Giovanni Paolo Olivas in seinen religiösen Diskursen voll lodernen Gefühls und von subtilstem, in Himmelshöhen strebendem *ingenium*⁶⁷, erfährt, wie sich die *spiriti* allmählich aus der Körperperipherie zurückziehen, wobei zuerst die Übermenschliches wirkende Rechte ihre Lebenskraft verliert. Es folgt die Stimme. Bis zuletzt jedoch blitzen die *spiriti* aus den Augen des Sterbenden; von dort, wo sie schon immer die Menschen in Bann schlugen und den Stein zu beleben schienen.⁶⁸ – Es war Berninis Tod selbst, meint der zweite Hauptbiograph, Baldinucci, der Leben und Werk des Bildhauers beleuchtete.⁶⁹

II Spiriti

Domenico Berninis *Vita* seines Vaters macht mit ihrem Titel ernst. Es geht um die Einheit von Begabung, Werken und Fähnissen unter dem einzigen Leitmotiv des *Lebens*. Dieses Leben ist ein Leben der Flamme, des Herzens, der *spiriti*. – Bloße Metaphorik? Dagegen spricht schon die geradezu ostentative Redundanz der Begriffe, die rhetorische Ambitionen konterkariert. Dass sich hinter der Stereotypie der Wärme- und Lichtmetaphern mehr verbirgt als bloße Bildersprache, zeigt schon die Tatsache, dass nicht nur die zeitgenössischen Ekphrasen⁷⁰, sondern auch die anderen biographischen Hauptquellen von den entsprechenden Vorstellungen tief geprägt sind. Filippo Baldinucci benennt in der früher publizierten der beiden Viten in aller Klarheit das letztlich neuplatonische Begabungsmodell, das Domenicos Erzählung fundiert: Beim Niederstieg der Seele aus den himmlischen Regionen in die Körperwelt bringt sie, wie *occulti semi*, Imponderabilien – *spiriti* – mit, die auf Erden Träger ihrer besonderen Begabungen sein werden. Diese Samen gehen im Körper auf und zeigen sich dort – *scintille d'animo*, die sich mit der Materie nicht recht vermischen wollen

66 Ebd. 169.

67 Ebd. 171.

68 Ebd. 174f. – Zur literarischen Konstruktion von Berninis Tod und seinen letzten Werken vgl. Lavin, 1988.

69 Baldinucci 1682, 61.

70 Vgl. Guidiccionis Lob, die Montoya-Anekdote antizipierend, von Berninis Scipione-Borghese-Büste: „Dubbio se egli somigli alla pietra, ò la pietra ad esso; dubbio se quello sia marmo interito in lui, o egli impietrato in marmo.“ – Zit. nach: Dombrowski 1997, 95; ferner Francesco De Pietri (*Problemi accademici*, 1642): „Onde se la scoltura si vanta di dare, e spirito, e vita alla pietra, ad onta della Natura, che la fè insensata, non men che la Pietra si vanta di dar vita allo statuario, ad onta della morte, che non può menarlo à Lete.“ (zit. nach Dombrowski 1997, 125, Anm. 156). – Instruktive Überlegungen zur „Lebendigkeit“ der barocken Bildnisbüste ebd. 78-95, bes. 85-87. – Der lebendig scheinende Stein ist ein antiker Lobtopos, der hier nicht weiter ausgebreitet werden kann; vgl. die blitzenden Blicke der Statuen in *Anthologia Graeca* II, 60-64, 111f. und XVI, 119, 121; Bibliographie in Fehrenbach 2003.

– vor allem im kaum erträglichen Glanz der Augen Berninis, aber auch in seinen Worten und den Gesten bzw. Bewegungen seines Körpers.⁷¹ Die lichthaltigen *spiriti* versetzen den Körper in Unruhe und blitzen sichtbar – als Licht – aus Bernini Augen hervor.⁷² Bernini entwickelte seine *spiriti* durch die Exerzition der *studi* planmäßig weiter und belebte durch sie den toten Stein.⁷³

Damit ist exakt die Tradition benannt, der sich die Autoren und – angesichts des redaktionellen Ursprungs der Texte – aller Wahrscheinlichkeit nach Gianlorenzo Bernini selbst bediente: Der *spiritus* (bzw. das Pneuma) als *vehiculum animae*, als Garant jener Verbindung von Seele und Körper, die seit der aristotelischen Biologie, der galenischen Medizin und der neuplatonischen Philosophie als anthropologische Grundüberzeugung zweitausend Jahre europäische Kulturgeschichte begleitet, um erst spät, im 19. Jahrhundert, vom mechanistischen Monismus überwunden zu werden.⁷⁴

Die Ideengeschichte des *spiritus* ist von Anfang an eng mit dem rätselhaften Vehikel des Lebens verbunden. Gefragt war nach einer Substanz, die fein genug ist, um im ganzen Organismus verteilt zu sein und die zugleich mit den am Lebewesen zu beobachtenden Hauptmerkmalen – Atmung, Körperwärme – ur-

71 Baldinucci 1682, 2. – Zum grundlegenden neuplatonischen Konzept der *logoi spermatikoi* vgl. jetzt Horowitz, 1998; Kaske 2002; Hirai 2002; Walker 1958. – Vgl. Chantelou 2001, 86 (23.7.1665; zur Astrologie des Ruhms). Ferner Pierre Cureau de La Chambres Charakterisierung von 1685: „Le cavalier Bernin estoit (...) d’un temperament tout feu, fort et robuste. (...) dés qu’il ouvroit la bouche c’estoit un charme que de l’entendre, d’autant plus qu’il accompagnoit tout ce qu’il disoit de certains gestes merveilleusement expressifs (...), d’humeur (...) vive, prompte, brusque et impetueuse, principalement le dernier “; zit. nach Montanari 1999, 125-126.

72 „E per vero dire, o sia che gli spiriti di costoro sieno gioie di maggior luce, e di più alto pregio, che l’altre non sono; o sia che queste legate in oro, di creta più tersa, e più gentile traspiano per il corpo, quasi raggio per vetro, veggonsi tal volta alcuni, che sul primo romper dell’Alba degli anni loro le scintille dell’animo in tanta copia, e con sì fatto sfolgoramento tramandano fuori degli occhi, che appena vaglion le pupille più forti a sostenere non che la luce, i riverberi. Onde pare appunto, che l’anima tutta alle finestre del volto affacciatasi, sdegni di mescolarsi colla materia, e voglia mal grado del corpo negli atti, negli sguardi, nelle parole, ne’ moti mostrare un saggio delle sue più riposte bellezze.“ – Baldinucci 1682, 2. Vgl. die Parallele in Benvenuto Cellinis Bericht: „[...] d’allora in qua, che io tal cosa vidi, mi restò uno splendore, cosa maravigliosa!, sopra il capo mio; il quale si è evidente a ogni sorta di uomo a chi io l’ho voluto mostrare [...]“ – Cellini 1996, 452.

73 Vasaris Vita Michelangelos ist zweifellos das Modell von Baldinuccis Konstruktion: (‘il benignissimo Rettore del cielo [...] mandare in terra uno spirito [...]‘ Vasari, Bd. 6, 3). Vgl. Sousloff 1989; Montanari 1997. – Zur Hagiographie Michelangelos: Summers 1981, 56-59, 103-143; ders. 1989, 14-32. Zum Künstler als „divino“ jetzt Emison 2004. – Zum *ingenium* in der Renaissance: Kemp 1977, 347-97; ders. 1987; Pfisterer 1996. Zur Verbindung von *calor* und *Inspiration* in der Renaissance vgl. P. Galand-Hallyn, F. Hallyn, J. Lecointe 2001. Zum 17. Jahrhundert vgl. Marzot 1944. Vgl. auch Kanz 2002, 54 ff. (zu Juan Huarte, *Examen de ingenios para las ciencias* [1575], der die „warme“ und „feuchte“ Komplexion des *ingenium* bzw. seiner *imaginatio* beschreibt). Ferner Haynes 1997; Brann 2002. Zur medizinischen Tradition körperbildender und im Künstler fortwirkender *spiriti* vgl. Laurenza 2001, 120f.

74 Zum Pneuma grundlegend: Rüsche 1933; Verbeke 1945; Temkin 1951; Marinoni 1954; Chenu 1957; Bertola 1958; Jaeger 1960; Putschner 1973; Isaacs 1976; Fattori, Bianchi 1984; Bono 1984; Walker 1985; Garin, *Il termine ‚spiritus‘...* 1989; Burnett 1994; Dünzl 2000; vgl. auch Dempsey 1996; Pfisterer 2002, 133-146, Stephens 2002, 61-69 und Cole 2002.

sächlich verknüpft werden konnte. Luft und Feuer waren daher „die beiden Elemente, in denen das Medium des Lebendigen von Anfang an gesucht wurde.“⁷⁵ In der antiken Medizin bildete sich daraus einerseits die Vorstellung eines *pneuma*, das in der Atemluft enthalten und Träger von Leben und Empfindung bzw. Bewusstsein war, andererseits die Lehre von der „eingeborenen Wärme“ (*emphyton* bzw. *symphyton thermon*; *calor innatus* bzw. *nativus*), Garant der Selbstbewegung und der Anverwandlung von Nahrung.⁷⁶

Thomas Fuchs wies darauf hin, dass sich *calor innatus* und *spiritus* in der späteren Geschichte der Lebenssubstanz windungsreich miteinander verschlingen.⁷⁷ Gemeinsam ist den vielfältigen Konzeptionen, dass es sich um eine feinstoffliche Substanz, ein Imponderabilium handelt, das eine Hauptschwierigkeit innerhalb der komplexen Ideengeschichte der Seele behebt: die Verbindung von Körper und Unkörperlichem.⁷⁸ Der *spiritus*, so ließe sich pointiert feststellen, markiert in allen dichotomischen Systemen jenen Übergang, an dem die Eckterme unausweichlich in Relation zueinander treten und durch den erst Prozessualitäten bzw. Funktionen erklärt und Antagonismen vermittelt werden können. Der *spiritus* steht damit im Zentrum aller eingestanden oder verdeckten dualistischen Kosmologien, was die kuriose Tatsache erklärt, dass er nicht nur in der antiken Medizin als praxiserprobter *Deus ex machina* vielfältigster somatischer Prozesse fungiert, sondern auch in der neuplatonischen und christlichen Philosophie einen Ehrenplatz einnimmt.

Seit Empedokles wird der *calor natus* als Fundament von Leben und Bewusstsein an die Herztätigkeit gebunden. Sein Einfluss erstreckt sich über Platon und vor allem Aristoteles auf die gesamte antike Naturphilosophie. Das Herz ist ein Ofen, der durch seine am Beginn jedes Embryonalstadiums einsetzende Wärme Formbildungen bewirkt, indem er Heterogenes (etwa die unterschiedlichen Ausgangsqualitäten: feucht, kalt, warm, trocken) „einkocht“ (aristotelisch: *pepsis*).⁷⁹ Später verdampft es Teile des Blutes zu empfindungs- und wahrnehmungsfähigem Pneuma. Es ist der in Rom wirkende Arzt Galen (2. Jh. n. Chr.), der aus diesen Vorgaben ein konsistentes System entwickelt. Das Herz erzeugt aus Atemluft und Blut „das Herzfeuer *pneúma zotikón* – die

75 Fuchs 1992, 33.

76 Dazu grundlegend: Freudenthal 1995; Happ 1969; zur Tradierung der Theorie über Galen: Mendelsohn 1964; ferner Kuhn 1996, 264 – 290 (mit umfangreicher Bibliographie). Ein knappes medizinisches Compendium der *calor-nativus*-Lehre: Sansovino 1550, passim. – Zur überragenden Bedeutung des *calor natus* in der sexualmedizinischen Literatur der frühen Neuzeit (Michele Savonarola, Giovanni Marinello, Girolamo Mercurio, Lorenzo Gioberti/Laurent Joubert) jetzt Bell 1999, Kap. 2 und 3. – Zur Verbindung mit der „Lebendigkeit“ der Farbe vgl. Fehrenbach 2003.

77 Fuchs 1992, 33.

78 Vgl. etwa Agrippa von Nettesheim, *De occulta philosophia*: „So verbindet sich auch die Seele mit dem Körper nur durch den Lebensgeist, und der Verstand mit dem Lebensgeist nur durch die Seele.“ (dt. Übersetzung nach: Agrippa von Nettesheim, 1982), 82 f.

79 Vgl. *De anima* 2.4, 416a9–18; 1.5, 411b7f.; 410b12f.; *Meteorologica* 4.3, 380b16f.; 381a10ff.; 381b4ff.; zum *punctum saliens* des Embryos: *De generatione animalium* 2.6, 743b20ff. – Dazu Freudenthal 1995 passim. Zur aristotelischen Seelenschrift: Cassirer 1932; ferner Gloy 1984.

späteren *spiritus vitales*, Träger von Wärme und Lebendigkeit. – Aus diesem entsteht aber im Gehirn das noch feinere *pneúma psychikón* (*spiritus animales*), das über die Nerven die höheren Seelenfunktionen vermittelt.“⁸⁰

III Cuore

Die weitere (Erfolgs-)Geschichte dieser *spiritus*, ihre mühsam postulierte, aber doch nie konsequent durchgeführte innere Spaltung (durch die christliche Theologie) in feinstoffliche und unkörperliche (*Spiritus Sanctus*) Substanzen und ihre erneute Blüte in der neuplatonischen Naturphilosophie und Anthropologie der Renaissance kann hier nicht Thema sein. Wie wenig die beiden zitierten Bernini-Viten aus dem Rahmen der zeitgenössischen Theorien des *ingenium* fallen, zeigt aber ein Blick auf den *Cannocchiale Aristotelico* von Emanuele Tesauro (1654), einer der bedeutendsten ästhetischen Texte des 17. Jahrhunderts.⁸¹ Tesauro führt – im Anschluss an die aristotelische *Poetik* – die *argutia* des menschlichen Intellektes, die sich bekanntlich in der Neufindung von Metaphern besonders eindrucksvoll manifestiert, auf drei Ursprünge zurück: einen göttlichen (*furore*), natürlichen (*ingegno*) und menschlichen (*esercitio*).⁸² Tesauros Modell menschlicher Geistesschärfe ist dabei vollständig von den traditionellen Vorstellungen der Fakultätspsychologie und damit von der Theorie der *spiriti* geprägt.⁸³ Sein Manual bietet geradezu so etwas wie ein Fundament der bei Baldinucci und Domenico Bernini entfaltenen Begabungstheorie und Produktionsästhetik. Das Gefühl entzündet die *spiriti* und diese den *intelletto*⁸⁴, der seinerseits im Unähnlichen das Ähnliche entdeckt und sich, im Unterschied zur *prudenza*, zu unbegrenzter Versatilität aufschwingt. Tesauros scheinbar konstruktivistische Metaphorologie ist daher an jeder Stelle in nicht-metaphorische, materielle Prozesse innerhalb und außerhalb des menschlichen Körpers eingebettet. Wo eben noch die Metapher des „brodelnden Geistes“ (*spirito bollente*) in einer Reihe mit „süßen Umgangsformen“ (*costumi dolci*) oder „schwarzer Seele“ (*anima nera*) aufgelistet wurde⁸⁵, sind es nun, gänzlich

80 Fuchs 1992, 35; mit Verweis auf Temkin 1951.

81 Vgl. Mazzeo 1953; Donato 1963; Lange 1968; Gilman 1978, 67–87; grundlegend Raimondi 1961, 2ff. Ferner Costanzo 1969–71, Bd. 3, 91ff.; Scarpati/Bellini, 1990, 35–71. Für eine umfassende Kontextualisierung von Tesauros *opus majus*: Frare 2000.

82 Zum Konzept des *ingenium* in der Renaissance (und zur mittelalterlichen Trias von *gratia*, *ingenium* und *ars*) vgl. jetzt Pfisterer 2002, 68–79.

83 Metaphern „movano altrettanto la Imaginativa, & questa mova la Mente“ (Tesauro 1654, 360); vgl. Harvey 1975; Summers 1987; Spruit 1996; Klarer 1999; Camille 2000, 197–223.

84 „Et la ragione è, che l'affetto accende gli Spiriti, i quali son le facelle dell'Intelletto: & la imaginatione affitta à quel solo obietto, in quell'uno minutamente osserva tutte le circostanze benche lontane.“ – Tesauro 1654, 129.

85 „perochè la fantasia riscaldata da quel vaporoso licore, assai metafore vâ fabricando, & inalzando lo stile. Laonde, sicome a' vecchierelli & agli 'nfermi, indebilendosi il calore, s'indebilisce l'ingegno; così dove il calore abondi, abonda vigore agli 'ngegnosi componimenti. Hor questo ben si può risvegliare con medicate arti, con spiritosi elisiri“ – Ebd. 339.

unmetaphorisch, die warmen *spiriti* und *fantasmi*, die Metaphern überhaupt erst ermöglichen. So verweist Tesauro etwa auf das Metaphernvehikel des Weins, das sogar dem nachlassenden *ingegno* der (orthodox aristotelisch) *erkaltenden* Alten entgegenzuwirken vermag.⁸⁶ Der Vorgang der Metaphernfindung wird dabei von Tesauro durchgängig mit den „Meta-Metaphern“ der Zeugung, Fruchtbarkeit und des Gebärens beschrieben: Die Metapher ist „der ingenioseste und scharfsinnigste (...) der vielseitigste und fruchtbarste Sprössling (parto) des menschlichen Geistes.“⁸⁷ Die *natürliche* Herkunft des arguten *ingenium* verortet seine Operationen in der *fantasia*, dem Wohnort der *spiriti*⁸⁸, *vinculum vinculorum* (Giordano Bruno)⁸⁹, und unausgesprochen im *sensus communis*, den der Gelehrte mit der unstudierten *plebe* gemein hat. Auch der Illiterat „versteht dennoch viele spirituelle Operationen dieses edelsten Teils der Seele, die so lebhaft und treffend sind, dass keine Metaphysik subtiler, kein Gedankenflug schneller, keine Kunst einfallsreicher erscheint“⁹⁰; übrigens ein Einspruch gegen die derzeit noch beliebte spätikonologische Eliten-Kunstgeschichte, die das fakultätspsychologische Kontinuum der *argutia* und ihre *anthropologische* Verankerung in einem Bewusstsein der Bilder (*fantasmi*), nicht der diskursiven Begriffe, allzu leicht aus dem Blick verliert.⁹¹

Zugleich verbinden sich mit der Vorstellung vom Hegemonikon des Herzens als Wohnort der feurigen *spiriti* erotische Kontexte: Im Herzen wohnt das Feuer, aber es ist auch ein Feuer der Liebe. *Amore e 'l cor gentil sono una cosa*, heißt es in Dantes *Vita nuova* (XX).⁹² Nun haben die Studien von Robert Klein, Ioan P. Culianu und jüngst insbesondere Maria Luisa Ardizzone gezeigt, dass die spätmittelalterliche und frühneuzeitliche Liebestheorie von der Vorstellung ausgeht, dass die Liebe eigentlich das Durcharbeiten eines vom Geliebten ins Herz des Liebenden gelangten, *spiritus*-getragenen *Bildes* ist.⁹³ Darin macht sich die enge Beziehung (das Kontinuum) zwischen *spiritus vitales* und *animales*

86 Ebd. 133.

87 Ebd. 336. – Vgl. 138f.; ferner 574f., wo vom „Samen“ der einfachen Metapher die Rede ist, der in der *metafora continuata* aufgeht; oder 580, wo das metaphorische Argumentieren als höchste Stufe der Metaphorik, als „parto di quella terza facultà della humana mente“ bezeichnet wird.

