



Winckelmann Akademie
München

Schriftenreihe der Winckelmann Akademie für Kunstgeschichte München
Textbeitrag Nr. 72, Juni 2026

www.winckelmann-akademie.de

Berninis Mehransichtigkeit und die Antike

Prof. Dr. Steffen Krämer

Winckelmann Akademie für Kunstgeschichte München

Ludwig-Maximilians-Universität München, Institut für Kunstgeschichte

Einführung

In dem über sechs Jahrzehnte umfassenden Gesamtœuvre Gianlorenzo Berninis gelten die sog. „Borghese-Figuren“, die der römische Bildhauer für den Kardinalnepoten Scipione Borghese zwischen 1618-25 erstellte, als frühe Höhepunkte seines künstlerischen Schaffens.¹ Hierunter versteht man in der Regel drei Statuengruppen und eine Einzelstatue, die sich noch heute in der Galleria Borghese befinden:

- Aeneas, Anchises und Ascanius (1618-19, Abb. 1)
- Pluto und Proserpina (1621-22, Abb. 2)
- Apoll und Daphne (1622-24/25, Abb. 3)
- David (1623-24, Abb. 4)



Abb. 1 Aeneas, Anchises und Ascanius



Abb. 2 Pluto und Proserpina



Abb. 3 Apoll und Daphne



Abb. 4 David

Schon die Zeitgenossen haben die erstaunliche Qualität dieser Figurengruppen zu würdigen verstanden. Nicht nur dass sie den jungen Künstler als „il Michelangelo del

¹ Zum zeitlichen Umfang der Borghese-Figuren siehe vor allem Wittkower 1999, S. 234f., 239f., ebenso Schmitt 1997, S. 76.

suo tempo“ charakterisierten; gegenüber den literarischen Vorlagen wirkten seine frühen Figurengruppen auch „piu al vivo – lebhafter“ – und im besonderen Fall sogar als „un Miracolo dell’Arte – ein Wunder der Kunst“.² Diese außerordentliche Wertschätzung gegenüber Berninis Borghese-Figuren hat die kunsthistorische Forschung fast ausnahmslos übernommen und mit ihren teilweise frenetisch formulierten Bewertungen häufig genug zu übertreffen versucht. Bezeichnete Rudolf Wittkower 1958 die Figurenfolge zunächst noch als „new type of sculpture“, so interpretierte sie Howard Hibbard 1965 bereits als eine „brilliant series“, die nichts weniger als eine „artistic revolution“ beinhaltet.³ Für Jan Białostocki waren sie Anfang der achtziger Jahre sogar die „Schlüsselwerke für die Entwicklung der Barockplastik“, während Seymour Howard nur wenige Jahre zuvor konstatiert hatte, dass Bernini nach Fertigstellung der Borghese-Figuren der „nominal dictator of the arts for the Holy See“ wurde.⁴ Im Verweis auf besondere Einzelfiguren innerhalb dieser Gruppenkompositionen charakterisierte Berthold Schmitt 1997 Bernini als einen „gran favolatore“, und noch 2011 hat sich Franco Mormando wiederum an Howards Diktum von der „artistic revolution“ orientiert und in dem Zusammenhang von einer „miraculous series“ gesprochen.⁵

Vor dem Hintergrund dieser ausnahmslos positiven Werturteile, welche die internationale Forschung seit der zweiten Hälfte des 20. Jh. dominieren, verwundert es in hohem Maße, dass viele Aspekte in Bezug auf Berninis Borghese-Figuren noch keinen wissenschaftlichen Konsens gefunden haben, im Gegenteil: Formale und ikonographische Merkmale werden ebenso kontrovers diskutiert wie die Fragen nach der stilistischen Herleitung und den möglichen literarischen wie künstlerischen Vorlagen entweder aus der Skulptur oder der Malerei bzw. Graphik. Dabei werden sowohl Vorbilder aus der frühen Neuzeit meist aus dem 15. und 16. Jh. als auch aus der Antike, vorwiegend aus dem Hellenismus, herangezogen. Schließlich hat sich auch eine Grundsatzdebatte an der wesentlichen Frage entfacht, ob Bernini bei der Konzeption seiner Borghese-Figuren eine bestimmte Prospektwirkung im Sinne einer oder mehrerer Hauptansichten miteingeplant hat. Das Spektrum der unterschiedlichen Lehrmeinungen reicht von einer teilweise streng festgelegten Ein- bzw.

² Zu diesen Würdigungen siehe in der vorgegebenen Reihenfolge Bernino 1713, S. 11f., Borboni 1661, S. 81 (im Originaltext heißt es: „pui al viuo“), Baldinucci 1682, S. 9 (in Bezug auf die weibliche Hauptfigur in der Gruppe von Apoll und Daphne).

³ Wittkower 1982, S. 145, Hibbard 1990, S. 45.

⁴ Białostocki 1981, S. 7, Howard 1997, S. 126.

⁵ Schmitt 1997, S. 45, Mormando 2011, S. 42, 44.

Hauptansicht über die Aufgliederung in Haupt- und untergeordnete Nebenansichten bis zur Vorstellung einer Mehr- oder Vielansichtigkeit.

Das Problem der Ansichten

Schon 1917 bemerkte Albert E. Brinckmann, dass Berninis Gruppe von Pluto und Proserpina (Abb. 2) „einfrentig eingestellt“ sei, woraus er dann einen Verzicht „auf jene nach allen Seiten interessante Ansichten bietende Rundskulptur“ ableitete.⁶

Damit näherte sich der Bildhauer „dem malerischen Flächenbild“ an. 1934 griff Wittkower diesen Gedanken auf, indem er in Bezug auf Berninis Gestaltungsweise sowohl von einem „point de vue principal“ als auch von der „unité de point de vue“ sprach.⁷ In einer Reihe von Publikationen etablierte der bekannte britische Kunsthistoriker seine Sichtweise von der Ein- oder Hauptansichtigkeit in Berninis Werk und manifestierte damit eine Leitmaxime der kunsthistorischen Forschung, die bis heute ihre Gültigkeit nicht verloren hat.⁸ Diese von ihm fortwährend konstatierte Vorstellung vom „single viewpoint“ bzw. „frontal view“ basiere seiner Ansicht nach auf der künstlerischen Auseinandersetzung des Bildhauers mit der zeitgenössischen Malerei. Dementsprechend argumentierte Wittkower, dass Berninis Skulpturen trotz ihrer räumlichen Organisation „are nevertheless composed as images for a single principal viewpoint“.

In der Folgezeit haben viele Autoren Wittkowers Standpunkt aufgegriffen und ebenfalls von dem „single viewpoint“ (Torgil Magnuson), der „Einheit des Blickpunktes“ (André Chastel), vom „dominant viewpoint“ (Irving Lavin) oder von einer „visuale principale“ (Matthias Winner) gesprochen, um nur einige Beispiele zu nennen.⁹ Zugleich wurde auch der Einfluss durch die Malerei immer wieder thematisiert, weshalb man im Zusammenhang mit den Borghese-Figuren die Begriffe des „pittoricismo – Bildhaftigkeit“ – (Valerio Mariani) oder der „ricezione pittorica – Bildrezeption“ – (Tomaso Montanari) verwendet hat.¹⁰ 1963 modifizierte John Pope-Hennessy Wittkowers Sichtweise insofern, als er die Hauptansicht durch mehrere

⁶ Brinckmann 1917, S. 230.

⁷ Wittkower 1934, S. 330.

⁸ Siehe dazu etwa Wittkower 1952, S. 72, ders. 1982, S. 153, ders. 1999, S. 15. Folgende Zitate sind dieser Literatur entnommen.

⁹ Magnuson 1982, S. 208, Chastel 1987, S. 352, Lavin 1989, S. 18, Winner 1998, S. 196.

¹⁰ Mariani 1974, S. 21, Montanari 2004, S. 13. Folgende Autoren haben Wittkowers Standpunkt ebenfalls übernommen: Hawley 1971, S. 107, Białostocki 1981, S. 7, Kummer 1992, S. 464, Angelini 1999, S. 20.

„side views“ und „three-quarter views“ erweiterte.¹¹ Dieser Gedanke von zwar untergeordneten, aber in unterschiedlicher Art und Intensität dennoch intendierten Nebenansichten wurde in der Forschung wiederum aufgegriffen und steht nun gleichberechtigt neben der Leitvorstellung einer Ein- bzw. Hauptansichtigkeit der Borghese-Figuren.¹²

Zwei Jahre, bevor Brinckmann erstmals die Aufmerksamkeit auf die Frontansichtigkeit bei den Borghese-Figuren lenkte, hatte Heinrich Wölfflin behauptet, dass man die barocke Figur „nicht auf eine bestimmte Ansicht festlegen“ könne.¹³ Sie „entwindet gleichsam dem Beschauer, der sie fassen will“. Die Kunst des Barock – so seine Argumentation an anderer Stelle – „lehnt die Verpflichtung auf die zwingende Frontalität der Erscheinung ab, weil nur in dieser Freiheit der Schein lebendiger Bewegung ihr erreichbar schien. [...] Dabei kann die Forderung, daß die Ansichten sachlich erschöpfende Bilder liefern müßten, mit gewissen Modifikationen weiter geltend bleiben.“¹⁴ Mit Wölfflins Argumentation wurde nicht nur die Idee der Mehransichtigkeit barocker Skulptur initiiert, sondern zugleich auch angedeutet, dass die verschiedenen Ansichten thematisch motiviert sind, eben „sachlich erschöpfende Bilder liefern“. Allerdings dauerte es noch über ein halbes Jahrhundert, bis der Münchner Kunsthistoriker Rudolf Kuhn in seiner 1967 publizierte Dissertation diesen Gedanken wieder aufgriff, ihn auf Berninis Borghese-Figuren übertrug und daraus seine später bekannt gewordene These von der „Dreiansichtigkeit“ ableitete.¹⁵ Völlig neu war Kuhns Interpretationsansatz allerdings nicht, hatte doch schon Carl Justi in seiner berühmten, 1900 veröffentlichten Monographie über Michelangelo auf verschiedene Haupt- und Nebenansichten in einer kontrapostisch aufgebauten Skulptur verwiesen und dabei folgenden Satz formuliert: „Alle drei Ansichten enthält die Statue, aus ihrer Tonfolge entspringt erst der Akkord des Gesamtbilds.“¹⁶ Und so ist es auch nicht weiter erstaunlich, dass Kuhn bei der konzisen Beschreibung von Berninis Dreiansichtigkeit wiederholt auf Michelangelo verwiesen hat. Dabei entwickelte er aus Justis „Akkord des Gesamtbildes“ eine thematische, in der Regel von links nach rechts verlaufende Sequenz der Ansichten,

¹¹ Pope-Hennessy 1963, S. 107.

¹² So haben unter anderem Kenseth 1981, S. 192f., und Hibbard 1990, S. 48, zwischen Haupt- und Nebenansichten deutlich unterschieden. Zu dieser gegenüber Wittkower modifizierten Sichtweise siehe auch Nebendahl 1990, S. 92, und Kuhn 1993, S. 9.

¹³ Wölfflin 1915, S. 59.

¹⁴ Wölfflin 1915, S. 114f.

¹⁵ Kuhn 1967, S. 89f.

¹⁶ Justi 1900, S. 377.

wobei er „die Erste Ansicht als begründende, die Zweite Ansicht als Hauptansicht und die Dritte als bekrönende Schlußansicht“ bezeichnete: ein entscheidender Aspekt in seiner gesamten Argumentation, der von Wölfflin mit seinen „sachlich erschöpfenden Bildern“ zumindest angedeutet worden war.¹⁷ Wie wichtig diese inhaltliche Interpretation der Dreiansichtigkeit ist, hat Berthold Schmitt 1997 in einem Satz nochmals prägnant zusammengefasst: „Mit Rudolf Kuhns Trennung zwischen *thematischen* und *formalen bzw. ästhetischen* Ansichten ist ein Begriffsinstrumentarium zur tieferen Fassung des Problems der Absetzung narrativer Plastik von einem primär ästhetischen Kategorien verbundenen Kunstverständnis gewonnen“.¹⁸ Auf seine Dissertation folgten nun weitere Publikationen, in denen Kuhn seine Vorstellung von der Dreiansichtigkeit differenzierter ausarbeitete und neben den Borghese-Figuren auch auf andere Skulpturen im Gesamtwerk Berninis projizierte.¹⁹ Auf die internationalen Diskussionen der Bernini-Forschung hat sich Kuhns These der Dreiansichtigkeit überraschend wenig ausgewirkt, und nur indirekt zeigen sich Reflexe auf seine Argumentation.²⁰ Sein Einfluss auf die deutschsprachige Fachliteratur ist ebenfalls begrenzt, obwohl man eine thematische bzw. narrative Interpretation der Borghese-Figuren mit verschiedenen Ansichten oder inhaltlich bezogenen Zeitsequenzen gleichwohl beobachten kann.²¹ Berücksichtigt man die hohe Reputation derart bedeutender Kunsthistoriker, wie Wittkower oder Pope-Hennessy, dann wird verständlich, weshalb sich die These von der Ein- oder Hauptansichtigkeit in der Forschung etablierte. Schließlich entwickelten sich deren Studien zur Barockskulptur und zum künstlerischen Werk Berninis sehr bald zu Standardwerken mit einem auch heute noch gültigen wissenschaftlichen Renommee.²² Erstaunlich und gleichermaßen bezeichnend ist allerdings der Tatbestand, dass sich viele Autoren, die sich dieser These in der Folgezeit anschlossen, gar nicht mehr die Mühe einer sorgfältigen Überprüfung machten. Berninis Borghese-Figuren waren gewissermaßen „per Dekret“ einansichtig, und wenn es Nebenansichten gab, dann waren diese eindeutig untergeordnet.

¹⁷ Kuhn 1967, S. 89. Für Kuhn bilden Berninis Figuren des David und Longinus die beiden Ausnahmen in der ansonsten stets von links nach rechts verlaufenden Abfolge der drei Ansichten.

¹⁸ Schmitt 1997, S. 57f.

¹⁹ So etwa Kuhn 1980, S. 233-243, ders. 1993, S. 9-16.

²⁰ Siehe dazu etwa Kenseth 1981, S. 201, Nebendahl 1990, S. 92, 105, Winner 1998, S. 197, 201f.

²¹ Siehe dazu etwa Dittmann 1983, S. 273 und Anm. 8, Pfab 2009, S. 10, Foß/Meyenburg 2012, S. 195f.

²² Wittkower 1999, Pope-Hennessy 1963.

Wenn Autoren dagegen Kuhns These der Dreiansichtigkeit übernahmen, dann waren damit meist eigene Analysen verbunden. Allerdings stellte es sich sehr schnell heraus, dass die narrative Abfolge der Ansichten in der Regel von deren individuellen Sichtweise abhing. Welche Ansicht am Anfang, in der Mitte oder am Ende stand, wurde demnach unterschiedlich ausgelegt. Ebenso strittig war auch die Frage nach der präzisen Anzahl der Ansichten, wodurch Kuhns strenge Festlegung der „Dreiansichtigkeit“ ins Wanken geriet.

Im Grunde pendelt die Bernini-Forschung bei den Borghese-Figuren zwischen den einzelnen Ansichten hin und her und eine generelle Beurteilung scheint auch deshalb so schwierig, weil man sich aufgrund der gestalterischen Komplexität der vier Skulpturengruppen nur schwer entscheiden kann. Aus dem Grunde ist es zunächst sinnvoll, sich auf eine Gruppe zu konzentrieren und diese sowohl unter ikonographischen als auch formalen Aspekten erneut zu analysieren. Die Wahl fällt aber nicht auf die früheste Statuengruppe mit Aeneas, Anchises und Ascanius von 1618-19 (Abb. 1), sondern vielmehr auf die zeitlich folgende, die den Raub der Proserpina als Thema der antiken Mythologie darstellt (Abb. 2). Der Grund hierfür ist recht einfach zu erklären, hat doch Kuhn in seiner Dissertation behauptet, die Dreiansichtigkeit in Berninis Frühwerk bilde sich erst ab 1621 aus.²³ Deshalb steht nun die sog. „Pluto-Gruppe“ von 1621-22 im Mittelpunkt der folgenden Erörterungen.

Berninis Pluto-Gruppe von 1621-22

Neben der Bezeichnung der „Pluto-Gruppe“ hat sich in der Fachliteratur auch der Name der „Proserpina-Gruppe“ etabliert, was ein Hinweis auf die bereits seit der antiken Mythologie bestehende Gleichrangigkeit der beiden Protagonisten ist. Allerdings besteht wiederum kein Konsens darüber, ob sich Bernini an den antiken Schriftquellen überhaupt orientiert hat, als er diese Figurengruppe konzipierte. Bekannt ist die dramatische Geschichte vom Raub der Proserpina durch die Überlieferungen der römischen Schriftsteller Ovid und Claudian aus der frühen Kaiserzeit bzw. Spätantike. In seiner 1661 publizierten Schrift *Delle Statue* deutete der italienische Theologe und Autor Giovanni Andrea Borboni einen gewissen

²³ Kuhn 1967, S. 90. Im Zusammenhang mit der Dreiansichtigkeit hat Kuhn 1980, S. 243, die vereinfacht als „Aeneas-Gruppe“ bezeichnete Statuengruppe mit Aeneas, Anchises und Ascanius ausdrücklich nicht genannt, sondern lediglich die drei zeitlich folgenden der Borghese-Figuren. Bei der Aeneas-Gruppe hat Kuhn 1993, S. 9, dagegen die Vorderansicht gegenüber den als „zufällig“ bezeichneten Nebenansichten hervorgehoben und damit indirekt zum Ausdruck gebracht, dass bei dieser frühen Gruppe die Dreiansichtigkeit noch nicht angewendet wurde.

Zusammenhang zwischen Berninis Pluto-Gruppe und Claudians Text an, als er „Berninis Meißel“ über „Claudians Feder“ stellte.²⁴ Die Forschung hat sich hierbei meist konkreter positioniert, indem sie Berninis Bezugnahme auf die antiken Quellen entweder ablehnte oder sich für einen der beiden antiken Autoren entschied, von dessen überlieferter Textsequenz sich der Bildhauer anscheinend beeinflussen ließ.²⁵ Auch eine Orientierung an beiden antiken Schriften wurde mitunter thematisiert. Vergleicht man Ovids und Claudians Text über den Raub der Proserpina, der Tochter der Göttin Ceres, durch Pluto, den Gott der Unterwelt, dann ist von einem Raub als gewalttätiger körperlicher Handlung eigentlich nicht die Rede. Zunächst zu Claudians Beschreibung des dramatischen Geschehens: „Die Nymphen stoben auseinander. Proserpina wurde im Wagen davongerissen und flehte die Göttinnen um Hilfe an.“ Und eine weitere Sequenz: „Proserpina wurde unterdessen in dem schnellen Wagen davongetragen, das Haar vom Südwind zersaust, schlug sie in Trauer auf ihre Arme und stieß vergebliche Klagen zu den Wolken empor. [...] Schon habe ich die Erde verlassen, als Gefangene werde ich abgeführt, um dem stygischen Tyrann zu dienen.“²⁶ Bei Ovid wird zwar Plutos aggressives Begehren anfänglich geschildert, doch thematisiert der Autor lediglich dessen rasante Fahrt mit dem Pferdewagen, ohne dass Proserpinas Entführung explizit zur Sprache kommt: „Sie sehen, sie lieben, sie rauben, ist fast eines. [...] Aber der Räuber beschleunigt die Fahrt, er stachelt die Rosse, jedes mit Namen benennend, er schüttelt um Nacken und Mähnen ihnen die Zügel, die dunkel mit Eisenstaube geschwärzt sind.“ Und weiter: „Die entsetzlichen Rosse befeuert er, wirbelt in starkem Arme das Szepter des Königs und wirft es zutiefst in den Strudel. In den Tartarus bahnt ihm den Weg die getroffene Erde und empfängt den sich senkenden Wagen inmitten des Schlundes.“²⁷

Im Fokus der zwei antiken Schilderungen steht demnach Plutos stürmische Fahrt mit dem Pferdewagen als dynamisches Sinnbild der plötzlichen Entführung und nicht ein brutales Kampfgeschehen als Voraussetzung für den gewaltsamen Raub der jungen

²⁴ Borboni 1661, S. 81. Die originale Sequenz lautet: „E per dire il vero, chi puo rappresentare la Proserpina rapita da Pluto, che non la vegga piu al viuo scolpita dallo scarpello del Bernino; che descritta dalla penna di Claudiano?“

²⁵ Dass sich Bernini von den antiken Schriftquellen unmittelbar beeinflussen ließ, haben folgende Autoren/innen verneint: Schmitt 1997, S. 98, Pfab 2009, S. 6f. Zu einer Anlehnung Berninis an Ovids Textstelle siehe etwa Białostocki 1981, o. S. (Nr. 4, Bildlegende, darin auch Verweis auf Claudian), Kummer 1992, S. 463f., Karsten 2007, S. 39, Foß/Meyenburg 2012, S. 193. Dass sich Bernini von beiden antiken Autoren inspirieren ließ, hat Winner 1998, S. 190, hervorgehoben.

²⁶ Claudian 2009, 2. Buch, 205, 250, 265, S. 75, 79.

²⁷ Ovid 1986, 5. Buch, 395, 402, 421, S. 168f.

Göttertochter. Wie man sich eine bildhafte Umsetzung dieser dramatischen Wagenfahrt mit Pluto und Proserpina vorstellen kann, zeigt ein erhaltenes Wandgemälde aus dem sog. „Persephonegrab“ in der antiken makedonischen Residenzstadt Aigai, dem heutigen Vergina, aus der Übergangszeit von der Spätclassik zum Frühhellenismus im späten 4. Jh. v. Chr. (Abb. 5, 6).²⁸



Abb. 5 Aigai/Vergina, Wandgemälde aus dem sog. Persephone-Grab, Dat. spätes 4. Jh. v. Chr.



Abb. 6 Aigai/Vergina, Wandgemälde aus dem sog. Persephone-Grab, Dat. spätes 4. Jh. v. Chr.

²⁸ Zum Wandgemälde aus dem sog. Persephone-Grab in Aigai/Vergina siehe Scheibler 1994, S. 90-93.

In pointierter Schrägansicht mit konsequent umgesetzten Verkürzungen und differenzierten Licht-Schatten-Effekten scheint der Wagen aus dem Bild herauszutreten und die ästhetische Grenze zum Betrachter optisch zu überspringen. Proserpinas flatterndes Gewand und Plutos wilde Lockenhaare sind vom Fahrtwind stark bewegt, wodurch das hohe Tempo der Wagenfahrt nochmals gesteigert wird. Obwohl es nur fragmentarisch erhalten ist, visualisiert dieses makededonische Wandgemälde auf erstaunlich direkte Weise die von den römischen Schriftstellern Claudian und Ovid überlieferte Version vom Raub der Proserpina. Anders hingegen Bernini (Abb. 2): Anstelle einer künstlerisch zumindest angedeuteten Umsetzung der antiken Schriftquellen ging es dem Bildhauer vorwiegend um die Darstellung eines mit Gewalt und Gegenwehr geführten Geschlechterkampfes, dessen sexuelle Dimension sowohl in der Gesamtkomposition als auch in vielen Details sinnfällig zum Ausdruck kommt. Ob es sich um die „schmatzende Gier“ (Albert E. Brinckmann) in Plutos Physiognomie, um die „Art, wie Plutos Finger in das Fleisch der Proserpina hineintauchen“ (Jacob Burckhardt) oder allgemein um eine „nuova carnosa sensualità – neue üppige Sinnlichkeit“ – (Alessandro Angelini) handelt; all diese körperlich-erotischen und aus dem Steinmaterial herausgearbeiteten, taktilen Werte sind aus den antiken Schriften ebensowenig herzuleiten wie der Geschlechterkonflikt als prägendes Hauptthema der Figurengruppe (7, 8).²⁹



Abb. 7 Gianlorenzo Bernini
Pluto-Gruppe, Detail

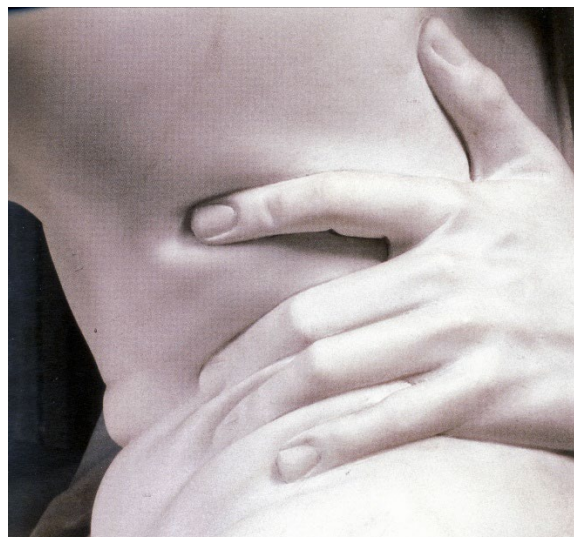


Abb. 8 Gianlorenzo Bernini, Pluto-Gruppe
Detail

²⁹ Brinckmann 1917, S. 230, Burckhardt 1924, S. 656, Angelini 1999, S. 20.

Folglich war Bernini an den von Claudian und Ovid überlieferten Schriftversionen der antiken Mythologie weniger interessiert, sondern verarbeitete das dramatische Geschehen auf seine eigene individuelle Weise. Hierbei stand der mit Gewalt geführte Konflikt zwischen beiden Akteuren im Vordergrund, deren unterschiedlich gestaltete Körper den kaum mehr zu steigernden Antagonismus in der Figurenkomposition zum Ausdruck bringen: auf der einen Seite die kraftstrotzende Athletik Plutos mit seiner zum Äußersten gespannten Muskulatur und auf der anderen Seite die weibliche Anmut Proserpinas mit ihrer jugendlichen Sinnlichkeit. Franco Mormando hat dieses Gegensatzpaar mit einem berühmten französischen Märchentitel aus der Mitte des 18. Jh. anschaulich umschrieben: „Beauty and the Beast“.³⁰

Die minutiöse Wiedergabe der anatomischen Merkmale und der bis in die feinsten Details reichende Naturalismus überzeugen ebenso wie der emotionale Ausdruck von sexueller Begierde und schmerzvoller Verzweiflung. Man kann kaum glauben, dass diese Figurengruppe zum Frühwerk des damals erst 23-jährigen Bildhauers gehört, denn diese außergewöhnlich qualitätvolle Stufe einer realistischen Figurengestaltung wurde in nachantiker Zeit nur selten erreicht. Jetzt versteht man auch, weshalb Bernini mit der Fertigstellung der Borghese-Figuren eine „artistic revolution“ initiierte und dadurch zum „dictator of the arts“ im päpstlichen Rom des 17. Jh. avancierte.³¹ Auch wenn sich Johann Wolfgang von Goethe in seinem 1777 verfassten Drama *Proserpina* nicht ausdrücklich auf Bernini bezogen hat, so entsprechen doch einzelne Satzsequenzen den besonderen Gestaltungsprinzipien der Pluto-Gruppe: „Mit festen Armen hielt mich der unerbittliche Gott! [...] Hoffnungslos ist ihr Schmerz!“³²

Die in aller Kürze dargelegten künstlerischen Fähigkeiten Berninis können vor allem in der Vorderansicht der Pluto-Gruppe wahrgenommen werden (Abb. 2). Damit entspricht diese Sichtweise jener Vorstellung von der Ein- oder Hauptansichtigkeit, die sich schon seit der ersten Hälfte des 20. Jh. in der Forschung etablierte.³³ Man hat aber nur eine Seite von Berninis künstlerischer Medaille gesehen, wenn man auf die Betrachtung der Figurengruppe aus anderen Blickwinkeln verzichtet oder diese

³⁰ Mormando 2011, S. 47.

³¹ Zum ersten Ausdruck siehe Hibbard 1990, S. 45, zum zweiten siehe Howard 1997, S. 126.

³² Goethe 1990, 38f., 50, S. 456.

³³ Siehe dazu die Literaturangaben im Kapitel „Das Problem der Ansichten“.

lediglich als untergeordnete Nebenansichten erachtet, die im Gesamteindruck der Figurengruppe scheinbar keine große Rolle spielen.



Abb. 9
Vorderansicht

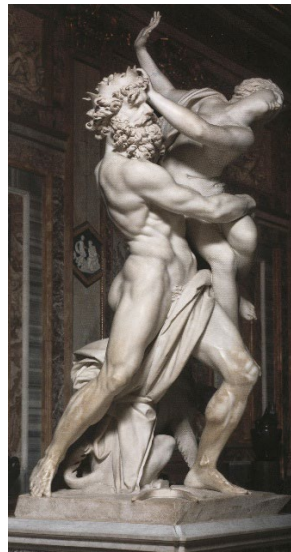


Abb. 10
Linke Seitenansicht



Abb. 11
Rechte Seitenansicht



Abb. 12
Rückansicht von schräg
rechts

Schaut man aus verschiedenen Richtungen auf die rundplastisch gearbeitete Freiskulptur, dann eröffnen sich jeweils besondere Sichtweisen, die nicht nur unterschiedliche formale, sondern vor allem auch inhaltliche Aspekte der Figurengruppe übermitteln.

Wie bereits erwähnt, zeigt die Vorderansicht den Kampf zwischen Pluto und Proserpina, der als ein gewaltsamer Akt der Entführung der Göttertochter vorausgeht (Abb. 9). Mit einem immensen Kraftaufwand versucht der Gott der Unterwelt die junge Frau an sich zu ziehen, nachdem er sie mit seinen Armen umgriffen und nach oben gezogen hat. Jeder Muskel des männlichen Körpers ist angespannt und reagiert damit auf die starke Gegenwehr Proserpinas, die sich von Pluto verzweifelt abwendet und ihren linken Arm fest gegen seinen Kopf drückt, so dass dieser seitlich nach hinten ausweichen muss. Statt einer dynamischen Vorwärtsbewegung wirkt Plutos Beinstellung wie ein differenziertes Standmotiv, weshalb Dorthe Nebendahl in dem Zusammenhang auch von einem Kontrapost gesprochen hat.³⁴ In der Kontrastbewegung zweier gegeneinander gesetzter C-Schwünge streben die beiden Körper optisch auseinander, und nur durch seine brutale Umklammerung kann der Gott der Unterwelt sein weibliches Opfer an sich ziehen. In dieser Ansicht spielt die

³⁴ Nebendahl 1990, S. 103.

Assistenzfigur des Zerberus, der in der antiken Mythologie den Eingang zur Unterwelt bewacht, noch keine Rolle. Hinter den Füßen Proserpinas kann seine dreiköpfige Missgestalt nur in einer vagen Andeutung wahrgenommen werden, und ohne das Wissen über seine inhaltliche Bedeutung könnte man den Höllenhund aus diesem Blickwinkel wohl kaum erkennen.

Wechselt man seinen Standort zur linken Seite, dann präsentiert sich Pluto mit seiner weiblichen Beute in uneingeschränkter Profilansicht (Abb. 10). Vom Kampf der beiden ist nun nichts mehr zu erkennen, während sich das Standmotiv zu einem kraftvollen Ausfallschritt im Sinne eines energischen Voranschreitens entwickelt. In großen Schritten läuft der Gott mit Entschlossenheit nach vorne und sein in die Ferne ausgerichteter Blick scheint bereits den Eingang zu seinem Herrschaftsgebiet der Unterwelt zu fokussieren. Proserpinas Oberkörper neigt sich ebenfalls in die Laufrichtung und mit gestrecktem Hals sucht sie den Zielort ihrer Entführung. Die anfängliche Verzweiflung ist aus ihrem Gesicht verschwunden, und es entsteht der Eindruck, als ob sie mit erhobenem Arm und konzentriertem Blick erwartungsvoll nach vorne schaut.

Wechselt man nun auf die rechte Seite, dann dominiert Proserpinas Körper, der sich ohne sichtbare Gegenwehr ihrem Entführer offenbar zuwendet (Abb. 11). Von Pluto selbst sieht man nur sein zwar gebeugtes, aber standfestes Bein und die beiden Unterarme, wobei seine erstaunlich feingliedrigen Finger die sinnlichen Körperstellen der jungen Frau beinahe zärtlich zu berühren scheinen (Abb. 13, 14).



Abb. 13 und 14 Details von der rechten Seitenansicht

In dieser Ansicht rückt erstmals der dreiköpfige Zerberus ins freie Blickfeld und mit seiner mittleren, weit aufgerissenen Schnauze knurrt er die über ihm schwebende Frauenfigur feindselig an. Hier kommt seine traditionelle Funktion als Höllenhund

zum Ausdruck, der den Eingang zur Unterwelt bewacht. Mit ihrem seitlich nach unten geneigten Kopf versucht Proserpina dasjenige zu erkennen, was derart bössartige Geräusche von sich gibt. Ihre gesamte Haltung mit ihren angewinkelten Beinen, ihrem erhobenen Arm und ihren geöffneten Augen drückt Angst und Schrecken aus, und dadurch wird auch ihre körperliche Hinwendung zu Pluto verständlich, der nun nicht mehr als Entführer, sondern vielmehr als ihr Beschützer auftritt. Zudem symbolisiert der Höllenhund, dass Pluto und Proserpina den Eingang zur Unterwelt erreicht haben.

Die Rückansicht von schräg rechts lässt von der Zweiergruppe nur mehr die Rückenfigur Plutos erkennen, der sich im kraftvollen Schritt vom Betrachter entfernt, um in sein Reich zu gelangen (Abb. 12). Von Proserpina sieht man lediglich ihren rechten erhobenen Arm und ihr flatterndes Gewand, das die Dynamik der voranschreitenden Bewegung visualisiert. Auf der linken Seite hockt Cerberus in gespannter Haltung und fixiert jeden mit seinem grimmigen Blick, der dem enteilenden Gott nachschaut. Hier endet die Abfolge der Ansichten, und im nächsten Moment werden Pluto und Proserpina in die Unterwelt entschwinden. Mit dem Eintritt in das Totenreich ist die Entführung nunmehr abgeschlossen, oder um es mit Goethes theatralischen Worten zu umschreiben: „Heruntergerissen in diese endlosen Tiefen! Königin hier! Königin? Vor der nur Schatten sich neigen!“³⁵



Abb. 15
Frontale Rückansicht

³⁵ Goethe 1990, 45-49, S. 456.

Neben diesen vier verschiedenen Ansichten existieren in der rundplastisch gearbeiteten Komposition der Pluto-Gruppe noch andere Ansichten, die in ihrer künstlerischen Gestaltung indessen wenig überzeugen und vor allem für die inhaltliche Aussage keinen weiteren Mehrwert erbringen. So zeigt etwa die frontale Rückansicht einen durch gegensätzliche Diagonallinien gewissermaßen ins Schwanken geratenen Figurenaufbau, während Cerberus irgendwie unmotiviert unterhalb der merkwürdig bewegten Zweiergruppe sitzt (Abb. 15). Plutos nach außen gespreiztes Bein wird über die spiral- oder wellenartige Gewanddrapierung bis zu Proserpinas erhobenem Arm optisch weitergeführt, ohne dass sich daraus ein überzeugendes Gesamtbild der Skulpturengruppe entwickelt. Eine künstlerisch oder thematisch sinnvolle Einheit ergibt sich daraus jedenfalls nicht, und so ist der Betrachter eher irritiert von der letztlich instabilen Figurenkomposition in dieser Ansicht.

Lässt man solche verwirrenden Blickwinkel einmal beiseite und konzentriert sich auf die vier besprochenen Ansichten in der Pluto-Gruppe, dann dürfte über deren thematischen Zusammenhang und narrative Abfolge kaum ein Zweifel bestehen. Diese vierteilige Sequenz kann mit folgenden Leitgedanken prägnant umschrieben werden: Kampf – Entführung – Schutz vor dem Höllenhund am Eingang zur Unterwelt – rasches Eintreten in das Totenreich. Und damit greifen auch jene Argumentationen zu kurz, die in der Figurengruppe entweder nur eine dynamische Konzeption oder lediglich eine Konfliktaktion sehen wollen, bei der es einzig um das Thema von Raub und Kampf geht.³⁶ Auch die Hinweise von Magnuson, dass der Bildhauer den „moment of climax“ eingefangen, oder von Montanari, dass Bernini „una frazione di secondo della realtà“ festgehalten habe, beziehen sich lediglich auf eine Ansicht und nicht auf den gesamten rundplastischen Verlauf im Rahmen der vier Ansichten.³⁷

Im Grunde hat Bernini in der Pluto-Gruppe eine gesamte *Storia* dargestellt, und zwar als Bildhauer mit rein skulpturalen Mitteln.³⁸ Hinsichtlich dieser narrativen Fähigkeit hat die Forschung immer wieder auf einen Vers am Sockel der Freiskulptur

³⁶ Zur Frage der dynamischen Konzeption siehe Wittkower 1999, S. 14, zur Konfliktaktion siehe Magnuson 1982, S. 207, Preimesberger 1989, S. 118, Karsten 2007, S. 41.

