

*Schneider, Pablo/Philipp Zitzlsperger* (Hrsg.), *Bernini in Paris. Das Tagebuch des Paul Fréart de Chantelou über den Aufenthalt Gianlorenzo Berninis am Hof Ludwigs XIV.*, Berlin 2006, Akademie Verlag, 497 S. / mehrere Abb.

*Delbeke, Maarten/Evonne Levy/Steven F. Ostrow* (Hrsg.), *Bernini's Biographies. Critical Essays*, Pennsylvania 2006, Pennsylvania State University Press, XVIII u. 419 S. / mehrere Abb.

Als „eines der interessantesten Dokumente aus der Barockzeit“ hat Rosa Schapire 1921 Chantelous Tagebuchs über die Paris-Reise Berninis im Jahre 1665 zu Recht bezeichnet (Rezension der deutschen Übersetzung von Hans Rose in: *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, 14 [1921], 147). Tatsächlich dürfte es nicht leicht fallen, einen Text zu finden, der ähnlich detailliert die Begebenheiten einer Künstlerreise schildert. Denn Chantelou liefert zum Auftakt des im Auftrag seines Bruders geführten Tagebuchs nicht nur einen Steckbrief und eine Kurzbiografie Berninis, sondern wartet auch in der Folge mit einer Fülle an Beobachtungen, Anekdoten und Beschreibungen auf. Akribisch verzeichnet er selbst Wohlbefinden und Unpässlichkeiten des Gastes (dessen Klagen über das schlechte Wetter in Frankreich [26, 115] oder auf Seite 24 und 26, wo sogar dessen Durchfall notiert wird), und Figur und Charakter des Italieners gewinnen gerade vor dem Hintergrund der ihn umgebenden, fremden französischen Kultur an zusätzlicher Schärfe. Als eines der die Aufzeichnungen Chantelous durchziehenden Generalthemen bildet sich so schon sehr bald ein „Clash of cultures“ heraus – angefangen von Problemen der sprachlichen Kommunikation (Bernini wie auch der König versuchen sich sogar in der Sprache des jeweils anderen, während Chantelou zumeist dolmetschen muss), über Gewohnheiten (die Siesta Ber-

nis wird als Kuriosum verzeichnet) bis hin zu unterschiedlichen Positionen in Mentalität und Geschmack: Bernini zeigt sich immer wieder skeptisch gegenüber dem Wankelmüt und der Ungeduld der Franzosen, während er ihnen zugleich ihre Vorliebe für künstlich, trübe und kleinlich gearbeitete Dinge vorhält. Freilich werden solche Themen von Chantelou nicht von ungefähr wiedergegeben: Vor dem Hintergrund der französischen Unbeständigkeit sollen Verlässlichkeit und Ausdauer des Königs umso deutlicher hervortreten, und die Rede von der französischen Vorliebe für das Pedantisch-Minutiöse liefert die Folie, vor der Berninis Äußerung während der ersten Begegnung mit dem König (14) zu verstehen ist: „Kleinigkeiten dürfen Sie von mir nicht fordern“.

Jedoch auch die Protokolle und Strategien der Hofangehörigen werden von Chantelou mit nüchterner Präzision beobachtet, etwa die taktische Mimik des königlichen Bauoberintendanten Colbert, der einen etwaigen kummervollen Gesichtsausdruck immer wieder geschwinde gegen eine heitere Miene eintauscht, wenn er Gesprächspartnern gegenübertritt (70, 81, 152). Aus dieser, auch den Stil des Tagebuchs prägenden Nüchternheit ragen die wörtlichen Zitate, mit denen Chantelou die zumeist in indirekter Rede wiedergegebenen Dialoge unterbricht, besonders markant heraus, und es wird deutlich, mit welcher Sorgfalt der Chronist die (zum Teil in Italienisch gehaltenen) wiedergegebenen Wendungen ausgesucht hat.