88 Vgl. Garin 1989. – Zu Ficinos Seelenlehre jetzt: Lauster 1998.

89 Vgl. Culianu 1987, 151ff.

90 Tesauro 1654, 596.

91 Vgl. dazu jetzt Benassi 1999.

92 Eine zuletzt humorvoll gewendete Darstellung des im Medium des *spiritus* stattfindenden Prozesses des Verliebtseins findet sich in *Vita Nuova* II. Als er Beatrice zum ersten Male sieht, berichtet Dante, zittert der „Lebensgeist“ so sehr in der Kammer des Herzens, daß sogar die kleinsten Adern seines Körpers affiziert werden. Danach fühlt sich der „spirito dell'anima“ freudig berührt. Er wohnt in der „hohen Kammer“, zu der alle Sinne ihre Wahrnehmungen übermitteln (der „sensus communis“) und spricht zum *spiritus* der Augen: „Apparuit iam beatitudo vestra“. Genau in diesem Moment beginnt der „spirito naturale“, der im Magen-Darm-Bereich wohnt, zu weinen und auszuruhen: „Heu miser, quia frequenter impeditus ero deinceps.“ (Vgl. das folgende Abmagern Dantes: *Vita Nuova* IV.)

93 Klein 1996, 35; Culianu 1987, 55-57; Ardizzone 2002. – Vgl. auch Nelson 1958; Kline 1972; Donaldson-Evans 1980; Baldwin 1986; Zorzi Pugliese 1986; Beecher 1988.

bemerkbar. Letztere bewirken neben der Wahrnehmung die bild-erzeugenden Bewusstseinsvorgänge der *phantasia*, eines im Gehirn lokalisierten Seelenvermögens, das auf dem „reinen Spiegel“ des *spiritus animalis* die Abbilder der Dinge erfasst und sie den höheren kognitiven Instanzen im Schädelinnern zubereitet. (Das ist die traditionelle Fakultätspsychologie, der auch Tesauro, wie gesehen, fraglos anhängt.) Genau an dieser Stelle also – im neuplatonischen Liebesdiskurs – hat die Engführung von *fiamma*, *spiriti*, *cuore* und *amore*, die der künstlerischen Rangbewertung beider Berniniviten zugrunde liegt, ihren ideengeschichtlichen Ort. Das große Herz ist das lebenskräftige, liebesfähige und daher allbelebende Organ des *ingenium*.⁹⁴

IV Luce

Im Herz, der „Sonne des Leibes“⁹⁵, wohnt aber auch *Licht*. Domenico Bernini und Filippo Baldinuccis Viten stellen mit Flamme bzw. Glut und Leben gewissermaßen den *calor nativus*-Aspekt des *spiritus* in den Vordergrund. Und doch fehlen nicht die Hinweise auf seine Lichtnatur, besonders deutlich in Baldinuccis solemnem Prolog, der den kaum erträglichen Glanz der Augen Gianlorenzos beschreibt, aus dem die *spiriti* blitzen und den Stein beleben.⁹⁶ Auch der Lichtpfeile sendende Blick besitzt – im Anschluss an Cantus 4, 9 (*vulnerasti cor meum in uno oculorum tuorum*) – eine lange Tradition in der Liebesdichtung.⁹⁷

Der Liebesdiskurs ist hier aber bloß Schlupfwinkel einer älteren optischen Vorstellung, die im Laufe des Spätmittelalters unter dem Einfluss der arabischen Optik Alhazens mehr und mehr zurückgedrängt wurde: die Vorstellung, dass das Auge selbst lichthaltige Substanz aussendet, um wahrzunehmen (Extramissionstheorie).⁹⁸ Platon war einer ihrer einflussreichsten Gewährsleute. Nach Timaios 45c gelangt das innere Feuer der Seele (das Pneuma) als reiner Lichtstrahl durch die Augen nach außen und verbindet sich dort mit dem äußeren Licht zu einem „einzigem Körper“, der Wahrnehmungsorgan und Wahrgenommenes verbindet. Platons Sehtheorie wurde von den jüngeren Stoikern modifiziert,

94 Zur religiösen Tradition und der mystischen Literatur des Seicento, die Herz, Wärme/Hitze und Liebe verbindet, vgl. Treffers 1998.

95 Zur Rezeption der aristotelischen Analogie von Herz und Sonne (z. B. Pietro Torrigiano, *Plus quam commentum in parvam Galeni artem*, Venedig 1512), vgl. Mulsow 1998, 276.

96 Zur Analogie von Leben und (physischem) Licht vgl. z.B. Ps.-Aristoteles, *Liber de causis* XV, 137: ‚[...] sicut vita et lumen et quae sunt eis similia sunt causae rerum omnium habentium bonitates.‘

97 Vgl. Dante, *Divina Commedia*, Paradiso IV, 139-142. Vgl. als *pars pro toto*, dreihundert Jahre später, Marino, *Adone* 3, 105 (zu Berninis Besitz von Marinos Büchern vgl. McPhee 2000, ad. ind.). – Zur Tradition der Allegorie: Schleusener-Eichholz 1985, Bd. 2, 759ff. und 853f.; Klieemann 1996, 299-309 und Suzuki 2002.

98 Vgl. dazu die unübertroffene Gesamtdarstellung von Lindberg 1987; zur antiken Optik in post-strukturalistischer Perspektive: Simon 1992.

aber der extra-missionistische Charakter des nun feinstofflich gedachten inneren Lichtes, des *spiritus*, wurde beibehalten. Außer im metaphernreichen Schattenreich der Liebe überlebte die Extramission seit den maßgeblichen franziskanischen Optikern des 13. Jahrhunderts und Keplers Sehtheorie nur noch in den alles andere als bloß volkstümlichen Vorstellungen des *malocchio* und in den Augen von Nachttieren wie der Katze.⁹⁹

Es erstaunt daher nicht, dass das Licht der Augen gerade in der Liebestheorie Ficinos ausführlich geschildert wird. Sein Kommentar des platonischen Symposion – ein Werk, das Gianlorenzo Bernini vermutlich besaß¹⁰⁰ – unterstreicht, dass die Strahlen, die von liebenden Augen ausgehen – die Pfeile Amors –, leuchtende *spiriti* sind: „*carri degli spiriti, scagli quel sanguigno vapore el quale spirito chiamiamo*“.¹⁰¹ Und Ficino ist es auch, der das Herz mit der Sonne analogisiert: So wie die Sonne im Licht allbelebenden *spiritus* aussendet, so das Herz feine lichthaltige *spiriti*.¹⁰² Die Emissionen der Sonne (Licht, Wärme, *spiritus*) sieht Ficino – tief von der arabischen Spiritustheorie des Alkindi geprägt¹⁰³ – als triadische Mittelsubstanzen an: Sie sind sowohl körperlicher, als auch unkörperlicher Natur.

Die Gleichung zwischen Licht und *spiritus* ist alt. Beide teilen die triadische Mittelstellung zwischen Körper und Geist. Für Augustin etwa ist das Licht die feinste, darin der Seele nächstverwandte körperliche Substanz; es leuchtet im Auge auf, um die Gegenstände wahrnehmen zu können.¹⁰⁴ Wie der *spiritus* befindet sich das Licht an der Grenze zwischen Ausgedehntem und Unausgedehntem; seine Geschwindigkeit nähert sich der Zeitlosigkeit (Instantaneität) an.¹⁰⁵ Der *spiritus* leuchtet daher.¹⁰⁶ Mit dieser Vorstellung konnte sich Augustin u.a. auf die aristotelische Tradition berufen. Aristoteles charakterisiert in den biologischen Schriften das Pneuma, den Träger des *thermon*, als leuchtend; glänzende Substanzen wie Öl enthalten besonders viel *calor nativus*.¹⁰⁷ Die Überzeugung, dass das Auge somit im Licht zugleich Pneuma (*quinta essentia*, *spiritus*) abstrahlt und aufnimmt, macht sich noch in der wissenschaftlichen Poesie der frühen Neuzeit bemerkbar.¹⁰⁸

99 Vgl. dazu Seligmann, 1910, Bd. 1, 249; Schleusener-Eichholz 1985, Bd. 1, 129ff.; 238ff.; Culi-anu 1987, 52ff.

100 Vgl. McPhee 2000.

101 Ficino 1987, 205. – Vgl. Castiglione 1972, 271 (III, 66; Bernini besaß das Werk vermutlich ebenfalls; vgl. McPhee 2000).

102 Vgl. auch Sansovino (1550, fol. 21 recto und verso): „Dal calor di questo [cuore – F. F.] del qual si puo dir profondissimo mare, tutte l'altre membra del corpo ricevon la vita, essendo / che egli col spirito dona lor lume, ilqual lume non è altro ch'il caldo suo proprio.“

103 Vgl. Culi-anu 1987, 178ff.

104 De Genesi ad litteram XII, xvi, 32 (Migne, Patrologia Latina 34, 466).

105 Vgl. Aristoteles, De sensu 447a2-4. – Lindberg 1978. – Vgl. auch Frosini 1997, 51.

106 Vgl. Verbeke 1945, 507.

107 Vgl. De generatione animalium II, 3, 736b; Freudenthal 1995, 125, 178-180. – Ähnlich Ficino (De vita III); vgl. Hirai 2002, 269ff.

108 Zum Auge als aktivem pneumatischem Organ bei René Bretonnayau, *La Generation de l'Homme et le Temple de l'Ame* (1583) vgl. Schmidt 1970, 354ff.

Baldinuccis Bericht etwa, dass Bernini bis zum vierzigsten Lebensjahr wegen der Abundanz seiner glühenden *spiriti* zu Krankheiten neigte und sich insbesondere vor dem Sonnenlicht und seinen Reflexen (*reverberi*) schützen musste, das ihm heftige Kopfschmerzen verursachte, wird vor dem Hintergrund der neuplatonischen Begabungstheorie verständlich.¹⁰⁹ Die inneren, in der Sonne des Leibes, dem Herz, erzeugten *spiriti* ertragen die durch das Sonnenlicht hinzukommende Überfülle nicht; der Kopf, Wohnort der *spiriti animali*, droht zu ‚bersten‘. Erst mit der allmählichen, altersbedingten Temperierung der inneren *spiriti* konnte sich Bernini dem Sonnenlicht aussetzen.¹¹⁰

V Skulptur und Licht

Dass kaum ein Bildhauer dem Licht einen so zentralen Stellenwert als künstlerisches Material einräumte wie Bernini und dass er wohl einer der ersten war, der seine Skulpturen nicht nur ins Licht *stellte*, sondern sie häufig szenisch mit dem Licht *interagieren* ließ, ist in der Literatur hinreichend bekannt.¹¹¹ Bildhauer, die die scheinbare Dauerhaftigkeit ihres Materials mit der naturgemäß transitorischen Erscheinungsweise des Lichtes vermählen, affirmieren jenes Verdikt, das zur Topik des Paragone zählt: dass die Skulptur im Gegensatz zur Malerei nicht ihr eigenes Licht besitze.¹¹² Heute, angesichts einer Beleuchtungstechnik, die auf totale Ausleuchtung oder Effekt zielt, macht sich dieser Umstand mehr denn je bemerkbar. Berninis Skulpturen besitzen daher nur noch selten ihr spezifisches Licht. Das macht ihre Fragilität aus; ein Gattungsmerkmal, das auch dafür verantwortlich sein mag, warum sich bislang niemand mit dem Licht der Skulptur als historisches Problem übergreifend auseinandergesetzt hat.¹¹³

109 Das Modell dieses Berichts könnte Belloris Beschreibung von Caravaggios Todesursache – ein Sonnenstich – abgegeben haben; vgl. Sohm 2002, 456-459. – Vgl. die zur habitualisierten Metapher gewordene Analogie zwischen *ingenium* und Licht bei Vasari 1967, 43. In der Edition von 1568 ist es dann Giotto, dessen *lume* das Licht Cimabues überstrahlt. – Vgl. Le Mollé 1974, 163-177. Zum Topos des Künstlers als Licht (Boccaccio, Francesco Villani etc.) vgl. Baxandall 1971, 73-74.

110 Baldinucci 1982, 64f.

111 Eindringliche Beschreibungen verdanken wir Hans Kauffmann und zuletzt Lavin (1980), der die dynamische Gleichsetzung von Plastizität, Helligkeit und Entschwerung hervorhob. – Zu den Vorläufern (Nicolas Cordier, Hl. Sylvia, S. Gregorio Magno etwa) vgl. Lavin 1980, 34; zur Bedeutung Michelangelos (*Vita contemplativa* des Julius-Grabmals) ausgezeichnet Satzinger 2001, v.a. 211ff. Für Malerei und Reallicht: Barry 2002; Wimböck 2002, 204-207. Zu Berninis sorgfältiger Wahl der (gedämpften!) Beleuchtung vgl. die Berichte in Chantelou 2001, 225 (5.10.1665) und 255 (13.10.1665).

112 Vgl. etwa Leonardo da Vinci, Libro di Pittura §42.

113 Eine Arbeit wie Wolfgang Schönes Auseinandersetzung mit dem Licht in der Malerei fehlt bislang sowohl für die Architektur- wie für die Skulpturgeschichte; vgl. Davis 2002, 193, Anm. 56 mit Bibliographie.



Abb. 5: Gianlorenzo Bernini, *Aeneas, Anchises und Ascanius*, 1618. Marmor. Rom, Galleria Borghese.

Der junge Bernini zog das Licht als ‚Partner‘ seiner Figuren schon früh ins künstlerische Kalkül. Aber die ‚Lebendigkeit‘ seiner Skulpturen verdankte sich zunächst vorwiegend einer komplexen Mischung aus übergänglichen mimischen bzw. gestischen Ausdruckszeichen (der von ihm selbst beschriebene transitorische Zustand einer Person am Beginn oder am Ende der Rede beispielsweise¹¹⁴, die übergroßen Augen¹¹⁵) und dem Raffinement der (häufig bewegten) Oberflächen. Schon der jugendliche „Laurentius auf dem Rost“ (1616-17; Uffizien, Abb. 1) führt aber mit seinen steinernen Flammen jene Belebungsleistung des hellen Feuers vor Augen, die gleichsam den Stein erweicht und belebt; eine Ambivalenz von Härte und Transitorik, Stein und Fleisch, die auch thematisch durch den Zwischenzustand des Sterbenden veranschaulicht wird. Nicht anders, wenn auch weniger prominent, die Rolle des späteren Vesta-Feuers, das

114 Chantelou 2001, 154 (4.9.1665).

115 Vgl. ebd. 205 (26.9.1665).

Abb. 6: Gianlorenzo Bernini,
Die Hl. Bibiana, 1624–26. Marmor.
 Rom, S. Bibiana.



der lebensvolle Garant der fortdauernden *stirps* und zukunftsreiche Askanius bei der nächtlichen (!) Flucht gleichsam spielerisch unter dem linken Bein des Großvaters Anchises hält (1618; Galleria Borghese, Abb. 5).¹¹⁶ Der Bildwitz lässt hier danach fragen, ob wir es mit dem fühllosen, erkalteten Bein des lahmen Anchises zu tun haben oder mit dem ‚lebendigen‘; ein Spiel also mit der belebenden Leistung der Kunst Berninis, die auch das Erstorbene ‚empfindungsfähig‘ darzustellen vermag und das Lebendige als ‚tot‘ – bei Fackellicht gewiss eine höchst eindrucksvolle Szenerie. In Vincenzo Cartaris *Imagini delli dei* verkörpert das Vestafeuer gut aristotelisch den *calor nativus*, der den Bestand und die „Lebendigkeit“ aller Dinge garantiert.¹¹⁷

Über solche ostentativen Verbindungen von belebendem, hell leuchtendem Feuer und Stein hinaus, ist Bernini vor allem im Zusammenhang seiner religiösen Skulpturen zu einem deutlicheren Einsatz des Reallichtes gekommen.

Ein Schlüsselwerk ist die *Hl. Bibiana* (1624–26), Altarstatue der gleichnamigen Kirche, durch Bernini „reintegrierter“ lebensgroßer Körper der unter

¹¹⁶ Vgl. dazu Preimesberger 1977, 319; Müller Hofstede 1998.

¹¹⁷ Vgl. Müller Hofstede 1998, 107 (*calor* allerdings unspezifisch als „Hitze“ wiedergegeben).

Urban VIII. wieder gefundenen Überreste der Heiligen, die zu Tode gegeißelt wurde (Abb. 6). Die Skulptur, weißer, patinierter Marmor¹¹⁸ vor dunkler Nische, wird vom nördlichen Licht einer ins Gewölbe gebrochenen Öffnung schräg von links getroffen. Die ganze Figur reagiert auf dieses Ereignis; ein Geschehen, das sich als Anprall, Gegenneigung und Levitation beschreiben lässt. Schon vom Kirchenschiff aus wird einsichtig, dass dieses Licht ein freundliches, ein liebkosendes ist, denn es setzt auf der gesamten Figur nur zwei deutliche Glanzlichter: auf Wange und Halsgrube. Hier kulminiert die Leuchtkraft des Lichtes und hier schlägt in Glanz um, was sich von unten nach oben als stufenförmig zunehmende Helligkeit¹¹⁹ bemerkbar macht. Haupt, erhobene Hand und – etwas reduziert – Brustregion der Heiligen sind am hellsten. Das Licht ist handelndes, anprallendes Licht. Die Figur weicht vor ihm leicht nach rechts aus, war überhaupt, wie der links fälschlich überstehende Felssockel zeigt, ursprünglich stärker nach rechts aus der Mitte der schmalen Nische gerückt worden.¹²⁰ Doch nicht nur die Heilige selbst, vor allem ihr Haupt und hier sogar das links zurückgelegte Haar, wird von der Kraft des Lichts bewegt; auch die kleine Säule, auf die sie sich stützt, Verdoppelung der in der Kirche zur Verehrung aufbewahrten Martersäule Bibianas, zeigt sich leicht nach rechts geneigt, eine Neigung, die im übrigen auch der goldene Palmzweig der Märtyrerin aufnimmt. Gegen den Anprall des Lichts antworten nicht weniger deutlich gegenbewegte Zeichen der Affirmation: das auf der beleuchteteren Gesichtshälfte sichtbarere Lächeln, die wesentlich Gleichgewicht schaffende angehobene Rechte, die glänzenden Spitzen des Palmzweigs, ja das der Heiligen verdankte wundertätige Salbeikraut am Sockel selbst, die neben der Säule zweite plastische Verdoppelung des in oder an der Kirche sichtbar Verehrten, naturalistischer Garant der ‚Wahrheit‘ auch des Heiligenkörpers. Dieses Heilkraut wächst, strebt, wie Pflanzen tun, dem Licht zu. – Levitation: Die Skulptur ist eine von unten nach oben sich lösende, öffnende, ‚leichter‘ werdende. Eine prominente Mantelfalte am Oberschenkel zeigt sich angehoben; dem folgt das aufgestellte, wie emporsteigende rechte Bein Bibianas, die geöffnete, helle Hand, das angehobene Haupt, der Blick. Die Säule, dienender *tronco*, verliert ihren fest gegründeten Stand, wird zum beweglichen, leichten Accessoire.