³⁷ Magnuson 1982, S. 208, Montanari 2004, S. 14, in deutscher Übersetzung: „ein Bruchteil einer Sekunde der Realität“.

³⁸ Den Begriff *Storia* im spätmittelalterlichen und neuzeitlichen Sinne hat Prinz 2000, S. 12, 15, 605, zunächst als „Bilderzählung“ definiert, im weiteren Verlauf aber insofern erweitert, als er die „erzählte Geschichte“ und darüber hinaus auch „die der Geschichte angemessenen Akzente“ beinhaltet.

verwiesen, der von Kardinal Maffeo Barberini, dem späteren Papst Urban VIII., stammt.³⁹ Doch wurde dieser lateinische Zweiteiler, der in lyrischer Form das dramatische Schicksal Proserpinas thematisiert, erst nach Vollendung in den Sockel eingraviert und liefert damit nur eine nachträgliche Deutung der Pluto-Gruppe.⁴⁰ Für Berninis gestalterischen Werkprozess ist er demnach irrelevant.⁴¹ Wenn also die Fachliteratur im Zusammenhang mit Berninis Borghese-Figuren generell von einer „dramatischen Erzählung“ (Jan Białostocki) oder von der „mythopoeic faculty, the gift for supremely sensitive narration“ (John Pope-Hennessy) gesprochen hat, dann erhalten diese allgemeinen Interpretationsmuster in Bezug auf die Pluto-Gruppe einen weit umfassenderen Bedeutungsgehalt, der den Autoren anscheinend nicht bewusst war.⁴²

In der Tat unterstützt die Analyse der vier thematisch aufeinander bezogenen Ansichten, die in der Pluto-Gruppe insgesamt eine narrative Folge ergeben, jene These von der „Dreiansichtigkeit“, die Rudolf Kuhn bereits in den 1960er Jahren in die Forschung eingebracht hat.⁴³ Doch handelt es sich eben nicht um drei, sondern um vier Ansichten. Auch bestehen Zweifel an Kuhns Argumentation, dass die Dreiansichtigkeit in der Regel auf einer von links nach rechts verlaufenden Sequenz basiert. Wenn man die vier Ansichten akzeptiert, dann beginnt die Storia zunächst in der Mitte, wechselt dann auf die linke und darauf folgend auf die rechte Seite, um schließlich in einer schrägen Rückansicht zu enden. Nach dem eben Dargelegten entsteht der Eindruck, als wollte Kuhn die Dreiansichtigkeit mit der von ihm vorgegebenen Reihenfolge für alle Borghese-Figuren kanonisch festlegen, um die Gültigkeit seiner These zu untermauern. Im Nachhinein betrachtet war sein Ansatz aber zu rigide und wirkt wie eine Art wissenschaftliches Korsett, in das die Borghese-

³⁹ Zu Barberinis eingravierten Vers am Sockel der Pluto Gruppe siehe Kauffmann 1970, S. 48, Białostocki 1981, o. S. (Nr. 4, Bildlegende), Winner 1985, S. 194, ders. 1998, S. 190, Preimesberger 1989, S. 118-121, Karsten 2007, S. 41, Montanari 2004, S. 13.

⁴⁰ Barberinis Vers in deutscher Übersetzung nach Karsten 2007, S. 41: „Wer immer Du gebückt die Blumen der Erde pflückst, siehe mich, die ich zum Haus des wilden Dis [Synonym für Pluto, Anm. d. Verf.] hinweggerafft werde.“ Wie schon Faldi 1953B, S. 310, 314, doc. V, VI, ders. 1954, S. 30, und in der Nachfolge dann Avery 1998, S. 48, und Bacchi/Coliva 2017, S. 162, hervorgehoben haben, entstand der originale und heute nicht mehr erhaltene Sockel erst im Sommer 1622 und damit eindeutig nach Berninis Konzeption der Pluto-Gruppe.

⁴¹ Wie Winner 1998, S. 140, in Bezug auf Preimesberger 1989, S. 118-121, ausgeführt hat, verfasste Barberini diesen Vers zwar schon früher, d. h. zwischen 1618-20, doch war er höchstwahrscheinlich keine Inspiration für Berninis Pluto-Gruppe. Auch versinnbildlicht der Inhalt dieses Verses noch nicht einmal im Ansatz die komplexe Narration, die Bernini der Pluto-Gruppe in vier Ansichten zugrunde gelegt hat.

⁴² Białostocki 1981, S. 7, Pope-Hennessy 1963, S. 108.

⁴³ Zu Kuhns These von der „Dreiansichtigkeit“ siehe das Kapitel „Das Problem der Ansichten“.

Figuren gleichsam hineingepresst wurden. Dennoch hat Kuhn den Weg für ein grundlegendes Verständnis der thematisch motivierten Mehransichtigkeit geebnet, die Bernini seinen frühen Skulpturen als Gestaltungskonzept offenkundig zugrunde legte. Unabhängig von dieser narrativen Umsetzung hat sich in der Forschung eine bis heute andauernde Diskussion entfacht, in deren Mittelpunkt die Frage steht, inwieweit Berninis künstlerische Vorstellung von verschiedenen Ansichten in einer Figurengruppe aus der manieristischen Skulptur des 16. Jh. stilistisch hergeleitet werden kann.



Abb. 16 Gianlorenzo Bernini, Pluto-Gruppe



Abb. 17 Giambologna
Raub der Sabinerin
Dat. 1581-82



Abb. 18 Pietro da Barga
Raub der Proserpina
Dat. 1580er Jahre⁴⁴

Die Viel- oder Allansichtigkeit der manieristischen Skulptur

Betrachtet man manieristische Raptusgruppen aus dem späten 16. Jh., wie den berühmten „Raub der Sabinerin“ von Giovanni Bologna, meist Giambologna genannt, oder den „Raub der Proserpina“ von Pietro da Barga, dann wird sehr schnell deutlich, weshalb die Forschung stilistische Bezüge zu Berninis Pluto-Gruppe konstatiert hat (Abb. 16-18).⁴⁵ Alleine die formalen Übereinstimmungen sind evident: In allen drei

⁴⁴ Zur Datierung von Pietro da Bargas Raub der Proserpina siehe Kauffmann 1970, S. 44, Nebendahl 1990, S. 107.

⁴⁵ Zur stilistischen Herleitung der Pluto-Gruppe von den manieristischen Raptusgruppen des Giambologna und Pietro da Barga siehe Brinckmann 1917, S. 230, D'Onofrio 1967, S. 293, Lavin 1968, S. 242, Anm. 126, Kauffmann 1970, S. 44, Hawley 1971, S. 107, Kenseth 1981, S. 192, 201f., Winner 1985, S. 204, Preimesberger 1989, S. 121, Nebendahl 1990, S. 107-109, Kummer 1992, S. 464, Howard 1997, S. 101, Schmitt 1997, S. 98f., 105f., Summers 1997, S. 299, Avery 1998, S. 49, Boucher 1998, S. 40, Cole 2008, S. 357, Pfab 2009, S. 10, Foß/Meyenburg 2012, S. 196.

Fällen handelt es sich um einen gewaltsam geführten Geschlechterkampf, bei dem die männliche Figur ihr weibliches Pendant fest umklammert und kraftvoll nach oben hebt. Dieser Konflikt visualisiert sich auch im künstlerisch formulierten Gegensatz der Körpermodellierung, bei der die männliche Athletik der weiblichen Anmut unmittelbar gegenübergestellt wird. In unterschiedlicher Form und Intensität streben die Paare auseinander, wodurch eine offene Form gegenläufiger Ausrichtungen entsteht, mit denen die Bildhauer die kontrastreiche Wechselwirkung von Gewalt und Gegenwehr versinnbildlichen. Überdies fokussiert sich im verzweifelten Gesichtsausdruck der weiblichen Figuren die Dramatik des Geschehens, denn trotz ihres heftigen Widerstandes können sie ihrem tragischen Schicksal letztlich nicht entgehen.



Abb. 19 Gianlorenzo Bernini
Entwurfszeichnung für die Pluto-
Gruppe, sog. „Leipziger Skizze“

Ein Indiz für Berninis Übernahme manieristischer Gestaltungsprinzipien, wie sie sich in den Raptusgruppen aus dem späten 16. Jh. artikulieren, ist eine als „Leipziger Skizze“ bekannte Zeichnung, die seit den 1931 veröffentlichten Untersuchungen von Brauer und Wittkower dem römischen Bildhauer zugeschrieben und als Entwurfsvorlage für seine Pluto-Gruppe allgemein anerkannt wird (Abb. 19).⁴⁶ Wie schon Wittkower und in der Nachfolge Hibbard, Białostocki und Avery hervorgehoben haben, verweist die Zeichnung mit der „chiastischen Verschränkung der Körper“ und den divergierenden, nach außen strebenden Achsen, auf einen spätmanieristischen

⁴⁶ Brauer/Wittkower 1931, S. 18f.

Aufbau.⁴⁷ Weit stärker noch als in der skulpturalen Ausführung ist das Figurenpar in der Zeichnung regelrecht ineinander verzahnt und bildet eine schraubenförmige, nach oben strebende Dynamik aus. Die Ähnlichkeit zu Giambolognas Raub der Sabinerin ist kaum zu leugnen. Und selbst wenn Bernini die Florentiner Skulpturengruppe im Original nicht gesehen hat, so konnte er sie dennoch über zeitgenössische Graphiken – etwa über die Holzschnitte von Andrea Andreani – kennengelernt haben (Abb. 17, 20-22).⁴⁸

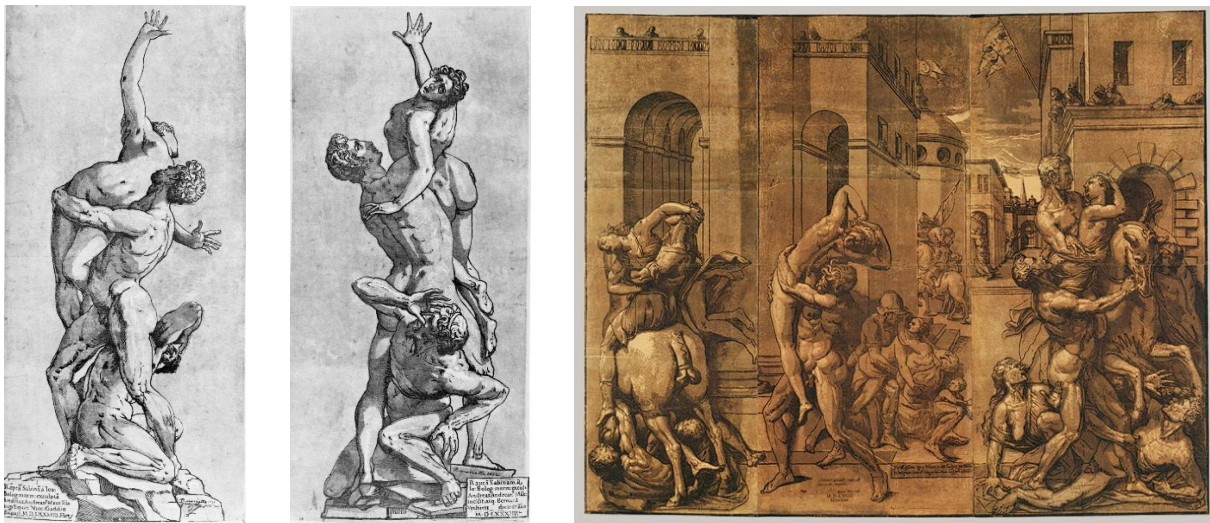


Abb. 20-22 Andrea Andreani, drei Holzschnitte von Giambolognas Raub der Sabinerin, Dat. 1584-85
Links und Mitte: Skulpturengruppe; Rechts: Sockelrelief

Die formale Ähnlichkeit, die Berninis Pluto-Gruppe zu Giambolognas Raub der Sabinerin in der Tat aufweist und die sich in der Entwurfszeichnung noch intensiviert, führt beinahe zwangsläufig zu der Frage, ob sich der junge römische Bildhauer von der hoch gerühmten „Viel- oder Allansichtigkeit“ spätmanieristischer Skulpturengruppen hat beeinflussen lassen. Schließlich ist Giambolognas Raptusgruppe das skulpturale Musterbeispiel hierfür.⁴⁹ Wiederum ist sich die Forschung diesbezüglich nicht einig, und so steht die von Joy Kenseth vermutete Inspiration durch Giambolognas „multi-facility“ jener kritischen, vom manieristischen Einfluss distanzierteren Sichtweise gegenüber, wie sie etwa Hans Kauffmann vertreten hat.⁵⁰ Ob man mit der Antwort auf diese Frage auch wichtige Rückschlüsse auf Berninis

⁴⁷ Wittkower 1999, S. 235, Hibbard 1990, S. 45-48, Białostocki 1981, o. S. (Nr. 4, Bildlegende), Avery 1998, S. 49. Zu dem Zitat siehe Brauer/Wittkower 1931, S. 18.

⁴⁸ Zu Andreanis Holzschnitten siehe Giambologna 1978, S. 281f.

⁴⁹ Siehe dazu Larsson 1974, S. 7, 90, Poeschke 1992, S. 34, Krahn 1995C, S. 374, Kanz 2025, S. 2.

⁵⁰ Kenseth 1981, S. 202, Kauffmann 1970, S. 45.

thematisch motivierte Mehransichtigkeit ziehen kann, wird erst die formale Analyse von Giambolognas Skulpturengruppe zeigen.



Abb. 23-30 Giambologna, Raub der Sabinerin, Abfolge der acht Orthogonal- und Diagonalansichten

Nachdem Giambologna die aus drei Figuren zusammengesetzte Skulpturengruppe zwischen 1581-82 ausgeführt hatte, wurde sie im August 1582 ins Zentrum von Florenz transportiert und in der Loggia dei Lanzi an der Piazza della Signoria aufgestellt.⁵¹ Erst im Januar 1583 fand die offizielle Enthüllung statt. Obwohl ihre seit dem Ende des 16. Jh. festgelegte Position in der seitlichen Arkadenöffnung der Loggia eine Betrachtung vom öffentlichen Platzraum nahelegt und man die Figurengruppe in der Regel aus diesem Blickwinkel kennt (Abb. 23), fordert ihre

⁵¹ Zur Entstehung und Aufstellung dieser Skulpturengruppe siehe Radcliffe 1978, S. 140, Avery 1987, S. 109-112, Zikos 2015, S. 200.

besondere Gestaltung einen Rundgang um die Gesamtkomposition regelrecht ein. Schließlich hat sie der Florentiner Bildhauer auch freiplastisch geplant, wobei über einen ursprünglichen Aufstellungsort nichts bekannt ist.⁵² Dass schon die Zeitgenossen einen Wechsel des Betrachterstandpunktes miteinkalkuliert haben, belegen die kurz nach der Aufstellung ausgeführten Holzstiche Andreanis, die den Raub der Sabinerin aus zwei völlig verschiedenen Ansichten zeigen (Abb. 20, 21). Aber erst die Abfolge der acht Orthogonal- und Diagonalansichten dokumentiert den erstaunlichen Facettenreichtum in der Zusammenfügung der Skulpturengruppe mit ihrer jeweils unterschiedlichen Bezugnahme der drei Figuren zueinander (Abb. 23-30).

Aus jedem dieser Blickwinkel scheint sich die dreifigurige Komposition spiral- oder schraubenförmig nach oben zu entwickeln, ohne dass man eigenständige Ansichten aus diesem kontinuierlichen Bewegungsverlauf herauslösen könnte. Zudem ist jeder dieser drei Körper in sich gedreht und weist demnach eine eigene Torsion auf. Emil Maurer zufolge sind in dieser Raptusgruppe „drei Figuren übereinander in einer Vertikalspirale verflochten“, und wie schon bei anderen Skulpturen Giambolognas „läuft die Bewegung fließend ringsum“.⁵³ Zu Recht sieht die Forschung in Giambolognas Raub der Sabinerin ein künstlerisch vollendetes Beispiel – „a virtuoso display“ – für den vorwiegend im Manierismus favorisierten Figurenaufbau der *Figura serpentinata*, wie sie von dem Mailänder Kunsttheoretiker Giovanni Paolo Lomazzo in seinem 1584 veröffentlichten *Trattato dell'Arte de la Pittura* erstmals definiert wurde.⁵⁴ Lomazzo schrieb die Erfindung der *Figura serpentinata* Michelangelo zu und charakterisierte sie als eine „figura piramidale, serpentinata, & multiplicata per uno doi e trè“.⁵⁵ Um sie darzustellen, so der Autor weiter, gibt es keine bessere Form „che quella de la fiamma del foco – Feuerflamme“. Auch sprach er im Zusammenhang mit der „forma serpentinata“ von einer „tortuosità d'una serpe viua – Windung einer lebenden Schlange“. Basierend auf Lomazzos Textsequenzen hat die Forschung in Bezug auf die *Figura serpentinata* von einer „schlängelnden Bewegung“, „geschwungenen Linie“ oder von einer „Bewegung, die flammengleich

⁵² Siehe dazu Larsson 1974, S. 90, Avery 1987, S. 114.

⁵³ Maurer 2001, S. 71.

⁵⁴ Zum Begriff „virtuoso display“ siehe Wutrich 2004, S. 308. Zum Raub der Sabinerin als Musterbeispiel der *Figura serpentinata* siehe etwa Maurer 2001, S. 71, Schröder 2004, S. 190, Kanz 2025, S. 2.

⁵⁵ Zu diesen drei Textsequenzen siehe Lomazzo 1584, S. 23; zur deutschen Übersetzung siehe Bühler 2002, S. 375f.

nach oben ausläuft“, gesprochen.⁵⁶ All diese Charakterisierungen treffen für Giambolognas Raub der Sabinerin ohne Zweifel zu, doch dokumentieren die acht Ansichten, dass es beim rundplastischen Aufbau vor allem um ein kontinuierliches Umschreiten der Skulpturengruppe geht.

Dabei hat die Standfigur des jungen, athletisch gebauten Mannes mit beiden Armen die sich energisch wehende Frau fest im Griff, ohne dass er seine Umklammerung in irgendeiner Ansicht lockern würde. Auch drückt er mit Beinen und Gesäß die ältere männliche Figur nach unten, und in keiner Ansicht entsteht der Eindruck, als könne sich die kauernde Figur vom Boden lösen. Aus jedem Blickwinkel zeigt sich die mit enormer Kraft ausgeführte Gewalthandlung des Frauenraubes in zwar verschiedenen, aber stets zusammenhängenden Aspekten. Charles Avery hat dementsprechend die „preponderant views“ verneint und stattdessen die „multiple – indeed continuous – views“ der spiralförmigen Komposition hervorgehoben.⁵⁷ Ähnlich hat auch Joachim Poeschke argumentiert, während Erwin Panofsky bereits 1939 mehrfach von der „Dreh-Ansicht“ manieristischer Skulptur gesprochen hat, die „in jede Richtung gedreht werden kann“ und damit nicht nur „den Eindruck einer unsicheren, instabilen Stellung“, sondern auch „die ziellose Unbeständigkeit der Figuren“ übermittelt.⁵⁸

Aus einigen Blickwinkeln mag der Eindruck entstehen, als würde der junge Athlet mit seinem geraubten Opfer über den am Boden kauern den älteren Mann hinwegschreiten (Abb. 24-26). Auch scheint sich der Blickkontakt zwischen dem kauern den Mann und der emporgehobenen Frau in der Abfolge der Ansichten stufenweise zu intensivieren (Abb. 28-30), um die Zuneigung zwischen beiden mit ausgreifender Gestik und emotionaler Mimik zu visualisieren. Allerdings sind dies lediglich gestalterische Aspekte, welche die Dramatik des gewaltsamen Geschehens untermauern sollen. Ein in Einzelsequenzen verlaufendes Narrativ entwickelt sich daraus nicht, da stets der tragische Moment des Frauenraubes im Mittelpunkt der künstlerischen Konzeption steht. Und dieser wird dem Betrachter beim Umschreiten der Skulpturengruppe fortwährend vor Augen geführt. Folglich hat sich der Bildhauer auf eine gegenwärtige Situation konzentriert, ohne dass die verschiedenen Ansichten einen fortlaufenden Erzählstrang im Sinne einer Storia übermitteln.

⁵⁶ Zu den Begriffen in der vorgegebenen Reihenfolge siehe Maurer 2001, S. 21, Shearman 1994, S. 102, Schröder 2004, S. 190.

⁵⁷ Avery 1987, S. 109, 114.

⁵⁸ Poeschke 1992, S. 34, Panofsky 1997, S. 254f.

Was man bei Giambolognas Raub der Sabinerin vor allem studieren kann, ist die besondere Art und Weise, wie in der Skulptur die schrauben- oder spiralförmige Komposition der *Figura serpentinata* mit einer Vielzahl verschiedener Ansichten verbunden ist. Denn die starke Körpertorsion der ineinander gleichsam verflochtenen Figuren verlangt beinahe zwangsläufig ein Umschreiten der freiplastisch gestalteten Skulpturengruppe. Wie bereits Lars Olof Larsson ausgeführt hat, etablierte sich neben dem Kompositionsprinzip der *Figura serpentinata* im Verlauf des 16. Jh. der Leitgedanke der „molte vedute“, um „die Idee von der Vielansichtigkeit der Skulptur zu charakterisieren“.⁵⁹ In dem Zusammenhang hat die Forschung immer wieder auf jene theoretischen Vorstellungen verwiesen, die der Florentiner Bildhauer Benvenuto Cellini um die Mitte des 16. Jh. zu diesem in Künstlerkreisen kontrovers diskutierten Thema mehrfach äußerte.⁶⁰ Zunächst sprach Cellini in einem im Rahmen des Paragonestreits Anfang 1547 verfassten Brief an Benedetto Varchi von den „otto vedute – acht Ansichten“, die ein Werk der Bildhauerei haben müsse.⁶¹ Etwa zwei Jahrzehnte später änderte er jedoch seine Meinung, als er im *Discorso intorno all'arte del Disegno*, der in seinem 1568 veröffentlichten Buch *Due Trattati* enthalten ist, die acht Ansichten auf „più di quaranta – mehr als vierzig“ – erweiterte.⁶² Einige Jahre zuvor hatte er in seiner 1564 erschienenen *Disputa infra la scultura e la pittura* sogar von „cento vedute o più – hundert Ansichten oder mehr“ – gesprochen.⁶³ Aus seinen anfänglichen acht Ansichten wurden in Cellinis kunsttheoretischer Auffassung also vierzig und schließlich hundert und mehr Ansichten, was nicht mehr nur einer Vielansichtigkeit entspricht, sondern auch einer in der Forschung immer wieder konstatierten Allansichtigkeit der manieristischen Skulptur.⁶⁴ Dieser Begriff ist aber insofern problematisch, als eigenständige Ansichten bei einer Allansichtigkeit wohl kaum mehr bestehen können. Wenn alles Ansicht ist, um es im wörtlichen Sinne zu deuten, dann gibt es im Grunde keine einzelnen Ansichten mehr. Möglicherweise hatte Cellini genau dieses Phänomen im Sinn, als er von „hundert Ansichten oder mehr“ sprach. Denn wie sollte man eine derart hohe Anzahl von Ansichten in einer

⁵⁹ Larsson 1974, S. 15.

⁶⁰ Siehe dazu etwa Brinckmann 1914, S. 142, Larsson 1974, S. 22f., Panofsky 1997, S. 253f., Myssok 1999, S. 59, Nova 2003, S. 183, Morét 2003, S. 204, 208f.

⁶¹ Barocchi 1971, Tom. I, S. 520, Bühler 2002, S. 394 mit deutscher Übersetzung, Varchi 2013, S. 272f. mit deutscher Übersetzung.

⁶² Cellini 1857, S. 218.

⁶³ Tarsia 1564, o. S., Barocchi 1971, Tom. I, S. 596.

⁶⁴ Zum Begriff der Allansichtigkeit siehe etwa Leithe-Jasper 1978, S. 281, Becker 1995, S. 349, Myssok 1999, S. 59, 61, Rosenberg 2003, S. 233, Schröder 2004, S. 184. Hierzu passt auch der Begriff der „unendlich vielen, gleichwertigen Ansichten“, siehe dazu Keutner 1978, S. 30.

Skulptur überhaupt erkennen, geschweige denn voneinander unterscheiden können? Kaum sinnfälliger hätte man diese fast schon übersteigerte Vorstellung der „molte vedute“ zum Ausdruck bringen können als durch jene Satzsequenz Cellinis aus seinem Traktat von 1568, die Larsson in einer eher freien Übersetzung als Titel seiner bekannten Publikation gewählt hat und die seither in der Literatur immer wieder zitiert wird: „Von allen Seiten gleich schön.“⁶⁵

Wendet man sich wiederum Giambolognas Raub der Sabinerin zu, dann ist in dieser Hinsicht folgende Vermutung von Stefan Morét durchaus nachvollziehbar (Abb. 23-30): „Es scheint mir nicht ausgeschlossen, daß Cellini die übergroße Zahl von Ansichten als Reaktion auf die Figurenerfindungen Giovanni Bolognas nennt.“⁶⁶

Wie bereits mehrfach erwähnt, geht es bei dieser freiplastischen Skulpturengruppe weniger um eigenständige Ansichten, als vielmehr um einen kontinuierlichen Bewegungsverlauf, der im Umschreiten jeweils unterschiedlichen Aspekte des Frauenraubes thematisiert. Wenn also lediglich die Darstellung einer tragischen Situation im Mittelpunkt der Gruppengestaltung steht, dann fehlt offenkundig eine in verschiedene Handlungssequenzen unterteilte Storia. Diese Argumentation steht im Zusammenhang mit einer wissenschaftlichen Leitvorstellung, die nicht nur durch eine von Giambologna ausgeführte Vorlage für den Raub der Sabinerin, sondern auch durch einen berühmten, 1584 verfassten kunsttheoretischen Text belegt werden kann.



Abb. 31-34 Giambologna, Zweifigurige Raptusgruppe, Dat. 1579

⁶⁵ Larsson 1974, S. 100 mit deutscher Übersetzung dieser Satzsequenz. Zur Übernahme dieses berühmten Slogans in teilweise leicht variierenden Versionen siehe etwa Krahn 1995A, ders. 1995 B, S. 10, Kanz 2025, S. 2. Vermutlich hat sich der Florentiner Schriftsteller und Kunstkritiker Francesco Bocchi an Cellinis Vorstellung orientiert, als er in seinem Reiseführer über Florenz im Zusammenhang mit Michelangelos Bacchus von der „bellezza in ogni Vedute – Schönheit in jeder Ansicht“ – gesprochen hat, siehe dazu Bocchi 1591, S. 48, und Niikura 2019/20, S. 185.

⁶⁶ Morét 2003, S. 209. Aufgrund der zeitlichen Stellung muss man sich selbstverständlich auf frühere Skulpturen Giambolognas beziehen.

Wie die Forschung mehrfach betont hat, gilt Giambolognas zweifigurige Raptusgruppe, die in verschiedenen, meist kleinformatigen Bronzegüssen ausgeführt wurde, als stilistische Grundlage für den Raub der Sabinerin (Abb. 31-34).⁶⁷ Anstelle der Dreifigurenkomposition hat sich der Bildhauer zunächst auf zwei Figuren konzentriert, wodurch der Geschlechterkampf zwischen dem athletischen Jüngling und der anmutigen Frau pointiert zum Ausdruck kommt. Dennoch sind die stilistischen Gemeinsamkeiten zwischen beiden Skulpturengruppen nicht zu übersehen, und viele Gestaltungsprinzipien und formale Details hat der Bildhauer in seiner späteren Dreierkomposition übernommen.

1579 vollendet, war die zweifigurige Raptusgruppe für Ottavio Farnese, Herzog von Parma, bestimmt, wie es in einem Brief des Bildhauers an den Herzog vom 13. Juni 1579 dokumentiert ist. Darin beschreibt er nicht nur die Vollendung der Bronze-Gruppe und ihre Übergabe an den Kurier, sondern äußert sich auch zu deren mythologischen Inhalt: „Die beiden oben erwähnten Figuren können als Raub der Helena oder vielleicht der Proserpina oder einer der Sabinerinnen interpretiert werden: das Motiv wurde gewählt, um der Kenntnis und dem Studium der Kunst eine Gelegenheit zu geben“.⁶⁸ Überraschend gleichgültig scheint der Bildhauer dem besonderen Thema der Figurengruppe gegenüberzustehen, doch ist seine Sichtweise insofern verständlich, als er die künstlerische Gestaltung über den ikonographischen Bedeutungsgehalt stellt: „emancipation from the subject in favour of purely formal creation“, wie es Alexander Rudigier und Blanca Truyols bezeichnet haben.⁶⁹

Eine vergleichbare Indifferenz des Bildhauers gegenüber der Ikonographie seines Kunstwerks scheint es auch beim Raub der Sabinerin gegeben zu haben, zumindest, wenn man den Worten des Florentiner Schriftstellers und Kunsttheoretikers Raffaello Borghini Glauben schenken darf, der in seinem berühmten, 1584 veröffentlichten Traktat *Il Riposo* folgende Sequenz über Giambolognas Ausführung der Skulpturengruppe schreibt: „Und so schuf er, einzig um sein künstlerisches Können zu zeigen und ohne an ein bestimmtes Thema zu denken, einen kräftigen Jüngling, der einem

⁶⁷ Leithe-Jasper 1978, S. 144, Radcliffe 1978, S. 140, Krahn 1995B, S. 30-32.

⁶⁸ Zur italienischen Originalfassung des Briefes siehe Filangieri di Candida 1897, S. 20f., Dhanes 1956, S. 343f.; zur deutschen Übersetzung siehe Radcliffe 1978, S. 139f.

⁶⁹ Rudigier/Truyols 2019, S. 225. Ähnlich haben auch Wittkower 1934, S. 329, Shearman 1994, S. 191, und Krahn 1995B, S. 32, argumentiert.

alten Mann ein wunderschönes Mädchen entreißt.“⁷⁰ Folgt man Borghinis Text, dann habe er persönlich bei einem Besuch in Giambolognas Werkstatt für die bereits vollendete Skulpturengruppe den Titel und die damit verbundene Erzählung gefunden.⁷¹ Nicht der Künstler sei also für die Wahl des mythologischen Themas verantwortlich gewesen, sondern der Kunsttheoretiker. Als Indiz hierfür wurde auf das Relief am Sockel der Skulpturengruppe verwiesen, das Giambologna erst nachträglich, d. h. nach der inhaltlichen Festlegung, geschaffen habe und das nun eindeutig den Raub der Sabinerinnen als mythologisches Geschehen aus der Frühzeit der römischen Antike zeigt (Abb. 22, 35).⁷²



Abb. 35 Giambologna, Raub der Sabinerin, Sockelrelief

In der Forschung gab es jedoch mehrere Versuche, sich von dieser „Inhaltslosigkeit“ im Zusammenhang mit Giambolognas Skulpturengruppe zu distanzieren. Nicht wenige Erklärungsansätze wurden daraufhin formuliert, um der Aussage Borghinis entgegenzutreten und einen ikonographischen Grundgehalt zu finden, sei er nun mythologisch, symbolisch, allegorisch, ikonologisch, dramaturgisch oder historisch konnotiert.⁷³ Doch basieren diese Argumentationen nicht selten auf überaus komplexen Thesen und theoretisch hoch konzeptualisierten Ansätzen, wodurch sie

⁷⁰ Borghini 1584, S. 72. Zur deutschen Übersetzung siehe Shearman 1994, S. 190. Zu Borghinis Text siehe auch Frangenberg 1990, S. 85-89.

⁷¹ Borghini 1584, S. 73. Zu dieser Textstelle siehe auch Avery 1987, S. 112, Schröder 2004, S. 175 und Anm. 4.

⁷² Siehe dazu etwa Avery 1987, S. 112, Krahn 1995C, S. 374, Schröder 2004, S. 193, Wutrich 2004, S. 312.

⁷³ Zum Begriff der Inhaltslosigkeit siehe Baumgart 1963, S. 177. Es kann hier nicht der Ort sein, all diese Erklärungsansätze vorzustellen und sie wissenschaftlich gegeneinander abzuwägen: siehe dazu etwa die Argumentationen von Schröder 2004, Wutrich 2004, Cole 2008.

sich vom künstlerischen Objekt mehr oder weniger lösen und deshalb auch kaum wissenschaftlichen Konsens finden. Was in Giambolognas Skulpturengruppe ohne Zweifel zum Ausdruck gebracht wird, ist die ebenso spontane wie gewalttätige Aktion des Frauenraubes, und damit liegt in der „dramatischen Handlung als solcher“, wie es Larsson formuliert hat, die eigentliche inhaltliche Bedeutung.⁷⁴ Eine Erzählung mit einer narrativen Struktur ist daraus jedenfalls nicht entstanden. Selbst im nachträglich angebrachten Sockelrelief, das in der Tat den Raub der Sabinerinnen darstellt, manifestiert sich keine Erzählung, obwohl die Handlung im urbanen Kontext verortet ist und Giambologna den Bildraum des Mittel- und Hintergrundes hierfür hätte perfekt nutzen können (Abb. 22, 35). Die verschiedenen, teilweise freiplastisch gearbeiteten Raptusgruppen im Vordergrund zeigen lediglich verschiedene Versionen des Frauenraubes, ohne dass sich daraus ein zusammenhängendes Narrativ entwickelt.



Abb. 36 Gianlorenzo Bernini, Pluto-Gruppe



Abb. 37 Giambologna Raub der Sabinerin

Wenn man nach dem eben Dargelegten wieder den Bogen zu Berninis Mehransichtigkeit spannen will, dann sollte eines deutlich geworden sein: Seine Intention, in der Pluto-Gruppe eine antike Mythologie in ihrem differenzierten Handlungsablauf über mehrere unterschiedliche Ansichten darzustellen und damit eine „dramatische Erzählung“ (Jan Białostocki) zu übermitteln, kann aus der manieristischen Viel- oder

⁷⁴ Larsson 1974, S. 92.

Allansichtigkeit des späten 16. Jh. nicht hergeleitet werden (Abb. 36, 37).⁷⁵ Im Grunde wollte Bernini zeigen, dass seine bildhauerischen Fähigkeiten über den künstlerischen Selbstzweck, der dem Schaffen Giambolognas laut den zeitgenössischen Quellen offensichtlich zugrundelag, hinausreichten und auf die narrative Umsetzung einer Storia in der Skulpturengruppe abzielten. Und diese Erkenntnis ist unabhängig von den formalen Übereinstimmungen, welche die Raptusgruppen der beiden Bildhauer in der Tat aufweisen. Folglich besteht keine Verbindung zwischen Berninis thematisch motivierter Mehransichtigkeit in der Pluto-Gruppe und der stilistischen Analogie zu Giambolognas Raub der Sabinerin. Folgt man dieser Argumentation, dann relativiert sich auch eine These, die Raphael Rosenberg im Zusammenhang mit einem kleinformatige Terracotta-Modell einer zweifigurigen Kampfgruppe in der Casa Buonarroti geäußert hat (38-42).⁷⁶ Traditionell wird dieser an manchen Stellen nur schlecht erhaltene Bozzetto Michelangelo zugeschrieben, wobei die Frage, wen die beiden Kämpfenden konkret darstellen, in der Forschung bis heute kontrovers diskutiert wird.⁷⁷ Auf die Vorgeschichte des Modells wie seine künstlerische Bedeutung im Werkprozess des Bildhauers braucht nicht näher eingegangen zu werden. Wichtig ist lediglich die Vermutung Rosenbergs, dass dieses Modell „eine Handlung mit zeitlich aufeinanderfolgenden Ansichten zu inszenieren“ vermag. Diese „narrative Mehransichtigkeit“, wie er es nennt, sei „ein bahnbrechendes und zukunftsweisendes Konzept, das beispielsweise von Bernini systematisch verfolgt worden ist“.⁷⁸

⁷⁵ Białostocki 1981, S. 7.

⁷⁶ Rosenberg 2003, S. 230-233.

⁷⁷ Zur Datierung, Vorgeschichte, Bedeutung und Ikonographie dieses Bozzettos siehe etwa Poeschke 1992, S. 115-117, Schmidt 1996, S. 98-100, Rosenberg 2003, S. 230, Zöllner/Thoenes/ Pöpper 2014, S. 399, Niikura 2019/20, S. 187-192.

⁷⁸ Rosenberg 2003, S. 233.