Eben diese differenzierte Unterscheidung jedoch hatte die 1919 vorgelegte deutsche Bearbeitung Hans Roses verschliffen, der, um die Lektüre der Aufzeichnungen mitreißender zu gestalten, fast sämtliche Gespräche in die direkte Rede versetzt und die einzelnen Aussagen zusätzlich rhetorisch aufgewürzt hatte. Es ist von daher umso erstaunlicher, dass es fast 90 Jahre gedauert hat, bis Chantelous Tagebuch erneut und endlich in einer der Faktur des Originals getreueren, deutschen Fassung vorgelegt wird. Insofern muss die von Philipp Zitzlsperger und Pablo Schneider vorgelegte deutsche Ausgabe als eine längst überfällige und äußerst verdienstvolle Unternehmung begrüßt werden. Da ihr Buch das Thema für die nächsten Jahre besetzt, muss es zugleich an der damit einhergehenden Verantwortung gemessen werden. Und in diesem Licht wird leider deutlich, dass hier die Chance vertan wurde, ein Referenzwerk vorzulegen. Das beginnt damit, dass man sich dazu entschlossen hat, nicht etwa eine Neuübersetzung auf der Grundlage des französischen Textes anzufertigen, sondern stattdessen Roses Bearbeitung der Vorlage wieder anzunähern. Als Grundlage für diese Rückorientierung diente dabei die kürzlich veröffentlichte Neu-Edition des Tagebuchs: Nachdem der Bibliothekar Ludovic Lalanne 1875 eine aus den 1670er Jahren stammende Abschrift des verlorenen Originalmanuskripts entdeckt und ab 1877 veröffentlicht hatte, diente seine, gleichwohl mit Lücken, Lesefehlern und Glättungen behaftete Ausgabe als Basis für nachfolgende Auflagen und Übertragungen ins unter anderem Englische, Italienische und Deutsche. 2001 transkribierte Milovan Stanić die Abschrift neu, wobei er die Fehler Lalanannes nicht nur größtenteils korrigierte (zu den stehen gebliebenen Mängeln vgl. Sabine Frommel in: *Journal für Kunstgeschichte* 4 [2003], 329), sondern auch einen ausgiebigen wissenschaftlichen Kommentar verfasste und erläuternde Materialien anfügte.

Zwischen dieser, ebenso vorbildlichen wie vorzüglichen Referenzausgabe Stanićs und Roses Bearbeitung pendeln die Herausgeber der deutschen Ausgabe nun, und dass sie sich die Arbeit damit eher erschwert haben, wird schon daran deutlich, dass sie bei Namen zuweilen an alten Schreibweisen Roses haften bleiben, die dann zum Teil sogar auf ein und derselben Seite uneinheitlich den neuen Schreibweisen gegenüberstehen (z. B. 222: „Mellan,“ / „Melan“ oder 257: „Mazzarin,“ / „Mazarin“). Zudem haben sie häufig das Italienische betreffende Übersetzungsfehler Roses weitergetra-

gen, in einigen Fällen sogar verschlimmbessert: So wurde schon in der älteren deutschen Bearbeitung die von Bernini in einem Gemälde bewunderte „putta“ fälschlich als „Putte“ (61) übersetzt (gemeint ist tatsächlich ein junges Mädchen, auf dem Bild sind gar keine Putten zu sehen). Erstaunlicherweise scheinen Schneider/Zitzlsperger hier nicht die von ihnen als „Referenzwerk“ (3) angegebene Edition Stanić konsultiert zu haben, wo die Vokabel (312, Anm. 13) richtig übersetzt wird. Umgekehrt hatte Rose die Charakterisierung einer Bildfigur als „svelto“ annähernd korrekt mit „zu schlank“ übersetzt – Schneider/Zitzlsperger machen daraus sinnwidrig ein „sehr rasch gemalt“ (60), obgleich sowohl Stanić (312, Anm. 9) als auch die von ihm verwendete, da im Hinblick auf ihre Kommentierung vorzügliche, hier jedoch offenbar leider nicht konsultierte Ausgabe von Anthony Blunt (Chantelou: *Diary of the Cavaliere Bernini's Visit to France*, Princeton 1985, 78) diesbezüglich hilfreich gewesen wären (Schneider/Zitzlsperger erwähnen Blunts Buch lediglich auf Seite 3, in ihrer Bibliographie wird es jedoch nicht aufgeführt). Dort (vgl. Blunt, 129) hätten sich die Herausgeber auch für die häufig in Berninis Aussprüchen anzutreffenden Wortspiele orientieren können, denen sie sich auch nicht immer gewachsen zeigen: Berninis anzügliches „Non bisognava caricar le donne che la notte“ zum Beispiel ist mit „Man muß nicht die Frauen karikieren, sondern die Nacht“ (103) nicht nur falsch wiedergegeben und übersetzt, sondern es wurde auch der etymologische Ursprung des Begriffs der „Karikatur“ (als „ritratto caricato“, also „beladenes Portrait“ – von Stanić auf Seite 319, Anm. 1, vorzüglich dokumentiert) übersehen, auf den hier angespielt wird und der Bernini hier ein zweideutiges Spiel mit nur nachts zu beladenen Frauen ermöglicht. Auch an anderen Stellen läßt die Übertragung der Herausgeber die notwendigen Nuancen vermissen, etwa, wenn sie Berninis spöttische Charakterisierung eines mit Velourstapeten dekorierten Zimmers als „stanza di monache“ anstatt richtig mit „Nonnenzelle“ als „Mönchszelle“ (99) übersetzen und so den Beiklang des Weiblichen tilgen, der jedoch dem Bildhauer zufolge gerade den von ihm immer wieder dafür kritisierten französischen Geschmack (111, 130, 135) prägt. Wie problematisch es sein kann, Roses Übertragungen blind zu folgen, zeigt schließlich dessen (von Schneider/Zitzlsperger übernommene) Version des berühmten Ausbruchs Berninis gegenüber Charles Perrault: Denn die Schimpfrede, dieser sei nicht würdig, (wörtlich übersetzt:) „ihm die Sohlen seiner Schuhe zu reinigen“, wird so zu „er [sei] nicht würdig, ihm die Schuhriemen zu lösen“ (207) – ein klares Zitat Roses aus dem Markusevangelium (Mk 1, 7), wo Johannes der Täufer dies von sich in Bezug auf Jesus sagt.

