

# Draperien in Stein : ikonologische Überlegungen zu einem Funebralmotiv im Werk Gianlorenzo Berninis

Autor(en): **Ackermann, Felix**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne**

Band (Jahr): - **(1999)**

Heft 3-4

PDF erstellt am: **13.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-870379>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

## DRAPERIEN IN STEIN. IKONOLOGISCHE ÜBERLEGUNGEN ZU EINEM FUNEBRALMOTIV IM WERK GIANLORENZO BERNINIS

Das von Bernini entworfene, kurz nach 1647 vollendete Epitaph der Maria Raggi in S. Maria sopra Minerva ist in verschiedener Hinsicht ein außergewöhnlich innovatives und rezeptionsgeschichtlich erfolgreiches Werk. Im Zentrum des vorliegenden Beitrages steht seine wohl herausragendste Besonderheit: Es hat das Erscheinungsbild einer Drapierung an einem Pfeiler; eine architektonische Grundstruktur fehlt. Zwar waren in Stein ausgeführte Draperien in der spätmittelalterlichen Grabmalkunst ein allgegenwärtiges Motiv, das auch im 16. Jahrhundert nicht ganz verschwand, doch in einer in dieser Weise konstitutiven Rolle wurden sie vor Bernini nie verwendet. In rein formaler Hinsicht evoziert das scheinbar flüchtig drapierte und wie von einem Luftzug bewegte Tuch des Epitaphes Raggi Dynamik und Dramatik, die zuvor der Gattung fremd waren. Die vorliegenden Ausführungen bemühen sich um den Nachweis, daß die Bedeutung der Draperie darüber hinausgeht und zusätzlich in einer höchst neuartigen, nur im Werk Berninis faßbaren Bedeutungsdimension liegt: Sie evoziert in zeichenhafter Weise Transitorik und unmittelbare Aktualität bzw. ein nicht definitiv konstituiertes Monument. Diese hochspezifische Semantik des Tuches mit ihren Grundlagen in den Sehgewohnheiten eines zeitgenössischen Betrachters läßt sich beim Epitaph Raggi besonders gut analysieren, weil sie in engstem Zusammenhang mit den Entstehungsbedingungen des Werkes steht. Nachweisen läßt sie sich auch in anderen Werken; doch gibt es auch Beispiele, mit denen sich zeigen läßt, daß Berninis Tücher keineswegs immer die gleiche Rolle spielen. Im Sinne der hier untersuchten Funktion ist das Tuch eines der Mittel für Berninis zunächst scheinbar paradoxe Schöpfung: das transitorische Monument.

Für Gianlorenzo Bernini folgte ab 1644 auf den Tod Papst Urbans VIII., während dessen einundzwanzig Regierungsjahren er zum führenden und meistbeschäftigten Künstler in Rom

geworden war, eine kurze Zeit der Ungnade und des Ausbleibens großer öffentlicher Aufträge. Dies hatte zur Folge, daß er sich in der zweiten Hälfte der vierziger Jahre auch Aufgaben, die zuvor in seinem Werk eine untergeordnete Rolle gespielt hatten, mit gesteigerter Aufmerksamkeit zuwenden konnte. Dabei ragt bekanntlich die Cappella Cornaro in S. Maria della Vittoria besonders heraus, mit der er ein für die Gattung der Kapellendekoration paradigmatisches Hauptwerk geschaffen hatte. Doch auch eine andere Gattung, das Epitaph<sup>1</sup>, erfuhr in dieser Zeit eine durch die formale Innovation, die künstlerische Qualität und den rezeptionsgeschichtlichen Erfolg herausragende Neuformulierung durch Bernini: Im *Epitaph der Maria Raggi* in S. Maria sopra Minerva<sup>2</sup>.

Zur Bestimmung der innovativen Aspekte, die seine Bedeutung ausmachen, wären drei Hauptbereiche zu untersuchen.