Abb. 38-42 Michelangelo, Terracotta-Modell einer zweifigurigen Kampfgruppe, Dat. ca. 1525-28 (verschiedene Ansichten nach Rosenberg 2003, Abb. 11-15)

Ohne auf die einzelnen, von Rosenberg abgebildeten Ansichten näher einzugehen, visualisiert ihre Abfolge stets die Kampfhandlung zwischen den beiden männlichen Akteuren. Am Ausgang dieses gewalttätigen Konfliktes besteht kein Zweifel, wird doch in jeder Ansicht die kauernde Figur von ihrem Gegner brutal nach unten gedrückt. Dabei sind die beiden athletischen Aktfiguren mit ihren angewinkelten Armen und Beinen derart ineinander verflochten, dass in der Gesamtkomposition eine spiralartige Dynamik entsteht. Im Wechsel der Ansichten manifestiert sich vor allem der fortwährende Bewegungsfluss in der rundplastischen Gestaltung der Zweiergruppe, der weder Anfang noch Ende kennt. Dass sich in der Abbildung 41 der „Höhepunkt des Kampfes“ zeige, wie Rosenberg argumentiert, ist deshalb ebensowenig nachzuvollziehen wie sein Hinweis, dass in der folgenden Abbildung 42 der „Ausgang des Kampfes“ erreicht sei.⁷⁹

Im Grunde manifestiert sich in Michelangelos Modell einer Kampfgruppe aus dem ersten Viertel des 16. Jh. jene „spannungsvolle spiralförmige Drehung“, wie es Joachim Poeschke formuliert hat, die „ein kontinuierliches Spektrum einer Vielzahl von Ansichten erzeugt“.⁸⁰ Was der Bildhauer demnach gestaltete, war die „erstmal im Cinquecento erreichte vollständige Vielansichtigkeit einer Statue bzw. Statuengruppe“. Ähnlich argumentiert auch Johannes Myssok, indem er Michelangelos Bozzetto „ein derartiges Maß räumlicher Organisation im Zueinander der Figuren“ attestiert, „daß aus zahlreichen Ansichten die Figuren kaum voneinander zu trennen

⁷⁹ Rosenberg 2003, S. 231.

⁸⁰ Poeschke 1992, S. 34. Siehe dazu auch das folgende Zitat.

sind, ja sie tektonisch derartig miteinander verkeilt sind, daß sie nicht nur [...] in der Vertikalen, sondern auch in der Horizontalen nicht zu lösen sind, ohne den Einsturz der gesamten Gruppe zu provozieren.“⁸¹ Sein Resümee ist mit Poeschke durchaus vergleichbar, denn auch er interpretiert sie als vielansichtig. Damit ist diese Kampfgruppe „die erste Gruppenskulptur, die – allerdings in nur kleinplastischer Form – eine exemplarische Lösung dieses wesentlichen künstlerischen Problems aller späteren manieristischen Skulptur vorträgt.“⁸² Die Frage, ob Bernini Michelangelos Bozzetto überhaupt gekannt haben konnte, ist dabei eher zweitrangig. Ein Aufenthalt des jungen römischen Bildhauers in Florenz und damit auch ein Besuch in der Casa Buonarroti sind jedenfalls nicht nachgewiesen.⁸³ Viel wichtiger ist indes die in der Forschung etablierte Sichtweise, dass Michelangelos Bozzetto trotz seines kleinen Formats als Vorläufer spätmanieristischer Vielansichtigkeit gelten kann. Für Poeschke hat Giambolognas Raub der Sabinerin in diesem Figurenmodell seine Wurzeln.⁸⁴

Unter formalen Erwägungen ist es sicherlich nachvollziehbar, die manieristischen Kampf- und Raptusgruppen als Vorlage für Berninis Pluto-Gruppe zu interpretieren. In Bezug auf seine thematisch motivierte Mehransichtigkeit muss ein derartiger Einfluss allerdings grundsätzlich in Frage gestellt werden. Und dabei spielt es auch keine Rolle, auf welche der klein- bzw. großformatigen Figurengruppen von Giambologna, Michelangelo oder Pietro da Barga man sich im Einzelnen beruft. Dieses erstaunlich eindrucksvoll geschilderte Narrativ, das Bernini in seiner Pluto-Gruppe in mehreren Ansichten künstlerisch umgesetzt hat (Abb. 9-12), kann aus der Skulptur des Manierismus somit nicht hergeleitet werden.

Berninis Pluto-Gruppe und der Bezug zur Malerei

In dem berühmten Tagebuch des Paul Fréart de Chantelou über Berninis Paris-Reise hat der französische Autor im Eintrag vom 25. Juli 1665 folgendes Zitat des damals schon weit über sechzig Jahre alten Bildhauers vermerkt: „Veramente quel’ uomo“ – und damit meinte Bernini den Maler Nicolas Poussin – „é stato un grande istoriatore

⁸¹ Myssok 1999, S. 279.

⁸² Myssok 1999, S. 280.

⁸³ Siehe dazu Rosenberg 2003, S. 230, Cole 2008, S. 359. Wie Filippo Baldinucci in seiner Biographie berichtet, besuchte Bernini Florenz erst vor seiner Reise nach Paris vermutlich Ende April bzw. Anfang Mai 1665; siehe dazu Baldinucci 2006, S. 51.

⁸⁴ Poeschke 1992, S. 117.

e grande favoleggiatore.“⁸⁵ In der Biographie Gianlorenzo Berninis, die sein Sohn Domenico 1713 veröffentlichte, verwies der Bildhauer dagegen auf seine persönliche Vorgehensweise, „accopiare in un certo modo insieme la pittura e la scultura“.⁸⁶ Die beiden historischen Textsequenzen wurden in der Forschung häufig herangezogen, wenn es um Berninis erzählerische Qualitäten in der rundplastischen Gestaltung der Borghese-Figuren ging.⁸⁷ Durch die Bezugnahme auf die Malerei, vorwiegend auf die zeitgenössische Barockmalerei, erhoffte man sich eine Klärung oder zumindest ein besseres Verständnis für dieses ungewöhnliche narrative Phänomen seiner Skulpturengruppen. Schließlich betonte der Bildhauer im Zusammenhang mit Poussins Gemälden dessen besondere Fähigkeit eines „grande favoleggiatore“ – eines „großartigen Geschichtenerzählers“ –, während er in seinen eigenen Skulpturen offenbar versuchte, „Malerei und Bildhauerei auf eine bestimmte Weise miteinander zu verbinden“.

Dieser Gattungstransfer schien auch insofern berechtigt, als viele Autoren, die in ihren Schriften die These von der Ein- oder Hauptansichtigkeit in Berninis Borghese-Figuren vertraten, einen bildhaften Charakter zu erkennen glaubten. Nicht umsonst fielen in dem Zusammenhang die bereits genannten Begriffe des „pittoricismo – Bildhaftigkeit“ – (Valerio Mariani) oder der „ricezione pittorica – Bildrezeption“ – (Tomaso Montanari).⁸⁸ Konkreter formulierte es dagegen Joy Kenseth, als sie behauptete, dass der „picture-like character“ der Borghese-Figuren teilweise von Gemälden inspiriert sei, während Howard Hibbard die Pluto-Gruppe als „a kind of sculptured picture“ definierte.⁸⁹ Erstaunlich und bezeichnend zugleich ist indes der Sachverhalt, dass man sich in der Forschung trotz der von Bernini ausdrücklich hervorgehobenen Fähigkeit von Nicolas Poussin als „grande favoleggiatore“ keineswegs auf dessen Gemälde bezog. Zwar hatte der französische Maler in seinem Gesamtœuvre auch zwei Versionen vom „Raub der Sabinerinnen“ mit der Darstellung verschiedener Raptusgruppen aufzuweisen, doch entstanden sie erst um

⁸⁵ Lallanne 1885, S. 64. Die Textpassage aus Chantelous Tagebuch kann folgendermaßen übersetzt werden: „Dieser Mann war wahrlich ein großartiger Historiker und ein großartiger Geschichtenerzähler.“ Eine leicht veränderte Übersetzung findet sich in Schneider/Zitzlsperger 2006, S. 60 und Anm. 129. Eine viel zu freie Übersetzung findet sich dagegen in Rose 1919, S. 65.

⁸⁶ Bernino 1713, S. 149. Diese Textpassage kann folgendermaßen übersetzt werden: „Malerei und Bildhauerei auf eine bestimmte Weise miteinander zu verbinden“. Zur englischen Übersetzung siehe Bernini 2011, S. 211.

⁸⁷ Siehe dazu etwa Dodge Barton 1948, S. 94, Pope-Hennessy 1963, S. 108, Schmitt 1997, S. 46f., Winner 1998, S. 197.

⁸⁸ Mariani 1974, S. 21, Montanari 2004, S. 13.

⁸⁹ Kenseth 1981, S. 192, Hibbard 1990, S. 48.

1631-32 bzw. 1635 und damit etwa ein Jahrzehnt nach Berninis Borghese-Figuren.⁹⁰ Folglich ergibt Berninis Verweis auf Poussins erzählerische Qualitäten in Bezug auf seine frühen Skulpturengruppen keinen rechten Sinn, denn schon zeitlich gesehen hat sich der Bildhauer an den Raptusgruppen in den Gemälden des französischen Künstlers nicht orientieren können. Auch muss man sich generell fragen, welcher Informationswert in einer Aussage überhaupt steckt, die Bernini ohne erkennbaren Zusammenhang mit seinen über vierzig Jahre zuvor vollendeten Borghese-Figuren formuliert hat. Nur weil er Poussin Jahrzehnte später als einen „grande favoleggiatore“ charakterisiert hat, ergeben sich nicht zwangsläufig irgendwelche Rückschlüsse auf sein bildhauerisches Frühwerk aus dem ersten Viertel des 17. Jh.

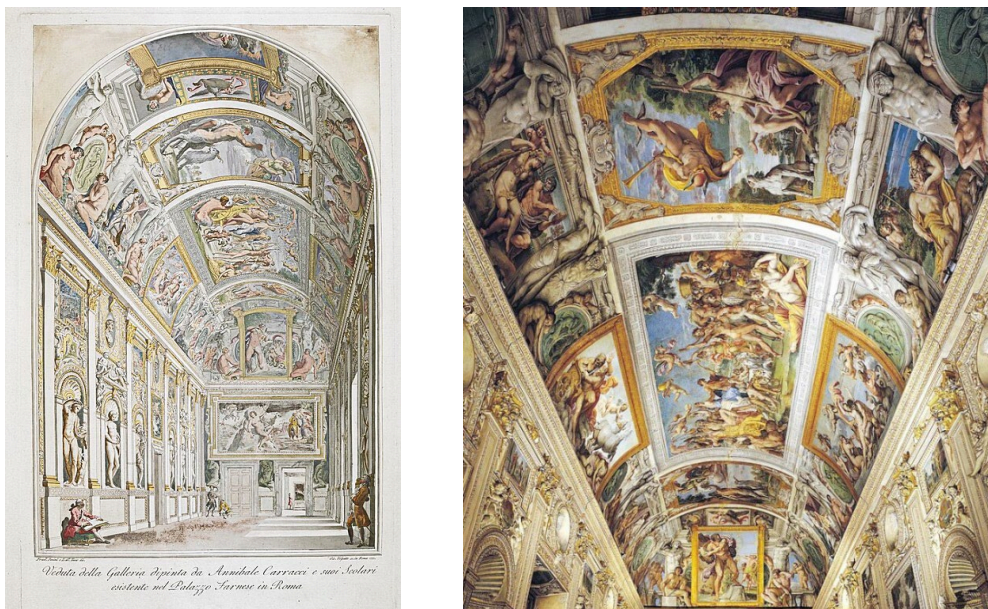


Abb. 43, 44 Rom, Palazzo Farnese, Galleria Farnese, Deckenausmalung, Dat. 1597-1600
Kupferstich von Giovanni Volpato, Rom 1777, und Schrägansicht von der Deckenausmalung

Anders verhält es sich hingegen mit dem künstlerischen Werk von Annibale Carracci, in dessen Zentrum die Deckenausmalung in der Galleria Farnese vom Ende des 16. Jh. steht (Abb. 43, 44). Gemeinsam mit seinem Bruder Agostino führte er von 1597-1600 im Piano Nobile des Pal. Farnese in Rom das vierteilige Bildprogramm in der Quadro-riportato-Technik aus.⁹¹ Wie in der Forschung bereits häufig betont wurde, bestehen formale Analogien zu Berninis Pluto-Gruppe, insbesondere, wenn man bestimmte Geschlechterpaare in den Einzelbildern der Deckenfresken betrachtet

⁹⁰ Zu Poussins Raub der Sabinerinnen in zwei Versionen siehe Friedlaender 1966, S. 142-145 und Abb.

⁹¹ Zu Carraccis Deckenausmalung der Galleria Farnese in der Quadro-riportato-Technik siehe Wittkower 1982, S. 63-68, Fastenrath 1990, S. 54-57.

(Abb. 45, 46).⁹² Der schon von den manieristischen Raptusgruppen bekannte Gegensatz zwischen weiblicher Erotik und männlicher Athletik bestimmt auch Carraccis Aktfiguren, so dass man sie zu Berninis möglichen Inspirationsquellen für sein bildhauerisches Frühwerk durchaus zählen kann. Für die Herleitung von Berninis thematisch motivierter Mehransichtigkeit spielen Carraccis Figurenpaare allerdings keine Rolle.

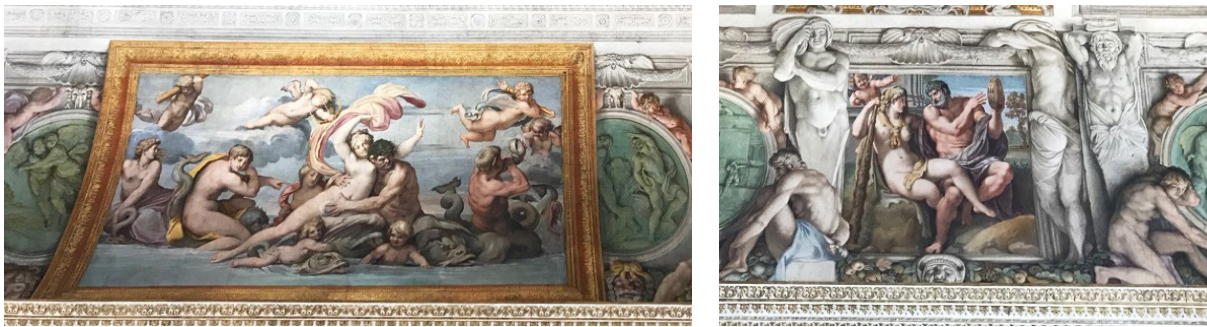


Abb. 45, 46 Rom, Palazzo Farnese, Galleria Farnese, Einzelbilder der Deckenausmalung

Hinsichtlich der Gesamtkomposition in der Deckenausmalung der Galleria Farnese hat Berthold Schmitt wiederum auf eine Aussage des Bildhauers in Chantelous Tagebuch vom 26. Juli 1665 verwiesen, die seiner Ansicht nach den hohen Stellenwert der „molte vedute“ für Bernini belegt:⁹³ „Als sie [die Brüder Carracci, Anm. d. Verf.] die Galerie Farnese anfangen, übernahm Annibale die Historien und überließ seinem Bruder Agostino die Ausmalung des Gewölbes. Agostino lieferte einen Entwurf, der perspektivisch aufs sorgfältigste durchdacht war und sämtliche Fluchtlinien im gleichen Augenpunkt vereinigte. Er hatte sogar angemerkt, wo dieser lag. Wie nun Annibale – dieses cervellone grande (sehr gescheiter Mensch) – hereinkam und die Arbeit besichtigte, merkte er auf den ersten Blick, daß die Zeichnung nur einen Blickpunkt besaß und genau auf die Stelle bezogen war, wo sein Bruder ihn hingeführt hatte. ‚Ganz vorzüglich!‘ begann Annibale; ‚nur eins fehlt noch: um die Decke richtig zu genießen, müßte man einen Korridor gerade auf diese Stelle hinführen und dort müßte ein schöner verhängter Sessel stehen, aus dem heraus man bequem die ganze Disposition übersehen könnte. Von jedem anderen Standpunkt wirkt sie falsch und läßt den Beschauer optisch und künstlerisch unbefriedigt!‘ Agostino empfand das als Spott und erwiderte ärgerlich: ‚Gut, dann magst du die Arbeit allein fertig machen!‘ Und so kam es auch: Annibale malte die

⁹² Siehe dazu etwa Hawley 1971, S. 110, Wittkower 1982, S. 145 und Anm. 3, ders. 1999, S. 14, Howard 1997, S. 101, Montanari 2004, S. 13.

⁹³ Schmitt 1997, S. 66.

Decke allein und komponierte die Gewölbe, Hermen und Ornamente nach einem System, das die verschiedensten Standpunkte gleichmäßig berücksichtigt.“⁹⁴ Man mag in der Bezeichnung der „verschiedensten Standpunkte“ die „Notwendigkeit der »molte vedute«“ für Bernini erkennen, schließlich ist der Bildhauer voller Anerkennung für Annibale Carraccis gestalterische Konzeption in der Deckenausmalung der Galleria Farnese.⁹⁵ Allerdings kann man diese Argumentation kaum auf Berninis eigene künstlerische Vorstellung einer thematisch motivierten Mehransichtigkeit beziehen, wie er sie exemplarisch in der Pluto-Gruppe umgesetzt hat. Vielmehr geht es um ein Kernproblem barocker Illusionsmalerei, das sich immer dann beinahe zwangsläufig ergibt, wenn man die Gesamtkomposition auf einen zentralen Fluchtpunkt fokussiert. Ein berühmtes Beispiel hierfür ist die Quadraturmalerei von Andrea Pozzo im Langhaus von Sant’Ignazio in Rom von 1688-94 (Abb. 47-49).⁹⁶



Abb. 47-49 Rom, Sant’Ignazio, Deckenausmalung, Gesamtansicht und Details, Dat. 1688-94

Die von Pozzo auf einen zentralen Fluchtpunkt ausgerichtete Gesamtkomposition des offenen, von monumentaler Triumpharchitektur eingerahmten Heiligenhimmels verzerrt sich in den Perspektiven immer dann, wenn ein Betrachter den im Boden hervorgehobenen Mittelpunkt verlässt und sich im Kircheninneren bewegt. Vor allem die gemalten Pfeilermassive mit ihren vorgeblendeten Prostasensäulen scheinen in alle möglichen Richtungen gleichsam zu kippen und verlieren damit nicht nur den optischen Zusammenhalt mit der gebauten Pilasterordnung, sondern entwickeln auch ein sonderbar ungeordnetes und letztlich irrationales Bildgerüst aus stürzenden

⁹⁴ Rose 1919, S. 69f. Zur Übersetzung des „cervellone grande“ siehe Schneider/Zitzlsperger 2006, S. 64, Anm. 143.

⁹⁵ Schmitt 1997, S. 66.

⁹⁶ Zu Andrea Pozzos Deckenfresco in Sant’Ignazio und zur Quadraturmalerei im Allgemeinen siehe Sjöström 1978, Bleyl/Glatigny 2011.

Linien (Abb. 48, 49). Exakt dieses Grundproblem der Illusionsmalerei hatte Annibale Carracci im Sinn, als er die auf „einen Blickpunkt“ fokussierte Gesamtkomposition seines Bruders Agostino betrachtete und sie folgendermaßen kritisierte: „Von jedem anderen Standpunkt wirkt sie falsch und läßt den Beschauer optisch und künstlerisch unbefriedigt!“. Indem Annibale bei der Deckenausmalung der Galleria Farnese von vornherein auf einen zentralen Fluchtpunkt verzichtete und stattdessen viele Einzelbilder in der Quadro-riportato-Technik auf der Wölbfläche verteilte, entging er diesen Schwierigkeiten in der illusionistischen Deckengestaltung. Nicht umsonst endet Berninis Zitat mit folgender Sequenz: „Annibale malte die Decke allein und komponierte die Gewölbe, Hermen und Ornamente nach einem System, das die verschiedensten Standpunkte gleichmäßig berücksichtigt.“

Nach dem eben Dargelegten sollte eines deutlich geworden sein: Das von Schmitt herangezogene Zitat Berninis aus Chantelous Tagebuch vom 26. Juli 1665 hat mit den „molte vedute“ des Bildhauers, wie er sie in der Pluto-Gruppe als eine Sequenz verschiedener Ansichten im Rahmen einer mythologischen Erzählung künstlerisch umgesetzt hat, nichts zu tun. Folglich ist nicht jede Version einer Vielansichtigkeit, wie man sie etwa in bestimmten Formen barocker Illusionsmalerei antrifft, mit Berninis Mehransichtigkeit kompatibel. Und lediglich der quellenkundlich belegte Verweis Berninis auf die „verschiedensten Standpunkte“ in Carraccis Deckenausmalung liefert noch keine sinnvolle Herleitung für die außergewöhnlichen narrativen Qualitäten im Frühwerk des römischen Bildhauers.

Im Hinblick auf Berninis Borghese-Skulpturen bzw. Pluto-Gruppe wurden in der Forschung noch weitere Bezüge zur Malerei genannt, darunter zu Gemälden von Raffael, Tizian, Correggio, Rubens oder Reni.⁹⁷ Das von Rubens ca. 1615-20 ausgeführte Gemälde „Boreas entführt Oreithya“ oder das von Reni ca. 1620-21 ausgeführte Gemälde „Nessus entführt Deianeira“ sind hierfür aussagefähige Beispiele (Abb. 51, 52). Wie schon bei Carraccis gemalten Figurenpaaren in der Galleria Farnese sind auch die Raptusgruppen der beiden Barockmaler aus dem ersten Viertel des 17. Jh. nur mehr weitere Variationen im formalen Gegensatz von männlicher Athletik und weiblicher Anmut. Unabhängig davon, ob sich Bernini bei der Konzeption seiner Pluto-Gruppe in irgendeiner Form an diesen Gemälden orientiert hat; in der Frage der Herleitung seiner inhaltlich motivierten Mehransichtigkeit bringen beide Figurenkompositionen jedenfalls keinen weiteren Mehrwert.

⁹⁷ Siehe dazu etwa Hibbard 1990, S. 62, Angelini 1990, S. 20f., Bacchi/Coliva 2017, S. 140f.



Abb. 50-52 Gianlorenzo Bernini, Pluto-Gruppe, Peter Paul Rubens, Boreas entführt Oreithya, Dat. ca. 1615-20, Guido Reni, Nessus entführt Deianeira, Dat. ca. 1620-21

Berninis Pluto-Gruppe und der Bezug zur antiken Skulptur

Nur schwer zu überblicken ist die große Fülle wissenschaftlicher Lehrmeinungen, die sich mit einem möglichen Einfluss antiker Skulpturen auf Berninis Borghese-Figuren und im Besonderen auf die Pluto-Gruppe beschäftigen. Das Spektrum reicht dabei von formalen Analogien in der dramatischen Gesamtkomposition über einzelne Figurenfindungen bis zu charakteristischen Details. Unterstützt wird diese Auffassung von einer nicht geringen Anzahl historischer Quellen sowie persönlicher Äußerungen Berninis, die nicht nur seine Begeisterung für die antike Skulptur, sondern auch die immer wieder konstatierte Wechselwirkung zwischen seiner künstlerischen Vorgehensweise und antiken Gestaltungsmaximen dokumentieren.

Allerdings basieren solche Relationen zunächst auf einer allgemeinen, in der barocken Kunsttheorie des Seicento häufig postulierten Forderung nach einem für die zeitgenössischen Künstler notwendigen oder zumindest sinnvollen Antikensstudium. Bereits in der ersten Hälfte des 17. Jh. hat Peter Paul Rubens in seinem vermutlich zwischen 1630-40 verfassten Text *Über die Nachahmung antiker Skulpturen durch die Malerei* behauptet, „es sei zur höchsten Vollkommenheit der Malerei notwendig, eine Kenntnis der Antiken zu haben, ja mit derselben ganz angefüllt zu sein“.⁹⁸ Einige Jahre später hat der römische Bildhauer und Kunsttheoretiker Orfeo Boselli in seinen um die Mitte des 17. Jh. verfassten *Osservazioni sulla scultura antica* die Werke der „Antichi“ als „maravigliosissime –

⁹⁸ Peter Paul Rubens, ca. 1630-40, zitiert nach Warnke 1977, S. 193.

am wunderbarsten“ – charakterisiert und deshalb den Schluss gezogen, dass man die Antike „come maraviglioso e le cose naturali – als wunderbare und natürliche Dinge“ – nachahmen solle.⁹⁹ Dass das Studium „dell’antiche sculture più perfette – der vollendetsten antiken Standbilder“ – notwendig sei, hat auch Giovanni Pietro Bellori in seiner berühmten, 1672 erstmals veröffentlichten *L’Idea del pittore, dello scultore e dell’architetto* ausdrücklich hervorgehoben, „weil diese uns zu den verbesserten Schönheiten der Natur leiten“.¹⁰⁰ Noch weitere Schriften des Barock ließen sich in Bezug auf die für das damalige Kunstschaffen bedeutende Forderung nach einem Antikenstudium heranziehen, so dass Berninis persönliche Bewunderung für die Antike „simply part of the intellectual furniture of classicistic art theory inherited from the sixteenth century“ gewesen sein durfte, wie es Irving Lavin bezeichnet hat.¹⁰¹ Doch so einfach ist der Sachverhalt wiederum nicht.

Auffallend ist zunächst die erstaunliche Fülle historischer Aussagen, die entweder von Bernini persönlich oder von anderen Autoren stammen und sich auf dessen künstlerische Auseinandersetzung mit der Antike beziehen. Schon in einem noch zu Lebzeiten des Künstlers verfassten Brief vom 7. September 1654 teilte der großherzogliche Garderobenmeister Monanno Monanni dem Kardinal und Kunstförderer Leopoldo de’Medici mit, dass Prinz Lelio Orsini, bedeutender römischer Aristokrat und Kunstsammler, aufgefundene antike Statuen den „periti – Experten“ – zeige, „c[h]’oggi è il Bernino, questo le giudica [e] le stima – zu denen heute Bernini gehört, der sie beurteilt und schätzt“.¹⁰² In der von Filippo Baldinucci 1682 veröffentlichten Biographie Berninis wird die intensive Beschäftigung des jungen Bildhauers mit den „statue, e Fabbriche antiche di Roma – antiken Statuen und Gebäuden von Rom“ – erwähnt.¹⁰³ Weiterhin berichtet Baldinucci von Berninis Bewunderung gegenüber den damals bekannten antiken Skulpturen in Rom, darunter dem Torso vom Belvedere, Laokoon und Pasquino.¹⁰⁴ In dem Index des 1704 erschienenen und reich bebilderten Sammelbandes von Paolo Alessandro Maffei und Domenico de Rossi wird Bernini als „ottimo imitatore della maniera Greca – hervorragender Nachahmer

⁹⁹ Orfeo Boselli, ca. 1650, zitiert nach Boselli 1994, S. 80. Zu dieser Kunstauffassung Bosellis siehe auch Nebendahl 1990, S. 22.

¹⁰⁰ Bellori 1672, S. 11. Zur deutschen Übersetzung siehe Bellori 2018, S. 93.

¹⁰¹ Lavin 1989, S. 15. Zur Forderung nach dem Antikenstudium im 17. Jh. siehe auch Nebendahl 1990, S. 9, 31f.

¹⁰² Brief des Garderobenmeisters Monanno Monanni vom 7. September 1654, zitiert nach Bacchi/Coliva 2017, S. 75 und Anm. 5

¹⁰³ Baldinucci 1682, S. 11. Siehe dazu die englische Übersetzung in Baldinucci 2006, S. 15.

¹⁰⁴ Baldinucci 1682, S. 72f. Siehe dazu auch Riegl 1912, S. 239f., sowie die englische Übersetzung in Baldinucci 2006, S. 15.

der griechischen Art“ – bezeichnet.¹⁰⁵ Schließlich weist auch die von seinem Sohn Domenico 1713 veröffentlichte Biographie des Bildhauers mehrere Textstellen auf, in denen es um Berninis persönliches Verhältnis zur antiken Skulptur geht. Schon in jungen Jahren sei der Bildhauer innerhalb von drei Jahren fast jeden Morgen zum Vatikanpalast gegangen, um dort bis zum Sonnenuntergang antike Statuen zu zeichnen.¹⁰⁶ Vergleichbar mit Baldinuccis Aufzählung galt seine Bewunderung den antiken Bildwerken des Laokoon, Pasquino, Torso vom Belvedere und des damals als Antinoos bezeichneten Hermes vom Belvedere. Berninis Hauptstudium lag demnach „nell’osservazione dell’antica Scultura – in der Beobachtung der antiken Skulptur“.¹⁰⁷

Die meisten Hinweise auf Berninis umfassende Antikenrezeption finden sich allerdings im Tagebuch des Sieur de Chantelou über Berninis Paris-Reise mit seinen teilweise detaillierten Einträgen von Anfang Juni bis in den späten Oktober 1665. Höhepunkt ist in dieser Hinsicht zweifellos Berninis berühmte Akademierede am 5. September, in der er vor den hohen Vertretern der Pariser Akademie den Vorschlag machte, „Gipsabgüsse von sämtlichen schönen Antiken anzuschaffen: Statuen, Reliefs und Büsten, damit die jungen Leute daran lernen. Man läßt sie die antiken Modelle abzeichnen, um ihnen zunächst die Idee des Schönen beizubringen, an die sie sich dann ihr ganzes Leben halten können.“ Er selbst habe in früher Jugend „viel nach der Antike“ gezeichnet. Als er seine „erste selbständige Figur modellierte“, habe er den Antinoos „wie ein Orakel“ befragt und „an diesem Bildwerk von Tag zu Tag neue Schönheiten“ bemerkt.¹⁰⁸ Weitere Textstellen in Chantelous Tagebuch beziehen sich auf eine Vielzahl antiker Skulpturen und Reliefs vornehmlich in Rom, die Bernini in unterschiedlichen Zusammenhängen erwähnt. So bewunderte er in hohem Maße den nur noch fragmentarisch erhaltenen Pasquino, den er als eine Figur von Phidias oder Praxiteles interpretierte: „Heute ist sie zerbrochen und verwittert, aber tüchtige Zeichner können immerhin noch beurteilen, wieviel von ihrer Schönheit geblieben ist.“¹⁰⁹ Im selben Tagebucheintrag bezog er sich noch auf weitere antike Skulpturen, wie den Torso vom Belvedere, Laokoon, Borghesischen Fechter oder den Herkules Farnese und die Venus Medici, was seine umfassende Antikenkenntnis belegt.¹¹⁰

¹⁰⁵ Maffei/Rossi 1704, o. S. („Bernino“ im Index unter Buchstabe B).

¹⁰⁶ Bernino 1713, S. 12-14. Siehe dazu die englische Übersetzung in Bernini 2011, S. 101f.

¹⁰⁷ Bernino 1713, S. 14

¹⁰⁸ Rose 1919, S. 162f.

¹⁰⁹ Rose 1919, S. 17.

¹¹⁰ Rose 1919, S. 18.

Auch die Trajanssäule war ein Objekt theoretischer Erörterungen, und in dem Zusammenhang berichtete Bernini von seinem ambitionierten Projekt, die beiden römischen Triumphsäulen von Trajan und Mark Aurel an einem Ort zu vereinen und mit zwei großen Fontänen zu verbinden, woraus sich der „Glanzpunkt von Rom“ entwickelt hätte.¹¹¹ Schließlich betonte der Bildhauer in einem anderen Eintrag nochmals die gegenüber dem Naturalismus höhere Bedeutung des Antikenstudiums für die künstlerische Entwicklung: „Natur hat jedes Land, aber Naturstudium allein macht den Künstler nicht aus: wer ein Meister werden will, muß die Antike studieren.“¹¹²

Vor dem Hintergrund all dieser Aussagen über Berninis intensiven Antikenrekurs, ob sie nun von ihm persönlich oder anderen Autoren stammen, ist es nicht weiter erstaunlich, dass in der Forschung die Auseinandersetzung mit der antiken Skulptur zur Grundlage für dessen künstlerische Vorgehensweise erklärt wurde. So bezeichnete Irving Lavin Berninis Verhältnis zur Antike als eine „passionate rediscovery“, während Jan Białostocki erklärte, für den Bildhauer habe die antike Skulptur „valore di norma e funzione di guida – normativen Wert und Leitfunktion“.¹¹³ Wittkower zufolge beginnt Berninis gewöhnlicher Gestaltungsprozess „by following a classical model“, weshalb Lavin in diesem Zusammenhang von einem „classical prototype“ gesprochen hat.¹¹⁴ Dabei kam dem Bildhauer sicherlich zugute, dass er sich schon seit seiner künstlerischen Frühzeit mit der Restaurierung antiker Skulpturen beschäftigt hat.¹¹⁵ Wie die historischen Quellen berichten, hat er vor allem für die römischen Antikensammlungen der Kardinalnepoten Scipione Borghese und Ludovico Ludovisi Statuen restauriert.

¹¹¹ Rose 1919, S. 340f.

¹¹² Rose 1919, S. 196.

¹¹³ Lavin 1989, S. 21, ders. 2009, S. 658.

¹¹⁴ Wittkower 1975, S. 112, Lavin 1989, S. 9. Schwinn 1973, S. 126, hat diesbezüglich von einem „übergeordneten Modell“ gesprochen, während Nebendahl 1990, S. 114f., auf Berninis Beeinflussung durch „antike Schlüsselfiguren“ verwiesen hat. Winner 1985, S. 193, hat diese Sichtweise dagegen grundsätzlich in Frage gestellt: „Bernini constantly avoided nailing himself down to a specific model“.

¹¹⁵ Zu Berninis Restaurierungen antiker Skulpturen allgemein siehe Faldi 1953A, S. 141f., Bruand 1956, S. 399-407, Pope-Hennessy 1963, S. 107, Vermeule 1964, S. 103, Daltrop 1989, S. 55f., Montagu 1989, S. 85f. und Anm. 6, dies. 1992, S. 151, 157-161, Wittkower 1999, S. 235f., Benocci 2010, S. 138, Mormando 2011, S. 42.



Abb. 53, 54 Sog. Schlafender Hermaphrodit bzw. Hermaphrodit Borghese, Paris, Musée du Louvre (ehem. Rom, Sammlung Borghese)

Der sog. Schlafende Hermaphrodit in Borgheses Antikensammlung, der sich heute im Pariser Louvre befindet und für dessen Restaurierung Bernini Anfang März 1620 bezahlt wurde, ist insofern bedeutsam, als der Bildhauer den liegenden jugendlichen Körper auf eine gesteppte Matratze mit Plüschknöpfen und den Kopf auf ein weiches Kissen legte (Abb. 53, 54).¹¹⁶ Kaum sinnfälliger hätte man die erotische Anmut in der schlafenden Aktfigur mit ihrer fließenden Gesamtbewegung optisch unterstützen können. Man mag in der weit ausladenden Matratze eine Tendenz des Bildhauers erkennen, sich von der antiken Sprache zu distanzieren, wie es Elisabetta di Stefano hervorgehoben hat.¹¹⁷ Doch gibt es wenige Restaurierungen bzw. Ergänzungen, die derart sensibel auf den besonderen Ausdrucksgehalt einer antiken Skulptur reagieren.



Abb. 55, 56 Ares Ludovisi, Rom, Pal. Altemps (ehem. Rom, Sammlung Ludovisi)
Abb. 57 Gianlorenzo Bernini, Aeneas, Anchises und Ascanius, Detailansicht

Die Sitzfigur des Ares Ludovisi aus der Sammlung des Kardinals Ludovico Ludovisi, die sich heute im römischen Pal. Altemps befindet, wurde ebenfalls von Bernini

¹¹⁶ Zu Berninis Restaurierung des Schlafenden Hermaphroditen siehe etwa Faldi 1953A, S. 142, 146, Montagu 1989, S. 95f., dies. 1992, S. 161, Kalveram 1995, S. 119-122, Avery 1998, S. 48, Wittkower 1999, S. 235f.

¹¹⁷ Stefano 1999, S. 61.

restauriert, wofür er im Juni 1622 eine Bezahlung erhielt (Abb. 55, 56).¹¹⁸ Wie schon beim Schlafenden Hermaphroditen erkennt man die Handschrift des Bildhauers in einem zwar kleinen, aber bedeutsamen Detail: Der ergänzte Kopf des Eros, der hinter dem rechten Unterschenkel des Ares sitzt, weist eine auffallende Ähnlichkeit zum jugendlichen Ascanius in Berninis frühen Aeneas-Gruppe auf, die er bereits 1618-19 für Scipione Borghese ausgeführt hatte (Abb. 1, 57). Das verschmitzte Lächeln des kleinen Erosknaben vermag einen gewissen heiteren Zug in die Gesamtkomposition zu bringen, was mit der ruhigen und entspannten Haltung des Kriegsgottes durchaus kompatibel ist.