Das Licht als Mitakteur, der die Skulptur bewegt, belebt und entschwert: Solche Beobachtungen ließen sich ausführlicher fortsetzen. Seit *Bibiana* hat Bernini sein Thema gefunden. Der *Hl. Longinus* (1638 vollendet) weicht für den vom Mittelschiff die Vierung von St. Peter Betretenden wie ein von gewaltiger Kraft in seine Nische gedrückter Koloss schräg zurück, um sich dem frontalen Blick als an Brust, Armen und Haupt ganz dem Licht ausgesetzter Glaubenszeuge annähernd in der Haltung des Gekreuzigten zu präsentieren (Abb. 7).

118 Zur Geschichte der ungefaßten Skulptur vgl. Reuterswärd 2000. Zum gattungstheoretischen Hintergrund (Paragone mit der Malerei): Preimesberger 1986, 195–197.

119 Bereits von Kauffmann 1970, 79 bemerkt.

120 Zum materiellen Befund: Tiberia 2000.

Abb. 7: Gianlorenzo Bernini, *Der Hl. Longinus*, 1638 vollendet. Marmor. Rom, St. Peter.



Wie wichtig die Lichtverhältnisse bei der bildhauerischen Planung waren, zeigt François Duquesnoys bitterer Protest gegen die Versetzung seiner Statue des Hl. Andreas.¹²¹ Longinus erhielt die nordöstliche Nische. Sein Licht ist das des aus dem Kuppeltambur strömenden südlichen und südwestlichen, nachmittäglichen Lichtes, jenes Tageslichtes also, das zur Zeit der Kreuzigung, deren Protagonist Longinus war, herrschte – und verlöschte! Zwischen ihm und diesem Licht steht das bekrönende Kreuz des Baldachins, dem der zuvor beinahe Blinde seinen geheilten Blick zuwendet. An den riesigen Augäpfeln, in dunklerer Höhlung, kulminieren die Helligkeiten der Skulptur. Der Koloss wird vom anprallenden Licht getroffen und weicht vor seiner Kraft zurück. Von unten nach oben zunehmend heller werdend, affirmiert Longinus das Licht zugleich mit der Öffnung der Arme und dem hingebungsvollen Blick.

Während und nach dem krisenhaften Lebenschnitt in den ersten Jahren des Pamphili-Pontifikats gelangt Bernini zu einer Vertiefung des Verhältnisses von Licht und Skulptur. Seine *Veritas* (1646-52; Galleria Borghese) ist als Tugendallegorie zugleich Allegorie der „Wahrheit“ der Skulptur (gegenüber der

121 „[...] mutargli il lume e la veduta, convenendosi ora girare per vederla in faccia“ (nach Bellori); zit. nach Kauffmann 1970, 102.

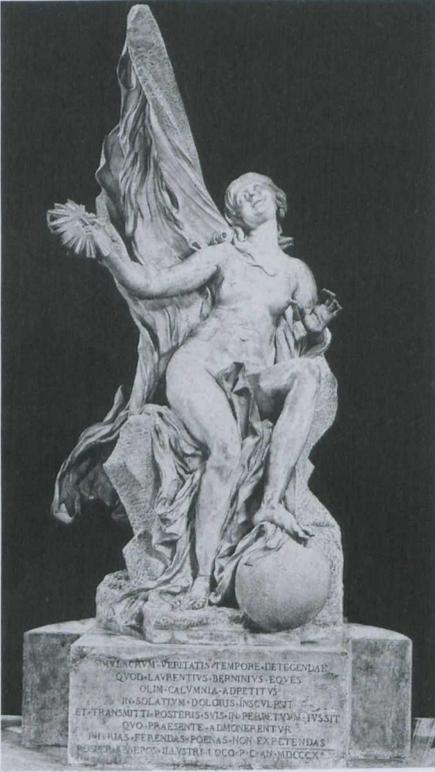


Abb. 8: Gianlorenzo Bernini, *Veritas*, 1646–52. Marmor. Rom, Galleria Borghese.

bugia der Malerei), also eine Gattungsallegorie (Abb. 8).¹²² Die enorme inhaltliche und kunsttheoretische Komplexität dieser Figur ist wohl noch immer nicht erschöpfend gedeutet.¹²³ Halten wir fest: Das Licht ist anschaulich und thematisch von herausragender Bedeutung. Weitgehend schattenlos öffnet sich die kolossale Figur mit ihrer ganzen Körperfront in jeder plausiblen ursprünglichen Beleuchtungssituation ihrem Umgebungslicht, eine Darbietung, die in der mit überlangem Arm wie ein Spiegel nach oben präsentierten Sonnenscheibe aufgegriffen wird. Die ganze Skulptur ist so „Licht“ wie ihr Lächeln.¹²⁴ Wem

122 Vgl. Chantelou 2001, 228 (6.10.1665). Leonardos Verdikt, daß die Skulptur nur als das erscheine, was sie sei („dimostrando all’occhio quel, che quello è“; Leonardo da Vinci, Libro di Pittura § 35) wird schon von Pomponius Gauricus als die „Wahrheit“ der Skulptur gegen die Schriftkünste gewendet; vgl. Gauricus 1969, 43. Zu Cellinis Adaption dieser Umwertung vgl. Cole 2002, 622.

123 Vgl. die grundlegenden Studien von Kauffmann 1970, 194–221 und Winner 1968; ders. 1998.

124 „L’espressione beata della Verità del Bernini nel momento della percezione della luce ispira una fiducia che trascende la sfera umana [...]“ Herrmann Fiore 1999, 34. –Zum Lachen als Aufscheinen des „inneren“ Lichtes bei Dante vgl. Purgatorio XI, 79–84; Convivio II, viii, 11; umgekehrt das himmlische Licht als überirdisches „Lachen“: Ficino, De lumine V, 16.

gilt es? Bernini verzichtete auf den ursprünglich vorgesehenen Zeitgott, der ein enthüllender und zerstörerischer zugleich ist. Baldinucci bietet eine fesselnde, argute Begründung Pier Filippo Berninis, die auch Domenico Bernini wiedergibt: Selbst Chronos gerät in den Kreis der Gestalten, über die Bernini gebietet, indem er ihn nämlich nicht aus dem Stein heraus in Erscheinung treten lässt, ihm, dem Vernichtenden (*crudel Tiranno*), die Figur verweigert, obwohl dieser fleht: *piombar sopra di me colpi vitali!*¹²⁵ Der Mitakteur der „Wahrheit“ ist ein anderer geworden, doch wer? Bislang blieb die Tatsache, dass es sich um die einzige monumentale Unvollendete Berninis handelt, in der Deutungsgeschichte unberücksichtigt. Die überragende Bedeutung, die Bernini selbst der ohne Auftrag entstandenen, auf alle Zeiten unverkäuflichen Skulptur beimaß, kontrastiert merkwürdig mit dieser Abkehr vom gewohnten Perfektionsideal. Lag es an der buchstäblich fehlenden „Zeit“ des viel beschäftigten Meisters, wie Domenico Bernini angesichts des unberührten Marmorblocks fragt, der für den Zeitgott vorgesehen war?¹²⁶ Mitnichten! Die Unvollendung wird viel zu sehr betont, um dem Terminkalender geschuldet zu sein; man beachte die ostentativ stehen gelassenen Stege zwischen den Fingern, zwischen Brust und Daumen, den Strahlen der Sonnenscheibe sowie zwischen Haar und hinterfangendem Schleier. Doch weshalb? Die „Wahrheit“ der Bildhauerei ist überall an ihrer Peripherie von Unvollendung umgeben, am deutlichsten an der flammenartigen Spitze des riesigen, bewegten steinernen Schleiers; dort, wo der Stein von unsichtbarer Kraft ‚gehalten‘ wird; dort, wohin die Figur lächelnd blickt; an jenem Ort also, dem sie ihre spiegelhafte Sonne und ihren sonnenhaft leuchtenden Leib präsentiert.¹²⁷ Der Steinblock wurde in seinem Kern – der „Wahrheit“ – bis zur äußersten Politur vollendet, um an der Peripherie nur roh bearbeitet zu bleiben. Bildet sich die „Wahrheit“ des Bildhauers aus dem Inneren des Blocks gewissermaßen zur Peripherie hin aus? Dann wäre dasjenige, dem sich die „Wahrheit“ jetzt öffnet, nichts anderes als die in der Unvollendung eternisierte

125 Vgl. Baldinucci 1682, 35f.; Bernini 1713, 82.

126 „[...] ò altra grave occupazione ne distogliesse il lavoro“, Bernini, 1713, 81.

127 Die an ihrer Peripherie unvollendete Figur kehrt Michelangelos bildhauerische Praxis ostentativ um – so wie Pier Filippo Berninis Poem Michelangelos berühmtes Sonnettfragment umkehrt (‘Dagli alti monti e d’una gran ruina, / ascoso e circunsritto d’un gran sasso, / idiscesi a discoprirmi in questo basso, contr’ a mie voglia, in tal lapedicina. / Quand’el sol nacqui, a da chi il ciel destina‘; Michelangelo 1960, 131). Zur intertextuellen Verbindung beider Gedichte vgl. Maiorino 1990, 23-25. – Andererseits erweist Berninis Skulptur dem wohl berühmtesten Sonnett Michelangelos seine Referenz (‘Non ha l’ottimo artista alcun concetto / c’un marmo solo in sé non circoscriva [...]‘ Michelangelo 1960, 82). Vgl. Sforza Pallavicinos Feststellung in *Del bene*: ‘Così diciamo che fu perfezionato quel sasso dallo scarpello del Bernino, da cui fu ridotto in una graziosissima statua. E pure ciò non ha fatto il Bernino, se non tagliando d’intorno al sasso molti pezzi a lui simili di sostanza che gli stavano congiunti, la qual congiunzione meglio si conformava colla naturale inclinazione e col mantenimento del sasso.’ (zit. n. Montanari 1997, 60). – Zu Berninis Paragone mit Michelangelo vgl. auch Herrmann-Fiore 1999, 33-34; hier auch eine wertvolle Beobachtung zum Kontrast zwischen den polierten und unvollendeten Teilen der Skulptur: ‘Questo contrasto aumenta l’effetto di irradiazione della superficie cristallina della Verità, ed è quindi funzionale al tema.’ (ebd., 33).

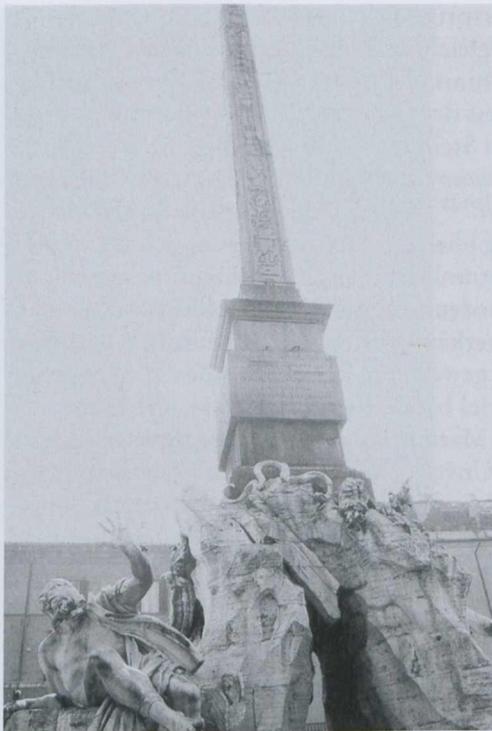


Abb. 9: Francesco Baratta (nach Gianlorenzo Bernini), *Rio della Plata*, 1648-51. Marmor. Rom, *Fontana dei Quattro Fiumi*, Piazza Navona.

bildhauerische Tätigkeit selbst; wären es jene belebenden Schläge, die von den Vitenautoren mit Berninis Licht und *spiritus* gleichgesetzt wurden. Das Licht, dem sich die Figur öffnet und von dem sie (lächelnd) widerscheint, geriete als Licht des schaffenden *ingenium* selbst in den Blick, so wie der rohe, schwere und doch aufragende Stein über der „Wahrheit“ auf Durcharbeitung, Durchbildung, auf Berninis „Biegen“ und Erweichen wartet, die seine Schwere überwinden, ihn als von pneumatischer Kraft bewegt, angehoben erscheinen lassen. Veritas erwartet die vollendete Entschleierung durch das *ingenium* des Bildhauers, der als verewigende Kraft gegen die Vergänglichkeit der „Zeit“ arbeitet.¹²⁸

Berninis Einsatz des Lichts amplifizierte sich in den vierziger Jahren zunehmend. Der Bildhauer reflektierte, wohl gemeinsam mit Athanasius Kircher, die

128 „[...] tuttavia ò fosse sdegno del medesimo Tempo, che mobile di sua natura non volle eternarsi per le mani del Bernino [...]“ Bernini 1713, 81. – Bernini betonte dieses Argument durch die ostentative Nichtbearbeitung des kostbaren, gegen sein Haus gelehten Blocks, der für den Zeitgott vorgesehen war; vgl. Winner 1998, 296. – Zu Pallavicinos und Chantelous Berichten über Berninis Vorliebe für *fragmentierte* antike Statuen (Torso von Belvedere, Pasquino), vgl. Montanari 1997, 58.

Abb. 10: Gianlorenzo Bernini, *Die Ekstase der Hl. Theresa von Avila*, 1647-51. Marmor. Rom, S. Maria della Vittoria.



Tatsache, dass der Obelisk einen Sonnenstrahl symbolisiert und dass angeblich auf der Piazza Navona ursprünglich dem Sonnengott gewidmete Wagenrennen stattfanden. Der Vierströmebrunnen (1648-51) veranschaulicht das Drama des Sonnenlaufs und sein spannungreiches, stets gefährdetes, Leben schaffendes Äquilibrium zwischen elementaren Antagonismen.¹²⁹ Am „Rio della Plata“, an der nordwestlichen Ecke, kulminiert das Geschehen; der Flussgott wirft sich wie geblendet auf seinem Felsensitz nach hinten, erscheint zuletzt als heftig bewegte Gebärdenfigur mit weit nach oben gerichtetem Gesicht (Abb. 9). Für den Betrachter des „Rio“ gerät die Sonne selbst am späten Vormittag über der steinernen Nadel und dem Flussgott in den Blick, kurz bevor das Gestirn seine größte, senkrecht wirkende, im Obelisk selbst verkörperte Kraft entfaltet – und blendet auch den Betrachter. – In seinem etwas früher geschaffenen Tritonbrunnen (1642-43) der Piazza Barberini hingegen setzt Bernini das Licht als wasservermishtes Element ein, das den steinernen Meergott glitzernd und glänzend umkleidet wie eine bewegte, belebende Lichthaut.

¹²⁹ Vgl. dazu jetzt Fehrenbach, *compendia mundi...* (im Erscheinen) und die Skizze: ders. 1998. – Grundlegend: Preimesberger 1974.

Mit der Kapelle der Hl. Theresa von S.Maria della Vittoria (1647-1651, Abb. 10) setzt Bernini frühere Inszenierungen des direkten und indirekten Tageslichts fort (Cathedra Petri in der Taufkapelle von St.Peter; Cappella Raimondi, S.Pietro in Montorio; S.Maria Nova, Confessio).¹³⁰ Die visionäre Gruppe über dem Altar besitzt eine eigene Ädikula, die von oben verborgenes Licht erhält. Immer wieder überrascht den von fotografischen Aufnahmen vorgeprägten Betrachter – sofern er das Glück hat, die Kapelle am Nachmittag einmal ohne die Kakophonie des heutigen Kunstlichts zu erleben – das milde, geheimnisvolle, ja dämmerige Licht, in das die Gruppe getaucht ist. Dieses südwestliche Licht gelangt indirekt durch eine ovale Öffnung an die Gruppe. Ursprünglich noch stärker gedämpft¹³¹, verteilt es sich gleichmäßig auf der unruhigen Oberfläche von Therasas Gewandmassen, hebt jedoch Gesicht, Hand und die unbeschuhten Füße der Heiligen hervor. Beleuchtung wird auch hier, wie bei Bibiana (und beim Stigmatisationsrelief der Cappella Raimondi), mit Entschwerung (Levitation) gleichgesetzt, in Analogie zu Therasas Beschreibung ihrer Levitationen, die von Lichtsensationen begleitet waren.¹³² Die Helligkeit kulminiert in der vollen Wange, der Brust und dem angehobenen Arm des Engels, dessen Lächeln mysteriös verschattet bleibt. Während die unteren Teile der Gruppe kühle Marmorfarben zeigen, macht sich oben ein warmer Goldton bemerkbar, den das durch honigfarbenes Glas gefilterte Licht erzeugt.

Das unter Innozenz X. genau 1300 Jahre nach der frühesten erhaltenen Festsetzung des Feiertags von Konstantins Sieg über Maxentius (Chronograph von 354) für das Innere von St.Peter bestellte, dann aber von Bernini bis 1670 für die Scala Regia geschaffene Reitermonument Konstantins nimmt die dramatische Erscheinungsweise des kraftvoll auftreffenden, belebenden und zugleich blendenden, stillstellenden, ‚versteinernden‘ Lichts des Longinus auf (Abb. 11).¹³³ Das Monument musste für zwei Hauptansichten ausgeführt werden: die Scala Regia und der Narthex von St.Peter.¹³⁴ Der die Prunktreppe emporsteigende Betrachter nimmt vom kolossalen Relief zuerst das ‚vollplastischste‘ Element, die angehobene und geöffnete Rechte des Kaisers wahr, auf der sich das Licht sammelt. Danach folgen der panisch abgewendete Kopf des aufsteigenden Pferdes und das in Licht gebadete Haupt Konstantins. Die Fensterlunette, in die das visionäre Kreuzzeichen gestellt ist, und ihr überaus helles östliches Licht er-

130 Zur Typologie (v.a. Pantheon, Giacomo Vignolas S.Andrea in Via Flaminia und Cappella della Madonna della Strada im Gesù, Pietro da Cortonas Modell für den Hochaltar von S.Giovanni dei Fiorentini von 1634) vgl. Lavin 1980, 34 und jetzt: Davis 2002 (mit ausführlichen Verweisen auf Serlio).

131 Vgl. Lavin 1980, Bd. 1, 104. (Das äußere Fenster der Kapelle war ursprünglich, wie eine Radierung Piranesis belegt, deutlich kleiner als heute.) – Interessante Überlegungen zu weiteren Lichtquellen in der Kapelle vgl. Carloni 1999.