Der eine umfaßt die beiden Putti, die das Ovalbildnis tragen. Das Motiv der bildtragenden Engel und Putti hatte Bernini über Jahrzehnte in verschiedenen Zusammenhängen eingesetzt und weiterentwickelt. Im *Epitaph der Maria Raggi* liegt einer der

---

1. Der Begriff Epitaph wird in der kunstgeschichtlichen Forschung längst im erweiterten Sinne für Wanddenkmäler für Verstorbene verwendet, seien es Grabmäler oder andere Erinnerungsmale (*Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, 5, Sp. 872 f.). Es handelt sich dabei also um einen Oberbegriff, der drei funktionelle Kategorien umfaßt: das Epitaph im engeren Sinne, d.h. die mehr oder wenig aufwendig gestaltete kommenerative Inschrift, sowie als pars pro toto das kleine Wandgrabmal und das Kenotaph, wörtlich das Leergrab, also das formal als Grabmal gestaltete, aber nicht am Begräbnisort aufgestellte kommenerative Wanddenkmal. Die Verwendung eines Oberbegriffes ist insbesondere deshalb sinnvoll, weil diesen drei funktionellen Kategorien keine ihnen entsprechenden, streng differenzierbaren formalen Kategorien zuzuordnen sind; so orientiert sich das Kenotaph naturgemäß in formaler Hinsicht am Grabmal. — Für den vorliegenden Zusammenhang ist es entscheidend, Folgendes festzuhalten: Im fraglichen Zeitraum in Rom gibt sich das kleine Wandgrabmal in aller Regel durch ein über Jahrzehnte weitgehend konstantes formales Grundrepertoire zu erkennen; gewohnheitsmäßig mußte so der zeitgenössische Betrachter bestimmte Formen durchaus mit einer bestimmten Funktion verbinden. Daß gelegentlich diese Formen auch für Kenotaphe eingesetzt wurden oder Grabmäler wie kommenerative Inschrifttafeln erscheinen, bleibt die Ausnahme.

2. Dazu am ausführlichsten: Judith BERNSTOCK, «Bernini's Memorial to Maria Raggi», *The Art Bulletin*, 62 (1980), S. 243-255. Siehe außerdem etwa: Irving LAVIN, *Bernini and the Unity of the Visual Arts*, Oxford; New York; London, 1980, S. 67-70 u. *Bernini in Vaticano* [Ausstellungskatalog Rom, Città del Vaticano], Roma, 1981, S. 115 f.

Höhepunkte dieser facettenreichen Entwicklung vor. Die neuartigen und für Bernini höchst spezifischen Innovationen sind über alle Anwendungsbereiche im Wesentlichen die mit verschiedenen Mitteln erzeugte Fiktion der völligen Lösung des getragenen Objektes vom Grund und damit die Aufwertung der Funktion der Tragefiguren, sowie deren differenzierte und kontrapostisch ausbalancierte formale und affektive Belebung und Dynamisierung<sup>3</sup>.

Ein zweiter Bereich der Innovation liegt im Bildnis, einer eigenartigen Mischform zwischen einem Relief-Clipeus und einer Büste in Ovalnische, das zudem in höchst neuartiger Weise zur Affektdarstellung wird und damit in engem Zusammenhang steht mit Berninis Bemühungen in der Großskulptur um neuartige Dimensionen der weiblichen Affektfigur.

Der dritte und augenfälligste Hauptbereich der Innovation schließlich ist die Draperie, die das Monument geradezu konstituiert. Dem Versuch der Bestimmung ihrer Funktion sind die folgenden Ausführungen gewidmet. Die Werkchronologie würde es zwar nahelegen, als Einstieg in das Thema den unmittelbaren Vorläufer dieses Werkes, das ein paar Jahre zuvor entworfene Epitaph für Alessandro Valtrini in S. Lorenzo in Damaso zu wählen; ich möchte in diesem Rahmen aber dennoch das qualitätvollere, ausgereifere, sorgfältiger durchgebildete und komplexere Werk in den Mittelpunkt stellen.

Dieses wäre wohl kaum zu verstehen ohne zunächst die Frage zu klären, worum es sich dabei eigentlich handelt bzw. was seine Funktion ist.

Ein Wandmonument in einer Kirche mit Bildnis und Inschrift auf schwarzem Grund, bekrönt mit einem Kreuz und versehen mit einem Familienwappen, mußte jeder Betrachter erfahrungsgemäß sogleich als Grabmal identifizieren. In derselben Kirche befinden sich gleich mehrere Beispiele für diese recht konservative Gattungstradition. Auch die Putti sind in diesem Zusammenhang durchaus als Funebralmotive lesbar. Die Putti als Bildträger hat man stets auf die allgegenwärtige antike *imago clipeata* zurückgeführt — zweifellos letztlich nicht zu Unrecht, auch wenn dabei der unmittelbare Hintergrund im römischen Grabmal seit dem

---

3. Mit dem Motiv der bildtragenden Putti und Engel habe ich mich in meiner in Fertigstellung begriffenen Dissertation (Arbeitstitel: *Der barocke Altar zwischen Tradition und neuen Wirkungsdimensionen: Studien zu ausgewählten Aspekten der Altäre Gianlorenzo Berninis*) auseinandergesetzt.

späten 15. Jahrhundert sowie in Berninis vorangehendem Werk gerne übersehen wird.