Hinter Berninis Restaurierungsarbeiten verbirgt sich demnach eine intensive künstlerische Auseinandersetzung mit den formalen wie ikonographischen Besonderheiten der antiken Bildwerke. Mit eher unkonventionellen Ergänzungen konnte er charakteristische Eigenschaften, die in der Gestaltung der Skulpturen bereits angelegt waren, auf sinnfällige Weise akzentuieren. Hier manifestiert sich Berninis langjährige Beschäftigung mit der antiken Skulptur, schließlich hat er sich mit ihr laut den historischen Quellen schon seit seiner Jugend befasst, indem er beispielsweise die berühmten Exponate im Vatikanpalast über mehrere Jahre hinweg fortwährend zeichnete. Ihn als „ottimo imitatore della maniera Greca – hervorragenden Nachahmer der griechischen Art“ – zu bezeichnen, wie es Maffei und de Rossi Anfang des 18. Jh. getan haben, ist demnach ebenso sinnvoll wie berechtigt.¹¹⁹

Für die Forschung waren Berninis umfassendes Antikenstudium und seine Restaurierungsarbeiten eine ideale Voraussetzung, die Borghese-Figuren vorwiegend aus dem römischen Repertoire antiker Skulpturen herzuleiten. Dabei bemerkte man sehr schnell, dass die in den historischen Quellen aufgeführten bzw. von Bernini explizit genannten Bildwerke zum Großteil der Epoche des Hellenismus zugeordnet werden konnten. Als römische Kopien hellenistischer Originale gelten beispielsweise der Torso vom Belvedere, Laokoon, Pasquino, der Schlafende Hermaphodit oder der Borghesische Fechter.¹²⁰ Diese Herleitung schien auch insofern gerechtfertigt, als die hellenistische Skulptur mit ihrer „theatrical mentality“

¹¹⁸ Zu Berninis Restaurierung des Ares Ludovisi siehe Bruand 1956, S. 400-402, Montagu 1989, S. 88-90, 93f., 99, dies. 1992, S. 157-159, Wittkower 1999, S. 236.

¹¹⁹ Maffei/Rossi 1704, o. S. („Bernino“ im Index unter Buchstabe B).

¹²⁰ Zu den hellenistischen Skulpturen in der genannten Reihenfolge siehe Andreae 2001, S. 167, 188-194, 152-155, 178-180, 204-206.

und „dramatic expression“ eine mögliche Inspirationsquelle für Berninis narrative Qualitäten bieten konnte.¹²¹ Nicht umsonst spricht Bernard Andreae im Zusammenhang mit der antiken Skulptur des Hellenismus vom „neuen Pathos“ und von einer „intensiven Leidenschaft“, Christian Kunze dagegen vom „illusionistischen Effekt“ und „elementaren dramatischen Ereignis“.¹²² Allerdings wurde diese wissenschaftliche Lehrmeinung zur Herleitung von Berninis Frühwerk in der Forschung nur in den seltenen Fällen durch sorgfältige Untersuchungen gestützt. Alleine schon die meist unkommentierte Aussage, dass sich Bernini an hellenistischen Skulpturen orientiert habe, schien den Autoren hinreichend genug.¹²³ Mitunter wurden noch jene Skulpturen aufgezählt, die Bernini oder die historischen Quellen ausdrücklich genannt hatten. Fast zwangsläufig musste dies zu einem offenen Widerspruch in der Forschung führen: So behauptete Jan Białostocki, dass Bernini bei den Borghese-Figuren zweifellos antike Vorbilder im Sinn hatte, während Katrin Kalveram konstatierte, dass keine der vier großen Borghese-Figuren „den direkten Einfluß einer bestimmten antiken Statue“ verrate.¹²⁴



Abb. 58, 60 Gianlorenzo Bernini, Pluto-Gruppe

Abb. 59, 61 Torso vom Belvedere
Rom, Vatikanische Museen

Wenn man nun diejenigen antiken Skulpturen betrachtet, die in den historischen Quellen oder von Bernini selbst genannt wurden, und sie mit der Pluto-Gruppe vergleicht, dann mögen formale Ähnlichkeiten durchaus bestehen. Man muss nur die

¹²¹ Zu den beiden Begriffen siehe Pollitt 1988, S. 4-7, 111.

¹²² Andreae 2001, S. 35, Kunze 2002, S. 131, 134. In diesen Zusammenhang gehört auch der sich in der Archäologie etablierte Begriff des „hellenistic baroque“, siehe dazu etwa Pollitt 1988, S. 111-126, Smith 1995, S. 99, 108, 271.

¹²³ Vermeule 1964, S. 100, Wittkower 1975, S. 105, ders. 1982, S. 145, Magnuson 1982, S. 184, Hibbard 1990, S. 36, Howard 1990, S. 36f., ders. 1997, S. 101.

¹²⁴ Białostocki 1987, S. 67, Kalveram 1995, S. 139, dies. 2001, S. 273.

kraftvolle Körpermodellierung von Berninis Pluto mit dem Torso vom Belvedere vergleichen, um gewisse Analogien in der männlichen Athletik zu erkennen (Abb. 58-61).¹²⁵ Möglicherweise hat das Studium des Belvedere-Torsos den Bildhauer für die expressive Körperbewegung männlicher Aktfiguren sensibilisiert, denn bestimmte Muskelbereiche beider Figuren sind in der Tat analog gestaltet.



Abb. 62 Gianlorenzo Bernini
Pluto-Gruppe



Abb. 63 Laokoon-Gruppe, Rom
Vatikanische Museen

Ähnliches kann auch für den Vergleich zwischen Berninis Pluto-Gruppe und der berühmten Laoköon-Gruppe gelten (Abb. 62, 63). Wie in der Forschung schon mehrfach thematisiert wurde, geht es dabei nicht nur um die gewaltige Kraftanstrengung, die Pluto und Laoköon miteinander verbindet. Vielmehr hat man formale Verwandtschaften sowohl bei den Köpfen der beiden männlichen Akte als auch bei der Körpergestaltung von Proserpina und den Söhnen des Laoköon konstatiert.¹²⁶

¹²⁵ Zu diesem Vergleich siehe Kauffmann 1970, S. 47, Schmitt 1997, S. 100, Winner 1998, S. 198f.

¹²⁶ Kauffmann 1970, S. 45, Nebendahl 1990, S. 112-115, 118, Howard 1997, S. 132, Anm. 6.



Abb. 64, 65 Sog. Pasquino, Rom
Pal. Braschi

Abb. 66, 67 Sog. Pasquino, Graphiken von Joannes
Baptista Cavalleris, 1585, und Joachim Sandrart, 1680

Weitaus komplexer ist allerdings der Bezug auf den sog. Pasquino, der sich noch heute vor der Fassade des römischen Pal. Braschi befindet, da diese antike Figurengruppe bereits zur Schaffenszeit Berninis stark fragmentiert war, wie Graphiken von Johannes Baptista Cavalleris, 1585, und Joachim Sandrart, 1680, belegen (Abb. 64-67).¹²⁷ Wie schon erwähnt, hat Bernini in einem Eintrag in Chantelous Tagebuch ausdrücklich betont, dass er dieses Skulpturenfragment, das er dem Phidias oder Praxiteles zuordnete, in hohem Maße bewunderte: „Heute ist sie zerbrochen und verwittert, aber tüchtige Zeichner können immerhin noch beurteilen, wieviel von ihrer Schönheit geblieben ist.“¹²⁸ Zwar befinden sich zwei besser erhaltene römische Kopien von dem hellenistischen Original in Florenz, doch hatte Bernini offenbar keine Kenntnis von diesen im 17. Jh. ergänzten Repliken, als er die Pluto-Gruppe ausführte (Abb. 68, 69).¹²⁹ Denn sonst hätte er zumindest eine der beiden Florentiner Kopien in Chantelous Tagebucheintrag sicherlich erwähnt. Durch eine Graphik in dem 1704 erschienenen Sammelband von Paolo Alessandro Maffei und Domenico de Rossi wurde die Replik in der Loggia dei Lanzi erst Anfang des 18. Jh. in ihrem spezifischen Figurenaufbau überregional bekannt (Abb. 70).¹³⁰ Berninis persönliche Bewunderung bezog sich somit lediglich auf das römische Fragment der

¹²⁷ Zu den beiden Graphiken siehe Cavalleris 1585, Taf. 92, Sandrart 1680, Taf. i. Zu weiteren Abbildungen des römischen Pasquino aus dem 16. Jh. siehe Wünsche, S. 9, Abb. 3f. Es kann hier nicht der Ort sein, die in der Forschung kontrovers diskutierte Ikonographie dieser antiken Skulpturengruppe zu erörtern; siehe deshalb Schweitzer 1963, Nebendahl 1990, S. 47f., Wünsche 1991, Andreae 1999, S. 80-87, ders. 2001, S. 152-155, Kunze 2002, S. 52-56, Vorster 2007, S. 312-314.

¹²⁸ Rose 1919, S. 17.

¹²⁹ Wie Filippo Baldinucci in seiner Biographie berichtet, besuchte Bernini Florenz erst vor seiner Reise nach Paris vermutlich Ende April bzw. Anfang Mai 1665; siehe dazu Baldinucci 2006, S. 51.

¹³⁰ Zur Graphik siehe Maffei/Rossi 1704, Taf. XLII.

Skulpturengruppe. Dementsprechend kann sich ein Vergleich zwischen Pasquino und Pluto nur auf ihre athletische Körpergestaltung beziehen, da die künstlerische Gesamtkomposition aus den beiden erhaltenen Figurenteilen nur schwer zu erschließen ist (Abb. 64, 65).¹³¹

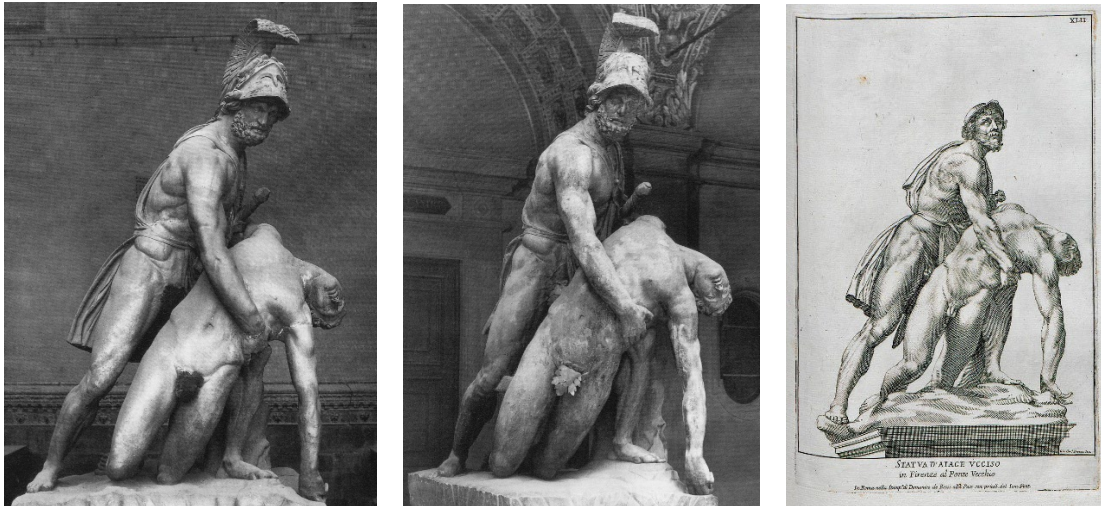


Abb. 68, 69 zwei Pasquino-Gruppen in Florenz, Loggia dei Lanzi (links) und Pal. Pitti (rechts)
Abb. 70 Pasquino-Gruppe in der Loggia dei Lanzi, Graphik von Maffei und de Rossi, 1704

Dass in der Forschung auch der sog. Fechter bzw. Gladiator Borghese, der sich heute im Pariser Louvre befindet, als Vorlage für Berninis Pluto herangezogen wurde, ist nicht weiter erstaunlich.¹³² Schließlich hat ihn Bernini in einem Eintrag in Chantelous Tagebuch zu den „Perlen der Antike“ gezählt.¹³³ Zudem wurde die Skulptur 1609 in Rom aufgefunden und nach ihrer Restaurierung einige Jahre später in die Antikensammlung Scipione Borgheses überführt, wo sie Bernini während seiner Ausführung der Borghese-Figuren stets betrachten konnte. Auf den ersten Blick fällt die Ähnlichkeit in der weiten Beinstellung mit dem kraftvollen Ausfallschritt auf, die sich jedoch insofern unterscheidet, als Pluto das Gewicht der sich wehrenden Proserpina nach oben stemmen muss, während der Fechter bzw. Gladiator mit seiner schnellen, leicht federnden Bewegung auf einen gegnerischen Schlag zu reagieren scheint (Abb. 71, 72). Eine weitere mögliche Vorlage hat noch

¹³¹ Siehe dazu etwa Schmitt 1997, S. 100, 103f., der ebenso einen Vergleich der beiden Figurengruppen in Bezug auf deren unterschiedliche Ansichten durchgeführt hat. Winner 1998, S. 198, hat dagegen beide Figurengruppen einem umfassenden formalen Vergleich unterzogen, obwohl Bernini aller Wahrscheinlichkeit nach nur das römische Skulpturenfragment und nicht die Florentiner Repliken kannte.

¹³² Zum Vergleich von Berninis Pluto mit dem Fechter bzw. Gladiator Borghese siehe Winner 1998, S. 194f., Bacchi/Coliva 2017, S. 164.

¹³³ Rose 1919, S. 18.

Matthias Winner ins Spiel gebracht, da sich eine vergleichbare Beinstellung auch beim sog. Rossebändiger als Bekrönung des Ende des 16. Jh. errichteten Dioskurenbrunnen auf dem römischen Quirinal zeigt (Abb. 73).¹³⁴ Zwar geht die römische Kopie nicht auf ein hellenistisches, sondern klassisches Vorbild aus dem 5. Jh. v. Chr. zurück. Dennoch artikuliert auch die überlebensgroße Statue des Rossebändigers eine dynamische Bewegung im gesamten Körperaufbau.



Abb. 71 Gianlorenzo Bernini, Pluto-Gruppe



Abb. 72 Fechter bzw. Gladiator Borghese Paris, Louvre



Abb. 73 Sog. Rossebändiger auf dem Quirinalshügel in Rom

Mit dem Torso vom Belvedere, Laokoon, Pasquino und dem Fechter bzw. Gladiator Borghese sind nun jene antiken Skulpturen erörtert worden, auf die sich entweder Bernini selbst oder die historischen Quellen ausdrücklich bezogen haben. Doch sind dies beileibe nicht alle antike Statuen bzw. Skulpturengruppen, die man in der Forschung herangezogen hat, um als künstlerische Vorlage für Berninis Pluto-Gruppe zu dienen. Häufig genannt wurden noch die von Alessandro Algardi restaurierte Gruppe von Herkules und Hydra in den Kapitolinischen Museen in Rom (Abb. 74, 75), die Gruppe von Herkules und Antäus im Innenhof des Florentiner Pal. Pitti (Abb. 76), der Kentaur mit dem Amorknaben, der aus der Sammlung Borghese stammt und sich heute im Pariser Louvre befindet (Abb. 77, 78), die sog. Galliergruppe Ludovisi im römischen Pal. Altemps (Abb. 79), die Niobiden, die aus der Sammlung der römischen Villa Medici stammen und sich heute in den Florentiner Uffizien befinden (Abb. 80, 81), sowie römische Sarkophage, die entweder den Raub der Sabinerin

¹³⁴ Winner 1998, S. 195. Zu dieser Herleitung siehe auch Avery 1998, S. 54.

oder mythologische Frauengestalten, wie die Nereiden, Mänaden oder die weinenden Frauen der Meleager-Sage, darstellen (Abb. 82).¹³⁵



Abb. 74, 75 Herkules und Hydra
Rom, Kapitolinische Museen



Abb. 76 Herkules
und Antäus
Florenz, Pal. Pitti



Abb. 77, 78 Kentaur mit dem Amorknaben
Paris, Louvre



Abb. 79 Gallier-
gruppe Ludovisi
Rom, Pal. Altemps

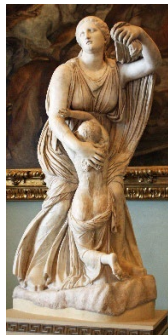


Abb. 80, 81 Niobiden
Florenz, Uffizien



Abb. 82 Sarkophagrelief mit der Beweinungs-
gruppe des Meleager, Paris, Louvre (ehem. Slg.
Borghese)

Auf all diese antiken Skulpturen hat sich die Forschung berufen, wenn es in Bezug auf Berninis Pluto-Gruppe und ihre Herleitung um den Geschlechterkampf, die Athletik und besondere Beinstellung des Pluto, die Physiognomien der beiden Hauptakteure mit ihren spezifischen Details oder um den emotionalen Ausdruck in ihren Gesichtern ging. Doch damit nicht genug: Auch hat man eine Textstelle aus der Naturkunde des Plinius d. Ä. (Buch 34, 69) herangezogen, in welcher der antike Autor einen Raub der Proserpina – „Proserpinae raptum“ – als bedeutendes

¹³⁵ Zur Herleitung von der Herkules-und-Hydra-Gruppe siehe Wittkower 1952, S. 72, ders. 1975, S. 110, ders. 1999, S. 14, Faldi 1954, S. 30f., Vermeule 1964, S. 103, Howard 1997, S. 100; zur Herleitung von der Herkules-und-Antäus-Gruppe siehe Kummer 1992, S. 464; zur Herleitung vom Kentauren ursprünglich aus der Sammlung Borghese siehe Winner 1998, S. 202, Giannini/Baratta 2018, S. 7; zur Herleitung von der sog. Galliergruppe Ludovisi siehe Pope-Hennessy 1963, S. 107, Hawley 1971, S. 110, Howard 1990, S. 37; zur Herleitung von den weiblichen Figuren der Niobiden siehe Wittkower 1952, S. 72, ders. 1999, S. 14, Faldi 1954, S. 31, Hawley 1971, S. 110, Białostocki 1987, S. 67, Howard 1997, S. 132, Anm. 6, Avery 1998, S. 54f., Winner 1998, S. 202, Giannini/Baratta 2018, S. 7; zur Herleitung von römischen Reliefsarkophagen siehe Białostocki 1978, S. 67, Howard 1997, S. 132, Anm. 6. Der von Howard genannte Reliefsarkophag, der den Raub der Sabinerin darstellt, ist beschrieben und abgebildet in Cagian de Azevedo 1951, S. 52 und Taf. XXII, Abb. 31.

Bronzwerk des Praxiteles nennt.¹³⁶ In dem Zusammenhang wurde meist die Vermutung geäußert, Bernini könnte Kenntnis von Plinius' Erwähnung dieser griechisch-antiken Figurengruppe über einen Brief von Giovanni Battista Adriani gehabt haben, der in der zweiten, 1568 veröffentlichten Auflage von Giorgio Vasaris Viten erschienen ist. Als Vortext in Vasaris erstem Band verweist Adriani im 28. Kapitel auf den von Plinius erwähnten Raub der Sabinerin des Praxiteles – „la rapina di Proserpina“ –, doch genauso wie sein antiker Vorläufer ohne irgendeinen weiterführenden Kommentar oder eine kurze Erläuterung dieses Bronzwerks.¹³⁷ Um eine konkrete Vorstellung von dessen Aussehen zu erhalten, erklärte man kurzerhand Pietro da Bargas Raub der Proserpina aus den 1580er Jahren zu einer „humanistic reconstruction of the lost Praxitelean bronze group“, wie es Matthias Winner bezeichnet hat (Abb. 18).¹³⁸ Für die weitere Argumentation hatte dieser Rekonstruktionsvorschlag insofern einen großen Vorteil, als schon seit jeher ein künstlerischer Einfluss von Bargas spätmanieristischer Raptusgruppe auf Berninis Pluto-Gruppe in der Forschung konstatiert wurde.¹³⁹ Und so wollte man eben auch in Berninis Frühwerk eine Praxiteles-Rekonstruktion erkennen, zumal der Bildhauer in einem Eintrag in Chantelous Tagebuch den berühmten griechischen Bildhauer selbst erwähnt hatte, allerdings nur im Zusammenhang mit einer Zuschreibung der römischen Pasquino-Gruppe.¹⁴⁰

Berücksichtigt man, dass weder Plinius d. Ä. noch Adriani das nicht mehr erhaltene Bronzwerk des Praxiteles in irgendeiner Form beschreiben, sondern es lediglich erwähnen, dann ist die These von der Praxiteles-Rekonstruktion sowohl bei Barga als auch Bernini eine reine Spekulation, die nicht überprüft werden kann. Auch ist in keinster Weise gesichert, dass Bernini die genannten Textstellen von Plinius d. Ä. oder Adriani überhaupt kannte.

Ähnlich problematisch ist der Bezug zu einer weiteren Textstelle aus der Naturkunde Plinius' d. Ä. (Buch 36, 24), in der von Kephisodot d. J., Sohn des Praxiteles, berichtet wird, er habe in Pergamon eine „herrliche Gruppe von Ringern“ ausgeführt, „bei der die Finger eher in Fleisch als in Marmor eingedrückt zu sein scheinen“.¹⁴¹

¹³⁶ Plinius d. Ä. 1989, S. 55. Zu dieser wissenschaftlichen Argumentation siehe Winner 1985, S. 204f., ders. 1998, S. 193, Preimesberger 1989, S. 121, Avery 1998, S. 54.

¹³⁷ Vasari 1878, S. 64f.

¹³⁸ Winner 1985, S. 205.

¹³⁹ Siehe dazu die in Anm. 45 angegebene Literatur.

¹⁴⁰ Siehe dazu Rose 1919, S. 17.

¹⁴¹ Plinius d. Ä. 2007, S. 28f. Zu dieser wissenschaftlichen Argumentation siehe Howard 1997, S. 133, Anm. 6, Winner 1998, S. 199.

Der von Plinius hierfür verwendete Begriff „symplegma“, d. h. eine Verbindung von mindestens zwei Figuren durch direkte Berührung, könne Matthias Winner zufolge auch auf den erotischen Kampf zwischen Pluto und Proserpina bezogen werden, so dass Bernini mit seiner Pluto-Gruppe das Ziel verfolgt habe, „di superare il figlio di Prassitele in quanto ‚erede artistico del padre‘ – Praxiteles’ Sohn als ‚künstlerischen Erbe seines Vaters‘ zu übertreffen“.¹⁴² Zwar zeigt Bernini in der Pluto-Gruppe tatsächlich jene von Plinius d. Ä. gerühmte Fähigkeit, Marmor wie menschliches Fleisch erscheinen zu lassen (Abb. 8, 13, 14). Doch musste der römische Bildhauer deshalb nicht gleich in einen künstlerischen Wettbewerb mit dem Sohn des Praxiteles treten, zumal weder das konkrete Thema der von Kephisodot d. J. realisierten Ringergruppe noch deren Aussehen bekannt sind. Und selbst die These, Bernini hatte Kenntnis von Plinius’ Naturkunde bzw. von dessen genannter Textstelle aus Buch 36, beruht auf reiner Spekulation. Die Art, wie Pluto seine Finger in den weichen Körper Proserpinas drückt, ist letztlich nichts anderes als ein bis ins feinste Detail reichender Naturalismus, der durch einen intellektuellen Exkurs nicht erklärt werden muss. Primär ist dies eine Frage der künstlerischen Qualität und nicht der kunsttheoretischen Reflexion.

Wenn man nach all den Herleitungsvorschlägen in der Forschung, ob sie sich nun auf erhaltene oder in den Schriftquellen erwähnte antike Skulpturen beziehen, ein Fazit ziehen möchte, dann scheint Bernini nicht nur ein außergewöhnlich kenntnisreicher Bildhauer gewesen zu sein. Schließlich ist sein intensives Antikenstudium schon seit seiner Jugend nachgewiesen. Zugleich muss er aber auch der größte Eklektiker der europäischen Kunst gewesen sein, wenn er sich von allen oder zumindest von einem Großteil der in der Forschung genannten Skulpturen in irgendeiner Form beeinflussen ließ. Auch wenn man berücksichtigt, dass es nicht wenige Überschneidungen in der künstlerischen Herleitung der Pluto-Gruppe gibt – man muss nur auf Plutos kraftvolle Beinstellung verweisen –, dann bleibt die gesamte Bandbreite dennoch gewaltig. Und hierbei sind noch nicht einmal die unterschiedlichen Thesen zu Berninis möglicher Beeinflussung durch die manieristischen Raptusgruppen oder die Figurenbildungen der zeitgenössischen Barockmalerei berücksichtigt. Im Grunde spiegelt sich in diesem gleichsam überbordenden Herleitungsspektrum nicht die Kunst Berninis, sondern vielmehr die verschiedenen Vorlieben und Interessen in der Forschung, deren einzelne Vertreter

¹⁴² Winner 1998, S. 199. Zur Definition des Symplegma-Begriffs siehe Kunze 2002, S. 19.

nicht müde werden, immer neue Herleitungsvorschläge zu präsentieren, um ihre eigene Fachkenntnis zu dokumentieren. Ob sie damit den künstlerischen Besonderheiten von Berninis Pluto-Gruppe überhaupt gerecht werden, mag dahingestellt sein.

In der Forschung hat man Berninis eklektisches Vorgehen durchaus kontrovers diskutiert.¹⁴³ Ohne Zweifel können bei den Borghese-Figuren verschiedene Vorbilder selbst in einer Statue bzw. Statuengruppe nachgewiesen werden, doch keineswegs in diesem völlig übersteigerten Maße, wie es sich aufgrund der mannigfachen Herleitungsvorschläge bei der Pluto-Gruppe abzeichnet. Der Bildhauer selbst scheint dem Eklektizismus eher distanziert gegenübergestanden zu haben. Zwar legte er in seiner Pariser Akademierede vom 5. September 1665 jungen Studierenden zunächst nahe, antike Modelle abzuzeichnen. Doch hat er ihnen auch geraten, „sich nicht gänzlich auf Abzeichnen und Nachformen zu beschränken, sondern selbständige Arbeiten nebenher laufen zu lassen.“¹⁴⁴ In Baldinuccis Biographie kritisierte er demgegenüber das künstlerische Verfahren des berühmten griechischen Malers Zeuxis, der laut antiker Legende die schönsten Mädchen von Kroton ausgewählt hatte, um deren jeweiligen Vorzüge in der Gestalt seiner Venus zu vereinen. „Das schöne Auge einer Frau“ – so die illustre Erwiderung Berninis – „passt nicht unbedingt zu einem schönen Gesicht einer anderen, genauso wenig wie ein schöner Mund und so weiter.“¹⁴⁵ Kaum sinnfälliger hätte man eine eklektische Vorgehensweise in Frage stellen können.

Am Ende bleibt aber noch die Grundsatzfrage, ob innerhalb des genannten Spektrums der in Rom damals bekannten antiken Skulpturen auch die Möglichkeit besteht, Berninis Gestaltungsprinzip der inhaltlich motivierten Mehransichtigkeit in irgendeiner Form herzuleiten. In Bezug auf die manieristischen Raptusgruppen und die Figurenkompositionen der barocken Decken- und Tafelmalerei fiel die Antwort bislang negativ aus. Bei genauer Betrachtung sind es lediglich drei antike Figurengruppen, die man bei dieser besonderen Fragestellung heranziehen kann.

¹⁴³ Zur Frage der eklektischen Vorgehensweise bei Bernini siehe Nebendahl 1990, S. 30, 114, Kummer 1992, S. 464, Schmitt 1997, S. 106, Winner 1998, S. 199.

¹⁴⁴ Rose 1919, S. 162f.

¹⁴⁵ Baldinucci 1682, S. 70: „un bell’occhio d’una femmina non istà bene sopra un bel viso d’un’altra; così una bella bocca e vadasi discorrendo“. Siehe dazu auch die englische Übersetzung in Baldinucci 2006, S. 77.



Abb. 83-85 Laokoon-Gruppe, Rom, Vatikanische Museen

Bei dem hellenistischen Meisterwerk der Laokoon-Gruppe besteht in der Tat ein dramatischer Handlungsablauf, der beim Sohn des trojanischen Priesters auf der rechten Seite beginnt (Abb. 83): Hilfesuchend wendet er sich seinem Vater zu, da die Schlange sein linkes Bein und seinen rechten Arm bereits umschlungen hat. Damit beginnt der Kampf, der bei der Mittelfigur des Laokoon seinen gewaltsamen Höhepunkt findet, während der Sohn auf der linken Seite wie leblos in den Windungen der Schlange hängt. Hier endet also der Kampf mit dem Tod des Sohnes. Folglich wurde das tragische Ereignis in drei Intervalle aufgeteilt und der Betrachter kann sie im Blick von rechts nach links zu einer Gesamtsequenz optisch zusammensetzen. Allerdings sind es keine unterschiedlichen Ansichten, die den dramatischen Verlauf wiedergeben. Bei der Laokoon-Gruppe spielt sich alles in der Vorderansicht ab, so dass man in der Tat von einer konsequent umgesetzten Hauptansicht sprechen kann. Schräg- und Rückansichten bringen keinen weiteren Mehrwert für das Verständnis des mythologischen Geschehens, im Gegenteil: eher verunklären sie den Blick auf den Handlungsverlauf (Abb. 84, 85). Berninis Mehransichtigkeit kann von der Laokoon-Gruppe somit nicht hergeleitet werden.



Abb. 86-88 Pasquino-Gruppe, Rekonstruktionsmodell von Bernhard Schweitzer, Leipzig, Antikemuseum der Universität



Abb. 89 Graphik von Joachim Sandrart, 1680

Anders verhält es sich hingegen bei der Pasquino-Gruppe. Wenn man das auf den verschiedenen antiken Repliken basierende Rekonstruktionsmodell von Bernhard Schweitzer in verschiedenen Ansichten betrachtet, dann besteht zumindest auf den ersten Blick die Möglichkeit, unterschiedliche Handlungsmotive zu erkennen. Nicht umsonst hat Bernini selbst das römische Fragment als eine Figurendarstellung interpretiert, „wie König Alexander bei der Belagerung von Tyrus einen Pfeilschuß bekommt und von seinem Diener weggetragen wird“ (Abb. 89).¹⁴⁶ Matthias Winner hat diese Textstelle aus Chantelous Tagebuch aufgegriffen und die Pasquino-Gruppe als eine „azione tra due persone – Aktion zwischen zwei Personen“ – gedeutet, die seiner Ansicht nach von Bernini und seinen Zeitgenossen als eine „‘storia’ in forma di scultura – Geschichte in Form einer Skulptur“ – betrachtet wurde.¹⁴⁷ Dass Bernini im Fragment der Zweiergruppe tatsächlich eine Art skulpturaler Geschichte gesehen hat, geht aus dem Inhalt des Tagebucheintrags eigentlich nicht hervor. Aufgrund des fragmentarischen Zustandes konnte er lediglich das Emporheben oder Wegtragen eines Körpers und damit eine besondere Situation innerhalb der Kampfhandlung erkennen.

Selbst in Anbetracht der heute allgemein anerkannten Rekonstruktion der Pasquino-Gruppe gehen die Meinungen in der Forschung hinsichtlich der verschiedenen Ansichten und ihrem möglichen Aussagewert weit auseinander (Abb. 86-88). So hat Bernhard Schweitzer, der das Rekonstruktionsmodell in den 1930er Jahren erstellte, darauf verwiesen, dass im Gruppenbau „etwas Architektonisches“ liege, „in dem Träger und Last sich die Waage halten“.¹⁴⁸ „Alle Hauptmomente der Gruppe“ erscheinen in der „betonten Hauptansicht gesammelt“ und doch treibt „die Unruhe der Formen den Betrachter um das Bildwerk“ herum. Von inhaltlich eigenständigen Seitenansichten ist in seiner Argumentation allerdings nicht die Rede.

Die Interpretation von Raimund Wünsche tendiert dagegen in eine andere Richtung: „Die Figurengruppe gibt nicht wie eine Momentaufnahme eine ganz kurze Phase eines längeren Handlungsablaufs wieder, sondern deutet durch verschiedene Bewegungsmomente die unmittelbar vorausgegangenen und die unmittelbar folgenden Ereignisse mit an.“¹⁴⁹ Unterschiedliche Ansichten der freiplastischen

¹⁴⁶ Rose 1919, S. 17.

¹⁴⁷ Winner 1998, S. 198.

¹⁴⁸ Zu der gesamten Argumentation siehe Schweitzer 1963, S. 101, 113. Die verschiedenen Ansichten wurden von Schweitzer 1936, Abb. 47-56, veröffentlicht. Ähnlich haben auch Schmitt 1997, S. 103f., und Andrae 2001, S. 155, argumentiert.

¹⁴⁹ Wünsche 1991, S. 18.

Gruppe spielen in seiner Beschreibung des Handlungsablaufs aber keine Rolle, da er den Augenmerk lediglich auf die zeitliche Folge im Geschehen lenkt.

Jüngere Forschungen betonen demgegenüber jene „ausdrucksvolle Präsentation eines jugendlich und wohl nach heldenhaftem Kampf im Krieg Getöteten“, wie es Christian Kunze beschrieben hat.¹⁵⁰ Seiner Vorstellung zufolge sei das Werk „konsequent auf eine frontale Betrachtung hin angelegt“, und damit handle es sich um ein „bildhaftes, wohlkomponiertes Figurenarrangement, das der Betrachter von einem festgelegten Blickwinkel aus als Ganzes zu überblicken und in Ruhe zu genießen vermag“. Damit werde der Betrachter „nicht mehr in Erwartung neuer, vielleicht überraschender Ereignisse um die Gruppe herumgeführt, sondern verharrt in ruhiger Kontemplation über die ihm in ›bequemer‹ Ablesbarkeit übersichtlich dargebotener Motive“. Ähnlich hat auch Christiane Vorster argumentiert, indem sie die „sorgsame Präsentation des Leichnams“ in den Vordergrund der künstlerischen Gestaltung setzte.¹⁵¹ Dieses Werk sei „so komponiert, daß die beiden Protagonisten trotz der thematisch geforderten, engen Verbindung in der Vorderansicht vom Betrachter vollständig zu überschauen sind“. Die Nebenansichten – so ihre weitere Argumentation – geben „keine weiteren Aufschlüsse, enthüllen vielmehr die überraschende Flächigkeit der Komposition, die von einer penetranten Parallelität der Linien bestimmt wird“.

Betrachtet man die beiden Seitenansichten der Pasquino-Gruppe, dann versteht man, was Kunze und Vorster meinen, wenn sie die Frontalansicht in den Vordergrund ihrer Argumentation rücken (Abb. 86, 88). So ist in beiden Ansichten das Standmotiv optisch verunklärt, da man jeweils nur ein Bein des behelms Kriegers sieht. Auch wirkt die Figurengruppe merkwürdig instabil, und man gewinnt den Eindruck, als verliere der aufrecht stehende Krieger allmählich sein Gleichgewicht. Um was es inhaltlich geht, kann man nur in der Vorderansicht erkennen, und damit ist auch das für die Herleitung von Berninis Pluto-Gruppe so wichtige Kriterium der Mehransichtigkeit in der Pasquino-Gruppe künstlerisch nicht umgesetzt. Hierbei muss man aber noch berücksichtigen, dass Bernini kein Rekonstruktionsmodell, sondern lediglich das römische Fragment der Pasquino-Gruppe vor Augen hatte (Abb. 89). Bei einer derart stark zerstörten Gruppenkomposition über Seiten-

¹⁵⁰ Zu dieser Argumentation siehe Kunze 2002, S. 52, 54f.

¹⁵¹ Zu dieser Argumentation siehe Vorster 2007, S. 312f.

ansichten und ihren spezifischen Bedeutungsgehalt nachzudenken, durfte selbst dem versierten Kenner antiker Skulptur kaum möglich gewesen sein.

In der Frage nach einer möglichen Vorlage für Berninis inhaltlich motivierte Mehransichtigkeit bleibt somit nur noch die letzte der drei antiken Figurengruppen übrig, die in der Forschung in Bezug auf Berninis Pluto-Gruppe genannt wurde. Gemeint ist die sog. Galliergruppe Ludovisi, die sich ursprünglich in der Antikensammlung des Kardinals Ludovico Ludovisi befand und heute im römischen Pal. Altemps ausgestellt wird.

Die sog. Galliergruppe Ludovisi und Berninis Pluto-Gruppe

Wie bedeutend diese römische Replik einer hellenistischen Figurengruppe ist, dokumentiert alleine schon ihre museale Präsentation im ansonsten frei gestellten Zentrum des großen Ausstellungsraumes im Pal. Altemps.