132 Vgl. Warma 1984, 510.

133 Zur Verbindung von Sonnen- und Christuskult unter Konstantin siehe jetzt Wallraff 2001, bes. 96ff. u. 127ff.

134 Vgl. Marder 1997, 165-212.

Abb. 11: Gianlorenzo Bernini, *Reitermonument Konstantins d. Gr.*, 1670 vollendet. Marmor. Rom, Vatikan.



scheinen im Rücken des Betrachters. Für den frontal (vom Treppenabsatz bzw. Narthex) blickenden Betrachter zeigt sich, dass der monumentale Vorhang hinter der Reitergruppe wie von ungeheueren Kräften aus der Richtung des Lichteinfalls beiseite geschoben wurde. Bei morgendlichem Licht erscheint jene von Hans Kauffmann beobachtete lange, senkrechte Falte als Lichtbahn, die auf den Kopf des Kaisers zielt.¹³⁵

Seine abschließende Gestaltung der Apsis von St. Peter – das Reliquiar der Cathedra Petri (1656–63, Abb. 12) – überbietet mit ihrem direkten Einsatz des (golden gefärbten) Lichts alle bisherige Lichtregie Berninis.¹³⁶ Schon vom Hauptportal aus zwischen den gewundenen Säulen des Baldachin erscheinend und diese gleichsam „erweichend“, in schwingende Bewegung versetzend¹³⁷,

135 Kauffmann 1970, 287.

136 Zur Geschichte der *Cathedra* vgl. Sutherland Harris 2001 und jetzt umfassend Dombrowski 2003.

137 Vgl. die Skizze Berninis im Vatikan, Slg. Chigi: Brauer – Wittkower 1931, Nr. 74b, und die Zeichnung Borrominis in der Albertina: Thelen 1967, 68.

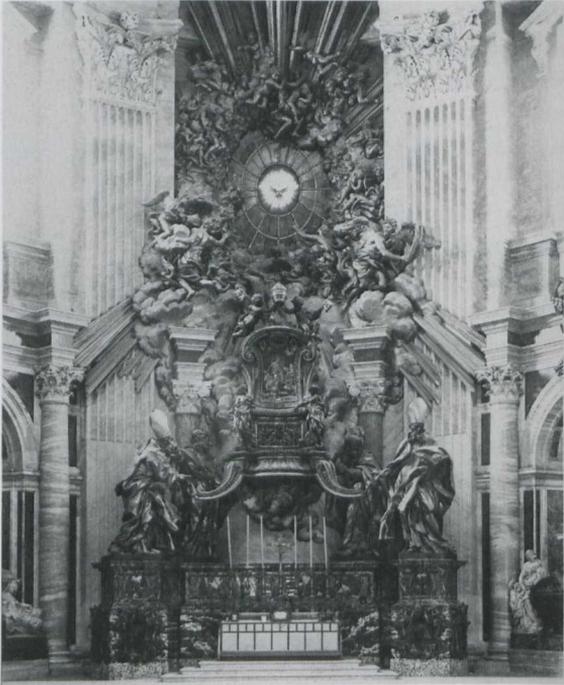


Abb. 12: Gianlorenzo Bernini, *Cathedra Petri*, 1656–63. Marmor, Bronze, Stuck, farbiges Glas. Rom, St. Peter.

wird das westliche Licht dieses Fensters in goldenen Engeln, Wolken und dreidimensional angeordneten, mächtigen Strahlenbündeln aufgenommen. Seine Wirkung ist eine räumliche: Es strahlt und fließt wie glühende Materie über die dunkle Bronze des Reliquienbehälters¹³⁸ und die dunkle Goldbronze der Kirchenväter, die es in zitternde, lodernde, ja schüttelnde Bewegung versetzt. Für den entfernteren Betrachter züngelt dieses Licht noch im dunkleren Baldachin fort. Dabei ist von größter Bedeutung, dass das besondere Licht dieses Fensters in seinem Zentrum von der *weißen* Gestalt des Hl. Geistes dominiert wird und damit das *ungefärbte Tageslicht* der Fenster von St. Peter aufgenommen erscheint.¹³⁹

138 Die Cathedra Petri strahlte wie jeder Bischofsthron und jede Reliquie ein eigenes „Licht“ aus (vgl. Kauffmann 1970, 274); die *Anführungszeichen* sind unser Thema!

139 Reuterswärd (1969, 109ff.) belegt, dass in mittelalterlichen Darstellungen das Himmelslicht häufig durch rote oder blaue Farben repräsentiert wird, aber John Gage (1999, 60) betont die herausragende Rolle der weißen Kleidung des verkörperten Christus, um ‚überirdisches‘ Licht zu veranschaulichen. Zum Weiß als Ursprung der Farben (im Anschluß an Aristoteles, Albertus Magnus u.a.) vgl. ebd., 141. Über Weiß als Farbe des ‚himmlischen‘ Lichts vgl. auch Cresti 2002, 37ff.

Abb. 13: Gianlorenzo Bernini,
Die Sel. Lodovica Albertoni,
 1674 vollendet. Marmor. Rom,
 S. Francesco a Ripa.



Berninis Statue der Sel. Lodovica Albertoni in der gleichnamigen Kapelle von S. Francesco a Ripa wurde 1674 vollendet (Abb. 13). Die Selige lagert, ein Zweiter zwischen Grab- und Altarbild¹⁴⁰ auf einem marmornen Bett.¹⁴¹ Ursprünglich wurde die Skulptur von zwei großen, erst in größerer Nähe sichtbaren Fenstern vom Tageslicht – *lume vivo* (V. Scamozzi)¹⁴² – hell beleuchtet. Heute ist das linke Fenster die einzige Lichtquelle, aber vermutlich spielte es von Beginn an eine dominante Rolle.¹⁴³ In sein Licht ist Lodovica vor allem mit Ge-

140 Vgl. Kauffmann 1970, 329 (mit Hinweis auf das typologische Vorbild, Pietro da Cortonas Entwurf für den Hochaltar von SS. Martina e Luca).

141 Eine alternative Identifikation (Hl. Anna) bei Beltramme 1998. Zum Teppich als Funeralrequisit vgl. Ulivi 1999, 90.

142 Vgl. Davis 2002, 172f.

143 Das rechte Fenster wurde wegen eines neu erbauten Oratoriums 21 Jahre nach dem Tod Berninis (1701) geschlossen, im selben Jahr, in dem die ursprünglich hölzerne Draperie – neben anderen Verschönerungen – durch das kostbare Marmorwerk ersetzt wurde. Die Ausschmückungen wurden durch Angelo Paluzzi Albertoni, dem Auftraggeber von Berninis Werk, finanziert; vgl. Di Napoli Rampolla 1999 (Appendix Dok. Nr. 7). Ich teile nicht Michela Ulivis Schlußfolgerung: „La chiusura della finestra nel 1702 [...] ha indubbiamente provocato la perdita della completezza della progettualità berniniana.“ (1999, 95 Anm. 33). Die einzigen erhaltenen Vorzeichnungen Berninis (Leipzig, Museum der bildenden Künste, inv. no. 7813

sicht (Stirn), rechter Hand und Knie getaucht. Die samtweiche, fast elfenbein-farbene Oberfläche des Spätwerks erstaunt. Bernini verzichtete bis auf die Stickerei am Kopfkissen auf stoffliche Differenzierung, behandelte Epidermis, Gewand und Matratze beinahe gleichförmig. Gerade im Vergleich mit dem spektakulär naturalistischen, vorgelagerten Teppich gibt sich das Werk damit deutlich als Bildhauerarbeit zu erkennen. Die Selige beantwortet die Flut des hellen Lichts aus Nordwesten (wo St. Peter liegt) mit zurückweichender Verkrampfung in der Leibmitte¹⁴⁴ und affirmativer Hinwendung des Hauptes über die senkrecht gestellten Kissen hinweg. Zugleich wird ihr Unterkörper von einer starken Bewegung zum Licht erfasst (Levitation!), die sie die Beine anziehen lässt und bis in die aufgebogenen Fußzehen sichtbar ist. Eine tief geschnittene, schwingende Falte, die von den Beinen bis in die Leibmitte nach links, gegen das Licht wallt, wo sie von der Linken Ludovicas aufgestaut wird, ist dafür besonders sprechend. An dieser Falte wird evident, dass sich Skulptur als Skulptur in ein besonderes Verhältnis zum Licht setzt, denn dort, wo sich die plastische Erscheinung besonders ausprägt, finden sich die bewegtesten, „leichtesten“ Teile der Figur und zugleich die am stärksten von Licht und Schatten gezeichneten. Das Licht modelliert hier gleichsam einen Körper in rhythmischer Bewegung, in lichtem Anprall und Gegenbewegung der Figur.¹⁴⁵ Daher die erstaunliche Lichthaltigkeit des gesamten Raumes über Ludovica. In ihm manifestieren sich schwebende, unpolierte, porös-wolkige Engelsköpfe wie Staubpartikel im Sonnenlicht, blicken links, aus der Richtung des Lichts, auf Ludovica, rechts jedoch (zum Teil) gegen das Fenster zurück.¹⁴⁶ Aus Ludovicas geöffnetem Mund scheint kein letzter Seufzer zu kommen, sondern bewegtes, leidenschaftliches Atmen, das sich in diesem lichterfüllten Raum fortsetzt, rhythmisch das konvulsivische Geschehen zwischen Lichtstrom und plastischer Gegenbewegung begleitend. Es ist ein Werk des Übergangs und der Übergänglichkeit: „Berninis vollständigste Vergegenwärtigung seines Strebens und Vermögens, den Marmor zu falten.“¹⁴⁷

verso and 7850) zeigen eine Hauptlichtquelle von links an, wie im übrigen auch Giovanni Battista Gaullis Altargemälde, das nach Berninis Skulptur entstand, und seine Zeichnung nach der Ludovica (Bibliothèque Interuniversitaire, Montpellier; c. 1674). Offensichtlich war es Berninis Absicht, das nordwestliche Fenster (wie heute) eine dominante Rolle spielen zu lassen.

- 144 Perlove (1990, 30) führt die Geste zurück zu biographischen Berichten, in denen beschrieben wird, wie Caritas das Herz der Seligen entflammt („She does not breathe other than the amorous exhalation of the flame nurtured in her bosom.“ Bernardino Santini, *I voli d'amore*, Bologna 1673, 11). Für Frank Sommer stellt Bernini einen Anfall von *incendium amoris* dar, das sogar den Stoff unter dem Bett dunkelrot verfärbt (Sommer 1970).
- 145 Das könnte mit dem Bericht eines Biographen (Giovanni Paolo) verbunden werden, der beschreibt, wie das stetig zunehmende „innere“ Licht der Seligen zur Zeit ihres Todes so intensiv wurde, daß eine helle Aura um ihr Gesicht erschien (vgl. Perlove 1990, 32; vgl. 43: Beobachtungen zur „absorptive rather than reflective, [...] looming“ Oberfläche der Skulptur). – Vgl. auch Ulivi 1999: „La costruzione dei volumi di quel pannello in tumulto è studiata da Bernini anche negli effetti che la luce vi avrebbe ‚scolpito‘.“ (89).
- 146 Ähnlich über die Bewegung der Engel mit dem Licht Perlove 1990, 16 und Hibbard 1965, 220.
- 147 Kauffmann 1970, 333. – Perlove (1990, 24–27, 38) verbindet ähnliche Beobachtungen über den

VI Metapher und Analogie

Das von Bernini in Szene gesetzte und zum Protagonisten gemachte Licht wird, sofern es sich um religiöse und allegorische Werke handelt, von Kunsthistorikern häufig in dualistischer Perspektive gedeutet. Die Altarädikula der Cornarokapelle enthält „rays of this heavenly light“¹⁴⁸; „Himmelslicht“ im Unterschied zum „Tageslicht“ der übrigen Kapelle, „Eigenlicht als Stätte höherer Sendung“, „sakrales Licht“¹⁴⁹; „immaterial rays sent from above“¹⁵⁰; „Tageslicht [...] in goldenen Strahlen zum himmlischen Licht verdichtet“¹⁵¹; „raggi della ‚vera luce‘“.¹⁵² Um die Cathedra Petri bemerken wir angeblich „unkörperliches Licht“, „immaterielles Leuchten“, einen „transzendenten Lichtquell“¹⁵³ und in der Kapelle der Sel. Ludovica Albertoni „heavenly light“¹⁵⁴; das Licht der Hl. Bibiana ist „transmitter of the spiritual illumination she is represented as experiencing“.¹⁵⁵

Nun könnte sich hier einmal mehr rächen, dass die Kunstgeschichte seit der „Erfindung“ der Ikonologie und der Miteinbeziehung verwandter Interpretamente (Allegorese, Polysemie) ihr Vorverständnis anschaulicher Phänomene selten wirklich geklärt hat und klärt.¹⁵⁶ Zur heteronomen Bestimmung sinnlicher Daten durch Begriffe und Abstraktionen dienen, kaum hinterfragt, höchst unterschiedliche semantische Paradigmen, vor allem Zeichen, Darstellung, Allegorie, Analogie, Metapher und Symbol. Howard Hibbard etwa bezeichnet das Licht der Cathedra Petri als „visible symbol of the stream of God’s grace“¹⁵⁷, Carlo Del Bravo spricht bei Caravaggio und Bernini von einer „*allegoria lumi-*

Prozess des Sterbens typologisch mit dem „languid death“, (Ebd. 41) auch überzeugende Deutungen der Janusköpfe an den Pilastern: als Wächter an den Toren von Nacht und Tag (mithin von Dunkelheit und Licht); als Gottheit des Monats, in dem Ludovica starb (Januar); und als Gottheit des Rione, in dem Ludovica lebte und starb (Trastevere – Ianiculum).

148 Wittkower 1955, 28f.

149 Kauffmann 1970, 106, 142, 157.

150 Lavin 1980, Bd. 1, 105.

151 Preimesberger 1986, 208.

152 Winner 1998, 305.

153 Kauffmann 1970, 274.

154 Hibbard 1965, 222.

155 Lavin 1980, Bd. 1, 34.

156 Eine wichtige Ausnahme: Gombrich 1972. – Gombrich stellt apodiktisch fest: „For where there is no clear gulf separating the material, visible world from the sphere of the spirit and of spirits, not only the various meanings of the word ‚representation‘ may become blurred but the whole relationship between image and symbol assumes a different aspect. [...] Warburg described as ‚Denkraumverlust‘ this tendency of the human mind to confuse the sign with the thing signified, the name and its bearers, the literal and metaphorical, the image and its prototype. We are all apt to ‚regress‘ at any moment to more primitive states and experience the fusion between the image and its model or the name and its bearer.“ (125). Mein Aufsatz argumentiert gegen Gombrichs anachronistischen Bildbegriff. Ich folge dabei Horst Bredekamps grundlegender Kritik an einem simplifizierenden dualistischen Verständnis des Neuplatonismus, das in der Kunstgeschichte des Barock noch immer dominiert (Bredekamp 1992).

157 Hibbard 1965, 160 (Hervh. v. mir).

nosa“,¹⁵⁸ während Rudolf Preimesberger in der Cornarokapelle „im mehrfachen Wechsel des Mediums – vom gemalten über das gelb gefärbte Naturlicht zum plastischen Licht der Goldstrahlen – immer dasselbe, nämlich Licht, *dargestellt*“ sieht.¹⁵⁹ Wenn Licht aber nicht sich selbst meint, sondern ein anderes, im Ähnlichen Unähnliches, dann drängt sich der Begriff der Metapher geradezu auf. Tatsächlich deuten etwa Hans Kauffmann (wenn er nicht gleich von der „Zeichensprache“ schreibt)¹⁶⁰, Irving Lavin und Rudolf Preimesberger Berninis Kunst insgesamt im Horizont der Metaphorik. In Preimesbergers bewunderungswürdiger Replik auf Irving Lavins grundlegendes Buch über die Cornarokapelle ist die skulptierte Wolke beispielsweise eine Metapher des Himmels, dieser der Liebeswunde Therasas und die gesamte Kapelle (*corpo*) – durch ihr Motto (*anima*) im Bogenscheitel – als Imprese letztlich eine monumentale Metapher, durch die Ansprüche der Unbeschuhnten Karmeliter geltend gemacht wurden.¹⁶¹

Nun sollte sich – eine Binsenweisheit – historische Deutungsarbeit auch den jeweiligen ästhetischen und semantischen Theorien im historischen Resonanzraum ihrer Objekte sorgfältig widmen. Wenn das physische Licht der religiösen Werke Berninis, mehr oder minder explizit nach dem Schema des Ähnlichen im Unähnlichen¹⁶², als *Metapher* des göttlichen Lichtes bezeichnet wird, dann drängt sich die Frage nach Sinn und Geltungsbereich dieses Begriffes auf. Der Hinweis auf Emanuele Tesauros zeitgenössische Metaphertheorie von 1654 liegt nahe.¹⁶³ Doch was versteht Tesauro unter einer Metapher, und welche Möglichkeit ergibt sich daraus, den Begriff für Interpretationen von Berninis Lichtregie adäquat zu verwenden?

Die Bildung von Metaphern ist für Tesauro eine inventive Tätigkeit, die Ingenium erfordert, um das zuvor Getrennte zu „paaren“ (*acoppiare*).¹⁶⁴ Es han-

158 Del Bravo 1985, 185; Hervh. v. mir.

159 Preimesberger 1986, 209 (Hervh. v. mir).

160 Kauffmann 1970, 162; vgl. 159.

161 Preimesberger 1986, 218. – Vgl. auch Perlove 1990, 32: „The worshipper (...) looks toward the light-filled niche, from darkness to light, retracing in metaphoric terms the enlightenment of the *beata's* soul (...)“. See *ibid.* 34: „(...) God speaks directly to the soul, imparting to it an intellectual vision not perceived by the senses (...)“. – Vgl. Sommer zur Cappella Albertoni: „[...] the Divine Light symbolized by the physical light coming from the concealed window to the left [...]“ (Sommer 1970, 35).

162 Etwa im kaum hinterfragten Anschluß an Domenico Berninis Hinweis, daß an der Cathedra Petri in der „*luce inaccessibile*“ (Gottvaters) „*lo Spirito Santo in sembianza di Colomba*“ erscheine; Bernini 1713, 110.

163 So etwa Lavin 1980, Bd. 1, 157; Preimesberger 1986. Differenziert: Müller 1997, Kap. 1 (G. L. Bernini: Die Metaphorisierung des Körpers), der allerdings das Licht nicht thematisiert. – Zur Übertragbarkeit von Tesauros Metaphertheorie vgl. Lademann 1998. – Zum philosophischen und linguistischen Kontext vgl. Daly /Manning 1999. – Pierantonio Frare zeigte, daß es ein Fehler wäre, die Poetik des Seicento mit Tesauro gleichzusetzen: „[...] nemmeno tra i trattatisti la metafora gode di particolare considerazione: il Peregrini la dedica uno spazio ristretto e comunque subordinato all'acutezza, il Pallavicino addirittura la sottomette alla similitudine, il trattato del Meninni non la elenca tra le voci analizzate.“ Frare 2000, 91.