Obwohl dies der anschauliche Bestand suggeriert, ist das Epitaph der Maria Raggi aber kein Grabmal; die wesentlich bescheidenere Grabstätte der Kommemorierten befindet sich zwar in derselben Kirche, doch in einigen Schritten Entfernung in einer Kapelle. Aus der Grabinschrift erfährt man, daß die 1600 verstorbene, von der Insel Chios stammende Dominikanertertiarin Maria Raggi ihr Grab von der Familie Capoferro in deren Privatkapelle erhalten hatte. In der Inschrift wird zudem ausführlich an ihr heiligmäßiges Leben erinnert. Wie es fast ein halbes Jahrhundert nach ihrem Tod zur Errichtung des berninischen Monumentes kam, erfährt man aus dessen Inschrift<sup>4</sup>: Kardinal Ottaviano Raggi hatte es testamentarisch veranlaßt, Testamentsvollstrecker ist sein Neffe Kardinal Lorenzo Raggi, und dessen jüngerer Bruder Tommaso Raggi war konkret um die Errichtung des Monumentes besorgt. Die Vorfahren väterlicherseits von Maria Raggi stammten aus Genua; die Genueser Familie Raggi konnte die heiligmäßig Verehrte somit als potentielle Verwandte betrachten, auch wenn der Hinweis auf die Namensgleichheit in der Inschrift eher vermuten läßt, daß keine faßbare Verwandtschaft bestand. Dennoch war Ottaviano Raggi, der 1616 nach Rom kam und seine 1641 mit der Verleihung des Purpurs gekrönte kirchliche Laufbahn begann, um den Kult Marias besorgt. Der Konvent von S. Maria sopra Minerva hatte sich zwar sofort nach ihrem Tod 1600 dafür engagiert und vor allem mehrere Viten veranlaßt; seit der letztlich erfolglosen Initiative von 1625 des einen Beichtvaters von Maria Raggi zu einem Seligsprechungsprozeß aber scheinen keine weiteren Schritte unternommen wor-

---

4. MARIAE RAGGIAE CHIAE / EX TERTIO DOMINICANAE FAMILIAE ORDINE / OCTAVIANUS CARD RAGGIUS IANVEN / ADMIRATVS / RELIGIOSAM FOEMINAE VIRTVTEM / VSQUE AD STVPOREM EXIMIAM / ET SVB EODEM AGNOMINE CARIOREM / CONDITORIVM LEGAVIT / ANNO REPARATAE SAL MDCXLIII // LAVRENTIVS CARD RAGGIUS / EX FRATRE NEPOS ET EXECVTOR CVRAVIT / M THOMAS RAGGIUS / PONTIFICIAE CLASSIS COMMIS GENERALIS / FRATER ET HAERES P. — 1643 ist also das Datum des Legates. Da der Testamentsvollstrecker Lorenzo Raggi am 7. Oktober 1647 Kardinal wurde, kann das Monument, über dessen Entstehung bisher keine Quellen bekannt geworden sind, frühestens kurz nach diesen Zeitpunkt vollendet worden sein.

den zu sein<sup>5</sup>. Vor diesem Hintergrund hat der Plan eines neuen Monumentes an prominenterem Ort zusätzlich zum bescheidenen Grab ein klar ersichtliches Ziel: Die längst Verstorbene wird in augenfälliger Weise wieder ins allgemeine Bewußtsein zurückgerufen, zweifellos in der Hoffnung auf eine Neubelebung des Kultes. Nicht zu unterschätzen ist allerdings auch die Tatsache, daß in der augenfälligen Korrelation der potentiellen Heiligen mit der in Rom aufstrebenden Familie auch eine Möglichkeit für Prestigegewinn außergewöhnlicher Art lag. Wappen<sup>6</sup> und Bildnis mußte jeder Betrachter erfahrungsgemäß direkt aufeinander beziehen; mit dem Mittel der Korrelation auf zeichenhafter Ebene konnte so eine Verwandtschaft affirmiert werden, die in Wirklichkeit wohl gar nicht existierte und zumindest nicht nachweisbar war. Schließlich galt es zweifellos auch mit dem Monument dem neu erreichten Status der Familie angemessen Rechnung zu tragen.