Abb. 90 Galliergruppe Ludovisi, Rom, Pal. Altemps

In der Bernini-Forschung spielt sie hingegen eine eher untergeordnete Rolle und wurde nur selten im Rahmen der Herleitungsvorschläge für die Pluto-Gruppe genannt. So hat sie John Pope-Hennessy einem Typus hellenistischer Skulpturen zugeordnet, von dem sich Bernini „felt strongly drawn“, und in dem Zusammenhang darauf verwiesen, dass diese antike Figurengruppe „with one main and two subsidiary views“ geplant worden sei.¹⁵² Seymour Howard bezeichnete die Galliergruppe lediglich als Pendant zur Pluto-Gruppe, während sich Henry Hawley in seinem kurzen formalen Vergleich zwischen beiden Figurengruppen auf eine

¹⁵² Pope-Hennessy 1963, S. 107.

mündliche Aussage von Howard berufen hat.¹⁵³ Harsche Kritik erfuhr dieser Herleitungsvorschlag indessen von Dorthé Nebendahl: „Völlig von der Hand zu weisen ist der Versuch Pope-Hennessys, hierin [d. h. in der Galliergruppe Ludovisi, Anm. d. Verf.] ein Gegenstück zu Berninis Pluto und Proserpina zu sehen.“¹⁵⁴ Und weiter: „Sowohl inhaltlich als auch stilistisch haben die zwei Werke nichts gemein, ausser der Tatsache, dass ein Mann und eine Frau dargestellt sind.“ Bezeichnenderweise taucht dieser Herleitungsversuch in der jüngeren Fachliteratur, die sich mit möglichen antiken Vorlagen zu Berninis Pluto-Gruppe beschäftigt, auch nicht mehr auf.



Abb. 91



Abb. 92



Abb. 93

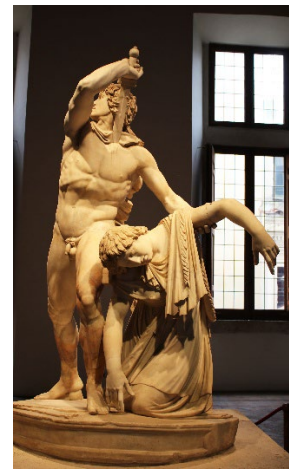


Abb. 94



Abb.95

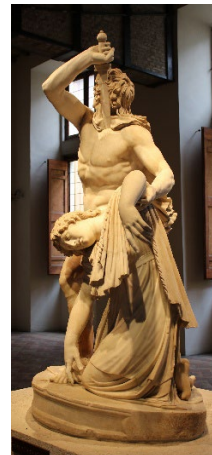


Abb. 96

Abb. 91-96 Galliergruppe Ludovisi, verschiedene Ansichten

Wenn man nun die Galliergruppe als freiplastisches Bildwerk am heutigen Aufstellungsort umschreitet, fällt sofort der Gegensatz unterschiedlicher Ansichten auf. Am Beginn steht die Ansicht von der vorderen Schmalseite des annähernd

¹⁵³ Howard 1990, S. 37, Hawley 1971, S. 110, 111, Anm. 8.

¹⁵⁴ Zu dieser Argumentation siehe Nebendahl 1990, S. 56 und Anm. 3, 115.

längsovalen Sockels (Abb. 91). Mit einem gewaltigen Ausfallschritt neigt sich in diagonalen Achse ein mächtiger Krieger leicht nach hinten, um im nächsten Moment mit seinem hinter dem Kopf erhobenen Schwert gegen einen imaginären Feind loszuschlagen. Der Betrachter fühlt sich eigentümlich bedroht, da der Schwerthieb exakt in seine Richtung geht und er sich damit in der Rolle des Kampfgegners befindet. Jeder Muskel im athletischen Körperbau ist aufs Äußerste gespannt, die Kopfneigung des Kriegers folgt dem angewinkelten Arm mit dem Schwert und das flatternde Gewand auf dem Rücken unterstützt die Dynamik in der energischen Vorwärtsbewegung. In dieser Ansicht ist alles auf den Angriff ausgerichtet und die Gesamtkomposition ähnelt einer „Siegerdarstellung“ mit einem „waghalsigen, zielorientierten Tatmenschen“, wie es Hans-Joachim Schalles bezeichnet hat.¹⁵⁵ Was sich hinter dem Krieger befindet, kann man nicht wirklich erkennen, da sowohl sein Hüftbereich als auch sein linkes Bein den Blick versperren. Erst in der folgenden Ansicht wird man sich eines Körpers bewusst, der anscheinend zu Boden sinkt (Abb. 92). Geht man auf der rechten Seite weiter, so verändert sich zunächst die Haltung des Kriegers, dessen Ausfallschritt ebenso an Dynamik verliert wie sein Gewand (Abb. 93). Was genau sein rechter Arm mit dem Schwert macht, ist noch nicht präzise zu ermitteln, doch hält sein linker Arm die zusammenbrechende Person. In der folgenden Ansicht wird die gesamte Tragik im Handlungsverlauf deutlich (94): Keineswegs zielt der Krieger mit seinem Schwert gegen einen imaginären Feind, sondern rammt es sich mit ausholender Armbewegung in seine Schlüsselbeinrinne, so dass aus seiner kämpferischen Attacke plötzlich ein grausamer Selbstmord wird. Dementsprechend hat sich seine Magengrube schmerzhaft zusammengezogen, während sich sein Oberkörper zur Seite neigt, sein Standmotiv an Energie verliert und auf einmal erstaunlich instabil wirkt. Vom flatternden Gewand ist auch nichts mehr zu erkennen. Deutlich tritt nun die niedergesunkene Person in Erscheinung, in der man eine weibliche Figur erkennen kann, deren Oberkörper mitsamt dem geneigten Kopf kraftlos nach unten hängt. Folglich wird der Selbstmord des Kriegers vom Sterben bzw. Tod seiner vermutlich eigenen Frau begleitet. Dass es sich hierbei um ein transitorisches Übergangsmoment handelt, zeigen die beiden folgenden Ansichten, in denen die Frau immer weiter zusammenbricht, während ihre leblosen Gesichtszüge allmählich in den Vordergrund rücken (Abb. 95, 96). Vom Krieger kann man dagegen immer weniger sehen, und was von ihm in der letzten Ansicht bleibt, ist

¹⁵⁵ Schalles 1985, S. 90.

vor allem die expressive Geste des Schwertstoßes, den er gegen seinen eigenen Körper richtet (Abb. 96). Selbstmord, Sterben und Tod sind am Ende optisch miteinander vereint. Bedenkt man, mit welcher kraftvollen Entschlossenheit des Kriegers das gewaltsame Geschehen seinen Anfang genommen hat, dann ist man über die unerwartete Wendung im schicksalshaften Verlauf im höchsten Maße erstaunt. Dennoch sind die verschiedenen Ansichten miteinander verbunden, so dass sich die Dramaturgie in der Handlung ohne formale Zäsuren im rundplastischen Figurenaufbau entwickeln kann.

Schon häufig wurde in der archäologischen Forschung jenes zugrundeliegende Kompositionsprinzip der Galliergruppe Ludovisi hervorgehoben, „dass sich beide Figuren nicht nur aus einer Ansicht erschließen, sondern vom Betrachter ein zumindest partielles Umschreiten erfordern“, wie es Lorenz Winkler-Horaček formuliert hat.¹⁵⁶ Zu Recht hat man sie als mehransichtig charakterisiert, wobei die für den Betrachter überraschenden Veränderungen in der Erscheinungsweise eindeutig thematisch motiviert sind.¹⁵⁷ Schließlich geht es um die „Inszenierung eines dramatischen Handlungsablaufs“, wie es Christian Kunze formuliert hat, und dieser wird nur durch die Folge verschiedener Ansichten verständlich.¹⁵⁸ Dabei spielt es auch keine Rolle, dass es in der rundplastischen Gestaltung der Figurengruppe bestimmte Ansichten gibt, die weder einen informativen Mehrwert bringen noch formal überzeugen (Abb. 97). Wichtig sind lediglich diejenigen Ansichten, die das dramatische Geschehen von seinem heroischen Anfang bis zu seinem tragischen Ende übermitteln.



Abb. 97 Galliergruppe Ludovisi, Rückansicht

¹⁵⁶ Winkler-Horaček 2011, S. 140 und Anm. 12.

¹⁵⁷ Zur Mehransichtigkeit der Galliergruppe Ludovisi siehe etwa Wenning 1978, S. 7, Schalles 1985, S. 89 und Anm. 548, Kunze 2002, S. 59 und Anm. 259, Hoffer 2011, S. 518.

¹⁵⁸ Kunze 2011, S. 316.

In der archäologischen Forschung besteht eine schon lange andauernde und teilweise kontrovers geführte Diskussion über die Galliergruppe Ludovisi, in deren Rahmen man sich mit der hellenistischen, nachweislich aus Bronze bestehenden Originalskulptur, ihrem historischen Umfeld und ursprünglichen Aufstellungsort wie auch mit ihrer inhaltlichen und ikonographischen Bedeutung intensiv auseinandersetzt.¹⁵⁹ In diesem Zusammenhang geht es auch um die römische Marmorkopie, etwa um ihre mögliche Datierung in den Späthellenismus oder die römische Kaiserzeit und den damit jeweils verbundenen herrschaftlichen Kontext.

In Bezug auf Berninis Pluto-Gruppe und ihre Herleitung aus der antiken Skulptur spielen diese Gesichtspunkte und Fragestellungen jedoch keine Rolle. Deshalb genügt der Hinweis, dass das hellenistische Bronzeoriginal mit monumentalen Weihgeschenken in Pergamon, den sog. Sieges- bzw. Schlachtenanathemen Attalos I. in der zweiten Hälfte des 3. Jh. v. Chr., in Verbindung stand. Für die ursprüngliche Aufstellung im Athena-Heiligtum könnte entweder ein Rund- oder ein Langsockel in Frage kommen. Dabei steht außer Zweifel, dass die rundplastisch gearbeitete Figurengruppe aus verschiedenen Blickwinkeln betrachtet werden konnte, was ihre mehransichtige Kompositionsweise erklären dürfte. Ob die römische Marmorkopie im Kontext der gallischen Eroberung unter Caesar entstanden ist oder erst aus trajanisch-hadrianischer Zeit stammt, ist in der Forschung bislang noch nicht geklärt.



Abb. 98
Graphik von François Perrier, 1638

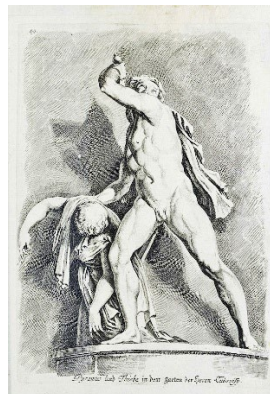


Abb. 99
Graphik von Jan de Bisschop, 1680

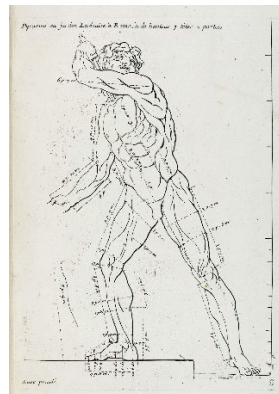
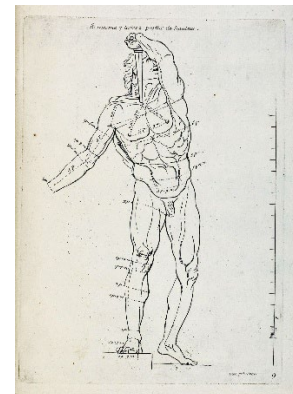


Abb. 100, 101
Graphiken von Gérard Audran, 1683



¹⁵⁹ Zu diesem umfassenden Themenkomplex siehe etwa Schober 1951, S. 53-69, Helbig 1969, S. 255f., Künzl 1971, Coarelli 1978, Wenning 1978, Hölscher 1985, S. 120-123, Schalles 1985, S. 68-104, Andreae 2001, S. 92f., Kunze 2002, S. 40-43, Cain 2006, S. 79-83, Mandel 2007, S. 167-173, Demandt 2011, S. 25f., Attanasio/Bruno/Prochaska 2011, Hofter 2011, Winkler-Horaček 2011, Papini 2016. Die folgenden Informationen sind diesen Fachliteraturen entnommen.



Abb. 102, 103 Graphiken von Joachim Sandrart, 1680

Abb. 104, 105 Graphiken von Maffei und de Rossi, 1704

Im 17. und frühen 18. Jh. war die Galliergruppe Ludovisi über Graphiken bekannt (Abb. 98-105). Dabei fällt auf, dass die Zeichner nicht nur unterschiedliche Blickwinkel gewählt, sondern im Fall von Audran, Sandrart, Maffei und de Rossi auch jeweils zwei verschiedene Ansichten in ihren Stichwerken veröffentlicht haben. Anscheinend war es ihnen durchaus bewusst, dass eine besondere Qualität dieser Skulpturengruppe in ihrer Mehrsichtigkeit liegt. Und mit dem veränderten Blickwinkel haben sie in ihren Graphiken auf den ausgeprägten Wechsel im dramatischen Geschehen reagiert. Was die Zeichner allerdings noch nicht kannten, war die antike Ikonographie der Gruppe. Wie Francis Haskell und Nicholas Penny hervorgehoben haben, wurde die Galliergruppe Ludovisi seit ihrer ersten schriftlichen Erwähnung im ersten Viertel des 17. Jh. mit unterschiedlichen Gestalten aus der antiken Geschichte oder Mythologie in Verbindung gebracht, darunter mit Pyramus und Thisbe, Paetus und Arria oder mit dem römischen Patrizier Sextius Marius, der zunächst seine Tochter und dann sich selbst getötet haben soll.¹⁶⁰ Erst Anfang des 19. Jh. hat der italienische Archäologe Ennio Quirino Visconti die Figurengruppe mit dem Gallier-Thema in Verbindung gebracht.¹⁶¹

Vergleicht man nun die Galliergruppe Ludovisi mit Berninis Pluto-Gruppe, dann haben sie trotz der formalen und ikonographischen Unterschiede eines gemeinsam: Eine dramatische Erzählung wird in ihrem differenzierten Handlungsablauf mit mehreren unterschiedlichen Ansichten sukzessive übermittelt, weshalb ein zumindest partielles Umschreiten der beiden Figurengruppen notwendig ist, um ihren narrativen Inhalt und damit ihre Storia im Gesamten zu verstehen (Abb. 9-12, 91-96). Auch entstehen in beiden Fällen bestimmte Ansichten, die weder für die Ikonographie

¹⁶⁰ Haskell/Penny 1981, S. 282f.

¹⁶¹ Visconti 1826, S. 326.

relevant sind noch formal überzeugen (Abb. 15, 97). Damit liegt mit der Galliergruppe Ludovisi ein antikes Bildwerk vor, das eine thematisch motivierte Mehransichtigkeit aufweist, und zwar in der besonderen Art und Weise, wie sie auch Bernini bei seiner Pluto-Gruppe künstlerisch umgesetzt hat. Wenn der junge Bildhauer diese antike Skulpturengruppe kannte, dann hatte er für die Ausführung seiner Pluto-Gruppe eine ideale Grundlage. Schließlich konnte er in dieser skulpturalen Vorlage eine Dramaturgie studieren, deren tragischen Verlauf man in der ersten Ansicht noch keineswegs erwartete und die an inhaltlicher Vehemenz letztlich nicht zu überbieten war. Für einen ebenso ehrgeizigen wie aufstrebenden Barockkünstler, wie Bernini einer war, bot die Kenntnis der Galliergruppe Ludovisi jedenfalls enorme Möglichkeiten und Potentiale der künstlerischen Auseinandersetzung.

Weshalb sich die Forschung mit diesem antiken Bildwerk im Zusammenhang mit Berninis Pluto-Gruppe noch nicht umfassend beschäftigt hat, kann relativ einfach erklärt werden. Diejenigen Autoren, die einen Bezug zur Galliergruppe Ludovisi thematisiert haben, wie John Pope-Hennessy oder Henry Hawley, berufen sich in der Regel auf die Leitvorstellung von der Hauptansichtigkeit in Berninis Frühwerk, bei der allenfalls untergeordnete Nebenansichten möglich sind.¹⁶² Das Phänomen der inhaltlich motivierten Mehransichtigkeit, wie sie Rudolf Kuhn mit seiner These von der Dreiansichtigkeit in die Diskussion eingeführt hat, spielt für sie keine Rolle. Die bereits erwähnte Kritik von Dorthé Nebendahl, die einen Einfluss der Galliergruppe vehement verneint, kann insofern relativiert werden, als sie sich dezidiert auf inhaltliche oder stilistische Kriterien beruft.¹⁶³ Wenn man sich lediglich auf solche Aspekte konzentriert und die Frage der Ansichten weglässt, dann braucht man sich in der Tat mit der antiken Skulpturengruppe nicht weiter zu beschäftigen.

Allerdings gibt es keinen historischen Beleg dafür, dass Bernini die Galliergruppe Ludovisi auch tatsächlich kannte, als er sich mit der Pluto-Gruppe künstlerisch auseinandersetzte. Und nur weil sie ab 1638 und damit etwa fünfzehn Jahre nach Berninis Ausführung der Pluto-Gruppe in Graphiken dokumentiert wurde, kann man nicht auf eine allgemeine Kenntnis der antiken Marmorgruppe in der römischen Kunstszene des frühen Seicento schließen (Abb. 98). Im Zusammenhang mit seinen Antikenstudien hat der Bildhauer die Galliergruppe nicht ausdrücklich erwähnt. Doch ist dies wenig aussagefähig, denn auch über den Apoll von Belvedere, den er in

¹⁶² Siehe dazu Anm. 152f. Zu den Leitvorstellungen der Haupt- oder Mehransichtigkeit siehe das Kapitel „Das Problem der Ansichten“.

¹⁶³ Siehe dazu Anm. 154.

seiner Gruppe von Apoll und Daphne eindeutig verarbeitet hat, schweigt Bernini.¹⁶⁴ Eine Lösung dieses Problems ergibt sich nur, wenn man sich mit der Auffindung der Galliergruppe Ludovisi in Rom beschäftigt, sofern diese Fragestellung über die historischen Schriftquellen überhaupt präzise zu beantworten ist.

Die Auffindung der Galliergruppe, ihre Zugehörigkeit zur Antikensammlung des Kardinals Ludovico Ludovisi und Berninis Ausführung der Pluto-Gruppe

Eine erste schriftliche Erwähnung der Galliergruppe Ludovisi findet sich in dem Inventar der Antikensammlung Ludovisi vom 2. November 1623, dass die Skulpturengruppe in der sog. „Stanza di Proserpina“ in der Villa Ludovisi aufgestellt war.¹⁶⁵ Weiterhin ist bekannt, dass die Galliergruppe wahrscheinlich von dem Bildhauer Ippolito Buzzi, der von 1621-25 der Hausrestaurator des Kardinals Ludovisi war, restauriert wurde und diese Arbeiten vor der Inventarerstellung abgeschlossen waren.¹⁶⁶ Zwar hatte auch der junge Bernini für Kardinal Ludovisi als Restaurator gearbeitet, doch handelte es sich hierbei nur um ein „intermède“ – also Zwischenspiel – in den ersten Monaten des Jahres 1622, wie es Yves Bruand bezeichnet hat.¹⁶⁷

Weder in den früheren Ludovisi-Inventaren noch in den erhaltenen Dokumenten, die über die diversen Skulpturenankäufe des Kardinals Ludovisi aus römischen Antikensammlungen Auskunft geben, wird die Galliergruppe erwähnt.¹⁶⁸ Ebenso wenig finden sich Hinweise oder Abbildungen in den bekannten historischen Statuenpublikationen und Graphiksammlungen des 16. Jh., etwa in der 1556 erstmals veröffentlichten

¹⁶⁴ Zu Berninis künstlerischer Auseinandersetzung mit dem Apoll von Belvedere bei seiner Gruppe von Apoll und Daphne siehe etwa Lavin 1989, S. 15-18, Hibbard 1990, S. 53, Avery 1998, S. 57, Abb. 62, Karsten 2007, S. 62.

¹⁶⁵ Zu diesem Inventareintrag siehe Palma 1983, S. 41f., 70, fol. 42, Nr. 15, S. 288, Nr. 92. In dem Inventareintrag wird die Statuengruppe folgendermaßen bezeichnet: „Una statua di marmo d'una donna morta con' il padre che si ammazza da sè altro“. Siehe dazu auch Haskell/Penny 1981, S. 282, Palma/Lachenal 1983, S. 151, Polito 1999, S. 14.

¹⁶⁶ Bruand 1956, S. 399, 406f., 410, Palma 1983, S. 23f., Palma/Lachenal 1983, S. 151, Mattei 1987, S. 17, Nebendahl 1990, S. 55, Howard 1997, S. 133, Anm. 7, Polito 1999, S. 14, Marvin 2002, S. 207. Daltrop 1989, S. 56f., bringt im Zusammenhang mit diesen Restaurierungsarbeiten aber auch den römischen Bildhauer Alessandro Algardi mit ins Spiel, der ebenfalls als Restaurator für Kardinal Ludovisi tätig war.

¹⁶⁷ Bruand 1956, S. 399. Vom 28. März 1622 bis zum 2. März 1623 erhielt Bernini eine bescheidene Pension für die Restaurierung einer antiken Adonis-Statue im Besitz des Kardinals Ludovisi. In einem weiteren Eintrag vom 20. Juni 1622 wurde Bernini nochmals im Zusammenhang mit dieser Restaurierung erwähnt. Zu diesen historischen Erwähnungen und Einträgen siehe Bruand 1956, S. 399-402, Palma 1983, S. 34, Daltrop 1989, S. 55f., Howard 1997, S. 133, Anm. 7, Benocci 2010, S. 138 und Anm. 58f.

¹⁶⁸ Siehe dazu Haskell/Penny 1981, S. 28, Palma 1983, S. 19, Mattei 1987, S. 17, Polito 1999, S. 13, Marvin 2002, S. 205.

Schrift von Ulisse Aldrovandi oder dem 1585 publizierten Stichwerk von Joannes Baptista Cavalleris.¹⁶⁹ Damit gibt es keine historischen Angaben über den konkreten Herkunfts- bzw. Fundort der antiken Statuengruppe oder die Umstände ihrer Auffindung.

Bereits im Verlauf des 19. Jh. wurde deshalb die These vertreten, dass die Galliergruppe beim Bau bzw. Umbau der Villa Ludovisi am Südhang des Pincio auf einem der vom Kardinal im Verlauf der 1620er Jahre erworbenen Grundstücke entdeckt wurde.¹⁷⁰ Dass sich diese Vermutung in der Forschung etabliert hat und bis heute die allgemein akzeptierte Grundlage für die weiteren wissenschaftlichen Diskussionen bildet, ist nicht weiter erstaunlich.¹⁷¹ Schließlich entspricht das von Kardinal Ludovisi im ersten Viertel des 17. Jh. erworbene Anwesen für seine Villa dem antiken Gebiet der berühmten *Horti Sallustiani*, demnach jener Gärten, die der Geschichtsschreiber Gaius Sallustius Crispus, kurz Sallust genannt, um 40 v. Chr. anlegte (Abb. 106, 107).¹⁷²



Abb. 106 Plan der Horti Sallustiani nach Lanciani 1893-1901



Abb. 107 Horti Sallustiani, 1883 zugeschüttetes Tal zwischen Quirinal und Pincio, Graphik von Rossini 1828-29

Zuvor gehörten die *Horti Sallustiani* zu den Besitztümern des Julius Caesar, die der bekannte Staatsmann und Feldherr dem römischen Volk hinterließ. Nach Sallusts Tod gingen die Gärten kurzfristig an seinen Neffen über und wurden dann Kaiser

¹⁶⁹ Aldrovandi 1556, Cavalleris 1585. Siehe dazu auch Schreiber 1880, S. 11, Künzl 1971, S. 3, Mattei 1987, S. 17.

¹⁷⁰ Braun 1854, S. 563f., Schreiber 1880, S. 10-12.

¹⁷¹ Zu dieser in der Forschung allgemein anerkannten These siehe Lanciani 1906, S. 164f., Künzl 1971, S. 3, Coarelli 1978, S. 234, Haskell/Penny 1981, S. 28, 282, Palma/Lachenal 1983, S. 151, Mattei 1987, S. 19, 163, Daltrop 1989, S. 56, Nebendahl 1990, S. 52, Amadio 1992, S. 12, Polito 1999, S. 13, Marvin 2002, S. 205, 214f., Hofter 2011, S. 518, Papini 2016, S. 41. Weitere Informationen sind diesen Fachliteraturen entnommen.

¹⁷² Zur Geschichte der *Horti Sallustiani* bis zur römischen Spätantike siehe Nash 1961, S. 491, Palma/Lachenal 1983, S. 151, Mattei 1987, S. 17-20, Polito 1999, S. 13f., Marvin 2002, S. 205f.

Tiberius übergeben. Bis zur späten Kaiserzeit wechselten nun die imperialen Besitzer, darunter Vespasian, Nerva, Aurelian und Maxentius, so dass die ausgedehnten Gartenbereiche über Jahrhunderte hinweg mit luxuriösen Herrschaftsvillen bebaut und mit einer Vielzahl von Statuen ausgestattet waren. Ein abruptes Ende fand die prachtvolle antike Gartenbebauung der *Horti Sallustiani* während der Plünderung Roms durch den westgotischen Heerführer Alarich 410 n. Chr. Spätestens ab dem 6. Jh. war dieses römische Stadtgebiet verlassen und wurde erst in der Frühen Neuzeit zumindest teilweise wieder bebaut. Bedenkt man, dass seit Julius Caesar die Gärten mit antiken Skulpturen fortwährend ausgestattet worden waren, dann gibt es gute Gründe für die Annahme, die Galliergruppe sei in den *Horti Sallustiani* aufgefunden worden, zumal der pergamenische Kontext des hellenistischen Originals die Zugehörigkeit zu einem herrschaftlich-imperialen Statuenprogramm ab der späten Republik wahrscheinlich macht.¹⁷³ Welcher antike Regent als historischer Besitzer der Gärten hierfür verantwortlich sein könnte – ob Caesar oder einer der späteren Kaiser – muss allerdings offenbleiben. Die mitunter angedeutete Zuweisung an Caesar ist vor dem Hintergrund seiner gallischen Eroberung zwar naheliegend, aber durch keinerlei Befunde oder historische Quellenzeugnisse nachweisbar.

Wie Beatrice Palma hervorgehoben hat, wurden auf dem Anwesen Ludovisis von 1621-25 und damit während des Baus der Villa und der Gestaltung der Gartenanlage in der Tat diverse antike Skulpturen aufgefunden.¹⁷⁴ Die erhaltenen Dokumente im Archiv Boncompagni Ludovisi ergeben ein recht genaues Bild über die Grundstückserwerbungen des Kardinals Ludovisi ab Mitte 1621 und die darauf folgenden Baumaßnahmen für die Villa. Man kann also den Zeitraum, wann die Galliergruppe im Gebiet der *Horti Sallustiani* aufgefunden werden konnte, relativ präzise festlegen. Für die wesentlichen Fragen, ob Bernini die Galliergruppe Ludovisi kannte und sich bei seiner Gestaltung der Pluto-Gruppe an ihr künstlerisch orientierte, sind diese historischen Daten und Fakten von entscheidender Bedeutung.

Am Anfang steht Ludovisis Ankauf eines Weinbergs auf dem Pincio von Kardinal Francesco Maria Bourbon del Monte am 3. Juni 1621, mit dem der Flächenerwerb

¹⁷³ Zum Zusammenhang zwischen dem pergamenischen Kontext und dem herrschaftlich-imperialen Anspruch der antiken Gartenausstattung vor allem in der Kaiserzeit siehe Mattei 1987, S. 22, Marvin 2002, S. 214f.

¹⁷⁴ Palma 1983, S. 19. Siehe dazu auch Amadio 1992, S. 12.

des Anwesens im Westen beginnt (Abb. 108).¹⁷⁵ Mehrere Wochen später kaufte er am 23. Juli 1621 einen nordöstlich anschließenden Weinberg aus dem Besitz der Signora Leonora Cavalcanti. Am 5. Februar 1622 folgte der Erwerb eines weit größeren Weinbergs aus dem Besitz des Herzogs Giovanni Antonio Orsini, was eine gewaltige Flächenausdehnung nach Osten bedeutete. Schließlich erhielt Ludovisi am 1. Mai 1622 von Kardinal Luigi Capponi noch einen östlich angrenzenden Weinberg, den der Kardinal durch eine Abtretung des Karmeliterklosters S. Maria in Traspontina Anfang des 17. Jh. erhalten hatte. Die späteren Grundstückserweiterungen des Ludovisi-Anwesens sind im Zusammenhang mit einer möglichen Auffindung der Galliergruppe auf dem weiträumigen Gelände des Pincio irrelevant.

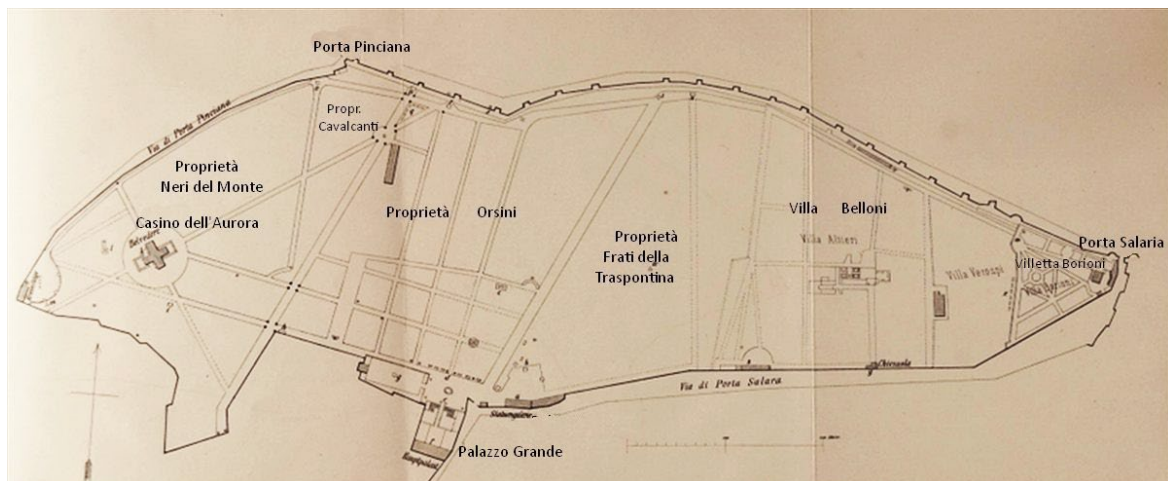


Abb. 108 Gesamtplan vom Anwesen der Villa Ludovisi mit den erworbenen Grundstückseinträgen nach Schreiber 1880

Wie aus den Archivdokumenten weiterhin hervorgeht, wurden die Gärten auf den von Kardinal Ludovisi erworbenen Weinbergen von Anfang an bearbeitet und mit der Übernahme des Orsini-Anwesens im Februar 1622 die Gartenpflege nochmals intensiviert. In dieser Zeit sind auch aufwendige Erdarbeiten nachweisbar, darunter die Verlegung von Wasserrohren und die räumliche Verbindung der angrenzenden Grundstücke zueinander. Wenn es also einen geeigneten Zeitraum gibt, währenddessen die Galliergruppe auf dem Gelände des Ludovisi-Anwesens – der früheren *Horti Sallustiani* – aufgefunden werden konnte, dann bieten sich die Monate nach dem ersten Ankauf eines Weinbergs im Juni 1621 bis zu den Erdarbeiten im direkten

¹⁷⁵ Zu diesen und allen folgenden Daten aus den Archivdokumenten siehe Schiavo 1981, S. 99-101, 140, Coffin 1991, S. 149-153, Benocci 2010, S. 111-117, 138f. Bei Schreiber 1880, S. 4, Palma 1983, S. 3-5, und Amadio 1992, S. 9f., finden sich zum Teil falsche Daten für die jeweiligen Grundstückserkäufe.

Anschluss an den Erwerb des Orsini-Grundstücks im Februar 1622 an. Dies deckt sich auch mit dem Verweis auf die Restaurierung der Galliergruppe wahrscheinlich durch Ippolito Buzzi frühestens ab 1621, die aber definitiv abgeschlossen sein musste, als die antike Skulptur im Ludovisi-Inventar vom November 1623 erstmals erwähnt wurde.

Bringt man nun die im letzten Kapitel geschilderte Analogie in der künstlerischen Gestaltungsweise von Berninis Pluto-Gruppe und der Galliergruppe Ludovisi mit ins Spiel, dann kann man den Zeitraum möglicherweise noch enger fassen. Wie bereits erwähnt, war der junge Bernini für Kardinal Ludovisi als Restaurator tätig, und zwar über die Schriftquellen nachweisbar ab März 1622, möglicherweise auch schon früher, wie Yves Bruand angedeutet hat.¹⁷⁶ Dies legt zumindest die Vermutung nahe, dass die Galliergruppe im zeitlichen Umfeld von Ludovisis Ankauf des Orsini-Grundstücks Anfang 1622 und den unmittelbar folgenden Erdarbeiten auf dem Gelände entdeckt wurde. Falls diese zeitliche Einordnung zutrifft, dann musste Bernini als ein damals im Dienst des Kardinals stehender Restaurator der Antikensammlung von der aufgefundenen Statuengruppe Kenntnis haben. Und seine Fähigkeiten als außerordentlich begabter Bildhauer durften ihm die großen künstlerischen Potentiale der Galliergruppe, gerade was deren Mehransichtigkeit betrifft, aufgezeigt haben.

In dieser Hinsicht ist es überaus bezeichnend, dass sich der Zeitraum für die mögliche Auffindung der Galliergruppe auf dem Anwesen des Kardinals Ludovisi mit der über mehr als ein Jahr sich erstreckenden Planung und Ausführung von Berninis Pluto-Gruppe deckt. Seit den Untersuchungen Italo Faldis im Borghese-Archiv, die durch die Quellenanalysen von Matthias Winner und Marina Minozzi nochmals ergänzt wurden, kann man den zeitlichen Ablauf im Werkprozess des jungen Bildhauers mit mehreren Daten belegen.¹⁷⁷ Erste Zahlungen von Kardinal Scipione Borghese für Berninis Arbeiten an der Pluto-Gruppe erfolgten im Juni 1621 – in einer Quelle wird der 19. Juni genannt – sowie am 11. und 15. September 1621. Wie Anna Coliva hervorgehoben hat, muss am Beginn zunächst die Bestellung des großen Marmorblocks gestanden haben, dessen Lieferung vermutlich mehrere Monate in Anspruch nahm, handelt es sich doch um den wertvollsten und damit auch eher

¹⁷⁶ Siehe Anm. 167.

¹⁷⁷ Faldi 1953A, S. 143, ders. 1953B, S. 310, 314f., doc. II, III, V-VII, ders. 1954, S. 30, Winner 1998, S. 187, Minozzi 1998, S. 432f., Dok. 33-39.

selteneren weißen Carrara-Marmor vom sog. „Statuario“-Typ.¹⁷⁸ Erst am 7. Juli 1622 und ein weiteres Mal am 23. September 1622 sind Bezahlungen an einen gewissen Agostino Radi für die Erstellung eines Statuensockels für die Pluto-Gruppe vermerkt. Ebenfalls am 23. September erfolgte eine Zahlung an den sog. „Zollträger – fachino di Dogana“ – Giovanni Viscardi für den Transport der Plutogruppe von Berninis Atelier nicht unweit von S. Maria Maggiore zur Porta Pinciana und damit zur Villa Borghese, deren Anwesen an die Villa Ludovisi im Norden direkt angrenzte. Laut den Quellenstudien Howard Hibbards erfolgte eine letzte Restzahlung für die Pluto-Gruppe erst am 3. April 1624.¹⁷⁹

Die mögliche Auffindung der antiken Galliergruppe im Anwesen der Villa Ludovisi konnte ab Mitte 1621 erfolgen und entspricht damit dem Beginn von Berninis Arbeiten an der Pluto-Gruppe. Aufgrund der aufwendigen Erdarbeiten im Gelände ist das erste Viertel 1622 allerdings wahrscheinlicher, was wiederum mit Colivas Hinweis kompatibel ist, dass die Lieferung des Marmorblocks für die Pluto-Gruppe vermutlich mehrere Monate in Anspruch nahm. Zudem war Bernini genau in dieser Zeit für Kardinal Ludovisi als Restaurator tätig und musste von einer Auffindung der antiken Statuengruppe, sofern sie Anfang 1622 entdeckt wurde, zwangsläufig Kenntnis haben. Überdies entspricht dieser Zeitraum einem weiteren Aspekt in Berninis Werkprozess der Pluto-Gruppe. Wie schon erwähnt, stand am Beginn der Konzeption eine als „Leipziger Skizze“ bekannte Zeichnung, die mit ihren divergierenden, nach außen strebenden Achsen und ihrer schraubenförmigen, nach oben strebenden Dynamik eine nicht zu leugnende Ähnlichkeit zu Giambolognas Raub der Sabinerin aufweist (Abb. 19). In dieser Phase der künstlerischen Gestaltung ab Mitte 1621 hat sich Bernini eindeutig an einem spätmanieristischen Aufbau orientiert. Das Prinzip einer thematisch motivierten Mehransichtigkeit konnte er daraus jedenfalls nicht ableiten, und so bedurfte es gewissermaßen einer unerwarteten Konfrontation des jungen Bildhauers mit einer antiken Statuengruppe – konkret gesagt mit der Galliergruppe –, die wahrscheinlich erst Anfang 1622 und damit im weiteren Verlauf des Werkprozesses aufgefunden wurde.