164 Tesauro 1654, 119.

delt sich um einen schöpferischen Vorgang, der aus dem Nichts ein Etwas macht (*di non ente fa ente*), eine ‚Verbindung‘ knüpft. Ein Mensch wird dadurch zum „Löwen“ usw.¹⁶⁵ Die Tätigkeit des Ingenium – „im Unähnlichen die Ähnlichkeit zu finden“¹⁶⁶, „in einem einzigen Wort ein ganzes *theatrum* des Wunderbaren zu erblicken“¹⁶⁷ – wird in Tesauros Konzept aber durch zwei natürliche Schranken begrenzt, von denen eine benannt (das *decorum*)¹⁶⁸, die zweite jedoch eher implizit vorausgesetzt wird. Wie stets im Anschluss an die aristotelische Poetik (hier: § 21), führt Tesauro die einfache Metapher auf einen verkürzten Syllogismus zurück, bei dem Ausgangs- und Zielterminus als *species* einen gemeinsamen *genus* besitzen müssen. Der „Schild“ kann deshalb auch metaphorisch als „Tasse“ bezeichnet werden, weil beide am Genus der „Rundheit“ partizipieren. Das übergeordnete Vergleichsglied bestimmt realiter die beiden nachgeordneten Begriffe, deren Identität die Metapher „lügnerisch“ behauptet.¹⁶⁹ Die Metapher setzt so stets Vergleichbarkeit voraus und enthält damit, gleichsam verschleiert, jene Wahrheit, die der Diskurs in direkter Rede angeht. Das metaphorische Verfahren wird an eine (para-)logische Operation angebunden, die dem Metaphernvirtuosen die Auffindung ontologischer Vergleichbarkeit (Ähnlichkeit) zur Aufgabe macht und, will er reüssieren, die ihm die Schranke des *sensus communis* setzt.¹⁷⁰

Die eigentliche Rede folgt so der Metapher (wie umgekehrt) stets auf den Fersen. Natürlich hängt in diesem Kontext alles von der metaphysischen Vorentscheidung ab, inwiefern partizipative logische Relationen *ontologische* Teilhabe voraussetzen.¹⁷¹ Tesauro „lässt die Repräsentation hinter sich und setzt an, die Welt neu zu schaffen“¹⁷², obwohl er einräumt, dass Wahrheit durch die Allusion hindurch scheint wie durch einen Schleier (*come per velo*).¹⁷³ Sforza

165 Ebd. – Zum Aspekt des Spiels in Bildung und Erfassung von Metaphern vgl. Zanardi 1985.

166 Tesauro 1654, 336.

167 Ebd. 338.

168 Ebd. 342.

169 Ebd. 353f.; vgl. 585. – Zu Tesauros acht Metaphernklassen vgl. Scarpati/Bellini 1990, 66–68.

170 Vgl. Aristoteles, Poetik 1459a. – Agostino Mascardi warnt vor exzessivem Gebrauch von Metaphern, was er (metaphorisch!) mit Salz in einer Mahlzeit vergleicht (*Prose vulgari*, Venedig 1630, 109; vgl. Sohm 2001, 76–77). – Zum bis heute ungelösten Problem der Metaphernkonstitution vgl. Eggs 2001, der die aktuelle Debatte (Sp. 1157–1169) ausführlich referiert. Für die historischen Bildwissenschaften sind damit die bequemen Abkürzungen zur „Metaphorik“ ihrer Objekte abgeschnitten (vgl. etwa Wagner 1999) und komplexe Rezeptionsästhetische Fragen zu klären.

171 Tesauro bildet mit seiner Entgrenzung der Metapher gewissermaßen das Pendant des (durch P. Ramus, A. Fouquelin, O. Talon vorbereiteten) Begriffsrationalismus von Port-Royal, für den die Ähnlichkeitsbezüge Produkte des Geistes sind; vgl. Eggs 2001, Sp. 1137f.; zur Metapherntheorie vgl. Conte 1972; Wheelwright 1973; Eco 1986; Kurz, 1997; Haverkamp 1996; ders. 1998.

172 Scarpati/Bellini 1990, IX. Zum Fundamentalproblem von Wahrheit und Fiktion in der Poetik des Seicento vgl. ebd., passim.

173 Ebd., IX. – Scharfsinnige Beobachtungen zu den Spannungen zwischen *metafora* und *argutia* und zur vorwiegenden Verwendung von einfachen Metaphern bei Marino und Tesauro in Frare 2000, 85–99: „Entrambe le modalità qui elencate – si tratti di presenza del metaforizzato

Pallavicino betont diesen Sachverhalt, indem er auf die „verborgenen Spuren der Freundschaft sogar zwischen Gegensätzen“ verweist, die durch eine Gabe der Natur, *ingegno* genannt, aufgefunden werden.¹⁷⁴

Die Ontologie der *Ähnlichkeit*, von Aristoteles bekanntlich wegen seiner Ablehnung der platonischen Ideenlehre kaum entwickelt, unterscheidet das horizontale Identitätsspiel der *Metapher* wesentlich von der vertikalen Teilhabe, den die (platonische) *Analogie* postuliert. Hier wird das Verhältnis der Einzelglieder nach dem Schema Urbild–Abbild zugleich mit einem ontologischen Gefälle, einer Partizipationshierarchie ausgestattet, die Identität und Differenz im Sinne einer *substantiellen* Teilhabe denkt.¹⁷⁵

Anne Eusterschulte hat jüngst gezeigt, wie die Ideengeschichte der Analogie zugleich die Deutungsgeschichte des platonischen Teilhabedankens, der *Methexis* ist.¹⁷⁶ Sie wurde wesentlich in der neuplatonischen Emanationsphilosophie entfaltet. Im Unterschied zum adjektivischen Charakter der *Metapher*, der nach Aristoteles die Umkehrung der Terme erlauben sollte oder bloß eine qualitative (Proportional-)Analogie darstellt (Flosse:Fisch = Flügel:Vogel), ist die *Analogie* für Platon „das schönste aller Bänder“.¹⁷⁷ Die Ähnlichkeitsbezüge, die hierfür grundlegend sind, beruhen auf der „Abstammung“ (*ekgonos*) des Derivats vom Urbild. Licht spendet in dieser Perspektive seine Helligkeit aufgrund seiner „Abstammung“ aus dem Einem.¹⁷⁸ Die Sonne, „Sprössling“ der Idee des Guten¹⁷⁹, ist Mittler zwischen *sensibilia* und *intelligibilia*. „Diese Verklammerung verbietet es, im Sonnengleichnis ausschließlich eine Symbolisierung intelligibler Sachverhalte durch anschauliche Modelle zu sehen.“¹⁸⁰ Wenn aber die Transzendenz der Idee keine totale, sondern bloß eine modale ist, dann erfährt damit auch das Sinnliche eine Aufwertung, für die sein Defizit *zugleich* Beweis

o di ostensione del ‚ground‘ – avvicinano [...] la metafora alla similitudine e con ciò stesso tendono a provarla del valore entimematico necessario alla costruzione dell’arguzia.“ (90)

174 „Quel dono di natura che si chiama ingegno consiste a punto in congiungere, per mezzo di scaltre apprensioni, oggetti che pareano affatto sconnessi, rintracciando in essi gli occulti vestigii d’amicizia fra la stessa contrarietà, la non avvertita unità di special simiglianza nella somma dissimilitudine, qualche vincolo, qualche parentela, qualche confederazione dove altri non l’avrebbe mai sospettata.“ (Sforza Pallavicino, *Del bene*, Rome 1644, 470) – Es liegt nahe, daß Pallavicino in seiner Poetologie programmatisch auf Platon verweist und „similitudine“ statt „metafora“ bevorzugt (*Arte della perfezion cristiana*, Rom 1665, 59; see Scarpati/Bellini 1990, 73–189, bes. 107 ff. [zit. 164]). Zu Tesaurus Konzept der „Wahrheit“ von Metaphern – mit Verweis auf Augustinus – vgl. Frare 2000, 131–155.

175 Zum verwandten Konzept der stilistischen Metonymie vgl. Sohm 2001, 74–78.

176 Eusterschulte 1997. – Vgl. Maiorino 1990, 60–61 (mit Verweis auf den „point where the image of light became light itself“); Hoenen 1992 (dort auch zur Debatte im 16. und 17. Jahrhundert zwischen Anhängern der „aristotelischen“ Proportionalitätsanalogie [Caietan] und der „platonischen“ Attributionsanalogie [F. Suarez und die jesuitische Schule], Sp. 510). – Zur Analogie als Repräsentant der frühneuzeitlichen „Episteme“ vgl. Foucault 1966, 32ff. Vgl. aber die scharfe Kritik an Foucaults Verständnis der Analogie durch Otto 1992, bes. 34–35.

177 Timaios 31c-d.

178 Eusterschulte 1997, 117.

179 Politeia VI, 508b-c.

180 Wieland 1982, 200; vgl. Eusterschulte 1997, 122.

seiner Durchbestimmung durch die Idee ist. „For if the visual symbol is not a conventional sign but linked through the network of correspondences and sympathies with the supracelestial essence which it embodies, it is only consistent to expect it to partake not only of the ‚meaning‘ and ‚effect‘ of what it represents but to become interchangeable with it.“¹⁸¹ – „It is the Idea itself, conceived as an entity, which through these images tries to signal to us and thus to penetrate through our eyes into our mind.“¹⁸²

Das Paradigma dieser durch den neuplatonischen Emanatismus in eine genetische, anthropologische und historische Perspektive gebrachten Teilhabe, den die Analogie zum Ausdruck bringt, ist das *Licht*; mehr als eine „absolute Metapher“, die aus einer „logischen Verlegenheit“ hilft (Blumenberg).¹⁸³ „Die Kluft zwischen Sinnes- und Verstandestätigkeit erfährt damit eine Verbindung. Die Sinneswahrnehmung lässt sich als mittelbar an der intelligiblen Welt teilhabende in Beziehung setzen zur reinen Verstandestätigkeit als unmittelbar das intelligible Licht aufnehmende.“¹⁸⁴

Auf die ‚schillernde‘ Bewertung des Lichts in der neuplatonisch-christlichen Tradition wurde bereits hingewiesen. Augustin etwa, in der kunsthistorischen Literatur meist zu Unrecht als Gewährsmann simpler Dualismen angeführt (im Anschluss an die sog. *genera visionum*)¹⁸⁵, bezeichnet in seinem Genesiskommentar (VII 19, 25) das Licht als etwas Feinstoffliches, zwischen Sinnen und Geist Vermittelndes.¹⁸⁶ Als „ungeschiedene Geschiedenheit“ analogisiert Plotin Geist und Licht¹⁸⁷ und hat damit jene Einheit von Immanenz und Transzendenz im Blick, die die weitere Geschichte der Lichtmetaphysik und über lange Zeit hin auch der Lichtphysik prägen wird.¹⁸⁸ Wenn Scotus Eriugena feststellt: „omnia, quae sunt, lumina sunt“¹⁸⁹, dann steht im Hintergrund eine grundlegende Erscheinungsweise des Lichtes, dass nämlich das Beleuchtete stets auf eine Lichtquelle ‚verweist‘, von dieser ‚abhängt‘ und damit das kosmologische Schema des Neuplatonismus: Verharren – Hervorgang – Rückkehr zum sinnlichen Phänomen macht. Wer das Licht von seiner Quelle ‚abschneiden‘ will, wird enttäuscht, denn abgetrennt von der Quelle gibt es nur den Schatten, das Dunkel, wie Plotin bemerkt.¹⁹⁰ Zugleich ist die Lichtquelle ohne ihre Strah-

181 Gombrich 1972, 172.

182 Ebd. 177 (bezeichnenderweise im Abschnitt „Apparitions and portents“). – „Quid enim mirum est, si inferioris virtus contineatur in superiori et excellentiori?“ Gasparo Contarini, *De elementis*; zit. n. Mulsow 1998, 211.

183 Vgl. Blumenberg 1957.

184 Eusterschulte 1997, 122f.; vgl. Lyttkens 1952, 2.

185 Zur Klarstellung dieses Punktes: Miles 1983.

186 Zur Bedeutungsbreite des Lichts bei Augustinus: Thonnard 1962.

187 Enneaden VI, 9, 5, 16.

188 Zur Metaphysik des Lichts: Dölger 1925; zur Unterscheidung von („geistiger“) *lux* und (sinnlichem) *lumen* jetzt zusammenfassend: Gage 1999, 69f. – Vgl. aber Francesco Sansovino (1550), fol. 8 recto und verso, wo die *lux* immanent gedacht wird, als jene Kraft des Feuers beispielsweise, die sein *lumen* erst ermöglicht, sich in diesem zeigt.

189 Expositio in ierarchiam caelestem I, 1 (Migne, Patrologia latina 122, 128); vgl. Beierwaltes 1980.

190 Vgl. Plotin, Enneaden I, 7, 1, 23; vgl. Eusterschulte 1997, 196.

lung, ihre Selbsttranszendierung undenkbar; der Ursprung hat sich immer schon ‚entäußert‘.

Die weitere Geschichte der Lichtmetaphysik und vor allem der seit dem Hochmittelalter äußerst engen *Verbindung* von Metaphysik und Physik des Lichts kann hier nicht weiterverfolgt werden.¹⁹¹ Entscheidend ist an dieser Stelle die Doppelnatur des ‚physischen‘ Lichts, das als feinste, schnellste, in ihrer Bewegung geometrisch ‚transparenteste‘ Substanz stets an der Grenze des Körperlichen angesiedelt wurde.¹⁹² Diese Doppelnatur ist es, die die Analogie stets durch Univozität gefährdet und „zu einer Konvergenz der Seinsebenen, welche die Analogie [...] aufhebt“¹⁹³ führen kann.

VII Tertium entium genus

Wie denken aber die maßgeblichen italienischen, römischen Philosophen und Naturwissenschaftler in Berninis Zeit, in der Mitte des 17. Jahrhunderts, über das Licht?¹⁹⁴ In diesem Jahrhundert geriet bekanntlich die traditionelle aristotelisch-neuplatonische Naturphilosophie bereits in die Defensive und war gezwungen, sich mit den neuen korpuskularen und mechanistischen Theorien von Galilei, Torricelli, Descartes, Christian Huygens und zuletzt Newton auseinanderzusetzen. Maria Grazia Ianniello, Ugo Baldini und Thomas Leinkauf¹⁹⁵ zeigten, wie die in Rom dominierende jesuitische Naturwissenschaft darauf mit einer Verlagerung der Forschungsschwerpunkte reagierte. Im Zentrum standen nun jene Bereiche, die von der antimetaphysischen Stoßrichtung der Mechanisten nur mühsam oder gar nicht getroffen werden konnten: in der Biologie also vor allem Seminal- und Formbildungsvorgänge (Kircher, Bonanni), in der Physik Magnetismus, Wärmestrahlung und – wie nicht anders zu erwarten – das Licht bzw. Optik, der Stolz jesuitischer Physiker (De Dominis, Biancani, Cabeo, Riccioli, Grimaldi, Casati, Eschinardi, Lana Terzi).¹⁹⁶ Die annähernde

191 Vgl. Lindberg 1987; instruktiv auch Schöne 1954, 55ff.; für die Renaissance und besonders Leonardo: Fehrenbach 1997, 115–192. Zum 16. Jahrhundert jetzt ausgezeichnet: Szulakowska 2000 (mit umfangreicher Bibliographie).

192 Dies auch im Kontext der scholastischen (auf Aristoteles aufbauenden) *species*-Lehre; vgl. Simons 1994.

193 Schmid 1975, 14.

194 Bevilacqua/ Ianniello 1982; Ianniello 1986. – Vgl. auch Rivosecchi 1986, 217–22; Cassanelli 1986, 236–246.

195 Leinkauf 1993; Chipps Smith 2002. Zur anti-dualistischen Stoßrichtung in der Naturwissenschaft des Seicento vgl. Pohle 2000.

196 Eine exzellente Bibliographie zur Naturwissenschaft der Jesuiten im Seicento bietet Baldini 1998, 750–769. Vgl. bes. Baroncini 1981; Romano 2000; Battistini 2000. – Zur Magnetismusforschung der Jesuiten vgl. Daujat 1945, Bd. 2, 192–193; Heilbron 1979, 101–114; 180–192. – Zur Optik im 17. Jahrhundert vgl. Ruggieri 1982; Savelli 1951; Ronchi 1963; Abd-al-Hamid I. Sabra 1981; Bevilacqua/Ianniello 1982; Ianniello 1986. – Vgl. auch Rivosecchi 1986, 217–22; Cassanelli 1986, 236–46. – Zu den Vorläufern: Lindberg 1991.

Instantaneität seiner Bewegung und seine Durchdringung selbst härtester Materialien (wie Diamant) waren wirksame Waffen gegen atomistische Ansätze.¹⁹⁷

Bekanntlich entwickelte Bernini mit zunehmendem Alter eine besondere Affinität zum Jesuitenorden. Er war zum Beispiel eng mit dem Ordensgeneral Giovanni Paolo Oliva und mit Kardinal Sforza Pallavicino befreundet. Er baute die Kirche des römischen Jesuitennoviziats, S. Andrea al Quirinale, und fasste zu diesem Gebäude – nach Domenico Berninis Bericht – eine besondere Zuneigung. Außerdem war Bernini mit den wissenschaftlichen Debatten seiner Zeit einigermaßen vertraut: Um 1650 entwarf er den Frontispiz für den optischen Traktat eines weiteren nahe stehenden Jesuiten: Niccolò Zuchis *Optica Philosophia* (1652).¹⁹⁸ Auch Zucchi betont das Kontinuum zwischen Licht, Wärme, *spiritus* und Lebendigkeit.¹⁹⁹ Zucchi bestätigt auch die Lichtnatur des *spiritus*²⁰⁰ und unterstreicht die belebende Wirkung des Lichts *qua* Wärme.²⁰¹

1646, fast gleichzeitig mit dem Beginn der Arbeiten für die Cappella Cornaro, legte der Jesuit Athanasius Kircher – eine zentrale, gleichwohl kontroverse Figur des Collegio Romano – sein monumentales Kompendium *Ars magna lucis et umbrae* vor. Vier Jahre später wird mit seiner ausführlichen Deutung der Hieroglyphen des Obeliskens der Piazza Navona ein bedeutendes Dokument der an diesem Ort geradezu unvermeidlichen Beziehungen zwischen Kircher und Bernini veröffentlicht (wobei die Analogien zwischen Kirchers naturphilosophischen bzw. gesellschaftlichen Grundüberzeugungen und Berninis vielschichtigem Mikrokosmos des Vierströmebrunnens erst jetzt deutlicher sichtbar zu werden beginnen²⁰²). In den 1660er Jahren kollaborieren die beiden Männer erneut, diesmal am Obeliskensprojekt für den Platz vor S. Maria sopra Minerva.²⁰³ Kirchers universalwissenschaftlicher Ansatz baut auf einen Synkretismus der Quellen hauptsächlich neuplatonischer Provenienz, stattet seine Traktate aber mit einer überwältigenden Fülle von Einzelbeobachtungen aus und hat dabei natürliche Wirkzusammenhänge, Phänomenreihen und „Prozess-

197 Zur anti-atomistischen Stoßrichtung vieler Jesuiten (Cosimo Alamanni, Gabriele Beati, Niccolò Cabeo, Giovanni Antonio Caprini, Fulgenzio Castiglione, Giovanni Battista Giattini, Silvestro Mauro, Giuseppe Polizzi) vgl. Baldini 1998, 718-719. Sforza Pallavicinos Abweisung der mechanistischen Physik ist entfaltet in seinen *Philosophia manuscripta*, 3 Bde., Ms. Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele, Rom: San Bonaventura 24-26; vol. 3, fol. 164r-184v; vgl. Baldini 1998, 723. – Beispiele für die jesuitische Verwendung von militärischen Metaphern in der wissenschaftlichen Debatte („feindliche Attacken“, „Festungen“) bietet z.B. Francesco Eschinardi, *De impetu*, Rom 1684, 183.