Hinzu kommen weitere Mängel auf formaler Ebene: So werden Kommentare gelegentlich unnötig verschleppt (zum Beispiel findet sich erst auf Seite 144 ein bereits auf Seite 62 erwähntes Gemälde erklärt) oder bleiben sehr spärlich; das Register erweist sich als unzuverlässig, da lückenhaft; in der Bibliografie stößt man (460) auf eine Titelangabe zu Belloris „Vite“, der zufolge er irrigerweise auch „intagliatori“ behandelt habe; Sinn und Funktion der beigegebenen Illustrationen erschließen sich häufig nicht, so dass diese beim Verständnis der komplexen Planänderungen des Louvre keinerlei Hilfestellung geben.

Anstatt der von anderen Herausgebern wie Blunt und Stanić favorisierten erläuternden Anhänge und Exkurse haben sich Schneider/Zitzlsperger dafür entschieden, auf das Tagebuch 10 Beiträge folgen zu lassen, „die dem Tagebuch und seinen Protagonisten einen erklärenden, historischen Rahmen geben“ sollen (4). So verdienst- und qualitätsvoll diese Aufsätze auch im einzelnen sind (allen voran die glänzende Kurzstudie zu Hans Rose von Christian Fuhrmeister sowie die brillant konzipierte Analyse von Dietrich Erben – bei der Redaktion des Beitrags von Stanić hingegen scheint es zu erheblichen Problemen gekommen zu sein, die sich bis zur Aushebelung jeglicher Syntax- und Interpunktionsregeln steigern), so antworten sie

doch nur bedingt auf die Fragen nach Authentizität und Zweck des Tagebuchs, die sich der Leser während und nach der Lektüre desselben stellt. Zwar werden die entsprechenden Problemkreise immer wieder gestreift (so von Bruhn, 357, und Kirchner, 388 f.), doch dies ersetzt keine bündige Auseinandersetzung damit.