Wie bereits ausführlich besprochen, hat sich Bernini seit seiner Jugend für antike Skulpturen begeistert und sich mit ihnen künstlerisch intensiv auseinandergesetzt. Wenn er also die Galliergruppe Ludovisi zu Beginn des Jahres 1622 kennengelernt

¹⁷⁸ Coliva 2017, S. 146.

¹⁷⁹ Hibbard 1958, S. 183. Siehe dazu auch Avery 1998, S. 48, Wittkower 1999, S. 235.

hat – und vieles spricht dafür –, dann konnte er alleine durch verschiedene Blickwinkel in der räumlichen Betrachtung dieser freiplastischen Statuengruppe etwas Grundlegendes für seinen weiteren Werdegang als Bildhauer erlernen: und zwar die besondere Gestaltungsweise, eine dramatische Erzählung in ihrem differenzierten Handlungsablauf mit mehreren unterschiedlichen Ansichten zu übermitteln. Damit erhält Berninis Antikenstudium eine weitere bedeutende Facette, die für das kunsthistorische Verständnis nicht nur der Pluto-Gruppe, sondern seines gesamten frühen Schaffensprozesses letztlich notwendig ist.

Mit seiner These von der Dreiansichtigkeit hat Rudolf Kuhn die Vorstellung einer thematisch motivierten Mehransichtigkeit in die wissenschaftliche Diskussion um Berninis Borghese-Figuren eingebracht. Allerdings schrieb er dem Bildhauer selbst diese gestalterische Innovation zu: „Das nun hat, soweit ich sehe, kein Vorbild; das hat Bernini begründet“.¹⁸⁰ Berücksichtigt man die eben dargelegte Argumentation, dann war es nicht Berninis autonome Erfindungsgabe, sondern seine intensive Auseinandersetzung mit einer antiken Skulptur. Ohne die Kenntnis der Galliergruppe Ludovisi lässt sich Berninis Mehransichtigkeit, die er in seiner Pluto-Gruppe erstmals künstlerisch umgesetzt hat, wohl kaum hinreichend erklären. Hierfür sprechen auch mehrere Aspekte, die sich sowohl auf die stilistische Entwicklung innerhalb der Borghese-Figuren als auch auf das weitere Schicksal von Berninis Pluto-Gruppe nach ihrer Fertigstellung bezieht.

Berninis Aeneas-Gruppe

Am Beginn von Berninis Borghese-Figuren steht die von 1618-19 geplante und ausgeführte Gruppe mit Aeneas, Anchises und Ascanius, kurz Aeneas-Gruppe genannt, und damit jener erste „over-life-size narrative essay“ des jungen Bildhauers, wie Seymour Howard die Skulpturengruppe bezeichnet hat.¹⁸¹ Dargestellt ist die von Vergil im zweiten Gesang seiner *Aeneis* geschilderte Flucht des trojanischen Helden Aeneas mit seinem Vater Anchises und seinem kleinen Sohn Ascanius aus dem brennenden Troja.¹⁸² Mit einem Schreitmotiv bewegt sich der jugendliche Athlet kraftvoll nach vorne, während er auf seiner linken Schulter den alten Vater trägt und der kleine Sohn an der linken Flanke folgt. Als Zeichen religiöser Ergebenheit trägt der

¹⁸⁰ Kuhn 1980, S. 243.

¹⁸¹ Howard 1997, S. 124. Zur Datierung der Aeneas-Gruppe siehe Wittkower 1999, S. 234.

¹⁸² Vergil 1979, Zweiter Gesang, Vers 707-748, S. 53-55.

Vater das „heil'ge Gerät und der Heimat Penaten“, d. h. die trojanischen Schutz- und Hausgötter, wie es Vergil beschreibt (Abb. 109-116).¹⁸³



Abb. 109-116 Gianlorenzo Bernini, Aeneas-Gruppe, verschiedene Ansichten

Wie in der Forschung stets hervorgehoben wurde, erscheint die rundplastisch gearbeitete Skulpturengruppe wie eine turm- oder pfeilerartig aufragende „Steilgruppe“, die im Figurenaufbau eine ausgeprägte Vertikaltendenz zum Ausdruck bringt.¹⁸⁴ Aufgrund der divergierenden Körperhaltungen und Blickrichtungen streben die Hauptachsen auseinander, wobei in verschiedenen Ansichten gegeneinander versetzte Diagonalen dominieren. Zumindest in Andeutung entsteht der Eindruck, als

¹⁸³ Vergil 1979, Zweiter Gesang, Vers 717, S. 54.

¹⁸⁴ Zum Begriff der Steilgruppe siehe Kauffmann 1965, S. 288, ders. 1970, S. 35, zum turm- oder pfeilerartigen Aufbau siehe Riegl 1912, S. 64, Kauffmann 1970, S. 35, Hibbard 1990, S. 34, Schmitt 1997, S. 82.

ob sich die Figuren schraubenförmig nach oben winden. Nicht umsonst hat man formale Analogien zum manieristischen Figurenaufbau, vor allem zu Giambolognas Raub der Sabinerin, konstatiert. Hat Rudolf Wittkower von einem „twirling movement of the bodies“ gesprochen und die Aeneas-Gruppe dementsprechend mit der „Mannerist tradition“ in Verbindung gebracht, so sind ihre spezifischen Gestaltungsprinzipien für Torgil Magnuson „a relic of Mannerism's *figura serpentinata*“.¹⁸⁵ Howard Hibbard zufolge steckt in der Aeneas-Gruppe „some of the spiralling instability that is typical of the style of Giovanni Bologna and his predecessors“.¹⁸⁶

Von einer Allansichtigkeit manieristischer Skulptur kann allerdings nicht die Rede sein, dominieren doch bestimmte Ansichten, wie die Frontal- oder vorderen Dreiviertelansichten, im rundplastischen Aufbau der Figurengruppe (Abb. 109, 110, 116). Aus diesen Blickwinkeln wird die Flucht aus Troja als Ikonographie der Figurengruppe für den Betrachter verständlich. Wie schon Alois Riegl hervorgehoben hat, visualisiert sich vor allem in der Vorderansicht die dynamische „Vorwärtsbewegung“, die „aus der Tiefe auf den Beschauer“ zuläuft (Abb. 109).¹⁸⁷ Man mag darin eine Hauptansicht erkennen, doch offenbaren auch die Seiten- und Rückansichten verschiedene Aspekte im mythologischen Thema (111, 113, 115).¹⁸⁸ So sieht man in den beiden Profilansichten entweder den jungen Ascanius oder die Penaten oberhalb von Aeneas' Kopf, und selbst die Rückansicht verdeutlicht nochmals die enge körperliche und damit familiäre Verbundenheit der drei männlichen Figuren zueinander.

Umschreitet man die Skulpturengruppe, so entwickeln sich fließende Übergänge in den Ansichten, durch die sich bestimmte Primäraspekte im Figurenaufbau sukzessive verändern: etwa das Schreitmotiv des Aeneas, sein kraftvolles Tragen und Umklammern des Vaters, dessen Festhalten und Abstützen oder das dichte Drängen des kleinen Sohnes an den Unterkörper des Vaters. Thematisch geht es aber ausschließlich um den Fluchtmoment der drei Figuren, so dass andere narrative

¹⁸⁵ Wittkower 1999, S. 14; siehe dazu auch Wittkower 1952, S. 71, 75, Magnuson 1982, S. 183. Weitere Bezüge zum manieristischen Figurenaufbau und zu Giambolognas Raub der Sabinerin finden sich in Vermeule 1964, S. 101, Howard 1997, S. 124, Schmitt 1997, S. 88, Winner 1998, S. 201f., Avery 1998, S. 44. Kauffmann 1965, S. 288, ders. 1970, S. 35f., hat sich gegen einen formalen Bezug zur manieristischen *Figura serpentinata* ausgesprochen.

¹⁸⁶ Hibbard 1990, S. 34.

¹⁸⁷ Riegl 1912, S. 64.

¹⁸⁸ Zu den verschiedenen Ansichten in der Aeneas-Gruppe siehe Kauffmann 1965, S. 288, ders. 1975, S. 35, Kuhn 1980, S. 233f., Schmitt 1997, S. 86.

Abschnitte aus Vergils Erzählung über das Schicksal vom Helden Aeneas und seiner männlichen Angehörigen nicht dargestellt werden. Folglich gibt es auch keine thematisch motivierte Mehransichtigkeit, wie sie Bernini in der zeitlich folgenden Pluto-Gruppe künstlerisch umgesetzt hat. Um dies zu veranschaulichen, muss man sich nur die verschiedenen Ansichten der Pluto-Gruppe mit ihren inhaltlich klar artikulierten Sequenzen im differenzierten Handlungsverlauf nochmals vergegenwärtigen, um den grundsätzlichen Unterschied zum begrenzten Geschehen innerhalb der Einzelsituation in der Aeneas-Gruppe zu erkennen (Abb. 9-12).

Dementsprechend hat Rudolf Kuhn die Dreiansichtigkeit in Berninis Frühwerk erst 1621 und damit eindeutig mit der Pluto-Gruppe zeitlich beginnen lassen.¹⁸⁹ Wie er selbst formuliert hat, „ist in der *Aeneas-Gruppe* überhaupt nichts von einer zusammenhängenden Entwicklung mittels der drei Ansichten zu spüren. Vielmehr sind sie nur benützt, um in jeder von ihnen eine der drei hier vereinigten Gestalten im Besonderen hervorzustellen, vorzüglich auch, indem wir uns jeweils ihren Gesichtern gegenüberfinden und deren Ausdruck und die darin dargestellte und deutlich differierende psychische Lage betrachten können“.¹⁹⁰ „Aber erst die nächsten Bildwerke,“ – so ein weiteres Zitat Kuhns – „die Pluto-Gruppe, die David-Figur, die Apoll-und-Daphne-Gruppe, lassen erkennen, was die Dreiansichtigkeit bei Bernini leistet“.¹⁹¹ Man kann bei der Aeneas-Gruppe „in jeder der Figuren andere Momente und Stimmungen des Schicksals“ beobachten, wie es Berthold Schmitt formuliert hat.¹⁹² Daraus lässt sich jedoch keine Erzählung mit einem narrativen Verlauf ableiten, der dem Betrachter beim Umschreiten der freiplastischen Figurengruppe in verschiedenen Ansichten vorgeführt wird. Viel eher scheint sich dahinter jene künstlerische Intention zu verbergen, die Rudolf Preimesberger als eine „*varieta naturale* – eine natürliche Vielfalt“ – bezeichnet hat und die sich seiner Ansicht nach in der Darstellung der drei Lebensalter mit ihren Unterschieden etwa im Aussehen, Gesichtsausdruck oder in der Körperhaltung manifestiert.¹⁹³ Mit einer thematisch motivierten Mehransichtigkeit hat diese heterogene Figurengestaltung in der Aeneas-Gruppe demnach nichts zu tun. Damit bleibt nicht nur Berninis Pluto-Gruppe das Initialwerk für diese neuartige Aufgliederung einer *Storia* im Wechsel der Ansichten,

¹⁸⁹ Kuhn 1967, S. 90. Siehe dazu auch Anm. 23.

¹⁹⁰ Kuhn 1970, S. 306f.

¹⁹¹ Kuhn 1980, S. 234.

¹⁹² Schmitt 1997, S. 91.

¹⁹³ Preimesberger 1998, S. 117f.

sondern auch die Galliergruppe Ludovisi jene antike Vorlage, an der sich Bernini aller Wahrscheinlichkeit nach orientiert hat. Wie erstaunlich eng beide Statuengruppen im weiteren Verlauf der Geschichte verbunden waren, dokumentiert das besondere Schicksal der Pluto-Gruppe nach ihrer Fertigstellung.

Die Pluto-Gruppe als Geschenk an Kardinal Ludovico Ludovisi

Geht man nochmals auf den in den Schriftquellen dokumentierten Werkprozess der Pluto-Gruppe ein, so muss sie im Frühherbst 1622 größtenteils vollendet gewesen sein, da sie am 23. September in die Villa Borghese transportiert wurde.¹⁹⁴ Lange blieb die Statuengruppe aber nicht im Anwesen von Scipione Borghese. Vermutlich nur einen Monat später, womöglich auch erst Ende Juli 1623, wurde die Gruppe in die nahe gelegene Villa des Kardinalkollegen Ludovico Ludovisi transferiert, wo sie lange Zeit verblieb und erst Anfang des 20. Jh. in die Villa Borghese zurückkehrte.¹⁹⁵ In der Forschung wurde über diese sonderbare Skulpturenübergabe und deren Hintergründe viel spekuliert, zumal die historischen Quellen darüber nur wenig Auskunft geben. In Baldinuccis Bernini-Biographie von 1682 findet sich diesbezüglich folgende Textstelle: „Dann bei der Gelegenheit, als der Kardinal Borghese dem Kardinalnepoten [Ludovico Ludovisi, Anm. d. Verf.] die schöne Gruppe des Raubes der Proserpina schenkte, die kurz vorher [poco avanti] Bernini selbst für ihn [Borghese] gemeißelt hatte“.¹⁹⁶ Von einem Geschenk - „un nobile dono“ – ist ebenso bei Maffei und de Rossi 1704 wie auch in der wenige Jahre später veröffentlichten Bernini-Biographie von Domenico Bernini – „mandato in dono“ – die Rede.¹⁹⁷ Dabei erwähnen die beiden erstgenannten Autoren, dass Borghese in Bezug auf dieses Geschenk an Ludovisi nicht das „Kostbarste unter der königlichen Ausstattung seines Palastes“ habe auswählen können.¹⁹⁸ Was sie damit allerdings konkret meinen, wird nicht näher erläutert.

¹⁹⁴ Zum bereits dargelegten Werkprozess der Pluto-Gruppe siehe Anm. 177.

¹⁹⁵ Ob die Übergabe im Oktober 1622 oder erst im Juli 1623 erfolgte, wird in der Forschung kontrovers diskutiert; siehe dazu Frascchetti 1900, S. 25, Kauffmann 1970, S. 49, Kenseth 1981, S. 191 und Anm. 2 mit weiteren Literaturangaben, Minozzi 1998, S. 433, Dok. 40, Winner 1998, S. 187, Wittkower 1999, S. 235, Krems 2002, S. 160, Anm. 232, Karsten 2007, S. 42, Pfab 2009, S. 5, Coliva 2017, S. 146f. Zur Rückkehr der Pluto-Gruppe in die Villa Borghese Anfang des 20. Jh. siehe Die Galleria Borghese 2006, S. 28, Foß/Meyenburg 2012, S. 193.

¹⁹⁶ Zum italienischen Originaltext und zur deutschen Übersetzung siehe Riegl 1912, S. 76, zum italienischen Originaltext siehe ebenso Baldinucci 1682, S. 10.

¹⁹⁷ Maffei/Rossi 1704, S. 63, Bernini 1713, S. 23.

¹⁹⁸ Maffei/Rossi 1704, S. 63: „non seppa scegliere di questo il più pregiato tra la regia suppelletile del suo palazzo“.

Im Zusammenhang mit der Übergabe der Pluto-Gruppe an Kardinal Ludovisi berufen sich alle drei historischen Schriftquellen auf ein Geschenk, wobei Baldinucci durch den Verweis, Bernini habe die Gruppe kurz zuvor gemeißelt, die These für einen schnellen Transfer von der Villa Borghese in die Villa Ludovisi im Oktober 1622 und damit nur einen Monat nach Fertigstellung der Skulptur unterstützt. In der älteren Fachliteratur wurde die Bezeichnung als Geschenk noch kommentarlos übernommen.¹⁹⁹ Doch änderte sich die Sichtweise, als man das persönliche Verhältnis der beiden Kardinalnepoten mit diesen Ereignissen in Verbindung brachte. Wenig überzeugend war zunächst noch die Argumentation von Cesare D’Onofrio, als er behauptete, die Pluto-Gruppe sei nach einigen Tagen Aufenthalt im Borghese-Anwesen gewaltsam in die Villa Ludovisi verschleppt worden.²⁰⁰ Mit seinen Verweisen sowohl auf die in den Schriftquellen dokumentierten Kontroversen zwischen beiden Kardinälen als auch auf die von ihm negativ konnotierte Person „des verhassten Ludovisi – dell’odiato Ludovisi“ – gab er aber zumindest die Zielrichtung vor, um die „bislang ungeklärte – finora rimaste inspiegate“ – Ursache verstehen zu können.²⁰¹ Nun folgte eine ganze Phalanx wissenschaftlicher Erklärungsmuster für das historisch belegte Geschenk der Pluto-Gruppe, in deren Zentrum Ludovisis „demonstrative Feindschaft“ (Arne Karsten) bzw. „hostility“ (Michael Hill) gegenüber seinem Vorgänger im Amt des Kardinalnepoten, Scipione Borghese, stand (Abb. 117-119).²⁰²



Abb. 117 Gianlorenzo Bernini
Porträtbüste des Kardinals
Scipione Borghese, 1632



Abb. 118, 119 zwei Bildnisse des Kardinals
Ludovico Ludovisi, links mit Papst Gregor XV.

¹⁹⁹ Siehe etwa Schreiber 1880, S. 5f., Frascchetti 1900, S. 25, Voss 1910, S. 385, Faldi 1954, S. 30.

²⁰⁰ D’Onofrio 1967, S. 300.

²⁰¹ D’Onofrio 1967, S. 286-308; die beiden Zitate S. 293.

²⁰² Karsten 2007, S. 38, Hill 2001, S. 438.

In der Tat war die persönliche Beziehung zwischen beiden römischen Kardinälen von Anfang an überaus problematisch. War Scipione Borghese seit seiner Ernennung im Juli 1605 der Kardinalnepot seines Onkels, Papst Paul V., so erlangte Ludovico Ludovisi diese hohe klerikale Stellung erst im Februar 1621 unter dem folgenden Pontifikat seines Onkels, Papst Gregor XV.²⁰³ Beinahe zwangsläufig ergaben sich nun Spannungen zwischen beiden Nepoten durch die im Rom des 17. Jh. vorherrschenden Mechanismen des Kunstpatronats, wodurch die Päpste und ihre Familien sich selbst inszenieren und ihre hohe Autorität publikumswirksam in der Stadt dokumentieren konnten. Francis Haskell hat dieses barocke Machtprinzip folgendermaßen beschrieben: „Als Kunstförderer waren sie höchst konkurrenzbewußt und darauf aus, ihren Reichtum und ihre Macht so schnell wie möglich vorzuführen, auch um damit ihre Rivalen zu entmutigen. Nach dem Tod eines Papstes fielen sie häufig in Ungnade [...]. »Keine Situation ist schwieriger oder gefährlicher«, so Papst Gregor XV., der zweifellos wußte, wovon er sprach, »als die eines päpstlichen Neffen nach dem Tod seines Onkels.«²⁰⁴ Wenn man die zeitgenössischen Berichte berücksichtigt, die über das persönliche Verhältnis zwischen Borghese und Ludovisi Auskunft geben, dann ergibt sich ein ausgesprochen negatives Bild, das von vielen Spannungen und Konflikten beherrscht gewesen sein muss. Volker Reinhardt spricht sogar von einer „Todfeindschaft“ zwischen beiden, was wohl etwas übertrieben erscheint.²⁰⁵ Doch berichtet eine zeitgenössische Quelle zumindest davon, dass Ludovisi seinem Konkurrenten Borghese mehrfach drohte, um ihn „in einen Zustand von Angst und Schrecken – stato di terrore – zu versetzen“.²⁰⁶ Zudem sind nicht wenige Aktivitäten Ludovisis bekannt, mit denen er gegen Borghese und dessen Familie zu opponieren versuchte.²⁰⁷ Vor dem Hintergrund dieser Rivalitäten und Kontroversen ist es nicht weiter erstaunlich, dass Borgheses Übergabe der Pluto-Gruppe an seinen Nachfolger, den „verhassten Ludovisi“ (Cesare D’Onofrio), in der Forschung zu vielen Diskussionen

²⁰³ Zu den Biographien von Scipione Borghese und Ludovico Ludovisi siehe Pastor 1927, S. 42-48, ders. 1928, S. 42-53, Daltrop 1989, S. 47-49, 53f., Jaitner 1997, S. 113-126, Büchel 2002, S. 200-222, Karsten 2003, S. 39-47, ders. 2006.

²⁰⁴ Haskell 1996, S. 18. Zu dieser Konkurrenz im Kunstpatronat siehe auch Nebendahl 1990, S. 52.

²⁰⁵ Reinhardt 2011, S. 24.

²⁰⁶ Diese Textstelle stammt von dem damals in Rom lebenden und in kirchlichen Kreisen gut informierten Schriftsteller Dirk/Theodore Ameyden, zitiert nach D’Onofrio 1967, S. 307f. Eine englische Übersetzung dieses Zitats findet sich in Mormando 2011, S. 64.

²⁰⁷ Zu diesen Aktivitäten Ludovisis siehe D’Onofrio 1967, S. 286-308, Magnuson 1982, S. 193-195, Jaitner 1997, S. 120f., Hill 2001, S. 438, Büchel 2002, S. 218f., Karsten 2003, S. 45-47, ders. 2007, S. 37-39.

Anlass gegeben hat. Mehrere Autoren haben dieses Geschenk, wie man es in den historischen Quellen bezeichnete, als eine Art Friedensangebot bzw. Ausgleich der angespannten Lage verstanden, „a gesture of friendly good will“, wie es Howard Hibbard genannt hat.²⁰⁸ In dem Zusammenhang sieht Rudolf Preimesberger die Übergabe unter einem „politisch-diplomatischen Zweck“ und interpretiert die Skulpturengruppe als „ein freiwillig-unfreiwilliges Geschenk“.²⁰⁹ Auch für Arne Karsten sollte Borgheses wertvolles Geschenk „das gespannte Verhältnis zwischen den Kardinälen verbessern helfen“.²¹⁰ Doch deutet er die Ikonographie der Pluto-Gruppe im Sinne eines „Memento Mori“ bzw. „Memento Mortui“ als eine „Erinnerung an die Vergänglichkeit des Nepotenglanzes“. Dadurch enthält die Aufgabe, die seiner Ansicht nach mit Borgheses Geschenk verbunden war, „einen vergifteten Beigeschmack, in Form der Mahnung an den im Augenblick fast allmächtigen Ludovisi, es nicht zu toll zu treiben und zu bedenken, wie schnell es mit der Nepotenherrschaft vorbei sein könne“.

Auf diesen Gedanken basierend, hat Volker Reinhardt in einer umfassenden Interpretation ebenfalls von einem „vergifteten Präsent“ gesprochen und auf eine Mahnung Borgheses, „vielleicht sogar ein Ultimatum“ verwiesen: „Bis hierhin und nicht weiter! Griechische Mythologie in Marmor als Gleichnis der Gegenwart.“²¹¹ Um seiner Argumentation noch weiteres Gewicht zu verleihen, erzählt Reinhardt die antike Mythologie Proserpinas bis zum Schiedsspruch des Zeus weiter: „Die Hälfte des Jahres darf Proserpina auf Erden zubringen, die übrigen Monate muss sie zum Räuber ins unterirdische Schattenreich ziehen.“ In Bezug auf Borgheses Geschenk der Pluto-Gruppe an Ludovisi zieht er folgenden Schluss: „Gehen wir nach dem Proserpina-Prinzip vor, teilen wir uns die Macht und ihre Annehmlichkeiten, anstatt uns die Ehre zu beschneiden und uns zu zerfleischen! Der Dauerzwist schadet unser aller Renommee. So dürfte Ludovisi, der Empfänger, diese in Marmor geschriebene Botschaft als einen Aufruf zur gütlichen Einigung aufgefasst haben. Doch auch eine Warnung schlummerte in der sinnlichen Statue: Die Unterwelt, in der Proserpina ihr halbes Leben verbringen musste, war das Reich des Todes. Das Damoklesschwert

²⁰⁸ Hibbard 1990, S. 48. Zur Idee eines Friedensangebots bzw. Ausgleichs der angespannten Lage siehe Boucher 1998, S. 42, und Krems 2002, S. 160, Anm. 232. Ähnlich haben auch Kenseth 1981, S. 191, Magnuson 1982, S. 207, Daltrop 1989, S. 55, Pfab 2009, S. 5, Mormando 2011, S. 63f., Foß/Meyenburg 2012, S. 193, argumentiert.

²⁰⁹ Preimesberger 1989, S. 117. Siehe dazu auch Schmitt 1997, S. 99.

²¹⁰ Karsten 2007, S. 42. Die folgenden Zitate sind dieser Textstelle entnommen.

²¹¹ Reinhardt 2011, S. 69-71. Die folgenden Zitate sind dieser Textstelle entnommen.

des frühen Machtendes aber schwebte in Anbetracht der schwachen Gesundheit Gregors XV. permanent über Ludovisis Haupt. Treib es nicht zu bunt, die Machtverhältnisse werden sich schon bald zu deinem Nachteil verändern – auch das konnte oder besser *musste* man aus Berninis frühem Meisterwerk herauslesen.“ Reinhardts Argumentation wurde vor allem aus dem Grunde mit einem umfangreichen Zitat dargelegt, um aufzuzeigen, welche Dimensionen wissenschaftliche Interpretationsansätze annehmen können, wenn man sich vom Historisch-Faktischen löst und eine eigene Erzählung konzipiert. Wohlgemerkt: in den Schriftquellen ist lediglich von einem Geschenk die Rede, und dass es vermutlich schon bald nach Fertigstellung und Überführung in die Villa Borghese in die nahe gelegene Villa Ludovisi transportiert wurde. Phantasievoll ist Reinhardts Schilderung ohne Zweifel, nur hat sie mit den historischen Umständen, soweit man sie aus den schriftlichen Dokumenten herleiten kann, recht wenig zu tun. Damit bleibt sie höchst spekulativ, selbst in Anbetracht der hohen Intelligenz des Kardinals Ludovisi, dem man bereits kurz nach seiner Ernennung zum Kardinal „eine natürliche Begabung für politische Geschäfte“ nachsagte.²¹² Von Beginn an zeigte er „uno straordinario spirito et vivezza – einen außergewöhnlichen Geist und eine außergewöhnliche Lebendigkeit“ –, wie es in einem römischen Schriftdokument von 1621 heißt.²¹³ Ob dieser ebenso kluge wie strategisch denkende und agierende Kardinal bei der Übergabe der Pluto-Gruppe tatsächlich an all das dachte, was Reinhardts Vorstellungen mit ihrer großen Bandbreite von narrativen und allegorischen Sinnschichten entspricht, muss jedoch fraglich bleiben.

Es ließen sich noch weitere Erklärungsansätze in der Forschung für die Übergabe der Pluto-Gruppe nennen, etwa von Anna Coliva, die das Geschenk als Ausdruck der Dankbarkeit gewertet hat, und zwar für die Zustimmung Gregors XV. zu den feierlichen Bestattungsriten für die Überführung des Leichnams seines Vorgängers, Paul V., in die Cappella Paolina in S. Maria Maggiore, die am 20. Juni 1622 stattfand.²¹⁴ Für Hans Kauffmann war dagegen die Pluto-Gruppe ein willkommenes Geschenk für Ludovisi, „bereicherte sie doch seine Skulpturenschätze zumeist antiker Plastik und

²¹² Der Hinweis auf Ludovisis natürliche Begabung für politische Geschäfte stammt aus einem Schreiben des Mantuaners Antonio Possevino vom 28. Mai 1621; siehe dazu Pastor 1928, S. 45 und Anm. 2. Siehe dazu auch die Charakterisierung von Karsten 2003, S. 41: „Unter den Kardinalnepoten des 17. Jahrhunderts war Ludovico Ludovisi der begabteste, intelligenteste und zugleich energischste“.

²¹³ Zu diesem Zitat siehe Jaitner 1997, S. 115 und Anm. 14.

²¹⁴ Coliva 2017, S. 147.

ließ sich zugleich als eine Anspielung auf die Naturmythen verstehen, auf das sommerliche Wachstum in seinem Park beziehen“.²¹⁵

Kaum disparater könnten die wissenschaftlichen Erklärungsansätze sein, mit denen man schon seit dem späten 19. Jh. Borgheses Übergabe der Pluto-Gruppe an Kardinal Ludovisi zu erklären versucht. Dementsprechend haben sowohl Dorthe Nebendahl als auch Federico Giannini und Ilaria Baratta darauf verwiesen, dass weder die Umstände für die Übergabe noch die Gründe für die Schenkung eindeutig geklärt seien.²¹⁶ Matthias Winner hat es noch pointierter formuliert, indem er anmerkte, dass keiner die wahren Gründe für das Geschenk in Wirklichkeit kennt.²¹⁷

Noch eigentümlicher wird indes die Übergabe der Pluto-Gruppe an Ludovisi, wenn man sowohl das Verhältnis des Kardinals zu Bernini als auch den Sammlungsschwerpunkt des ausgewiesenen Kunstmäzens berücksichtigt.²¹⁸ Auffallend ist zunächst der Sachverhalt, dass unter dem Pontifikat Gregors XV. Bernini kaum Aufträge erhielt, und wenn überhaupt, dann nur für wenige Porträtbüsten.²¹⁹ Weder Großskulpturen noch Skulpturengruppen konnte er für den Papst und seinen Kardinalnepoten ausführen, und auch seine Dienste als Restaurator der Ludovisi-Antiken blieben lediglich ein Zwischenspiel in den ersten Monaten des Jahres 1622, wie es Yves Bruand bezeichnet hat.²²⁰ Zwar wünschte der Kardinal, wie Baldinucci berichtet, dass sich Bernini an Festtagen an seiner Tafel einfand, um sich mit ihm in gehaltvollen Gesprächen – „in virtuosi discorsi“ – zu ergehen.²²¹ Doch war er an den künstlerischen Fähigkeiten des Bildhauers offenkundig wenig interessiert, denn sonst hätte er ihm zweifellos größere Skulpturaufträge übergeben. Wenn der Kardinal den jungen Bildhauer „mit zweit- und dritrangigen Aufträgen abspeisen ließ“ wie es Karsten formuliert hat, „so vermuten wir dahinter politische Gründe: die möglichst deutliche Absetzung von seinem Vorgänger Borghese“.²²² Die bittere Konsequenz,

²¹⁵ Kauffmann 1970, S. 49. Zu einem anderen Interpretationsansatz, der das Geschenk an Ludovisi im Zusammenhang mit der Idee einer erneuten Geburt bzw. Auferstehung sieht, siehe Fagiolo dell'Arco 2001, S. 48.

²¹⁶ Nebendahl 1990, S. 102, Giannini/Baratta 2018, S. 17.

²¹⁷ Winner 1998, S. 187.

²¹⁸ Karsten 2006, Sp. 895, bezeichnet Kardinal Ludovisi als „Kunst- und Kulturmäzen in großem Stil“.

²¹⁹ Laut Baldinucci 1682, S. 9f., handelte es sich nur um drei Porträtbüsten des Papstes, siehe dazu auch Riegl 1912, S. 74, Wittkower 1999, S. 236, Zitzlsperger 2002, S. 164, Karsten 2007, S. 37 und Anm. 24.

²²⁰ Bruand 1956, S. 399. Siehe dazu auch Anm. 167.

²²¹ Baldinucci 1682, S. 10. Siehe dazu auch Riegl 1912, S. 75.

²²² Karsten 2007, S. 43.

unter der Bernini während der Ludovisi-Herrschaft eindeutig zu leiden hatte, war ein „Kariereknick“, um nochmals einen Begriff von Karsten aufzugreifen.²²³ Eine weitere Eigentümlichkeit, die mit Borgheses Geschenk im Zusammenhang steht, ist die besondere Wahl der Skulpturengruppe, von der Maffei und de Rossi Anfang des 18. Jh. behaupten, sie sei nicht das „Kostbarste unter der königlichen Ausstattung seines Palastes“ gewesen.²²⁴ Was sich hinter dieser merkwürdigen Aussage verbirgt, kann nur vermutet werden. Ein möglicher Erklärungsansatz ergibt sich jedenfalls, wenn man sich mit den besonderen Ankaufsaktivitäten und Sammlungsschwerpunkten des Kunstmäzens Ludovisi näher beschäftigt. Mit seinem Aufstieg zum päpstlichen Kardinalnepoten begann ein höchst ambitionierter und über Jahre andauernder Aufbau einer gewaltigen Kollektion antiker Skulpturen, die sich aus dem Erwerb bereits bestehender Sammlungen oder damals aufgefundener Statuen zusammensetzte.²²⁵ Auch wurden ihm diverse antike Skulpturen geschenkt. Wie groß Ludovisis Sammeleifer war, hat schon Ludwig Pastor mit einem Satz treffend umschrieben: „Kamen aus dem unerschöpflichen Boden Roms Antiken zum Vorschein, so beeilte sich der Kardinal, sie anzukaufen.“²²⁶ Der offenbar nächtlich erfolgte Transport der ihm geschenkten Skulpturen wurde „con molto silenzio et destrezza – mit großer Stille und Geschicklichkeit“ – durchgeführt und umfasste antike Statuen „in numero infinito – in unendlicher Zahl“.²²⁷ Hinter all diesen Aktivitäten stand Ludovisis Intention, eine Antikensammlung aufzubauen, „die sich an Umfang und Qualität mit denen der Farnese und Borghese durchaus messen lassen konnte“, wie es Katrin Kalveram formuliert hat.²²⁸ Zweifellos entsprach der Kardinal damit einem typischen Anspruchsdenken im barocken Rom des 17. Jh., denn „zur Ausstattung jeder Nepoten-Villa gehörte eine umfangreiche Sammlung antiker Skulpturen“.²²⁹ Status, Macht und Privileg eines hohen Kirchenfürsten und seiner Familie konnten dadurch demonstriert werden, und je größer die Sammlung von qualitativ hochwertigen Antiken war, umso höher war auch deren gesellschaftliches

²²³ Karsten 2007, S. 37.

²²⁴ Maffei/Rossi 1704, S. 63. Siehe dazu auch Anm. 198.

²²⁵ Zu Ludovisis diversen Ankaufsaktivitäten antiker Skulpturensammlungen und Einzelstatuen wie auch zu den Schenkungen antiker Statuen an den Kardinal siehe Pastor 1928, S. 49f., Haskell/Penny 1981, S. 27f., Magnuson 1982, S. 197-199, Palma 1983, S. 11-34, Daltrop 1989, S. 55-57, Amadio 1992, S. 10-16, Benocci 2010, S. 140-142.

²²⁶ Pastor 1928, S. 49.

²²⁷ Diese Textstellen stammen aus einem 1621 datierten Dokument aus dem Gonzaga-Archiv in Mantua; siehe dazu Jaitner 1997, S. 150, Anm. 119.

²²⁸ Kalveram 2001, S. 271.

²²⁹ Karsten 2003, S. 21.

Renommee.²³⁰ Wenn man den großen Umfang der Ludovisi-Sammlung von mehr als 300 Skulpturen berücksichtigt, dann versteht man auch, weshalb sie Adolf Michaelis bereits Anfang des 20. Jh. als die vermutlich „vornehmste, die Rom je gesehen hat“, bezeichnete.²³¹

Vor dem Hintergrund dieser großen Leidenschaft, mit der Ludovisi antike Skulpturen gesammelt hat, kann man die merkwürdige Textstelle von Maffei und de Rossi in Bezug auf das Geschenk der Pluto-Gruppe nunmehr besser interpretieren: Wie bereits genannt, behaupten die Autoren, diese Statuengruppe von Kardinal Borghese sei nicht das „Kostbarste unter der königlichen Ausstattung seines Palastes“ gewesen.²³² Einem passionierten Sammler antiker Statuen, dessen „fast völlige Abstinenz als Auftraggeber zeitgenössischer Statuen“ auffällig ist, eine Skulpturengruppe von einem damals jungen römischen Bildhauer zu schenken, ist in der Tat mehr als ungewöhnlich.²³³ Weitaus sinnvoller wäre doch Borgheses Übergabe einer antiken Statue aus seiner bedeutenden Sammlung gewesen. Schließlich hat ein Großteil der Forschung dieses Geschenk als eine Art Friedensangebot bzw. Ausgleich der angespannten Lage zwischen beiden Kardinalnepoten interpretiert.²³⁴ Borgheses berühmte Antiken, wie etwa der Schlafende Hermaphrodit, der Kentaur mit dem Amorknaben oder der sog. Fechter bzw. Gladiator Borghese, waren sicherlich solche „Kostbarkeiten“, wie sie sich Maffei und de Rossi vorstellten (Abb. 53, 54, 72, 77, 78).²³⁵

„Cardinal Ludovisi was as passionate a collector as Scipione Borghese, but his interest lay chiefly in antique sculptures.“ Dieser Satz von Torgil Magnuson verdeutlicht nochmals die große Sammelleidenschaft der beiden Kardinalnepoten, die sich im Falle Ludovisis nachweislich auf antike Skulpturen bezog. Wenn man den enormen Aufwand seiner diversen Aktivitäten berücksichtigt, dann stand sicherlich mehr dahinter als das damals in Nepotenkreisen übliche Sammeln von Antiken, um den neu erlangten sozialen wie gesellschaftlichen Status zu dokumentieren.²³⁶ Arne

²³⁰ Zur allgemein großen Bedeutung der Antikensammlungen für die römischen Kardinalnepoten des 17. Jh. siehe etwa Kalveram 2001, S. 263, 270-272, Reinhardt/Büchel 2001, S. 388-393, Reinhardt 2011, S. 190f.