198 Vgl. Lavin 1985. – Problematisch: Feigenbaum Chamberlain 1977. – Zur erstaunlich umfangreichen naturwissenschaftlichen Sektion von Berninis Bibliothek vgl. McPhee 2000.

199 Vgl. etwa Zucchi 1652, pars I, caput VIII, sectio I und II.

200 „Denique similem aubstantiam spiritosam agnoscere in aliqua copia gemmis, quae dicuntur nocte lucere, intra quas inclusa, dum transpirare prohibetur, & ab ambiente intra poros illius servatur, diutius exhibere suum fulgorem valet.“ Zucchi 1652, I, 48.

201 „[...] calor, cuius pariter per lumen propagatio totam oeconomiam inferioris mundi ad mixtionem elementorum, & omnium vitam viventium esset completura.“ Zucchi 1652, I, 56.

202 Kircher 1650; vgl. Fehrenbach, *compendia mundi*. (im Erscheinen), Teil 1.

203 Heckscher 1947.

ganzheiten“ (Leinkauf) im Blick. Die Natur wird – alles andere als in dualistischer Perspektive auf eine nur noch zu allegorischer Bebilderung dienende „verderbte Natur“ – als „Palast“ bzw. „Tempel Gottes“ verstanden; ein Ort der Emanationen, Übergänge und Mirakel.

Das Licht besitzt dabei einen zentralen Stellenwert. Ausgehend vom neuplatonischen Credo: *Deus lux est*²⁰⁴ und der wichtigen Bezugsstellen Jac. 1, 17 (*Alle gute Gabe und alle vollkommene Gabe kommt von oben herab, von dem Vater des Lichts*) sucht Kircher nach den emanativen Wegen, die Gottes Präsenz in der Welt belegen. Gleich zu Beginn der *Ars Magna* weist Kircher darauf hin, dass alles weltliche Sein aus Licht und Schatten „komponiert“ sei.²⁰⁵ Je stärker das Sinnlich-Körperliche am Licht partizipiert, desto vollkommener ist es.²⁰⁶ Das Licht, „eine Art sichtbare Gottheit und Abbild Gottes“²⁰⁷, beleuchtet, wärmt und formt zugleich alle geschaffenen Dinge. Die Wärme wird dabei als äußerste Stufe der lichterhaften Emanationen aufgefasst, mit der zugleich die notwendige „Rückkehr“ der Welt zu Gott einsetzt. Mit seiner Lehre von den drei „Reichen“ des Lichts folgt Kircher, wie Leinkauf belegt, vor allem der neuplatonischen Autorität Francesco Patrizis.²⁰⁸ Indem sich die einheitliche sinnliche Lichtsubstanz differenziert in den Ursprung (die Sonne): *lux prima*, die Lichtstrahlen: *radius, lux secunda*, und das den Raum erfüllende Licht: *lumen* ist sie vollkommene Analogie des triadischen, emanativen Wesen Gottes (*pater=lux; filius=lumen; spiritus sanctus=calor, ignis*) bzw. der triadischen kosmologischen Ordnung (Gott – Engel – Mensch; Gott – Mensch – Natur; Fruchtbarkeit – Licht – Wärme; *lux ineffabile – lumen de lumine – aether* usw.).²⁰⁹ Kircher exerpiert dabei teilweise direkt Patrizis *Nova de universis philosophia* von 1591, in dem die Lichtstrahlen als „eine in sich zwiespältige, unkörperlich-körperliche, geistig-materielle Seinsform als *tertium entium genus*“²¹⁰ bezeichnet werden. Die Lichtstrahlen sind körperlich und unkörperlich zugleich, weder physische noch göttliche „Formen“, „sondern in der Mitte zwischen beiden“²¹¹, lautet die entscheidende Stelle. Wie der Magnet, bezeichnet auch das physische

204 Vgl. Leinkauf 1993, 216 (mit ausführlichen Quellennachweisen).

205 Kircher, *Ars Magna*, Praefatio, fol. 2.

206 Ebd. 49.

207 Ebd.

208 Zu den Kontinuitäten und Transformationen des Konzepts der *imponderabilia* innerhalb der ‚neuen‘ (korpuskularen, mechanistischen) Wissenschaft vgl. Copenhaver 1998.

209 Zu einem ähnlichen, in Ficinos Timaios-Kommentar entfalteten Schema (Kap. 10) vgl. jetzt Hirai 2002, 264.

210 Leinkauf 1993, 337f.

211 „Radii ergo, & corpora, & incorporei sunt, & substantiae, & formae simplices, non quales physicae, materia ut sint egentes. Neque formae, quales divinae, penitus incorporeae, & immensae, sed mediae inter utrasque“ (F. Patrizi, *Nova de universis philosophia*, Buch 1; zit. nach Leinkauf 1993, 338, Anm. 59). – Vgl. *ibid.* fol. 1v: „A luce inquam, quae Dei ipsius, eiusque bonitatis est imago. Quae omnem supramundanam, omnem corcummundanam, omnemque mundanam, illustrat regionem. Quae sese per omnia permeat. Per omnia se fundit. [...] Omnia permeando format, et efficit. Omnia vivificat. [...] Omnia congregat. Omnia unit. Omnia disgregat.“ – Dazu auch Mulrow 1998, 379.

Licht nur einen Ausschnitt der „analoge[n] ‚Kette‘ von Lichtkonkretionen, die abgestuft und immer schwächer werdend (*debilius*), die ganze Seinshierarchie (*ordo rerum*, [Ars Magna] 919) durchdringt“.²¹²

Wenn das Licht aber wie die innerweltlichen Kräfte (*vires*) bzw. der *spiritus* nichtkörperlich und zugleich vollständig, unvermischt in die Körperwelt gesenkt ist – *spiritus materialis, vapor spirituosus*²¹³ –, das physische Licht also immer schon „mehr“ ist als es selbst: sinnlich manifeste Grenzentität, Anwesenheit des Göttlichen, sinnliches Paradigma der emanativen Gegenwart der Engel und der Trinität, dann stellt sich erneut die Frage nach dualistischen Ausdeutungen der „Lichtregie“ Berninis.

Dies bleibt auch gültig innerhalb orthodox-aristotelischer Perspektiven. Nicola Zucchis zweibändiger optischer Traktat von 1652, zu dem Bernini, wie gesehen, den Frontispiz beisteuerte, entfaltet detaillierte Argumente gegen mechanistische Lichttheorien.²¹⁴ Zucchis Einwände gegen korpuskulares Licht waren weit verbreitet. Innerhalb atomistischer Prämissen konnte die Geschwindigkeit des Lichts, die Integrität der optischen Repräsentationen (*species*) und die Dauerhaftigkeit der emanativen Kräfte im beleuchteten Körper nur schwer erklärt werden.²¹⁵ Auch in Zucchis Perspektive überbrückt Licht in gewisser Weise die Grenze zwischen Materie und Immateriellem, ähnlich wie die Wärme, die zuerst in der Sonne wohnt, dann in der sublunaren Elementensphäre des Feuers und zuletzt im lichten, warmen und belebenden *spiritus*.²¹⁶

Ich möchte an dieser Stelle mit einigen thesenartig zugespitzten Bemerkungen schließen, die weitere Bearbeitung verdienen. Kircher, Bernini und Bernini Vitenautoren lassen sich nicht aus ihrem ideengeschichtlichen Ambiente isolieren. Im Anschluss an den „spirituellen Naturalismus“²¹⁷ der italienischen Cinquecento-Philosophie suchten nicht nur jesuitische Wissenschaftler des 17. Jahrhunderts nach Gottes Spuren in der Welt (und identifizierten teilweise sogar den Raum mit Gott²¹⁸). Philosophen der Immanenz verwiesen auf die rätselhaften Grenzsubstanzen des Lichts, des Magneten oder der „Lebenskeime“.²¹⁹ Berninis Licht als ‚Metapher‘ des ‚göttlichen Lichtes‘ zu deuten, hieße, einen weiten ideengeschichtlichen Horizont auf eine blutleere Abstrak-

212 Leinkauf 1993, 339. – Für neuplatonische Quellen dieses Arguments (Iamblichos, Proclus) vgl. Mulsow, 1998, 322.

213 Kircher 1665, Bd. 2, 327.

214 „Repraesentativa coloris lucentis, & illustrati non sunt corpuscula substantialia, ab illis diffusa, aut genita in medio, aut excitata.“ Zucchi, 1652, I, caput V.

215 Vgl. dazu besonders Zucchi 1652, I, 9ff.

216 „Tertio spiritus in animalibus, qui est substantia calida, & tenuis, si in aliqua copia colligatur, sit cum luce spectabilis [...]“ Zucchi, 1652, I, 47.

217 Mulsow 1998, 239.

218 Vgl. Giuseppe Polizzi, *Philosophicarum disputationum*, Palermo 1675/76, Bd. 2, bes. 287-291; Fulgenzio Castiglione, *Cursus Philosophicus*, Venedig 1690, bes. 405-409. – Zu jesuitischen Analogie-Theorien vgl. Ashworth 1995.

219 Vgl. dazu Sforza Pallavicinos Apologie des Auges in *Arte della perfezion cristiana*, 88 und 310; vgl. Scarpati/Bellini 1990, 172-173.

tion zu verkürzen. Das Licht von Berninis Skulpturen – „seit zu langer Zeit aufs Prokrustesbett der Metapher gespannt“, um Pierantonio Frare zu paraphrasieren²²⁰ – ‚verweist‘ nicht auf Undarstellbares, sondern gelangt im Werk, als Imponderabilium, zur Fülle seiner Erscheinung.²²¹

Die von Bernini erstmals in großem Maßstab und Umfang eingesetzten vergoldeten Stuckstrahlen, aus der Kleinkunst (Monstranzen) des späteren 16. Jahrhunderts stammend und bereits von Carlo Maderno in weniger prominenter Weise verwendet²²², sind dafür ein sprechendes Beispiel: Indem sie Lichtstrahlen ‚bezeichnen‘, bringen sie zugleich deren geradlinige und instantane ‚Bewegung‘ zur *Erscheinung*. An ihnen und durch sie ‚ist‘ Licht; sie verschwinden in der Anschauung für Momente als Körper hinter dem optischen Faktum des linienförmigen, plötzlichen Glanzes, werden zu Trägern einer *Epiphany*. Zugleich bleibt die Epiphany dieses golden glänzenden Lichtes – im Gegensatz etwa zu farbigen Fenstern – stärker an ihre körperlichen Träger gebunden; es kommt zu einer Oszillation zwischen physischem und optischem Faktum, zwischen Stillstand und Instantaneität: *corpora incorporea* gewissermaßen, die ihre Körperlichkeit nicht visionär ausstreichen, sondern als anschauliche Paradoxie vorführen.

Berninis skulpturale Werke, allen voran die Kapellengestaltungen, sind zuletzt aber auch Verstetigungen jenes leuchtenden und glühenden *spiritus*, dem sie ihre Existenz verdanken. Das Licht, dem sie sich – häufig erst im vollen Licht zur vollen Dreidimensionalität gelangend, häufig in den beleuchteten Teilen zugleich in heftiger Bewegung und Durchbildung des Materials – zuwenden, ist nichts anderes als eine Analogie des *ingenium* ihres Schöpfers, mit dem es *substantielle Teilhabe* aufweist. Die Schläge des Bildhauers transferieren das Licht, dem sie entstammen. Einmal mehr ist es Niccolò Zucchi, der diese erstaunliche Analogie expliziert, indem er Lichtstrahlen, magnetische Kräfte, *spiritus* (der im Auge als *spiritus animalis* leuchtet)²²³ und die dynamisch-physikalische Kategorie des *impetus* verbindet. Wie Licht übermitteln der *impetus* bewegende Kraft von einem aktiven in einen passiven Körper (extrapoliert: von Berninis Körper in das inerte Material der Skulptur).²²⁴ Zucchis traditionelles Beispiel für diese Transfusion von „Kraft“ – die Hand, die einen Stein wirft – verbindet Licht und

220 Frare 2000, 99.

221 Ähnliche Beobachtungen an der Malerei des 17. Jahrhunderts (Angleichung von sakralem und natürlichem bzw. künstlichem Leuchtlicht) bei Schöne 1954, 154f. – Vgl. auch Treffers 1998: „Quell’annegare nel sangue di Cristo [...] non è solo una metafora, ma, nell’esperienza mistica, una realtà vissuta letteralmente. [...] Tutte le metafore usate per descrivere le esperienze arcane del misticismo venivano vissute corporalmente, nella propria carne.“ (147) Georg Satzinger bringt den Sachverhalt auf den Punkt, wenn er Berninis Michelangelo-Rezeption auf die „Artikulation der durchlässigen Grenze zwischen Irdischem und Göttlichem“ bezieht (2001, 222).

222 An den Plafondstucchi der Cappella Paolina des Quirinal; vgl. Kauffmann 1970, 157.

223 Vgl. Zucchi, 1652, II, Tract. I (‘De naturali oculorum constitutione’, bes. cap. I, sect. II und Parergon).

224 Zucchi, 1652, I, 13-17. – Zur Geschichte der Impetusphysik grundlegend: Maier 1955; Wolff 1978. Problematisch: Grün 1999.

physikalische Arbeit. Von Anfang an kombiniert Zucchi in seinem voluminösen Traktat Licht, Wärme, Fruchtbarkeit und Leben und bietet damit eine zeitgenössische Parallele zu Berninis Werk und zu den Kommentaren seiner Biographen.²²⁵

Noch immer, aber das ist bekanntlich ein heute mehr denn je äußerst fragiler Zustand, umflutet und trifft die Skulpturen Berninis jene Mittersubstanz, die aus den Augen des Bildhauers blitzte und seine Hand führte, auf dass *spirito*, Lebenssubstanz in den Stein gelange, ihn mit ihrer Glut erweiche und bezwinde – Aktualisierung und Visualisierung jener älteren, topischen Analogie von Licht, *ingenium*, *spiritus*, Wärme (*calor*), Leben und Kraft (*impetus*).

Mein Dank für Gespräche, Kritik, Hinweise und Hilfe in vielfältiger Weise gilt Horst Bredekamp, Michael Cole, Heiko Damm, Lilo Ernst, Johannes Endres, Eva Helfenstein, Arnold Nesselrath, Ulrich Pfisterer, Alison Simmons und Nicola Suthor. Der Aufsatz entstand im Rahmen eines von der Fritz Thyssen-Stiftung, Köln großzügig gewährten Forschungsstipendiums zur "Lebendigkeit" als kunstgeschichtlichem Topos in der Frühen Neuzeit.

225 „Conueniens autem fuit haec foecunditas luci in luminis productione, per quam omnis pulchritudo uniuersi, vel exhibetur, vel completur; & simul omnis caelestium corporum virtus: sicut perficitur omnis inferiorum foecunditas, & vita per calorem consequentem ex lumine [...]“ Zucchi 1652, I, 17.

Abbildungen

- Abb. 1 Gianlorenzo Bernini, *Der Hl. Laurentius auf dem Rost*, 1616-17. Marmor. Florenz, Uffizien. – Photo: Kunsthistorisches Institut, Florenz (Max-Planck-Institut; Inv. 20618)
- Abb. 2 Gianlorenzo Bernini, *Grabmal Papst Urbans VIII*, 1647 vollendet. Marmor und Bronze. Rom, St. Peter. – Photo: Autor
- Abb. 3 Gianlorenzo Bernini, *Büste Ludwigs XIV*, 1665, Marmor. Versailles, Musée Nationale du Château. – Photo: Réunion des Musées Nationaux
- Abb. 4 Gianlorenzo Bernini, *Modell für das Reitermonument Ludwigs XIV*, ca. 1669/70. Ton. Rom, Galleria Borghese. – Photo: ICCD Rom (E 58654)
- Abb. 5 Gianlorenzo Bernini, *Aeneas, Anchises und Ascanius*, 1618. Marmor. Rom, Galleria Borghese. – Photo: ICCD Rom (E 55213)
- Abb. 6 Gianlorenzo Bernini, *Die Hl. Bibiana*, 1624-26. Marmor. Rom, S. Bibiana. – Photo: Autor
- Abb. 7 Gianlorenzo Bernini, *Der Hl. Longinus*, 1638 vollendet. Marmor. Rom, St. Peter. – Photo: Autor
- Abb. 8 Gianlorenzo Bernini, *Veritas*, 1646-52. Marmor. Rom, Galleria Borghese. – Photo: Soprintendenza Speciale per il Polo Museale Romano
- Abb. 9 Francesco Baratta (nach Gianlorenzo Bernini), *Rio della Plata*, 1648-51. Marmor. Rom, *Fontana dei Quattro Fiumi*, Piazza Navona. – Photo: Autor
- Abb. 10 Gianlorenzo Bernini, *Die Ekstase der Hl. Theresa v. Avila*, 1647-51. Marmor. Rom, S. Maria della Vittoria. – Photo: ICCD Rom (E 52480)
- Abb. 11 Gianlorenzo Bernini, *Reitermonument Konstantins d. Gr.*, 1670 vollendet. Marmor. Rom, Vatikan. – Photo: Autor
- Abb. 12 Gianlorenzo Bernini, *Cathedra Petri*, 1656-63. Marmor, Bronze, Stuck, farbiges Glas. Rom, St. Peter. – Photo: ICCD Rom (G 2088).
- Abb. 13 Gianlorenzo Bernini, *Die Sel. Lodovica Albertoni*, 1674 vollendet. Marmor. Rom, S. Francesco a Ripa. – Photo: Bildarchiv Foto Marburg (it0391a02)