Infolge dieser spezifischen Voraussetzungen mußte im Vorfeld der Planung die Frage der Gattungswahl sowohl in funktioneller als auch formaler Hinsicht ein komplexes Problem dargestellt haben. Die Neugestaltung der Grabstätte am alten oder an neuem Ort wäre aus verschiedenen Gründen wenig angezeigt gewesen. So war das Grabmal von 1600 mit seiner Inschrift sozusagen ein historisches Zeugnis für die sofort nach dem Tod einsetzende Verehrung, das durchaus in einem allfälligen Prozeß Bedeutung hätte erlangen können. Außerdem erhoffte man sich wohl für die nicht allzuferne Zukunft die Translation der sterblichen Überreste Maria Raggis in einen Altar, sodaß ein Anrühren der Grabstätte vor der Zeit problematisch und wenig opportun gewesen wäre. Das neue Monument konnte funktionell also kein Grabmal sein. Bernini verwendete aber dennoch ein formales Grundrepertoire, das so deutlich auf die Gattung Grabmal verweist, daß das Monument in der Rezeption bis heute häufig als Grabmal bezeichnet wird. In funktioneller Hinsicht ist das realisierte

---

5. Zu Maria Raggi und ihrem Kult siehe Innocenzio A. TAURISANO, *La serva di Dio Suor Maria Raggi da Scio terziaria domenicana (1552-1600)*, Roma, 1958; zusammenfassend J. Bernstock, «Bernini's Memorial», S. 245-247.

6. Heute noch vorhanden ist das mit einem Kardinalshut bekrönte Wappen an der linken unteren Ecke des Tuches. Durch einen Stich von 1711 (*Bernini in Vaticano*, S. 116) weiß man, daß auch an der rechten Ecke ein Wappen — mit Adler und Krone — vorhanden war.

Monument als Kenotaph zu bestimmen; daher könnte man es grundsätzlich als zwingende Folge betrachten, daß es durch den formalen Bestand zunächst ein Grabmal zu sein scheint. Angesichts der Arbeitsweise Berninis ist aber zu erwarten, daß die durch die Sehgewohnheiten der Betrachter bedingte Evokation des Grabmals nicht eine bloße Folge der Umstände war, sondern durchaus als bestimmender Faktor in den Entwurfsprozeß einbezogen wurde.

Nur kurz kann ich in diesem Zusammenhang auf das Bildnis eingehen. Wie erwähnt ist seine ungewöhnlichste Eigenheit die Tatsache, daß es sich um eine Affektdarstellung handelt. Der zur Seite gesunkene Kopf, die halbgeschlossenen Augen, der leicht geöffnete Mund, die auf die Brust gepreßten Hände sind durchwegs Chiffren für mystisches Erleben. In den weitestgehend aus hagiographischen Topoi komponierten Viten Maria Raggis<sup>7</sup> wurde besonders die staunenswerte Intensität ihrer Andacht und die daraus resultierenden ekstatischen Zustände herausgearbeitet, und folgerichtig wird ihr Tod in engstem Zusammenhang damit zum seligen Sterben stilisiert. In etwas spezifischerer Weise wird zudem unter Anspielung auf ihren Namen — *raggi* ist das italienische Wort für *Strahlen* — berichtet, wie ihr Antlitz in der Andacht und auch nach ihrem Tod blendend hell gestrahlt habe.

Daß das Bildnis des berninischen Monumentes vor dem Hintergrund der Haupttopoi der Vitenliteratur konzipiert wurde, ist unübersehbar. Die Darstellung wurde aber nicht auf eine bestimmte Begebenheit festgelegt; man könnte sie sowohl mit dem mystischen Erleben in der Andacht allgemein oder speziell beim Kommunionsempfang in Verbindung bringen, oder aber mit dem seligen Sterben. Die Namensallegorese findet in der Vergoldung ihre Entsprechung, die in der Tat — seit der jüngst vorgenommenen Restaurierung auch heute wieder — den Betrachter