²³¹ Michaelis 1906, S. 6. Zum Umfang der Ludovisi-Sammlung siehe Michaelis 1906, S. 6, Karsten 2003, S. 65.

²³² Maffei/Rossi 1704, S. 63. Siehe dazu auch Anm. 198 und 224.

²³³ Zu diesem Zitat siehe Karsten 2003, S. 65.

²³⁴ Siehe dazu Anm. 208.

²³⁵ Zu Borgheses bedeutender Antikensammlung siehe Kalveram 1995.

²³⁶ Zu diesem in Nepotenkreisen üblichen Sammeln von Antiken siehe die Literaturangaben in Anm. 230.

Karsten hat in dieser „geradezu hektischen Ankaufspolitik“ eine Art Zeitdruck für Ludovisi in Anbetracht der Kränklichkeit seines Onkels, Gregor XV., sehen wollen.²³⁷ „Antiken konnte man en bloc in Form ganzer Sammlungen kaufen“, während die „Anfertigung neuer Skulpturen [...] dagegen eine recht zeitaufwendige Angelegenheit“ war. Diese These mag durchaus zutreffen, doch erklärt sie nicht Ludovisis „fast völlige Abstinenz als Auftraggeber zeitgenössischer Statuen“, wie Karsten selbst anmerkt. Zudem konnte sich der Kardinal durch seine gehaltvollen Gespräche – „virtuosi discorsi“ – mit Bernini davon überzeugen, dass selbst großformatige Skulpturengruppen wie die Borghese-Figuren in einem angemessenen Zeitraum realisiert werden konnten.²³⁸ Nimmt man alleine die Pluto-Gruppe, so dauerten deren Planung und Ausführung etwa ein Jahr.²³⁹ Zeit genug für einen ambitionierten Kardinalnepoten, um neben den Ankäufen von Antikensammlungen mit ihren teilweise recht aufwendigen Verhandlungen auch Großskulpturen in Auftrag zu geben. Ludovisi war definitiv ein passionierter Antikensammler, und um es nochmals zu betonen, wäre es für Borghese sicherlich eine gute und im Hinblick auf die angespannte Situation auch strategisch sinnvolle Lösung gewesen, seinem Kontrahenten eine antike Statue aus seinem berühmten Fundus zu schenken. Nach all diesen Erörterungen sollte man sich am Ende der Argumentation die entscheidenden Fragen stellen, warum Kardinal Borghese anstelle einer antiken Statue eine zeitgenössische Skulpturengruppe seinem Rivalen schenkte, und dann ausgerechnet auch noch von Bernini, der von Kardinal Ludovisi als junger Bildhauer mit Ausnahme weniger Papstbüsten praktisch nicht beauftragt wurde und deshalb während des Pontifikats Gregors XV. wenig erfolgreich war. Und wie soll man es eigentlich verstehen, wenn Borghese, der sich um einen Ausgleich mit Ludovisi offensichtlich bemühte, diesem ein „vergiftetes Präsent“ als eine Art Mahnung oder Ultimatum (Volker Reinhardt) überreichte? Und warum hat der ebenso intelligente wie ehrgeizige Kardinal Ludovisi dieses Geschenk trotz seines „vergifteten Beigeschmacks“ (Arne Karsten) ohne Umschweife und anscheinend auch ohne irgendwelche Kommentare angenommen, um es in seiner neuen Villa sofort auszustellen? Ein anderes, weit weniger problematisches Präsent Borgheses,

²³⁷ Karsten 2003, S. 65f. Die folgenden Zitate sind dieser Textstelle entnommen. Zu dieser Argumentation siehe auch Karsten 2007, S. 38, sowie Reinhard/Büchel 2001, S. 392.

²³⁸ Zu diesen gehaltvollen Gesprächen mit Bernini siehe Baldinucci 1682, S. 10, und Riegl 1912, S. 75. Siehe dazu ebenso Anm. 221. Berninis Ausführung aller Borghese-Figuren dauerte von 1618-25; siehe dazu Anm. 1.

²³⁹ Zur Planung und Ausführung der Pluto-Gruppe siehe Anm. 177-179.

genauer gesagt eine kostspielige Kutsche, die von ihm im April 1622 an Ludovisi übergeben wurde, hatte nicht diesen erstaunlichen Erfolg, im Gegenteil: In dem von Ludovisi verfassten Dankeschreiben, „dessen Doppelbödigkeit das Grausame streift“, schlug der Ton von „wohltönender Belanglosigkeit“ sehr schnell „in eisige Sachlichkeit um“, wie es Arne Karsten treffend charakterisiert hat.²⁴⁰ Folglich bleiben die eigentlichen Ursachen für Borgheses Geschenk der Pluto-Gruppe an Ludovisi trotz der vielen verschiedenen Interpretationsansätze auch weiterhin im Dunkeln. Am Ende könnte es allerdings viel einfacher gewesen sein, als es sich die Forschung mit ihren teilweise hoch spekulativen Argumentationen bisher gedacht hat. Um dies zu verstehen, muss man sich mit der Aufstellung der Pluto-Gruppe nach ihrem Transport in die Villa Ludovisi vermutlich im Oktober 1622 beschäftigen.²⁴¹

Die Aufstellung der Pluto-Gruppe in der Villa Ludovisi

Wie schon umfassend erörtert, konnte Kardinal Ludovisi innerhalb eines knappen Jahres von Juni 1621 bis Mai 1622 auf dem Pincio durch mehrere Grundstücksankäufe ein ansehnliches Areal erwerben, das für den Bau seiner Villa mitsamt einer ausgedehnten Gartenanlage bestimmt war.²⁴² In der Forschung ist man sich heute weitgehend einig, dass es sich bei der Villa Ludovisi um den Umbau eines auf dem Orsini-Weinberg bereits bestehenden Gebäudes – später als Palazzo Grande bezeichnet – handelte (Abb. 108).²⁴³ Durch die Beschreibungen im Ludovisi-Inventar vom 2. November 1623 wird deutlich, dass der Palast spätestens zu diesem Zeitpunkt vom Kardinal eingerichtet und bewohnt war (Abb. 120, 121).²⁴⁴

²⁴⁰ Karsten 2007, S. 43f. Zu Borgheses Geschenk siehe auch Hill 2001, S. 438, 447, Anm. 36 mit Originaltext und englischer Übersetzung.

²⁴¹ Zum vermuteten Transport der Pluto-Gruppe im Oktober 1622 in die Villa Ludovisi siehe Anm. 195.

²⁴² Zu diesen Grundstücksankäufen siehe Anm. 175 mit Literaturangaben.

²⁴³ Zum Umbau eines bereits bestehenden Gebäudes zur Villa Ludovisi siehe Schiavo 1981, S. 139-143, Amadio 1992, S. 10, Benocci 2010, S. 142-145.

²⁴⁴ Zu diesem Inventar vom 2. November 1623 siehe Palma 1983, S. 40-43. Siehe dazu auch Schiavo 1981, S. 142f.

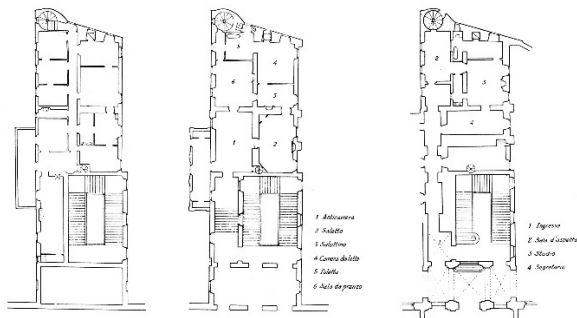


Abb. 120 Villa Ludovisi, Palazzo Grande
Grundrisse der drei Geschosse



Abb. 121 Villa Ludovisi, Ansicht des Palazzo Grande und der Gartenanlage, Stich von Giovanni Battista Falda, 1670

Weiterhin berichtet das Inventar, dass in der sog. „Stanza di Proserpina“ neben diversen Kleinskulpturen, darunter einer Porträtbüste von Papst Gregor XV., drei monumentale Figurengruppen – „tre gruppi colossali“ – aufgestellt waren: Berninis Pluto-Gruppe, die Galliergruppe Ludovisi und ein sog. „gruppo dell’Amicizia“, bei dem es sich um eine antike, als Orestes und Elektra gedeutete Marmorgruppe handelt (Abb. 122-124).²⁴⁵ Wo genau sich die Stanza di Proserpina im Palazzo Grande befand, ist heute nicht mehr präzise zu ermitteln, da der Palast des Kardinals Ludovisi im späten 19. Jh. einer rigorosen Bodenspekulation zum Opfer fiel und ab 1886 größtenteils abgerissen wurde.²⁴⁶ Im Grundriss zeigen sich jedenfalls verschiedene Raumoptionen, in denen die drei Statuengruppen aufgestellt und angemessen präsentiert werden konnten (Abb. 120).



Abb. 122 Berninis Pluto-Gruppe



Abb. 123 Galliergruppe Ludovisi



Abb. 124 Orestes und Elektra

²⁴⁵ Zu diesem Eintrag im Inventar vom 2. November 1623 siehe Palma 1983, S. 41.

²⁴⁶ Zu den verschiedenen Vermutungen bezüglich der genauen Lage der Stanza di Proserpina im Pal. Grande siehe D’Onofrio 1969, S. 317, Schiavo 1981, S. 143, Montanari 2004, S. 13. Zum Abriss des Pal. Grande siehe Coffin 1991, S. 153.

Schon Mitte des 17. Jh. war es dem römischen Schriftsteller und Geistlichen Fioravante Martinelli in seinem damals viel beachteten Reiseführer *Roma ricercata nel suo sito* aufgefallen, dass Berninis Pluto-Gruppe in der Villa Ludovisi zwischen antiken Statuen präsentiert wurde.²⁴⁷ Wenn man sich heute die drei monumentalen Skulpturengruppen, die in der Stanza di Proserpina seit dem Umbau im ersten Viertel des 17. Jh. über drei Jahrhunderte zusammen ausgestellt waren, in ihrer räumlichen Konfiguration vorstellt, wird eines auf den ersten Blick deutlich: der außerordentlich enge Zusammenhang zwischen der Pluto-Gruppe und der Galliergruppe Ludovisi, während die Marmorgruppe mit Orestes und Elektra weder thematisch noch formal auf die beiden anderen Figurengruppen Bezug nimmt (Abb. 122-124). Fast entsteht der Eindruck, als handle es sich bei Berninis Figurenkomposition um eine antike Raptusgruppe. Schon Seymour Howard hat darauf verwiesen, dass Berninis Pluto-Gruppe aufgrund der Übergabe an Ludovisi zum „pendant“ der Galliergruppe wurde.²⁴⁸ Nicht ahnen konnte er, welche Tragweite dieser Begriff eines passenden Gegenstücks im räumlichen Gegenüber der beiden Figurengruppen letztlich hat. Dass „der Ort der Aufstellung bei den Ludovisi mit Bedacht gewählt wurde“, hat schon Eva-Bettina Krems vermutet.²⁴⁹ Ihrer Ansicht nach ging es bei der Gegenüberstellung von Pluto-Gruppe und Galliergruppe „um die Konfrontation von Darstellungen heroischer *pietas*“, während Carla Benocci das Thema des Todes als grundlegendes Motiv erkannte, das in der Stanza di Proserpina durch die großen Skulpturen zelebriert werden sollte.²⁵⁰ Abgesehen von der Frage, wie man den gewaltsamen Raub der Proserpina als eine Darstellung „heroischer *pietas*“ (Eva-Bettina Krems) deuten kann, ist es wieder bezeichnend, dass in der Fachliteratur die Lehrmeinungen in Bezug auf einen möglichen Zusammenhang der gemeinsam ausgestellten Figurengruppen weit auseinandergehen. Wie schon bei der Ursachensuche für die Übergabe der Pluto-Gruppe an Kardinal Ludovisi ergibt es auch in diesem Falle wenig Sinn, ikonographische Interpretationsansätze zu formulieren, die sich in der Summe meist widersprechen. Das Naheliegendste, konkret gesagt die formale Ähnlichkeit zwischen beiden Figurengruppen, die auf den erst Blick auffällt, liefert eine ebenso einfache wie sinnvolle Erklärung.

²⁴⁷ Martinelli 1658, S. 346.

²⁴⁸ Howard 1997, S. 101.

²⁴⁹ Krems 2002, S. 140.

²⁵⁰ Krems 2002, S. 163, Anm. 276; Benocci 2010, S. 148f.

Kehrt man an den Anfang der Argumentation zurück, so war es die Galliergruppe Ludovisi, die wahrscheinlich auf dem Anwesen des Kardinalnepoten in den ersten Monaten des Jahres 1622 aufgefunden wurde und von der sich der junge Bernini bei der etwa zeitgleichen Ausführung der Pluto-Gruppe künstlerisch hat beeinflussen lassen. Dies zumindest legt die vergleichende Formanalyse nahe. Genau in diesem Zeitraum stand Bernini als Restaurator im Dienste Ludovisis. Bei der Pluto-Gruppe hat der Bildhauer erstmals sein Gestaltungskonzept der thematisch motivierten Mehransichtigkeit umgesetzt, die über verschiedene Ansichten einen fortlaufenden Erzählstrang im Sinne einer Storia übermittelt. Seine kurz zuvor realisierte Aeneas-Gruppe als Initial der Borghese-Figuren weist diese Art der Mehransichtigkeit noch nicht auf. Auch findet sie sich weder in der manieristischen Skulptur Italiens noch in der zeitgenössischen Barockmalerei, und selbst bei den antiken Skulpturen, die gewöhnlich als Vorlagen für die Pluto-Gruppe genannt werden, taucht diese spezifische Gestaltungsweise mit einer Ausnahme nicht auf. Einzig bei der Galliergruppe Ludovisi lässt sich die thematisch motivierte Mehransichtigkeit nachweisen, und zwar genau in der Art und Weise, wie sie auch Bernini bei seiner Pluto-Gruppe künstlerisch umgesetzt hat. Der enge Bezug zwischen der Galliergruppe Ludovisi und Berninis Pluto-Gruppe, den man beim Vergleich auf den ersten Blick wahrnimmt, kann demnach als künstlerisches Kausalverhältnis von Vorbild und Nachfolge interpretiert werden. Und durch die Gegenüberstellung der beiden Figurenpaare in der Stanza di Proserpina des Palazzo Grande auf dem Anwesen der Villa Ludovisi, die bald nach Auffindung der Galliergruppe und Ausführung der Pluto-Gruppe erfolgte, konnte jeder Besucher dieses signifikante Wechselverhältnis wahrnehmen, und zwar vom ersten Viertel des 17. bis zum Anfang des 20. Jh.

Man mag die wahren Gründe für das Geschenk der Pluto-Gruppe an Kardinal Ludovisi nicht kennen, wie es Matthias Winner formuliert hat.²⁵¹ Doch kann diese Aussage insofern relativiert werden, als die Vorbildfunktion der Galliergruppe eine Übergabe der Pluto-Gruppe nachvollziehbar macht. Schließlich wurde sie an jene Person übergeben, die das künstlerische Vorbild besaß, und damit waren die beiden stilistisch eng miteinander verbundenen Skulpturengruppen auch räumlich nunmehr vereint.

²⁵¹ Siehe Anm. 217.

Vor dem Hintergrund der äußerst angespannten Lage zwischen den zwei Kardinalnepoten Ludovisi und Borghese scheint diese Erklärung im Hinblick auf die konkreten historischen Umstände zunächst sehr einfach zu sein. Doch benötigt sie weder einen großen ikonographischen Überbau, noch beruht sie auf einem hoch spekulativen Interpretationsansatz. Vor allem aber liefert sie Antworten auf jene in der Forschung noch offenen Fragen, so z. B. warum Borghese keine antike Skulptur aus seiner Sammlung geliefert und Ludovisi dieses Geschenk kommentarlos angenommen hat. Die Pluto-Gruppe war als künstlerisches Nachfolgewerk die perfekte Ergänzung zur vorbildlichen Galliergruppe, und dadurch konnte eine neue Form des Antikenrekurses im barocken Rom des 17. Jh. dokumentiert werden. Ludovisi muss an diesem Geschenk überaus interessiert gewesen sein, wurde doch mit der künstlerischen Bezugnahme der beiden Statuengruppen seine eigene Antikensammlung, die sich gegenüber den etablierten Sammlungen der Medici, Farnese und selbst der Borghese erst einmal behaupten musste, qualitativ aufgewertet und somit auch nobilitiert. Mit dieser Erklärung wird zudem verständlich, warum die Pluto-Gruppe die einzige zeitgenössische Großskulptur in der Ludovisi-Sammlung war, denn ihr Besitz verwies letztlich auf nichts anderes als auf die außerordentlich hohe künstlerische Qualität der vom Kardinalnepoten zusammengetragenen Antiken. Die Pluto-Gruppe war also keinesfalls ein „vergiftetes Präsent“, wie sie Reinhardt bezeichnet hat, sondern vielmehr eine überaus sinnvolle Ergänzung für Ludovisis Antikensammlung, die der Kardinal dementsprechend in unmittelbarer Verbindung mit der Galliergruppe innerhalb eines räumlichen Arrangements inszenieren ließ.²⁵²

Diese skulpturale Dramaturgie von antikem Vorbild und barocker Nachahmung war aber nicht nur für den Eigenbedarf im Sinne eines elitären Kunstgenusses gedacht, dem sich Kardinal Ludovisi im privaten Rahmen hingeben wollte. Vielmehr ging es hierbei um eine genau kalkulierte Strategie im Rahmen der römischen Villenkultur des 17. Jh., in deren Zentrum die öffentliche Inszenierung ihrer Besitzer stand. Kaum sinnfälliger könnte man diesen Repräsentationsanspruch zum Ausdruck bringen als mit dem Bau und der Ausstattung der Villa Borghese, die in den ersten beiden Dekaden des 17. Jh. errichtet wurde (Abb. 125, 126).²⁵³

²⁵² Zu Reinhardts Vorstellung des „vergifteten Geschenks“ siehe Anm. 211.

²⁵³ Zur Bau- und Sammlungsgeschichte der Villa Borghese siehe Die Galleria Borghese 2006, S. 5-11.



Abb. 125 Villa Borghese, Außenansicht
Gemälde von Johann Wilhelm Baur, 1636

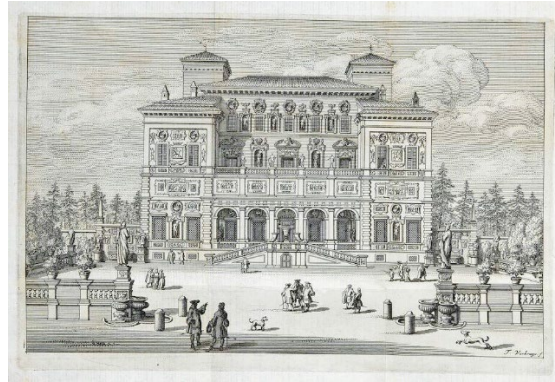


Abb. 126 Villa Borghese, Außenansicht
Graphik von Domenico Montelatici, 1700

Ohne auf die historischen Einzelheiten näher einzugehen, zeigt bereits die Außenansicht dieser prachtvollen Villa, dass es primär um die herrschaftliche Zurschau- stellung von Macht, Ansehen und Prestige ihres Besitzers, Kardinal Scipione Borghese, ging. Zeitgenössische Abbildungen, wie das Gemälde von Johann Wilhelm Baur von 1636 oder die Graphik von Domenico Montelatici von 1700, illustrieren die Funktion der Villa als ein publikumswirksamer Magnet für die römische Gesellschaft, die sich nicht nur zu den diversen Festivitäten auf dem Anwesen treffen konnte, sondern auch die bedeutende Kunst- und Antikensammlung bestaunen sollte. Damit entsprachen diese herrschaftlichen Stadtvillen „semi-public ‚musems““, wie sie Francis Haskell und Nicholas Penny bezeichnet haben, und nach Borgheses Vorstellung sollte seine Villa vor allem als ein Musentempel angesehen werden.²⁵⁴ Diese Art der Glorifizierung bestimmte auch die Sichtweisen zeitgenössischer Texte. So verglich Giacomo Manilli Mitte des 17. Jh. in seiner Beschreibung der Villa Borghese und ihrer Kunstsammlung die Anlage mit dem Garten der Hesperiden – „Hesperio Giardino“ –, also mit jenem antiken Paradiesgarten am westlichen Rand der Welt, in dem die als Hesperiden bezeichneten Nymphen die goldenen Äpfel der Unsterblichkeit bewachten.²⁵⁵ Zweifelsohne verbarg sich dahinter die Intention des Auftraggebers und Kunstmäzens, das Haus Borghese „in den obersten Rängen des römischen Adels“ zu etablieren, wie es Katrin Kalveram formuliert hat.²⁵⁶ Zugleich scheint die Dekoration der Villa Borghese „in bewußter Konkurrenz zur Villa Medici“ entstanden sein: „ein Vorbild, das sie übertraf“.²⁵⁷

²⁵⁴ Haskell/Penny 1981, S. 28; zum Begriff des Musentempels als Charakterisierung der Villa Borghese siehe Karsten 2003, S. 20. Für Kalveram 1995, S. 3, hatte die Borghese-Sammlung „den Charakter einer Schausammlung“, die „auch einem größeren Kreis von Besuchern zugänglich“ war.

²⁵⁵ Manilli 1650, Vorwort o. S.

²⁵⁶ Kalveram 2001, S. 261.

²⁵⁷ Kalveram 2001, S. 268.

Soziales Anspruchsniveau und gesellschaftliches Rivalitätsdenken waren demnach die Hauptimpulse für die Errichtung und hochwertige Ausstattung der Villa, und was für den Kardinalnepoten Borghese galt, das galt im gleichen Maße auch für seinen großen Kontrahenten Ludovisi. Nicht umsonst ließ er sich in unmittelbarer Nachbarschaft zur Villa Borghese seine eigene Villa mit ausgedehnter Gartenanlage errichten, während sich seine Antikensammlung mit der Borghese-Sammlung durchaus messen lassen konnte.²⁵⁸ Man kann dies als eine Form der „statussignifikanten Repräsentation“ bezeichnen, um einen Begriff von Rudolf Preimesberger aufzugreifen.²⁵⁹ Doch erklären sich Dynamik und Intensität in den Aktivitäten der Kardinalnepoten vor allem dadurch, dass sie vor den Augen des römischen Publikums stattfanden. Ob es sich um die Errichtung einer Villa oder den Aufbau einer bedeutenden Kunst- bzw. Antikensammlung handelte; all dies war ein fast schon notwendiger Bestandteil der öffentlichen Selbstdarstellung und -inszenierung im barocken Rom des 17. Jh.

Erst unter diesem Aspekt der publikumswirksamen Zurschaustellung wird verständlich, warum Borgheses Übergabe der Pluto-Gruppe an seinen Kontrahenten Ludovisi so schnell erfolgte und dieser nicht zögerte, sie gemeinsam mit der Galliergruppe in seinem neuen und prachtvoll ausgestatteten Kunstpalast auszustellen. Der neutrale Eintrag im Inventar vom 2. November 1623 reflektiert noch nicht einmal im Ansatz jene klug inszenierte Strategie, die mit der Präsentation der beiden Skulpturengruppen in der Stanza di Proserpina der Villa Ludovisi verbunden war.²⁶⁰ Antikes Vorbild und barocke Nachfolge waren auf eine optisch eindrucksvolle Weise räumlich miteinander verbunden. Und man kann es heute nur mehr erahnen, welchen Triumph diese Gegenüberstellung für Kardinal Ludovisi bedeutet haben mag, und zwar nicht nur gegenüber seinem Kontrahenten Borghese. Ein Achtungserfolg durfte es auch im kollektiven Bewusstsein der römischen Gesellschaft gewesen sein, zumindest bei jenen hohen Repräsentanten, die Zutritt zur Villa Ludovisi mit ihrer bedeutenden Skulpturensammlung hatten.

Heute ist von dieser unmittelbaren Gegenüberstellung nichts mehr zu erkennen, denn die Galliergruppe Ludovisi befindet sich im Pal. Altemps und Berninis Pluto-

²⁵⁸ Nicht umsonst haben Haskell/Penny 1981, S. 28, betont, dass die zwei Skulpturensammlungen von Borghese und Ludovisi, „were certainly the most admired to be formed in seventeenth-century Rome“. Ähnlich hat auch Daltrop 1989, S. 46f., argumentiert. Zur Errichtung der Villa Ludovisi als Konkurrenz zur Villa Borghese siehe Kalveram 1995, S. 88, und Hill 2001, S. 438.

²⁵⁹ Preimesberger 1989, S. 110.

²⁶⁰ Zu diesem Eintrag im Inventar vom 2. November 1623 siehe Anm. 244.

Gruppe in der Villa Borghese. Auch wenn es sich nur um einen Fußweg von etwa zwanzig Minuten handelt; kaum jemand, der beide öffentliche Museen besucht und die zwei Skulpturengruppen getrennt voneinander betrachtet, könnte erahnen, wie eng verflochten ihre Geschichte im ersten Viertel des 17. Jh. war und wie wichtig die Kenntnis der Galliergruppe für Berninis frühen Werdegang gewesen sein muss. Baldinucci zufolge habe der berühmte Bildhauer bei der Vorbereitung seiner Werke „zuerst mit der Invention – prima all’inuizione“ – begonnen.²⁶¹ Bei der Pluto-Gruppe beruhte Berninis künstlerische Erfindungsgabe allerdings auf einer Antikenrezeption.

²⁶¹ Baldinucci 1682, S. 71.

Abbildungsnachweis

- Abb. 1-4, 110, 115, 117
Abb. 5, 6, 17, 22-31, 34, 35, 37, 43, 47-49, 51-57, 59, 61, 63-65, 72-85, 90-97, 123, 124
Abb. 7, 9-11, 16, 36, 50, 58, 60, 62, 71, 122
Abb. 8, 125
Abb. 12, 18
Abb. 13-15, 109, 111-113, 116
Abb. 19
Abb. 20, 21, 32, 33

Abb. 38-42
Abb. 44-46, 114
Abb. 66
Abb. 67, 89, 102, 103
Abb. 68, 69
Abb. 70, 104, 105
Abb. 86-88
Abb. 98
Abb. 99
Abb. 100, 101
Abb. 106
Abb. 107
Abb. 108
Abb. 118, 119
Abb. 120
Abb. 121
Abb. 126
- Gisela Buchwald-Weschcke, München
Winckelmann Akademie München, Bildarchiv

Bacchi/Coliva 2017, S. 163, 166, 168f.

Die Galleria Borghese 2006, S. 5, 29
Winner 1998, S. 182, 186
Claudia Blagojević, Bensheim
Mehnert 1982, Abb. 3
Giambologna 1978, S. 280, Abb. 209a, b, S. 140f., Abb. 56, 57
Rosenberg 2003, Abb. 11-15
Christiane Adele Edelmann, München
Cavalleris 1585, Taf. 92
Sandrart 1680, Taf. c, h, i
Wünsche 1991, Abb. 5, 6
Maffei/Rossi 1704, Taf. XLII, LX, LXI
Andreae 1999, S. 81f., 84
Perrier 1638, Taf. 32
Bisschop 1680, Taf. 40
Audran 1683, Taf. 7, 8
Polito 1999, Abb. 3
Nash 1961, S. 491, Abb. 605
Schreiber 1880, Faltplan
Benocci 2010, S. 110, Fig. 32, S. 114, Fig. 34
Schiavo 1981, Fig. 107
Falda 1670, Taf. 11
Montelatici 1700, o. S.

Literaturliste

- Aldrovandi 1556** Aldrovandi, Ulisse: Delle statue antiche, che per tutta Roma, in diversi luoghi, e case si veggono, Venedig 1556
- Amadio 1992** Amadio, Adele Anna: La Villa Ludovisi e la Collezione di Sculture, in: Antonio Giuliano (Hg.): La Collezione Boncompagni Ludovisi. Algardi, Bernini e la fortuna dell'antico, Rom 1992, S. 9-17
- Andreae 1999** Andreae, Bernard: Odysseus. Mythos und Erinnerung, Ausst. Kat. Mainz 1999
- Andreae 2001** Andreae, Bernard: Skulptur des Hellenismus, München 2001
- Angelini 1999** Angelini, Alessandro: Bernini, Mailand 1999
- Attanasio/Bruno/Prochaska 2011** Attanasio, Donato, Bruno, Matthias und Prochaska, Walter: The Docimian Marble of the Ludovisi and Capitoline Gauls and other Replicas of the Pergamene Dedications, in: American Journal of Archaeology, Vol. 115, No. 4, Oktober 2011, S. 575-587
- Audran 1683** Audran, Gérard: Les Proportions du Corps Humain: Mesurées sur les plus belles Figures de l'Antiquité, Paris 1683
- Avery 1987** Avery, Charles: Giambologna. The Complete Sculpture, Oxford 1987
- Avery 1998** Avery, Charles: Bernini, München 1998
- Bacchi/Coliva 2017** Bacchi, Andrea und Coliva, Anna (Hgg.): Bernini, Ausst. Kat., Rom 2017
- Baldinucci 1682** Baldinucci, Filippo: Vita del Cavaliere Gio. Lorenzo Bernino. Scultore, Architetto, e Pittore, Florenz 1682
- Baldinucci 2006** Baldinucci, Filippo: The Life of Bernini, übersetzt von Catherine Enggass, University Park/Pennsylvania 2006
- Barocchi 1971** Barocchi, Paola (Hg.): Scritti d'Arte del Cinquecento, Tom. I und II, Mailand/Neapel 1971-73
- Baumgart 1963** Baumgart, Fritz: Renaissance und Kunst des Manierismus, Köln 1963
- Beck/Schulze 1989** Beck, Herbert und Schulze, Sabine (Hgg.): Antikenrezeption im Hochbarock, Berlin 1989 (Schriften des Liebighauses)
- Becker 1995** Becker, Ulrich: Von allen Seiten schön – Giambologna, Susini, Tacca, Prieur, in: Volker Krahn (Hg.): Von allen Seiten schön. Bronzen der Renaissance und des Barock, Ausst. Kat., Heidelberg 1995, S. 349

- Bellori 1672** Bellori, Gio:Pietro: Le Vite de Pittori, Scultori et Architetti moderni, Rom 1672
- Bellori 2018** Bellori, Giovan Pietro: Die Idee des Malers, des Bildhauers und des Architekten, übersetzt von Anja Brug und Irina Schmiedel, hg. von Elisabeth Oy-Marra, Göttingen 2018 (Italienische Erstausgabe Rom 1672)
- Benocci 2010** Benocci, Carla: Villa Ludovisi, Rom 2010
- Bernini 1988** Bernini, Domenico: Vita del Cavalier Giovanni Lorenzo Bernini, Nachdruck der Ausgabe Rom 1713, München 1988
- Bernini 2011** Bernini, Domenico: The Life of Gian Lorenzo Bernini, hg. von Franco Mormando, University Park/Pennsylvania (Italienische Erstausgabe Rom 1713)
- Bernino 1713** Bernino, Domenico: Vita del Cavalier Gio. Lorenzo Bernino, Rom 1713
- Beyer 2024** Beyer, Andreas: Cellini. Ein Leben im Furor, Berlin 2024
- Białostocki 1981** Białostocki, Jan: Giovanni Lorenzo Bernini, Berlin 1981
- Białostocki 1987** Białostocki, Jan: Gian Lorenzo Bernini e l'antico, in: Marcello Fagiolo (Hg.): Gian Lorenzo Bernini e le arti vivise, Rom/Florenz 1987, S. 59-71
- Bisschop 1680** Bisschop, Jan de: Signorum Veterum Icones. Fünffzig Ausserlessen Statuen, Augsburg 1680
- Bleyl/Glatigny 2011** Bleyl, Matthias und Glatigny, Pascal Dubourg (Hgg.): Quadratura. Geschichte, Theorien, Techniken, Berlin/München 2011
- Bocchi 1591** Bocchi, Francesco: Le Bellezze della Citta di Fiorenza, Florenz 1591
- Bol 2007** Bol, Peter C. (Hg.): Die Geschichte der antiken Bildhauerkunst, Bd. III: Hellenistische Plastik, Text- und Tafelband, Mainz 2007
- Borboni 1661** Borboni, Giovanni Andrea: Delle Statue, Rom 1661
- Borghini 1584** Borghini, Raffaello: Il Riposo, Florenz 1584
- Boselli 1994** Boselli, Orfeo: Osservazioni sulla scultura antica. I manoscritti di Firenze e di Ferrara, hg. von Antonio P. Torresi, Ferrara 1994 (Originalmanuskript Mitte 17. Jh.)
- Boucher 1998** Boucher, Bruce: Italian Baroque Sculpture, London 1998
- Brauer/Wittkower 1931** Brauer, Heinrich und Wittkower, Rudolf: Die Zeichnungen des Gianlorenzo Bernini, Text- und Tafelband, Berlin 1931 (Nachdruck 1969)
- Braun 1854** Braun, Emil: Die Ruinen und Museen Roms für Reisende, Künstler und Alterthumsfreunde, Braunschweig 1854

- Brinckmann 1917** Brinckmann Albert E.: Barockskulptur. Entwicklungsgeschichte der Skulptur in den Romanischen und Germanischen Ländern seit Michelangelo bis zum Beginn des 18. Jahrhunderts, Berlin-Neubabelsberg 1917 (Handbuch der Kunstwissenschaft)
- Bruand 1956** Bruand, Yves: Restauration des Sculptures Antiques du Cardinal Ludovisi, in: *Mélanges. D'Archéologie et d'Histoire*, Tom. LXVIII, 1956, S. 397-418
- Büchel 2002** Büchel, Daniel: Raffe und regiere! Überlegungen zur Herrschaftsfunktion römischer Kardinalnepoten (1590-1655), in: *Historische Anstöße. Festschrift für Wolfgang Reinhard zum 65. Geburtstag am 10. April 2002*, Berlin 2002, S. 197-234
- Büchel/Reinhardt 2001** Daniel Büchel und Volker Reinhardt (Hgg.): Die Kreise der Nepoten. Neue Forschungen zu alten und neuen Eliten Roms in der frühen Neuzeit, Interdisziplinäre Forschungstagung 7. bis 10. März 1999, Istituto Svizzero di Roma, Bern u. a. 2001
- Bühler 2002** Bühler, Andreas: Kontrapost und Kanon. Studien zur Entwicklung der Skulptur in Antike und Renaissance, phil. Diss, München/Berlin 2002
- Burckhardt 1924** Burckhardt, Jacob: Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens, Leipzig 1924 (Erstausgabe Basel 1855)
- Cagiano de Azevedo 1951** Cagiano de Azevedo, Michelangelo: *Le Antichità di Villa Medici*, Rom 1951
- Cain 2006** Cain, Hans-Ulrich: Das Bild der Kelten und Gallier in der archäologischen Forschung, in: *Celtes et Gaulois dans l'Histoire, l'historiographie et l'idéologie moderne*, hg. von Sabine Rierckhoff, Glux-en-Glenne 2006, S. 75-96
- Cavalleris 1585** Cavalleris, Joannes Baptista: *Antiquarum Statuarum Urbis Romae Primus et Secundus Liber*, Rom 1585
- Cellini 1857** Cellini, Benvenuto: *I Trattati dell'Oreficeria e della Scultura*, hg. von Carlo Milanese, Florenz 1857
- Chastel 1987** Chastel, André: *Die Kunst Italiens*, München 1987
- Cheney 1997** Cheney, Liana De Girolami (Hg.): *Readings in Italian Mannerism*, New York u. a. 1997 (*American University Studies, Series XX, Fine Arts, Vol. 24*)
- Claudian 2009** Claudian: *Der Raub der Proserpina*, übersetzt von Anne Friedrich und Anna Katharina Frings, Darmstadt 2009 (*Edition Antike*)
- Coarelli 1978** Coarelli, Filippo: Il «Grande Donario» di Attalo I, in: *I Galli e l'Italia*, Ausst. Kat., Rom 1978, S. 231-256