Literaturverzeichnis

- Maria Luisa Ardizzone, *Guido Cavalcanti. The Other Middle Ages*, Toronto u.a. 2002
- Eric J. Ashworth, La doctrine de l'analogie selon quelques logiciens jésuites, in: Luce Giard (Hg.), *Les jésuites à la Renaissance*, Paris 1995, 107-127.
- Felicitia Audisio, Lettere e testi teatrali di Bernini: una postilla linguistica, in: Marcello Fagiolo/Maria Luisa Madonna (Hgg.), *Barocco romano e barocco italiano. Il teatro, l'effimero, l'allegoria*, Rom - Reggio Calabria 1985, 26-43
- Ugo Baldini, Die Philosophie und die Wissenschaften im Jesuitenorden, in: Jean-Pierre Schobinger (Hg.), *Die Philosophie des 17. Jahrhunderts* [Grundriss der Geschichte der Philosophie], 2 Bde., Basel 1998, Bd. 2, 669-749
- Filippo Baldinucci, *Vita del Cavaliere Gio. Lorenzo Bernino* [...], Florenz 1682
- Robert Baldwin, „Gates pure and shining and serene“: Mutual gazing as an amatory motif in western literature and art, in: K. Eisenbichler/Ph. Sohm (Hgg.), *The language of gesture in the Renaissance* (Renaissance and Reformation, n.s. 10/1), 1986, 23-48
- Sandrina Bandera, Bernini e Chantelou: Affinità elettive ante litteram, in: *Paragone*, 50, 1999, 57-81
- Gabriele Baroncini, L'insegnamento della filosofia naturale nei collegi italiani dei gesuiti (1610-1670). Un esempio di nuovo aristotelismo, in: Gian Paolo Brizzi (Hg.), *La Ratio Studiorum. Modelli culturali e pratiche educative dei gesuiti in Italia tra Cinque e Seicento*, Rom 1981, 163-215
- Fabio Barry, Lux and Lumen. The Symbolism of Real and Represented Light in the Baroque Dome, in: *Kritische Berichte*, 30: 4, 2002, 22-37
- Andrea Battistini, *Galileo e i gesuiti. Miti letterari e retorica della scienza*, Mailand 2000
- Michael Baxandall, *Giotto and the Orators*, Oxford 1971
- Donald A. Beecher, The lover's body. The somatogenesis of love in Renaissance medical treatises, in: *Renaissance and Reformation / Renaissance et Réforme* 24, 1988, 1-11
- Werner Beierwaltes, Art. Licht, in: J. Ritter/K. Gründer (Hgg.), *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 5, Basel - Stuttgart 1980, Sp. 282-286
- Rudolph Mark Bell, *How to do it. Guides to Good Living for Renaissance Italians*, Chicago - London 1999
- Marcello Beltramme, G.L. Bernini a San Francesco a Ripa. Una rilettura per una nuova proposta tematica, in: *Studi romani*, 1998: 1-2, 29-59
- Stefano Benassi, „Vis imaginativa“ e „intentio melancholica“ in Marsilio Ficino, in: L. Rotondi Secchi Tarugi (Hg.), *Malinconia ed allegrezza nel Rinascimento*, Mailand 1999, 173-194
- Maria Grazia Bernardini, „Il gran Michelangelo del suo tempo: la vita, il personaggio“, in: Maurizio Fagiolo dell'Arco u.a. (Hgg.), *Gian Lorenzo Bernini. Regista del Barocco*, Genf, Mailand 1999, 39-46.
- Domenico Bernini, *Vita del Cavalier Gio. Lorenzo Bernino* [...], Rom 1713
- Sergio Bertelli, *The King's Body*, University Park 2001
- Ermengildo Bertola, Le fonti medico-filosofiche della dottrina dello „spirito“, in: *Sophia* 26, 1958, 48-61
- Fabio Bevilacqua und Maria Grazia Ianniello, *L'ottica dalle origini all'inizio del '700*, Turin 1982
- Hans Blumenberg, Licht als Metapher der Wahrheit, in: *Studium Generale* 7, 1957, 432-447
- James Joseph Bono, Medical Spirits and the Medieval Language of Life, in: *Traditio* XL, 1984, 91-130
- Noel L. Brann, *The debate over the origin of genius during the italian Renaissance. The theories of supernatural frenzy and natural melancholy in accord and in conflict on the threshold of the scientific revolution*, Leiden, Boston 2002
- Heinrich Brauer und Rudolf Wittkower, *Die Zeichnungen des Gianlorenzo Bernini*, 2 Bde., Berlin 1931
- Horst Bredekamp, Götterdämmerung des Neuplatonismus, in: A. Beyer (Hg.), *Die Lesbarkeit der Kunst*, Berlin 1992, 75-83
- Charles Burnett, The Chapter on the Spirits in the Pantegni of Constantine the African, in: Charles Burnett/D. Jacquot (Hgg.), *Constantine the African and Ali Ibn Al-Abbas al-Magusi. The Pantegni and Related Texts*, Leiden u.a. 1994
- Michael Camille, *The Gothic idol: ideology and image-making in medieval art*, Cambridge u.a. 1989

- Michael Camille, *The King's New Bodies*, in: Thomas Gaehetgens (Hg.), *Künstlerischer Austausch. Akten des 28. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte*, Bd. 2, Berlin 1993, 393-405
- Michael Camille, *Before the Gaze. The Internal Senses and Late Medieval Practices of Seeing*, in: R. S. Nelson (Hg.), *Visuality before and beyond the Renaissance*, Cambridge 2000, 197-223
- Livia Carloni, *La Cappella Cornaro in Santa Maria della Vittoria: nuove evidenze e acquisizioni sulla „men cattiva opera“ del Bernini*, in: Claudio Strinati, Maria Grazia Bernardini (Hgg.), *Gian Lorenzo Bernini: regista del barocco; I restauri*, Mailand 1999, 37-46
- Luciana Cassanelli, *Macchine ottiche, costruzioni delle immagini e percezione visiva in Kircher*, in: M. Casciato u.a. (Hgg.), *Enciclopedia in Roma barocca. Athanasius Kircher e il Museo del Collegio Romano tra Wunderkammer e museo scientifico*, Venedig 1986, 236-46
- Heinrich Cassirer, *Aristoteles' Schrift ‚Von der Seele‘ und ihre Stellung innerhalb der aristotelischen Philosophie*, Tübingen 1932
- Baldessare Castiglione, *Il libro del Cortigiano*, hg. v. E. Bonora, Mailand 1972
- Benvenuto Cellini, *La vita*, hg. v. L. Bellotto, Parma 1996
- Paul Fréart de Chantelou, *Journal de voyage du Cavalier Bernin en France*, hg. v. M. Stanic, Paris 2001
- Marie-Dominique Chenu, *Spiritus: Le vocabulaire de l'âme au XII siècle*, in: *Revue des sciences philosophiques et théologiques*, 41, 1957, 209-232
- Jeffrey Chipps Smith, *Sensuous worship. Jesuits and the art of the early catholic reformation in Germany*, Princeton, Oxford 2002
- Michael Cole, *The demonic arts and the origin of the medium*, in: *Art Bulletin*, 84, 2002, 621-640
- Anna Coliva, *Scipione Borghese*, in: A. Coliva, S. Schütze (Hgg.), *Bernini scultore. La nascita del Barocco in Casa Borghese*, Rom 1998, 276-289
- Giuseppe Conte, *La metafora barocca. Studio sulle poetiche del Seicento*, Mailand 1972
- Brian Copenhaver, *The occultist tradition and its critics*, in: Daniel Garber und Michael Ayers (Hgg.), *The Cambridge history of seventeenth-century philosophy*, 2 Bde., Cambridge 1998, Bd. 1, 454-512
- Mario Costanzo, *Critica e poetica del primo seicento*, 3 Bde., Rom 1969-71
- Joan P. Culianu, *Eros and Magic in the Renaissance*, Chicago, London 1987
- Alida Cresti, *Mitografia di luce e il colore degli angeli. Simboli e figure della sacralità luminosa*, Rom 2002
- Peter M. Daly und John Manning (Hgg.), *Aspects of Renaissance and Baroque Symbol Theory 1500-1700*, New York 1999
- Charles Davis, *Architecture and Light: Vincenzo Scamozzi's statuary installation in the Chiesetta of the Palazzo Ducale in Venice*, in: *Annali di Architettura* (Centro Internazionale di Studi di Architettura „Andrea Palladio“) XIV, 2002, 171-193
- Maarten Delbeke, *The Pope, the Bust, the Sculptor, and the Fly*, in: *Bulletin de l'Institut Historique Belge de Rome LXX*, 2000, 179-223
- Carlo del Bravo, *Sul significato della luce nel Caravaggio e nel Bernini*, in: ders., *Le risposte dell'arte*, Florenz 1985, 179-188
- Jean Daujat, *Origines et formation de la théorie des phénomènes électriques et magnétiques*, 3 Bde., Paris 1945
- Charles Dempsey, *Donatello's Spiritelli*, in: V. v. Flemming/S. Schütze (Hgg.), *Ars naturam adiuvans. Festschrift für Matthias Winner*, Mainz 1996, 50-61
- Federica Di Napoli Rampolla, *Cronologia delle ristrutturazioni della Cappella della beata Ludovica Albertoni a San Francesco a Ripa*, in: Claudio Strinati/Maria Grazia Bernardini (Hgg.), *Gian Lorenzo Bernini: regista del barocco; I restauri*, Mailand 1999, 97-110
- Franz Joseph Dölger, *Sol Salutis*, Münster 1925
- Damian Dombrowski, *Giuliano Finelli. Bildhauer zwischen Neapel und Rom*, Frankfurt/M. u.a. 1997
- Damian Dombrowski, *Dal trionfo all'amore. Il mutevole pensiero artistico di Gianlorenzo Bernini nella decorazione del nuovo San Pietro*, Rom 2003
- Lance Knox Donaldson-Evans, *Love's Fatal Glimpse: A Study of Eye Imagery in the Poets of the ‚Ecole Lyonnaise‘*, University of Mississippi 1980

- Eugenio Donato, Tesauro's Poetics: Through the Looking Glass, in: *Modern Language Notes* 78, 1963, 15-20
- Cesare D'Onofrio, Priorità della biografia di Domenico Bernini su quella del Baldinucci, in: *Palatino*, X: 3-4, 1966, 201-208
- Franz Dünzl, Pneuma. Funktionen des theologischen Begriffs in der frühchristlichen Literatur, *Jahrbuch für Antike und Christentum*, Ergänzungsbd. 30, Münster 2000
- Umberto Eco, Metafora e semiotica, in: id., *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Turin 1986
- Ekkehard Eggs, Art. Metapher, in: G. Ueding (Hg.), *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Bd. 5, Tübingen 2001, Sp. 1099-1183
- Patricia A. Emison, *Creating the „Divine“ Artist. From Dante to Michelangelo*, Leiden – Boston 2004
- Anne Eusterschulte, *Analogia entis seu mentis. Analogie als erkenntnistheoretisches Prinzip in der Philosophie Giordano Brunos*, Würzburg 1997
- Marta Fattori, Massimo Bianchi (Hgg.), *Spiritus*. Quarto colloquio internazionale, Rom 1984
- Frank Fehrenbach, Leonardo da Vinci: ‚Mikrokosmos‘ und ‚Zweite Natur‘. Krise einer naturphilosophischen Analogie. In: H. W. Ingensiep/R. Hoppe-Sailer (Hgg.), *Naturstücke. Zur Kulturgeschichte der Natur*, Ostfildern 1996, 42-68
- Frank Fehrenbach, *Licht und Wasser. Zur Dynamik naturphilosophischer Leitbilder im Werk Leonardo da Vincis*, Tübingen 1997
- Frank Fehrenbach, ‚Discordia concors‘. Gianlorenzo Berninis ‚Fontana dei Quattro Fiumi‘ (1648-51) als päpstliches Friedensmonument, in: H. Duchhardt (Hg.), *Der Westfälische Friede. Diplomatie – Politische Zäsur – Kulturelles Umfeld – Rezeptionsgeschichte*, München 1998, 715-740 (zugleich *Historische Zeitschrift*, Beiheft 26, 1998)
- Frank Fehrenbach, Calor nativus – color vitale: Prolegomena zu einer Ästhetik des ‚Lebendigen Bildes‘ in der frühen Neuzeit, in: U. Pfisterer, M. Seidel (Hgg.), *Visuelle Topoi* (Italienische Forschungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, 4, F. 3) 2003, 151-170
- Frank Fehrenbach, *compensatio mundi*. Gianlorenzo Berninis ‚Fontana dei Quattro Fiumi‘ und Nicola Salvis ‚Fontana di Trevi‘ in Rom. *Kunst, Naturphilosophie, Topographie* (im Erscheinen)
- Harriet Feigenbaum Chamberlain, The Influence of Galileo on Bernini's ‚Saint Mary Magdalen‘ and ‚Saint Jerome‘, in: *Art Bulletin*, 69: 1, 1977, 71-84
- Carra Ferguson O'Meara, *Monarchy and Consent. The Coronation Book of Charles V of France. British Library MS Cotton Tiberius B. VIII*, London 2001
- Marsilio Ficino, *El libro dell'amore*, hg. v. S. Niccoli, Florenz 1987
- Michel Foucault, *Les mots et les choses*, Paris 1966
- Pierantonio Frare, ‚Per istraforo di prospettiva‘. Il ‚Cannocchiale Aristotelico‘ e la poesia del Seicento, Pisa – Rom 2000
- Gideon Freudenthal, *Aristotle's Theory of Material Substance. Heat and Pneuma, Form and Soul*, Oxford 1995
- Fabio Frosini, Pittura come filosofia: note su ‚spirito‘ e ‚spirituale‘ in Leonardo, in: *Achademia Leonardi Vinci*, X, 1997, 35-59
- Thomas Fuchs, *Die Mechanisierung des Herzens*, Frankfurt a. M. 1992
- Hans-Georg Gadamer, *Die Aktualität des Schönen. Kunst als Spiel, Symbol und Fest*, Stuttgart 1989
- John Gage, *Colour and Culture. Practice and Meaning from Antiquity to Abstraction*, London 1999
- Perrine Galand-Hallyn, Fernand Hallyn, Jean Lecoq, L'inspiration poétique au Quattrocento au XVIe siècle, in: Perrine Galand-Hallyn/Fernand Hallyn (Hgg.), *Poétiques de la Renaissance. Le modèle italien, le monde franco-bourguignon et leur héritage en France au XVIe siècle*, Genf 2001, 109-147
- Eugenio Garin, Il termine ‚spiritus‘ in alcune discussioni fra Quattrocento e Cinquecento, in: ders., *Umanisti, Artisti, Scienziati*, Rom 1989, 295-303
- Eugenio Garin, ‚Phantasia‘ e ‚imaginatio‘ fra Ficino e Pomponazzi, in: ders., *Umanisti, artisti, scienziati. Studi sul Rinascimento italiano*, Rom 1989, 305-317
- Pomponius Gauricus, *De sculptura*, hg. v. A. Chastel u. R. Klein, Genf 1969
- Ernest B. Gilman, *The Curious Perspective. Literary and Pictorial Wit in the Seventeenth Century*, New Haven, London 1978

- Karen Gloy, Aristoteles' Konzeption der Seele in ‚De anima‘, in: *Zeitschrift für philosophische Forschung*, 38: 3, 1984, 382-411
- Ernst H. Gombrich, *Icones Symbolicae. Philosophies of Symbolism and their Bearing on Art: in: ders., Symbolic Images. Studies in the art of the Renaissance*, London 1972, 123-191
- Klaus-Jürgen Grün, *Vom unbewegten Beweger zur bewegenden Kraft. Der pantheistische Charakter der Impetustheorie im Mittelalter*, Paderborn 1999
- Cynthia Hahn, *Portrayed on the heart. Narrative effect in pictorial lives of saints from the tenth through the thirteenth century*, Berkeley, Los Angeles, London 2001
- Heinz Happ, Die „Scala naturae“ und die Schichtung des Seelischen bei Aristoteles, in: R. Stichl, H. E. Stier (Hgg.), *Beiträge zur alten Geschichte und deren Nachleben*. Festschrift Altheim, Berlin 1969, 220 – 244
- E. Ruth Harvey, *The Inward Wits. Psychological Theory in the Middle Ages and the Renaissance*, London 1975
- Axel Haverkamp (Hg.), *Theorie der Metapher*, Darmstadt 1996
- Axel Haverkamp (Hg.), *Die paradoxe Metapher*, Frankfurt/M. 1998
- Deborah J. Haynes, *The vocation of the artist*, Cambridge MA 1997
- William S. Heckscher, Bernini's Elephant and Obelisk, in: *Art Bulletin*, 29, 1947, 155-182
- John L. Heilbron, *Electricity in the 17th and 18th centuries. A study of early modern physics*, Berkeley 1979
- Kristina Herrmann-Fiore, Tre ritratti dipinti da Gian Lorenzo Bernini nella Galleria Borghese, in: A. Coliva/S. Schütze (Hgg.), *Bernini scultore. La nascita del Barocco in Casa Borghese*, Rom 1998, 233-239
- Kristina Herrmann Fiore, ‚La Verità‘, in: Claudio Strinati/Maria Grazia Bernardini (Hgg.), *Gian Lorenzo Bernini. Regista del Barocco. I restauri*, Genf/Mailand 1999, 27-35
- Howard Hibbard, *Bernini*, Harmondsworth 1965
- Hiroshi Hirai, Concepts of Seeds and Nature in the Work of Marsilio Ficino, in: M. J. B. Allen/V. Rees/M. Davies (Hgg.), *Marsilio Ficino. His Theology, his Philosophy, his Legacy*, Leiden u.a. 2002, 257-284
- Maarten J. F. M. Hoenen, Art. Analogie, in: G. Ueding (Hg.), *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Bd. 1, Tübingen 1992, 498-514
- Hans Holländer (Hg.), *Erkenntnis, Erfindung, Konstruktion. Studien zur Bildgeschichte von Naturwissenschaften und Technik vom 16. bis zum 19. Jahrhundert*, Berlin 2000
- Maryanne Cline Horowitz, *Seeds of virtue and knowledge*, Princeton 1998
- Maria Grazia Ianniello, Kircher e l'Arts Magna Lucis et Umbrae, in: M. Casciato u.a. (Hgg.), *Enciclopedia in Roma barocca. Athanasius Kircher e il Museo del Collegio Romano tra Wunderkammer e museo scientifico*, Venedig 1986, 223-35
- Marie E. Isaacs, *The Concept of Spirit. A Study of Pneuma in Hellenistic Judaism and its Bearing on the New Testament*, London 1976
- Werner Jaeger, Das Pneuma im Lykeion, in: *Scripta minora*, Rom 1960, 55-102
- Roland Kanz, *Die Kunst des Capriccio. Kreativer Eigensinn in Renaissance und Barock*, München, Berlin 2002
- Carol V. Kasse, Ficino's preincarnational scenarios, in: Liana de Girolami Cheney/John Hendrix (Hgg.), *Neoplatonism and the arts*, Lewiston 2002, 53-64
- Martin Kemp, ‚Ogni dipintore dipinge se‘: A Neoplatonic Echo in Leonardo's Art Theory?, in: C. H. Clough (Hg.), *Cultural Aspects of the Italian Renaissance: Essays in Honour of Paul Oskar Kristeller*, Manchester 1976, 311-23
- Martin Kemp, From ‚mimesis‘ to ‚fantasia‘: The Quattrocento vocabulary of creation, inspiration and genius in the visual arts, in: *Viator* 8, 1977, 347-97
- Martin Kemp, „Equal excellences“: Lomazzo and the explanation of individual style in the visual arts‘, in: *Renaissance Studies* 1, 1987, 1-26
- Athanasius Kircher, *Obeliscus Pamphilus, hoc est, interpretation nova & hucusque intentata obelisci hieroglyphici [...]*, Rom 1650
- Athanasius Kircher, *Mundus subterraneus [...]*, 2 Bde., Amsterdam 1665
- Mario Klarer, ‚Ekphrasis‘, or the archeology of historical theories of representation: medieval brain anatomy in Wernher der Gartenaere's ‚Helmbrecht‘, in: *Word & Image* 15: 1, 1999, 34-40