Eine solche wäre jedoch umso dringlicher gewesen, als Chantelous Journal immer wieder als ein Dokument verstanden wird, aus dem die authentische Stimme Berninis sozusagen ungefiltert vernommen werden könne: Drei Jahre nach Schapire lobte Julius von Schlosser die Aufzeichnungen als „eine zeitgenössische Quelle allerersten Ranges (...) von größter, bis dahin unerhörter Unmittelbarkeit“, „die Äußerungen des großen Mannes in aller Frische festhaltend, also wertvoller (...) als alle posthumen Berichte“ (Die Kunstliteratur, Wien 1924, 421). Demgegenüber springen jedoch in Chantelous Tagebuch immer wieder die Spuren einer nachträglichen Bearbeitung ins Auge, die Zweifel an einer solchen „Unmittelbarkeit“ und „Frische“ rechtfertigen: „(...) seems to structured for a genuine diary“, möchte man dem mit einem Charakter aus David Mitchells Roman „Cloud Atlas“ (London 2004, 64) entgegenhalten. Nicht nur, dass der Chronist (wie er selbst in der Adresse an den Bruder schreibt) seine Arbeit erst einige Zeit nach Berninis Ankunft aufnahm (der Wechsel von der direkten Anrede des Bruders zu seiner Nennung in der dritten Person, wie er zwischen dem 6. Juni und dem 4. Juli zu beobachten ist, legt nahe, dass Chantelou innerhalb dieser Wochen mit den tatsächlichen Aufzeichnungen begonnen haben muss), das zuvor Geschehene mithin rückwirkend erinnerte und zum Teil aus den Schilderungen Anderer rekonstruierte (vgl. seinen Eintrag vom 4. Juni [13 f.], den er ersichtlich aus unter dem 7. September [141] wiedergegebenen Schilderungen Berninis gewann). Darüber hinaus finden sich auch immer wieder Spuren einer auch die Chronologie der Ereignisse betreffenden Redaktion (auf Seite 69 wird für den 29. Juli ein Disput zwischen Bernini und Chantelou als zurückliegend erwähnt, der dem Tagebuch zufolge dann aber tatsächlich erst am 9. September [144] stattfand). Auch die Konsequenz, mit der sich bestimmte Aussprüche und Gedanken durch das Journal hindurch zu regelrechten Motivketten komponiert finden, sprechen für eine starke Nachbearbeitung (vgl. zum Beispiel die Idee der von Gott inspirierten Künstler [29, 35, 47, 143] oder das Konzept, dass der König und Bernini ein komplementär aufeinander bezogenes Paar darstellen [117, 121, 140, 145]).

Mit eben solchen Fragen beschäftigt sich jedoch dankenswerter Weise der ebenfalls 2006 erschienene Band „Bernini's Biographies“, der zwar auf eine 2002 in Rom veranstaltete Tagung zurückgeht, jedoch keine Aktenpublikation im herkömmlichen Sinne darstellt, da die Herausgeber es den Autoren zur Aufgabe machten, ihre gehaltenen Vorträge zur Veröffentlichung noch einmal zum Teil stark zu überarbeiten und – wo geboten – wechselseitig zu diskutieren. Schon an der von den Herausgebern verfassten brillanten Einführung, in der methodologisch und thematisch die Eckpfeiler gesetzt und die diversen Horizonte eröffnet werden, vor denen die nachfolgenden Aufsätze zu lesen sind, wird deutlich, dass hier kein hieratischer Block an einheitlichen Positionen und Meinungen, sondern vielmehr geradezu ein Dialog angestrebt wurde, mit dessen Hilfe die verschiedenen Facetten des diskutierten Materials weitmöglichst erschlossen werden.

Im Zentrum aller Beiträge stehen dabei die beiden Biografien, die Filippo Baldinucci 1682 und Berninis Sohn Domenico 1713 vorgelegt haben. Indem Steven F. Ostrow und Tommaso Montanari je Chantelous Tagebuch vergleichend an die beiden Texte anlegen, können sie anschaulich zeigen, wie jeder der drei Autoren die Figur Berninis für die eigenen Interessen präparierte. John D. Lyons, Robert Williams, Maarten Delbeke und Evonne Levy befassen sich mit den verschiedenen Schlüssel-

konzepten, vor deren Hintergrund die beiden Viten gelesen werden können. Rudolf Preimesberger spürt den unterschiedlichen Implikationen des Mimesis-Begriffes nach, während Heiko Damm die von den Biografen ausgestaltete Affinität des Bildhauers zu bestimmten, von ihm dargestellten Themen diskutiert. Eraldo Bellini betrachtet einige Aspekte und Episoden der Bernini-Biografien im Kontext des intellektuellen Spektrums im Rom des 17. Jahrhunderts; Sarah McPhee schließlich revidiert das bisherige Verständnis von Berninis Geliebter Costanza Bonarelli als einfacher, armer und von Sinnlichkeit getriebener Frau anhand archivalischer Fakten, aus denen sie als tatsächlich wohlhabende und selbstbewusste Persönlichkeit von nobler Herkunft hervorgeht. Ein klug konzipiertes und gewissenhaft erstelltes Register sowie eine umfangreiche Bibliografie erschließen die in dem Band versammelte Fülle an Ansätzen, Materialien und Verweisen.

Henry Keazor, Frankfurt a. M.