- Coffin 1991** Coffin, Davis R.: Gardens and Gardening in Papal Rome, Princeton/ New Jersey 1991
- Cole 2008** Cole, Michael: Giambologna and the Sculpture with No Name, in: Oxford Art Journal, Vol. 31, 2008, S. 339-359
- Coliva 2017** Coliva, Anna: Dalla Roma *sine Decoro* dei Borghese alla Roma "Moralizzata" di Urbano VIII Barberini, in: Andrea Bacchi und Anna Coliva (Hgg.): Bernini, Ausst. Kat., Rom 2017, S. 133-153
- Coliva/Schütze 1998** Coliva, Anna und Schütze, Sebastian (Hgg.): Bernini Scultore. La Nascita del Barocco in Casa Borghese, Ausst. Kat., Rom 1998
- Daltrop 1989** Daltrop, Georg: Antikensammlungen und Mäzenatentum um 1600 in Rom, in: Herbert Beck und Sabine Schulze (Hgg.): Antikenrezeption im Hochbarock, Berlin 1989, S. 37-58
- Demandt 2011** Demandt, Alexander: Die Kelten, München 2011
- Dhanens 1956** Dhanens, Elisabeth: Jean Boulogne. Giovanni Bologna Fiammingo, Brüssel 1956
- Die Galleria Borghese 2006** Die Galleria Borghese. Meisterwerke, mit Einführung von Anna Coliva, Florenz 2006
- Dittmann 1983** Dittmann, Lorenz: Perspektivität und Polyperspektivität der Skulpturen Anthony Caros, in: Petra Jaeger und Rudolf Lütke (Hgg.): Distanz und Nähe. Reflexionen und Analysen zur Kunst der Gegenwart, Würzburg 1983, S. 271-290
- Dodge Barton 1948** Dodge Barton, Eleanor: The Problem of Bernini's Theories of Art, in: Marsyas. Studies in the History of Art, Vol. IV, 1945-47, New York 1948, S. 81-111
- D'Onofrio 1967** D'Onofrio, Cesare: Roma. Vista da Roma, Rom 1967
- D'Onofrio 1969** D'Onofrio, Cesare: Roma nel Seicento, Florenz 1969
- Fagiolo 1994** Fagiolo, Maurizio: Bernini, Mailand 1994
- Fagiolo dell'Arco 2001** Fagiolo dell'Arco, Maurizio: L'immagine al potere. Vita di Giovan Lorenzo Bernini, Rom/Bari 2001
- Falda 1670** Falda, Giovanni Battista: Li giardini di Roma, Rom 1670
- Faldi 1953A** Faldi, Italo: Note sulle Sculture Borghesiane del Bernini, in: Bollettino D'Arte, Anno XXXVIII, Serie IV, N. I, 1953, S. 140-146
- Faldi 1953B** Faldi, Italo: Nuove Note sul Bernini, in: Bollettino D'Arte, Anno XXXVIII, Serie IV, N. I, 1953, S. 310-316

- Faldi 1954** Faldi, Italo: Galleria Borghese. Le Sculture dal Secolo XVI al XIX, Rom 1954
- Fastenrath 1990** Fastenrath, Wiebke: "quadro riportato". Eine Studie zur Begriffsgeschichte mit besonderer Berücksichtigung der Deckenmalerei, München 1990
- Filangieri di Candida 1897** Filangieri di Candida, Antonio: Due Bronzi di Giovan Bologna nel Museo Nazionale di Napoli, in: Napoli Nobilissima: Rivista d'Arte e di Topografia Napoletana, Vol. 6, 1897, S. 20-24
- Foß/Meyenburg 2012** Foß, Rainer und Meyenburg, Ina: Berninis Rom. Eine Entdeckungsreise, Frankfurt/M. 2012
- Frangenberg 1990** Frangenberg, Thomas: Der Betrachter. Studien zur florentinischen Kunstliteratur des 16. Jahrhunderts, phil. Diss., Berlin 1990 (Frankfurter Forschungen zur Kunst, Bd. 16)
- Fraschetti 1900** Fraschetti, Stanislao: Il Bernini. La sua vita. La sua opera. Il suo tempo, Mailand 1900
- Friedlaender 1966** Friedlaender, Walter: Nicolas Poussin. A new Approach, New York 1966
- Garas 1967** Garas, Klara: The Ludovisi Collection of Pictures in 1633 – I/II, in: The Burlington Magazine, Vol. 109, Mai, 1967, S. 287-291, Juni, 1967, S. 339-349
- Giambologna 1978** Giambologna 1529–1606. Ein Wendepunkt der europäischen Plastik, Ausst. Kat. hg. von Charles Avery, Anthony Radcliffe und Manfred Leithe-Jasper, Wien 1978
- Giannini/Baratta 2018** Giannini, Federico und Baratta, Ilaria: Berninis Vergewaltigung der Proserpina, an den Anfängen des Barock, in: Quaderni di Viaggio di Finestre sull'Arte online (Onlinepublikation vom 03.07.2018)
- Gibbons 1995** Gibbons, Mary Weitzel: Giambologna. Narrator of the Catholic Reformation, Berkeley/Los Angeles/Oxford 1995
- Giuliano 1992** Giuliano, Antonio (Hg.): La Collezione Boncompagni Ludovisi. Algardi, Bernini e la fortuna dell'antico, Rom 1992
- Goethe 1990** Goethe, Johann Wolfgang von: Proserpina. Ein Monodrama, in: ders.: Dramatische Dichtungen II, München 1990, S. 455-462 (Hamburger Ausgabe, Bd. 4)
- Haskell 1996** Haskell, Francis: Maler und Auftraggeber. Kunst und Gesellschaft im italienischen Barock, Köln 1996

- Haskell/Penny 1981** Haskell, Francis und Penny, Nicholas: Taste and the Antiquity. The Lure of Classical Sculpture, New Haven/London 1981
- Hawley 1971** Hawley, Henry: A Terra-cotta Model for Bernini's Proserpina, in: The Bulletin of the Cleveland Museum of Art, Vol. 58, No. 4, April 1971, S. 107-111
- Helbig 1969** Helbig, Wolfgang: Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom, 3. Bd.: Die Staatlichen Sammlungen, Tübingen 1969
- Hibbard 1958** Hibbard, Howard: Nuove Note sul Bernini: in: Bollettino D'Arte, Anno XLIII, Serie IV, 1958, S. 181-183
- Hibbard 1990** Hibbard, Howard: Bernini, London 1990 (Erstausgabe London 1965)
- Hill 2001** Hill, Michael: The Patronage of a Disenfranchised Nephew: Cardinal Scipione Borghese and the Restoration of San Crisogono in Rome, 1618-1628, in: Journal of the Society of Architectural Historians, Vol. 60, Dezember, 2001, S. 432-449
- Hölscher 1985** Hölscher, Tonio: Die Geschlagenen und Ausgelieferten in der Kunst des Hellenismus, in: Antike Kunst, 28. Jg., Heft 2, 1985, S. 120-136
- Hoffmann 1939** Hoffmann, Hans: Hochrenaissance, Manierismus, Frühbarock. Die Italienische Kunst des 16. Jahrhunderts, Zürich 1939
- Hofter 2011** Hofter, Mathias René: Selbstmord eines gallischen Ehepaares, ›Galliergruppe Ludovisi‹, in: Pergamon. Panorama der antiken Metropole, Ausst. Kat., hg. von Ralf Grüßinger, Volker Kästner und Andreas Scholl, Petersberg 2011, S. 518
- Howard 1990** Howard, Seymour: Pergamene Art Collecting and its Aftermath, in: Antiquity Restored. Essays on the Afterlife of the Antique, Wien 1990, S. 28-41
- Howard 1997** Howard, Seymour: Identity Formation and Image Reference in the Narrative Sculpture of Bernini's early Maturity: *Hercules and Hydra* and *Eros Triumphant* (1979), in: ders.: Art and Imago. Essays on Art as a Species of Autobiography, London 1997, S. 100-140 (Erstausgabe in: Art Quarterly, Vol. 2/2, 1979, S. 140-171)
- Jaitner 1997** Jaitner, Klaus: Die Hauptinstruktionen Gregors XV. für die Nuntien und Gesandten an den Europäischen Fürstenhöfen 1621 – 1623, Bd. 1, Tübingen 1997
- Justi 1900** Justi, Carl: Michelangelo. Beiträge zur Erklärung der Werke und des Menschen, Leipzig 1900
- Kähler 1948** Kähler, Heinz: Der Grosse Fries von Pegamon, Berlin 1948

- Kalveram 1995** Kalveram, Katrin: Die Antikensammlung des Kardinals Scipione Borghese, phil. Diss., Worms 1995
- Kalveram 2001** Kalveram, Katrin: Antikensammlungen als Element der Selbstdarstellung und des sozialen Prestiges: Die Antikensammlung Borghese, in: Daniel Büchel und Volker Reinhardt (Hgg.): Die Kreise der Nepoten. Neue Forschungen zu alten und neuen Eliten Roms in der frühen Neuzeit, Interdisziplinäre Forschungstagung 7. bis 10. März 1999, Istituto Svizzero di Roma, Bern u. a. 2001, S. 261-296
- Kanz 2025** Kanz, Roland: Figura serpentinata, in: Enzyklopädie der Neuzeit Online, S. 1-5 (Online-Publikation, abgerufen am 22.07.2025)
- Karsten 2003** Karsten, Arne: Künstler und Kardinäle. Vom Mäzenatentum römischer Kardinalnepoten im 17. Jahrhundert, phil. Diss., Köln/Weimar/Wien 2003
- Karsten 2006** Karsten, Arne: Kardinal Ludovico Ludovisi, in: Biographisch-Bibliographisches Kirchenlexikon, XXVI. Bd., Nordhausen 2006, Sp. 893-897
- Karsten 2007** Karsten, Arne: Bernini. Der Schöpfer des Barocken Rom, München 2007
- Karsten/Reinhardt 2021** Karsten, Arne und Reinhardt, Volker: Kardinäle, Künstler, Kurtisanen. Wahre Geschichten aus dem barocken Rom, Darmstadt 2021
- Kauffmann 1965** Kauffmann, Hans: Die »Aeneas- und Anchises«-Gruppe von Gianlorenzo Bernini (1598–1680) in der Galleria Borghese, in: Studien zur Geschichte der Europäischen Plastik. Festschrift Theodor Müller zum 19. April 1965, hg. von Kurt Martin u. a., München 1965, S. 281-291
- Kauffmann 1970** Kauffmann, Hans: Giovanni Lorenzo Bernini. Die figürlichen Kompositionen, Berlin 1970
- Kauffmann 1985** Kauffmann, Hans: Anmerkungen zu Berninis Inszenierung seiner Bildwerke, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 48. Bd., H. 1, 1985, S. 101-108
- Kenseth 1981** Kenseth, Joy: Bernini's Borghese Sculptures: Another View, in: The Art Bulletin, März 1981, S. 191-211
- Keutner 1967** Keutner, Herbert: Giovanni Bologna und Michelangelo, in: Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes. Akten des 21. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte in Bonn 1964, Bd. II: Michelangelo, Berlin 1967, S. 128-134

- Keutner 1978** Keutner, Herbert: Die künstlerische Entwicklung Giambolognas bis zur Aufrichtung der Gruppe des Sabinerinnenraubes, in: Giambologna 1529–1606. Ein Wendepunkt der europäischen Plastik, Ausst. Kat. hg. von Charles Avery, Anthony Radcliffe und Manfred Leithe-Jasper, Wien 1978, S. 19-30
- Köchli 2006** Köchli, Ulrich: Nepoten, Pfründen und Klienten. Die Krise der Familie Barberini nach dem Tod Urbans VIII., in: Arne Karsten und Hillard von Thiessen (Hgg.): Nützliche Netzwerke und korrupte Seilschaften, Göttingen 2008, S. 163-180
- Krahn 1995A** Krahn, Volker (Hg.): Von allen Seiten schön. Bronzen der Renaissance und des Barock, Ausst. Kat., Heidelberg 1995
- Krahn 1995B** Krahn, Volker: „Von allen Seiten schön“, in: Volker Krahn (Hg.): Von allen Seiten schön. Bronzen der Renaissance und des Barock, Ausst. Kat., Heidelberg 1995, S. 10-33
- Krahn 1995C** Nach Giambologna (1529-1609): Raub einer Sabinerin, in: Volker Krahn (Hg.): Von allen Seiten schön. Bronzen der Renaissance und des Barock, Ausst. Kat., Heidelberg 1995, S. 374
- Krems 2002** Krems, Eva-Bettina: Die ‚magnifica modestia‘ der Ludovisi auf dem Monte Pincio in Rom. Von der Hermathena zu Berninis Marmorbüste Gregors XV, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft, 29. Bd., 2002, S. 105-163
- Künzl 1971** Künzl, Ernst: Die Kelten des Epigonos von Pergamon, Würzburg 1971
- Kuhn 1967** Kuhn, Rudolf: Die Entstehung des Bernini'schen Heiligenbildes, phil. Diss., Berlin/München 1967
- Kuhn 1970** Kuhn, Rudolf: Gian Lorenzo Bernini und Ignatius von Loyola, in: Martin Gosebruch und Lorenz Dittmann (Hgg.): Argo. Festschrift für Kurt Badt zu seinem 80. Geburtstag am 30. März 1970, Köln 1970, S. 297-323
- Kuhn 1980** Kuhn, Rudolf: Die Dreiansichtigkeit der Skulpturen des Gian Lorenzo Bernini und des Ignaz Günther, in: Klaus Ertz (Hg.): Festschrift für Wilhelm Messerer, S. 231-249
- Kuhn 1993** Kuhn, Rudolf: Gian Lorenzo Bernini. Gesammelte Beiträge zur Auslegung seiner Skulpturen, Frankfurt/M. 1993
- Kummer 1992** Kummer, Stefan: Antiken- und Naturstudium im bildhauerischen Werk Berninis, in: Kotinos. Festschrift für Erika Simon, hg. von Heide Froning, Tonio Hölscher und Harald Mielsch, Mainz 1992, S. 463-468
- Kunze 2002** Kunze, Christian: Zum Greifen nah. Stilphänomene in der Hellenistischen Skulptur und ihre inhaltliche Interpretation, München 2002

- Kunze 2011** Kunze, Christian: Hellenistische Skulpturen aus Pergamon, in: Pergamon. Panorama der antiken Metropole, Ausst. Kat., hg. von Ralf Grüßinger, Volker Kästner und Andreas Scholl, Petersberg 2011, S. 313-319
- Lalanne 1885** Lalanne, Ludovic (Hg.): Journal du Voyage du Cavalier Bernin en France par M. de Chantelou, Paris 1885
- Lanciani 1893-1901** Lanciani, Rodolfo: Forma Urbis Romae. 46 Tafeln, Mailand 1893–1901
- Lanciani 1906** Lanciani, Rodolfo: Il Gruppo dei Niobidi nei Giardini di Sallustio, in: Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma, Vol. 34, 1906, S. 157-185
- Larsson 1974** Larsson, Lars Olof: Von allen Seiten gleich schön. Studien zum Begriff der Vielansichtigkeit in der europäischen Plastik von der Renaissance bis zum Klassizismus, Uppsala 1974 (Stockholm Studies in History of Art)
- Lavin 1968** Lavin, Irving: Five New Youthful Sculptures by Gianlorenzo Bernini and a Revised Chronology of His Early Works, in: The Art Bulletin, Vol. 50, September 1968, S. 223-248
- Lavin 1989** Lavin, Irving: Bernini and Antiquity – The Baroque Paradox. A Poetical View, in: Herbert Beck und Sabine Schulze (Hgg.): Antikenrezeption im Hochbarock, Berlin 1989, S. 9-36
- Lavin 2009** Lavin, Irving: Visible Spirit. The Art of Gianlorenzo Bernini, Vol. II, London 2009
- Leithe-Jasper 1978** Leithe-Jasper, Manfred: Der Raub einer Sabinerin. Der Raub der Sabinerinnen, in: Giambologna 1529–1606. Ein Wendepunkt der europäischen Plastik, Ausst. Kat. hg. von Charles Avery, Anthony Radcliffe und Manfred Leithe-Jasper, Wien 1978, S. 143f., 281f.
- Lomazzo 1584** Lomazzo, Giovanni Paolo: Trattato dell'Arte de la Pittura, Mailand 1584
- Maffei/Rossi 1704** Maffei, Paolo Alessandro und Rossi, Domenico de: Raccolta di statue antiche e moderne, Rom 1704
- Magnuson 1982** Magnuson, Torgil: Rome in the Age of Bernini, Vol. I: From the Election of Sixtus V to the Death of Urban VIII, Uppsala 1982

- Mandel 2007** Mandel, Ursula: Räumlichkeit und Bewegungserleben – Körperchicksale im Hochhellenismus (240-190 v. Chr.), in: Peter C. Bol (Hg.): Die Geschichte der antiken Bildhauerkunst, Bd. III: Hellenistische Plastik, Text- und Tafelband, Mainz 2007, S. 103-239
- Manilli 1650** Manilli, Giacomo: Villa Borghese, fuori di Porta Pinciana, Rom 1650
- Mariani 1974** Mariani, Valerio: Gian Lorenzo Bernini, Neapel 1974
- Martinelli 1658** Martinelli, Fioravante: Roma ricercata nel suo sito & nella scuola di tutti gli antiquarij, Rom 1658
- Marvin 2002** Marvin, Miranda: The Ludovisi Barbarians: The Grand Manner, in: Elaine K. Gazda (Hg.): The Ancient Art of Emulation. Studies in Artistic Originality and Tradition from the Present to Classical Antiquity, Ann Arbor/Michigan 2002, S. 205-223
- Mattei 1987** Mattei, Marina: Il Galata Capitolino. Uno Splendido Dono di Attalo, Rom 1987
- Maurer 2001** Maurer, Emil: Manierismus. Figura serpentinata und andere Figurenideale. Studien • Essays • Berichte, München 2001
- Mehnert 1982** Mehnert, Karl-Heinz (Hg.): Gianlorenzo Bernini, Leipzig 1982
- Mérot 1990** Mérot, Alain: Nicolas Poussin, London 1990
- Michaelis 1906** Michaelis, Adolf: Die Archäologischen Entdeckungen des Neunzehnten Jahrhunderts, Leipzig 1906
- Minozzi 1998** Minozzi, Marina: Appendice documentaria: le opere di Bernini nella collezione di Scipione Borghese, in: Anna Coliva und Sebastian Schütze (Hgg.): Bernini Scultore. La Nascita del Barocco in Casa Borghese, Ausst. Kat., Rom 1998, S. 423-460
- Montagu 1989** Montagu, Jennifer: The Influence of the Baroque on Classical Antiquity, in: Herbert Beck und Sabine Schulze (Hgg.): Antikenrezeption im Hochbarock, Berlin 1989, S. 85-108
- Montagu 1992** Montagu, Jennifer: Roman Baroque Sculpture. The Industry of Art, New Haven/London 1992
- Montanari 2004** Montanari, Tomaso: Gian Lorenzo Bernini, Rom 2004 (Grandi Scultori)
- Montelatici 1700** Montelatici, Domenico: Villa Borghese fuori di Porta Pinciana, Rom 1700

- Morét 2003** Morét, Stefan: Der *paragone* im Spiegel der Plastik, in: Alessandro Nova und Anna Schreurs (Hgg.): Benvenuto Cellini. Kunst und Kunsttheorie im 16. Jahrhundert, Köln/Weimar/Wien 2003, S. 203-215
- Mormando 2011** Mormando, Franco: Bernini. His Life and his Rome, Chicago/London 2011
- Myssok 1999** Myssok, Johannes: Bildhauerische Konzeption und plastisches Modell in der Renaissance, phil. Diss., Münster 1999 (Beiträge zur Kunstgeschichte des Mittelalters und der Renaissance, Bd. 8)
- Myssok 2016** Myssok, Johannes: Giambologna. Florenz triumphiert über Pisa (Modell), 1565, in: Bastian Eclercy (Hg.): Maniera. Pontormo, Bronzino und das Florenz der Medici. Ausst. Kat., München/London/New York 2016, S. 206f.
- Nash 1961** Nash, Ernest: Bildlexikon zur Topographie des antiken Rom, 1. Bd., Tübingen 1961
- Nebendahl 1990** Nebendahl, Dorte: Die schönsten Antiken Roms. Studien zur Rezeption antiker Bildhauerwerke im römischen Seicento, phil. Diss., Worms 1990
- Niikura 2019/20** Niikura, Shinsuke: Verschiedene Aspekte der Vielansichtigkeit: eine Fallstudie über die Ansichtigkeit bei Michelangelos Skulpturen, in: Keio University Art Center, Annual Report 2019/20, Bulletin 27, S. 183-201
- Nova 2003** Nova, Alessandro: *Paragone*-Debatte und gemalte Theorie in der Zeit Cellinis, in: Alessandro Nova und Anna Schreurs (Hgg.): Benvenuto Cellini. Kunst und Kunsttheorie im 16. Jahrhundert, Köln/Weimar/Wien 2003, S. 183-202
- Nova/Schreurs 2003** Nova, Alessandro und Schreurs, Anna (Hgg.): Benvenuto Cellini. Kunst und Kunsttheorie im 16. Jahrhundert, Köln/Weimar/Wien 2003
- Ovid 1986** Publius Ovidius Naso: Metamorphosen. Epos in 15 Büchern, hg. und übersetzt von Hermann Breitenbach, Stuttgart 1986
- Palma 1983** Palma, Beatrice: I Marmi Ludovisi: Storia della Collezione, in: Museo Nazionale Romano. Le Sculture, hg. von Antonio Giuliano, Bd. I, 4, Rom 1983
- Palma/Lachenal 1983** Palma, Beatrice und Lachenal, Lucilla de: I Marmi Ludovisi nel Museo Nazionale Romano, in: Museo Nazionale Romano. Le Sculture, hg. von Antonio Giuliano, Bd. I, 5, Rom 1983
- Panofsky 1989** Panofsky, Erwin: Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie, Berlin 1989 (Erstausgabe Leipzig u. a. 1924)
- Panofsky 1997** Panofsky, Erwin: Studien zur Ikonologie der Renaissance, Köln 1997 (Erstausgabe New York 1939)

- Panofsky 2005** Panofsky, Erwin: Was ist Barock?, hg. von Michael Glasmeier und Johannes Zahlten, Hamburg 2005 (Manuskript 1934-35)
- Papini 2016** Papini, Massimiliano: Commemorations of Victory: Attalid Monuments to the Defeat of the Galatians, in: Carlos A. Picón und Seán Hemingway (Hgg.): Pergamon and the Hellenistic Kingdoms of the Ancient World, Ausst. Kat., New York, S. 40-43
- Pastor 1927** Pastor, Ludwig: Geschichte der Päpste seit dem Ausgang des Mittelalters, 12. Bd.: Geschichte der Päpste im Zeitalter der katholischen Restauration und des Dreißigjährigen Krieges, Leo XI. und Paul V. (1605-1621), Freiburg 1927
- Pastor 1928** Pastor, Ludwig: Geschichte der Päpste seit dem Ausgang des Mittelalters, 13. Bd.: Geschichte der Päpste im Zeitalter der katholischen Restauration und des Dreißigjährigen Krieges, 1. Abteilung: Gregor XV. (1621-1623), Freiburg 1928
- Pergamon 2011** Pergamon. Panorama der antiken Metropole, Ausst. Kat., hg. von Ralf Grüßinger, Volker Kästner und Andreas Scholl, Petersberg 2011
- Perrier 1638** Perrier, François: Segmenta nobilium signorum et statuarum, Rom 1638
- Pfab 2009** Pfab, Tina: Analyse von Gianlorenzo Berninis „Pluto und Proserpina“, München 2009
- Plinius d. Ä. 1989** C. Plinius Secundus d. Ä.: Naturalis Historiae. Naturkunde, Buch XXXIV, Lateinisch-Deutsch, hg. und übersetzt von Roderich König in Zusammenarbeit mit Karl Bayer, München/Zürich 1989
- Plinius d. Ä. 2007** C. Plinius Secundus d. Ä.: Naturalis Historiae. Naturkunde, Buch XXXVI, Lateinisch-Deutsch, hg. und übersetzt von Roderich König in Zusammenarbeit mit Joachim Hopp, Düsseldorf 2007
- Poeschke 1992** Poeschke, Joachim: Die Skulptur der Renaissance in Italien, Bd. 2: Michelangelo und seine Zeit, München 1992
- Polito 1999** Polito, Eugenio (Hg.): I Galati Vinti. Il Trionfo sui Barbari da Pergamo a Roma, Ausst. Kat., Mailand 1999
- Pollitt 1988** Pollitt, Jerome Jordan: Art in the Hellenistic Age, New York u. a. 1988
- Pope-Hennessy 1963** Pope-Hennessy, John: Italian Renaissance and Baroque Sculpture, London 1963

- Preimesberger 1985** Preimesberger, Rudolf: Themes from Art Theory in the Early Works of Bernini, in: Irving Lavin (Hg.): Gianlorenzo Bernini. New Aspects of His Art and Thought. A Commemorative Volume, University Park/Pennsylvania/London 1985, S. 1-18
- Preimesberger 1989** Preimesberger, Rudolf: Zu Berninis Borghese-Skulpturen, in: Herbert Beck und Sabine Schulze (Hgg.): Antikenrezeption im Hochbarock, Berlin 1989, S. 109-127
- Preimesberger 1998** Preimesberger, Rudolf: Enea e Anchise, in: Anna Coliva und Sebastian Schütze (Hgg.): Bernini Scultore. La Nascita del Barocco in Casa Borghese, Ausst. Kat., Rom 1998, S. 110-123
- Prinz 2000** Prinz, Wolfram: Die Storia oder die Kunst des Erzählens in der italienischen Malerei und Plastik des späten Mittelalters und der Frührenaissance, Mainz 2000
- Radcliffe 1978** Radcliffe, Anthony: Zweifigurige Raptusgruppe, in: Giambologna 1529–1606. Ein Wendepunkt der europäischen Plastik, Ausst. Kat. hg. von Charles Avery, Anthony Radcliffe und Manfred Leithe-Jasper, Wien 1978, S. 139-141
- Reinhardt 2011** Reinhardt, Volker: Im Schatten von Sankt Peter. Die Geschichte des barocken Rom, Darmstadt 2011
- Reinhardt/Büchel 2001** Reinhardt, Volker und Büchel, Daniel: Schnittpunkte und Schnittmengen. Kurie, Karrieren, Konkurrenzen. Diskussionsbericht und Auswertung, in: Daniel Büchel und Volker Reinhardt (Hgg.): Die Kreise der Nepoten. Neue Forschungen zu alten und neuen Eliten Roms in der frühen Neuzeit, Interdisziplinäre Forschungstagung 7. bis 10. März 1999, Istituto Svizzero di Roma, Bern u. a. 2001, S. 359-393
- Riegl 1912** Riegl, Alois (Hg.): Filippo Baldinuccis Vita des Gio. Lorenzo Bernini, übersetzt von Alois Riegl, Wien 1912
- Rose 1919** Rose, Hans (Hg.): Tagebuch des Herrn von Chantelou über die Reise des Cavaliere Bernini nach Frankreich, München 1919
- Rosenberg 2003** Rosenberg, Raphael: *Le vedute della statua*. Michelangelos Strategien zur Betrachterlenkung, in: Alessandro Nova und Anna Schreurs (Hgg.): Benvenuto Cellini. Kunst und Kunsttheorie im 16. Jahrhundert, Köln/Weimar/Wien 2003, S. 217-235
- Rossini 1828-29** Rossini, Luigi: I Sette Colli di Roma antica e moderna, Rom 1828-29

- Rudigier/Truyols 2019** Rudigier, Alexander und Truyols, Blanca: Giambologna. Court Sculptor to Ferdinando I. His Art, his Style and the Medici Gifts to Henri IV, Verona 2019
- Sandart 1680** Sandart, Joachim: Sculpturae veteris admiranda, Nürnberg 1680
- Schalles 1985** Schalles, Hans-Joachim: Untersuchungen zur Kulturpolitik der Pergamenischen Herrscher im dritten Jahrhundert vor Christus, Tübingen 1985 (Istanbuler Forschungen, Bd. 36)
- Scheibler 1994** Scheibler, Ingeborg: Griechische Malerei der Antike, München 1994
- Schiavo 1981** Schiavo, Armando: Villa Ludovisi e Palazzo Margherita, Rom 1981
- Schmidt 1996** Schmidt, Eike D.: Die Überlieferung von Michelangelos verlorenem Samson-Modell, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz, 40. Bd., Heft 1/2, 1996, S. 78-147
- Schmitt 1997** Schmitt, Berthold: Giovanni Lorenzo Bernini. Figur und Raum, phil. Diss., St. Ingbert 1997 (Saarbrücker Hochschulschriften Kunstgeschichte)
- Schneider/Zitzlsperger 2006** Schneider, Pablo und Zitzlsperger, Philipp (Hgg.): Bernini in Paris. Das Tagebuch des Paul Fréart de Chantelou über den Aufenthalt Gianlorenzo Berninis am Hof Ludwigs XIV., Berlin 2006
- Schober 1951** Schober, Arnold: Die Kunst von Pergamon, Innsbruck/Wien 1951
- Scholten 2019** Scholten, Frits: Malerische Skulptur, in: Gudrun Swoboda und Stefan Weppelmann (Hgg.): Caravaggio Bernini. Entdeckung der Gefühle, Ausst. Kat., Wien/Amsterdam 2019, S. 30-45
- Schreiber 1880** Schreiber, Theodor: Die antiken Bildwerke der Villa Ludovisi in Rom, Leipzig 1880
- Schröder 2004** Schröder, Gerald: Versteinerter Blick und entflammte Begierde: Giambolognas ‚Raub der Sabinerin‘ im Spannungsfeld poetisch reflektierter Wirkungsästhetik und narrativer Semantik, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft, 31. Bd., 2004, S. 175-203
- Schulze 1989** Schulze, Sabine: Antikes Vorbild in barockem Pathos. Berninis Daniel in der Löwengrube, in: Herbert Beck und Sabine Schulze (Hgg.): Antikenrezeption im Hochbarock, Berlin 1989, S. 173-191
- Schweitzer 1938** Schweitzer, Bernhard: Das Original der sogenannten Pasquino-Gruppe, Leipzig 1936 (Abhandlungen der Philologisch-Historischen Klasse der Sächsischen Akademie der Wissenschaften, XLIII. Bd., Nr. IV)

- Schweitzer 1963** Schweitzer, Bernhard: Die Menelaos-Patroklos-Gruppe, in: ders.: Ausgewählte Schriften, Bd. II: Zur Kunst der Antike, Tübingen 1963. S. 95-114
- Schwinn 1973** Schwinn, Christa: Die Bedeutung des Torso vom Belvedere für Theorie und Praxis der bildenden Kunst vom 16. Jahrhundert bis Winckelmann, phil. Diss., Frankfurt/M. 1973 (Europäische Hochschulschriften, Reihe XXVIII, Kunstgeschichte)
- Shearman 1994** Shearman, John: Manierismus. Das Künstliche in der Kunst, Weinheim 1994 (Englische Originalausgabe Harmondsworth/Middlesex 1981)
- Sjöström 1978** Sjöström, Ingrid: Quadratura. Studies in Italian Ceiling Painting, Stockholm 1978 (Stockholm Studies in the History of Art, Bd. 30)
- Smith 1995** Smith, Roland Ralph Redfern: Hellenistic Sculpture. A Handbook, London 1995
- Stefano 1999** Stefano, Elisabetta di: Orfeo Boselli e la „nobiltà“ della scultura, phil. Diss., Palermo 1999
- Summers 1997** Summers, David: Maniera and Movement: The Figure Serpentinata, in: Liana De Girolami Cheney (Hg.): Readings in Italian Mannerism, New York u. a. 1997, S. 273-335
- Swoboda/Weppelmann 2019** Swoboda, Gudrun und Weppelmann, Stefan (Hgg.): Caravaggio Bernini. Entdeckung der Gefühle, Ausst. Kat., Wien/Amsterdam 2019
- Tarsia 1564** Tarsia, Giovanni Maria: Oratione o vero Discorso, Florenz 1564
- Urbani/Piatti 1997** Urbani, Paola und Piatti, Raffaele (Hgg.): Museo Nazionale Romano. Palazzo Altemps, Rom 1997
- Varchi 2013** Varchi, Benedetto: Paragone – Rangstreit der Künste, hg. von Oskar Bätschmann und Tristan Weddigen, Darmstadt 2013
- Vasari 1878** Vasari, Giorgio: Le Vite de' più eccellenti Pittori, Scultori ed Architettori, hg. von Gaetano Milanesi, Tom. I, Florenz 1878
- Vergil 1979** Vergil: Aeneis. Zwölf Gesänge, übersetzt und hg. von Karl Vretska, Stuttgart 1979
- Vermeule 1964** Vermeule, Cornelius: European Art and the Classical Past, Cambridge/Mass. 1964
- Visconti 1826** Visconti, Ennio Quirino: Opere Varie Italiane e Francesi, Vol. IV, Mailand 1826

- Vorster 2007** Vorster, Christiane: Die Plastik des späten Hellenismus – Porträts und rundplastische Gruppen, in: Peter C. Bol (Hg.): Die Geschichte der antiken Bildhauerkunst, Bd. III: Hellenistische Plastik, Text- und Tafelband, Mainz 2007, S. 273-331
- Voss 1910** Voss, Hermann: Über Berninis Jugendentwicklung, in: Monatshefte für Kunstwissenschaft, Bd. 3, Nr. 10, 1910, S. 383-389
- Warnke 1977** Warnke, Martin: Peter Paul Rubens. Leben und Werk, Köln 1977
- Wenning 1978** Wenning, Robert: Die Galateranatheme Attalos I. Eine Untersuchung zum Bestand und zur Nachwirkung Pergamenischer Skulptur, Berlin 1978
- Winkler-Horaček 2011** Winkler-Horaček, Lorenz: Sieger und Besiegte – Die großen Schlachtenanatheme der Attaliden, in: Pergamon. Panorama der antiken Metropole, Ausst. Kat., hg. von Ralf Grüßinger, Volker Kästner und Andreas Scholl, Petersberg 2011, S. 139-143
- Winner 1985** Winner, Matthias: Bernini the Sculptor and the classical Heritage in his early Years: Praxiteles', Bernini's, and Lanfranco's Pluto and Proserpina, in: Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte, Bd. XXII, 1985, S. 192-207
- Winner 1998** Winner, Matthias: Ratto di Proserpina, in: Anna Coliva und Sebastian Schütze (Hgg.): Bernini Scultore. La Nascita del Barocco in Casa Borghese, Ausst. Kat., Rom 1998, S. 180-203
- Wittkower 1934** Wittkower, Rudolf: Le Bernin et le Baroque Romain, in: Gazette des Beaux-Arts, Tom. XI, 1934, S. 327-341
- Wittkower 1952** Wittkower, Rudolf: Bernini Studies – I. The Group of Neptune and Triton, in: The Burlington Magazine, Vol. 94, März, 1952, S. 68-76
- Wittkower 1975** Wittkower, Rudolf: The Role of Classical Models in Bernini's and Poussin's Preparatory Work, in: ders: Studies in the Italian Baroque, London 1975, S. 104-114 (Erstveröffentlichung in: Studies in Western Art, Acts of the Twentieth Congress of the History of Art, Princeton 1963)
- Wittkower 1982** Wittkower, Rudolf: Art and Architecture in Italy 1600 to 1750, New Haven/London 1982 (Erstveröffentlichung Harmondsworth 1958)
- Wittkower 1999** Wittkower, Rudolf: Bernini. The Sculptor of the Roman Baroque, London 1999 (Erstausgabe London 1955)
- Wölfflin 1915** Wölfflin, Heinrich: Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst, München 1915

Wünsche 1991 Wünsche, Raimund: Pasquino, in: Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst, 3. Folge, Bd. XLII, 1991, S. 7-38

Wutrich 2004 Wutrich, Timothy Richard: Narrative and allegory in Giambologna's *Rape of a Sabine*, in: *Word & Image*, Vol. 20, No. 4, 2004, S. 308-322

Zikos 2015 Zikos, Dimitrios: Raub einer Sabinerin (nach Giambologna), in: Renate Eikelmann (Hg.): *Bella Figura. Europäische Bronzekunst in Süddeutschland um 1600*, Ausst. Kat., München 2015, S. 200-202

Zitzlsperger 2002 Zitzlsperger, Philipp: Gianlorenzo Bernini. Die Papst- und Herrscherporträts. Zum Verhältnis von Bildnis und Macht, phil. Diss., München 2002

Zöllner/Thoenes/Pöpper 2014 Zöllner, Frank, Thoenes, Christof und Pöpper, Thomas: *Michelangelo. Das vollständige Werk*, Köln 2014