- Robert Klein, „Spirito peregrino“. Der Gedanke als pilgernder Geist, in: ders., *Gestalt und Gedanke. Zur Kunst und Theorie der Renaissance* (Hg. v. H. Günther), Berlin 1996, 15-49
- Raymond Klibansky, Erwin Panofsky/Fritz Saxl, *Saturn and melancholy. Studies in the history of natural philosophy, religion and art*, London 1964
- Julian Kliemann, Kunst als Bogenschießen. Domenichinos „Jagd der Diana“ in der Galleria Borghese, in: *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana* 31, 1996, 273-311
- R. H. Kline, Heart and Eyes, in: *Romance Philology* 25, 1972, 263-297
- Heinrich C. Kuhn, *Venetischer Aristotelismus im Ende der aristotelischen Welt. Aspekte der Welt und des Denkens des Cesare Cremonini (1550-1631)*, Frankfurt a. M. u.a. 1996
- Gerhard Kurz, *Metapher, Allegorie, Symbol*, Göttingen 1997
- Christoph Lademann, Der Flug der Taube. Die illusionistische Architekturmalerie des 17. Jahrhunderts als materielle Metapher, in: Ch. Göttler u.a. (Hgg.), *Diletto e meraviglia. Ausdruck und Wirkung in der Kunst von der Renaissance bis zum Barock*, Emsdetten 1998, 129-145
- Klaus Peter Lange, *Theoretiker des literarischen Manierismus. Tesaurus und Pellegrinis Lehre der „acutezza“ oder von der Macht der Sprache*, München 1968
- Domenico Laurenza, *De figura umana. Fisiognomica, anatomia e arte in Leonardo*, Florenz 2001
- Jörg Lauster, *Die Erlösungslehre Marsilio Ficinos. Theologiegeschichtliche Aspekte des Renaissanceplatonismus*, Berlin, New York 1998
- Irving Lavin, *Bernini and the Unity of the Visual Arts*, New York, London 1980
- Irving Lavin, La morte di Bernini, in: Bruno Contardi u.a. (Hgg.), *Le immagini del SS.mo Salvatore*, Rome 1988, 229-258
- Irving Lavin, Bernini's Cosmic Eagle, in: id. (Hg.), *Gianlorenzo Bernini. New aspects of his art and thought*, University Park, London 1985, 209-14
- Rensselaer W. Lee, Ut Pictura Poesis: The Humanist Theory of Painting, in: *Art Bulletin* XXII: 4, 1940, 197-269
- Thomas Leinkauf, *Mundus combinatus. Studien zur Struktur der barocken Universalwissenschaft am Beispiel Athanasius Kirchers SJ (1602-1680)*, Berlin 1993
- Roland Le Mollé, Significato di luce e di lume nelle Vite del Vasari, in: *Il Vasari storiografo e artista. Atti del congresso internazionale nel IV centenario della morte (Arezzo - Florenz 1974)*, o. O., o. J., 163-177
- Leonardo da Vinci, *Libro di pittura*, hg. v. Carlo Pedretti, Florenz 1995
- Le sacre des rois (Actes du Colloque international d'histoire sur les sacres et couronnements royaux, Reims 1975)*, Paris 1985
- David C. Lindberg, Medieval Latin Theories of the Speed of Light, in: *Roemer et la vitesse de la lumière* (Centre national de recherche scientifique, Collection d'histoire des sciences 3), Paris 1978, 53-56
- David C. Lindberg, *Auge und Licht im Mittelalter. Die Entwicklung der Optik von Alkindi bis Kepler*. Frankfurt a. M. 1987
- David C. Lindberg, Kepler and the incorporeality of light, in: Sabetai Unguru (Hg.), *Physics, cosmology and astronomy, 1300-1700*, Dordrecht 1991, 229-250
- Hampus Lyttkens, *The Analogy between God and the World. An Investigation of its Background and Interpretation of its Use by Thomas of Aquino*, Uppsala 1952
- Anneliese Maier, *Metaphysische Hintergründe der spätscholastischen Naturphilosophie*, Rom 1955
- Tod A. Marder, *Bernini's Scala Regia at the Vatican Palace*, Cambridge 1997
- Giancarlo Maiorino, *The cornucopian mind and the baroque unity of the arts*, University Park, London 1990
- Augusto Marinoni, *I rebus di Leonardo da Vinci. Raccolti interpretati. Con un saggio su „Una virtù spirituale“*, Florenz 1954
- Giulio Marzot, *L'ingegno e il genio nel Seicento*, Florenz 1944
- Katherine Eisaman Maus, A womb of his own. Male Renaissance poets in the female body, in: James Grantham Turner (Hg.), *Sexuality and Gender in Early Modern Europe: Institutions, Texts, Images*, Cambridge 1993, 266-288
- Joseph Anthony Mazzeo, Metaphysical Poetry and the Poetic of Correspondence, in: *Journal of the History of Ideas*, XIV, 1953, 221-234
- Sarah McPhee, Bernini's books, in: *Burlington Magazine*, 142, 2000, 442-448

- Everett Mendelsohn, *Heat and Life. The Development of the Theory of Animal Heat*, Cambridge/Mass. 1964
- Michelangelo Buonarroti, *Rime*, hg. v. Enzo N. Girardi, Bari 1960
- Margaret R. Miles, Vision: The eye of the body and the eye of the mind in Saint Augustine's 'De trinitate' and 'Confessions', in: *Journal of Religion*, 63: 2, 1983, 125-42
- Tommaso Montanari, Gian Lorenzo Bernini e Sforza Pallavicino, in: *Prospettiva*, 87-88, 1997, 42-68
- Tommaso Montanari, Sulla fortuna poetica di Bernini: frammenti del tempo di Alessandro VII e di Sforza Pallavicino, in: *Studi secenteschi*, 39, 1998, 127-164
- Tommaso Montanari, Bernini e Cristina di Svezia. Alle origini della storiografia berniniana, in: A. Angelini (Hg.), *Gianlorenzo Bernini e i Chigi tra Roma e Siena*, Cinisello Balsamo 1998, 328-477
- Tommaso Montanari, Pierre Cureau de La Chambre e la prima biografia di Gian Lorenzo Bernini, in: *Paragone*, 50, ser. 3: 24-25, 1999, 103-32
- Axel Müller, *Die ikonische Differenz. Das Kunstwerk als Augenblick*, München 1997
- Ulrike Müller Hofstede, Künstlerischer Witz und verborgene Ironie. Zu Berninis Aeneas- und Anchisesgruppe und Bagliones „Cupido cruciatur“, in: Ch. Göttler u.a. (Hgg.), *Diletto e meraviglia. Ausdruck und Wirkung in der Kunst von der Renaissance bis zum Barock*, Emsdetten 1998, 103-127
- Martin Mulsow, *Frühneuzeitliche Selbsterhaltung. Telesio und die Naturphilosophie der Renaissance*, Tübingen 1998
- John Charles Nelson, *The Renaissance Theory of Love. The Context of Giordano Bruno's Eroici Furori*, New York 1958
- Agrippa von Nettesheim, *De occulta philosophia, Die magischen Werke*, Wiesbaden 1982
- Stephan Otto, *Das Wissen des Ähnlichen. Michel Foucault und die Renaissance*, Frankfurt 1992
- Shelley K. Perlove, *Bernini and the idealization of death: The Blessed Ludovica Albertoni and the Altieri Chapel*, University Park 1990
- Ulrich Pfisterer, Künstlerische „Potestas Audendi“ und „Licentia“ im Quattrocento. Benozzo Gozzoli, Andrea Mantegna, Bertoldo di Giovanni, in: *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana*, 31, 1996, 107-147
- Ulrich Pfisterer, Künstlerliebe. Der „Narcissus“-Mythos bei Leon Battista Alberti und die Aristoteles-Lektüre der Frührenaissance, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 64: 3, 2001, 305-330
- Ulrich Pfisterer, *Donatello und die Entdeckung der Stile 1430-1445*, München 2002
- Frank Pohle, Universalwissenschaft, in: Hans Holländer (Hg.), *Erkenntnis, Erfindung, Konstruktion. Studien zur Bildgeschichte von Naturwissenschaften und Technik vom 16. bis zum 19. Jahrhundert*, Berlin 2000, 73-119
- Rudolf Preimesberger, Obeliscus Pamphilius. Beiträge zu Vorgeschichte und Ikonographie des Vierströmebrunnens auf Piazza Navona, in: *Münchener Jahrbuch der Bildenden Kunst*, 1974, 77-162
- Rudolf Preimesberger, Pignus imperii. Ein Beitrag zu Berninis Aeneasgruppe, in: F. Piel, J. Träger (Hgg.), *Festschrift Wolfgang Braunfels*, Tübingen 1977, 315-323
- Rudolf Preimesberger, Berninis Cappella Cornaro. Eine Wort-Bild-Synthese des siebzehnten Jahrhunderts. Zu Irving Lavins Bernini-Buch, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 49: 2, 1986, 190-219
- Marielene Putscher, *Pneuma, Spiritus, Geist*, Wiesbaden 1973
- Ezio Raimondi, *Letteratura barocca. Studi sul seicento italiano*, Florenz 1961
- Patrik Reuterswärd, What color is Divine Light?, in: *Art News Annual*, 35, 1969, 108-127
- Patrik Reuterswärd, The breakthrough of monochrome sculpture during the Renaissance, in: *Konsthistorik Tidskrift*, 69, 2000, 125-149
- Valerio Rivesecchi, Il simbolismo della luce, in: M. Casciato u.a. (Hgg.), *Enciclopedia in Roma barocca. Athanasius Kircher e il Museo del Collegio Romano tra Wunderkammer e museo scientifico*, Venedig 1986, 217-22
- Antonella Romano, Les jésuites dans la culture scientifique romaine (1630-1660), in: Ch. L. Frommel, E. Sladek (Hgg.), *Francesco Borromini. Atti del convegno internazionale. Rom 13.-15. Januar 2000*, Mailand 2000, 329-34
- Vasco Ronchi, Padre Grimaldi e il suo tempo, in: *Physis*, 5, 1963, 349-372
- Franz Rüsche, *Das Seelenpneuma. Seine Entwicklung von der Hauchseele zur Geistseele*, Paderborn 1933

- Maria Clara Ruggieri Tricoli, *Paolo Amato. La corona e il serpente*, Palermo 1982
- Maria Ruvoldt, Michelangelo's dream, in: *Art Bulletin*, 85: 1, 2003, 86-113
- Maria Ruvoldt, *The Italian Imagery of Inspiration. Metaphors of Sex, Sleep, and Dreams*, Cambridge 2004
- Abd-al-Hamid I. Sabra, *Theories of light from Descartes to Newton*, Cambridge – New York 1981
- Francesco Sansovino, *L'edificio del corpo humano*, Venedig 1550
- Georg Satzinger, Michelangelos Grabmal Julius' II. in S. Pietro in Vincoli, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 64: 2, 2001, 177-222
- Roberto Savelli, *Grimaldi e la rifrazione*, Bologna 1951
- Claudio Scarpati und Eraldo Bellini, *Il vero e il falso dei poeti. Tasso, Tesauro, Pallavicino, Muratori*, Mailand 1990
- Gudrun Schleusener-Eichholz, *Das Auge im Mittelalter*, 2 Bde., München 1985
- Rainer H. Schmid, *Lux incorporata. Zur ontologischen Begründung einer Systematik des farbigen Aufbaus in der Malerei*, Hildesheim, New York 1975
- Albert-Marie Schmidt, *La poésie scientifique en France au XVIIe siècle*, Mulhouse/Lausanne 1970
- Wolfgang Schöne, *Über das Licht in der Malerei*, Berlin 1954
- Sebastian Schütze, San Lorenzo, in: A. Coliva, S. Schütze (Hgg.), *Bernini scultore. La nascita del Barocco in Casa Borghese*, Rom 1998, 62-77
- Siegfried Seligmann, *Der böse Blick und Verwandtes. Ein Beitrag zur Geschichte des Aberglaubens aller Zeiten und Völker*, 2 Bde., Berlin 1910 [ND Hildesheim u.a. 1985]
- Alison Simmons, Explaining sense perception: a scholastic challenge, in: *Philosophical Studies*, 73, 1994, 257-275
- Gerard Simon, *Der Blick, das Sein und die Erscheinung in der antiken Optik*, München 1992
- Philipp Sohm, *Style in the Art Theory of Early Modern Italy*, Cambridge 2001
- Philipp Sohm, Caravaggio's deaths, in: *Art Bulletin*, LXXXIV: 3, 2002, 449-468
- Frank Sommer, The Iconography of Action: Bernini's *Ludovica Albertoni*, in: *Art Quarterly*, 36, 1970, 30-38
- Catherine Sousloff, *Imitatio Buonarroti*, in: *Sixteenth Century Journal* XX, 1989, 581-602
- Leen Spruit, *Species intelligibilis. From Perception to Knowledge*, 2 Bde., Leiden 1996
- Walter Stephens, *Demon Lovers. Witchcraft, Sex, and the Crisis of Belief*, Chicago, London 2002
- Dagmar Stutzinger, Die Vorstellung vom außergewöhnlichen, göttlichen Menschen, in: *Spätantike und frühes Christentum*. Ausst.-Kat. Liebighaus, Frankfurt 1983, 161-175
- David Summers, *Michelangelo and the language of art*, Princeton, New York 1981
- David Summers, *The Judgment of Sense. Renaissance Naturalism and the Rise of Aesthetics*, Cambridge 1987
- Ann Sutherland Harris, La Cattedra di San Pietro in Vaticano: dall'idea alla realizzazione, in: Maria Grazia Bernardini (Hg.), *Bernini a Montecitorio*, Rom 2001, 115-128
- Nicola Suthor, Hans-Georg Gadamer: Die Okkasionalität des Porträts (1960), Kommentar, in: Rudolf Preimesberger, Hannah Baader und Nicola Suthor, *Porträt (Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren Bd. 2)*, Berlin 1999, 431-439
- Shigeo Suzuki, „Through my heart her eyes' beamy darts be gone“. The Power of Seeing in Renaissance Poems and Emblems of Love, in: W. Harms, D. Peil (Hgg.), *Polyvalenz und Multifunktionalität der Emblematis*. Akten des 5. Internationalen Kongresses der Society for Emblem Studies, 2 Bde., Frankfurt a. M. u.a. 2002, Bd. 2, 725-734
- Urszula Szulakowska, *The Alchemy of Light. Geometry and Optics in Late Renaissance Alchemical Illustration*, Leiden u.a. 2000
- Owsei Temkin, On Galen's Pneumatology, in: *Gesnerus*, 8, 1951, 180-189
- Emanuele Tesauro, *Il cannocchiale aristotelico: O sia idea delle argutezze heroiche vulgarmente chiamate imprese*, Turin 1654
- Heinrich Thelen, *Francesco Borromini. Die Handzeichnungen. 1. Abteilung, Zeitraum von 1620/32*, 2 Bde., Graz 1967
- François-Joseph Thonnard, La notion de lumière en philosophie agustinienne, in: *Recherches Augustiniennes* 2, 1962, 125-75
- Vitaliano Tiberia, *Gian Lorenzo Bernini, Pietro da Cortona, Agostino Ciampelli in Santa Bibiana a Roma. I restauri*, Todi 2000

- Bert Treffers, Il cuore malato, in: S. Rossi (Hg.), *Scienza e miracoli nell'arte del '600*, Mailand 1998, 146-156
- Michela Ulivi, La Cappella della beata Ludovica Albertoni nella chiesa di San Francesco a Ripa, in: C. Strinati, M. G. Bernardini (Hgg.), *Gian Lorenzo Bernini: regista del barocco; I restauri*, Mailand 1999, 85-95
- Giorgio Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, hg. v. Rosanna Bettarini, komm. v. Paola Barocchi, 9 Bde., Florenz 1966-1987
- Gérard Verbeke, *L'Évolution de la Doctrine du Pneuma du Stoïcisme à S. Augustin. Étude philosophique*, Paris, Louvain 1945
- Christoph Wagner, *Farbe und Metapher. Die Entstehung einer neuzeitlichen Bildmetaphorik in der vorrömischen Malerei Raphaels*, Berlin 1999
- Daniel P. Walker, The astral body in Renaissance medicine, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 21: 1-2, 1958, 119-133
- Daniel P. Walker, *Music, Spirit and Language in the Renaissance*, London 1985
- Martin Wallraff, *Christus verus Sol. Sonnenverebrung und Christentum in der Spätantike* (Jahrbuch für Antike und Christentum, Ergänzungsbd. 32), Münster 2001
- Susanne J. Warma, Ecstasy and Vision. Two Concepts connected with Bernini's „Teresa“, in: *Art Bulletin*, 66: 3, 1984, 508-11
- Philipp E. Wheelwright, *Metaphor and Reality*, Bloomington 1973
- Wolfgang Wieland, *Platon und die Formen des Wissens*, Göttingen 1982
- Gabriele Wimböck, *Guido Reni (1575-1642). Funktion und Wirkung des religiösen Bildes*, Regensburg 2002
- Matthias Winner, Berninis „Verità“ (Bausteine zur Vorgeschichte einer Invenzione), in: T. Buddensieg, M. Winner (Hgg.), *Munuscula Discipulorum. Kunsthistorische Studien. Hans Kauffmann zum 70. Geburtstag*, Berlin 1968, 393-413
- Matthias Winner, Veritas, in: A. Coliva, S. Schütze (Hgg.), *Bernini scultore. La nascita del Barocco in Casa Borghese*, Rom 1998, 290-309
- Rudolf Wittkower, *Gian Lorenzo Bernini. The Sculptor of the Roman Baroque*, London 1955
- Michael Wolff, *Geschichte der Impetustheorie. Untersuchungen zum Ursprung der klassischen Mechanik*, Frankfurt a. M 1978
- Mario Zanardi, Metafora e Gioco nel „Cannocchiale aristotelico“ di Emanuele Tesauro, in: *Studi secenteschi*, 26, 1985, 25-99
- Frank Zöllner, „Ogni dipintore dipinge sé“. Leonardo da Vinci and ‚automimesis‘, in: M. Winner (Hg.), *Der Künstler über sich in seinem Werk* (Internat. Symposium der Bibliotheca Hertziana, Rom, 1989), Weinheim 1992, 137-60
- Olga Zorzi Pugliese, Variations on Ficino's *De Amore*. The Hymns to Love by Benivieni and Castiglione, in: K. Eisenbichler, O. Zorzi Pugliese (Hgg.), *Ficino and Renaissance Neoplatonism* (University of Toronto Italian Studies 1), 1986, 113-121
- Nicola Zucchi, *Optica philosophia experimentis et ratione a fundamentis constituta*, 2 Bde., Lyon 1652