---

7. Übersicht bei I. Taurisano, *La serva di Dio Suor Maria Raggi da Scio terziaria domenicana (1552-1600)*. Zur Zeit der Entstehung des untersuchten Monumentes in Rom war zweifellos folgende *Vita* die maßgebliche: Paolo MINERVA DA BARI, *La Vita della Venerabile Suor Maria Raggi da Scio del Terzo Ordine di S. Domenico*, Napoli, 1609. Es handelt sich dabei um die italienische Übersetzung der *Vita* des einen Beichtvaters von Maria Raggi, Michele Loth de Ribera, der schon vor ihrem Tod daran gearbeitet hatte und die 1606 in Spanien erstmals erschien. 1612 veröffentlichte ein anderer Beichtvater, Juan Zaragoza de Heredia, ebenfalls in Spanien eine weitere *Vita*. Eine zweite italienische *Vita*, von Leone Allacci, erschien in Rom 1655, also wenige Jahre nach Vollendung des berninischen Monumentes.

fast blendet. Erarbeitet wurde also eine Darstellung, die für das heiligmäßige Leben und Sterben Maria Raggis möglichst kennzeichnend und sinnbildhaft sein sollte. Eine heimliche *vera effigies* also! Da die feierliche Inszenierung der *vera effigies* der offizielle Höhepunkt und Abschluß einer Kanonisation war, ist eine Anspielung darauf im Zusammenhang mit einer Person, deren Kult alles andere als approbiert ist, ein kirchenrechtlich problematischer kompensatorischer Akt. Die Problematik aber ist entschärft, indem das Monument insgesamt aus einem formalen Grundrepertoire besteht, das mehrfach und deutlich auf die Gattung des Wandgrabmals verweist. Ich zähle nochmals auf: Bildnis, Putti als Assistenzfiguren, Inschrift auf schwarzem Grund, Familienwappen und bekrönendes Kreuz. Da das Ganze damit formal als Pseudograbmal auftritt, ist die Anbringung des Bildnisses legitimiert und die Inszenierung der *vera effigies* rückt auf eine unverfängliche allusive und damit unterschwellig wirksame Ebene. Daß das Monument formal in der Tradition einer Gattung steht, der es funktionell nicht angehört, ist somit die gezielte Antwort auf eine zentrale Problematik der Ausgangsumstände.

Das formale Repertoire des kleinen Wandgrabmals aber wird gleichzeitig auf völlig neuartige Weise verwandelt. Das unübersehbar dominante Schlüsselmotiv dabei — und damit komme ich zum Kern meiner Ausführungen — ist die Draperie.

Tücher in Stein im funebralen Zusammenhang haben eine lange und reiche Tradition, die hier nur in den wesentlichsten Hauptaspekten vorgestellt werden kann. In Rom allgegenwärtig ist eine sehr verbreitete Formel des römischen Sarkophagreliefs: das Tuch — *Parapetasma* — hinter dem Bildnis des Verstorbenen, das nur geknüpft oder von Genien gehalten auftritt. Oft weist es durch zwei Zipfel sogar eine unmittelbare Motivverwandtschaft mit dem Epitaph der Maria Raggi auf<sup>8</sup>. Im spätmittelalterlichen Monumentalgrabmal wird das Tuch im Zusammenhang mit der Figur des aufgebahrt liegenden Toten verwendet: vor dem Sarkophag herabhängend und/oder hinter der

---

8. Diverse Beispiele etwa in Peter KRANZ, *Jahreszeiten-Sarkophage. Entwicklung und Ikonographie des Motivs der vier Jahreszeiten auf kaiserzeitlichen Sarkophagen und Sarkophagdeckeln*, (Die antiken Sarkophagreliefs 5.4), Berlin, 1984; hier etwa zu vergleichen Kat. Nr. 93.



Liegefigur aufgespannt<sup>9</sup>, als vor ihr zurückgeschlagener Vorhang<sup>10</sup> oder etwas seltener das Monument zeltartig überfangend<sup>11</sup>. Mit der Hochrenaissance verschwindet der üppige Motivschatz des spätmittelalterlichen Grabmals zugunsten des rein architektonisch-skulpturalen Monumentes; und zwar sowohl im Monumentalgrabmal als auch im kleinen Wandgrabmal. Ganz verschwindet das Tuch allerdings nicht; gelegentlich tritt es noch auf etwa in Form von diskret applizierten Bändern. In der Mitte der 1630-er Jahre griff François Duquesnoy ausgehend davon im Grabmal van den Eynde in S. Maria dell'Anima<sup>12</sup> das einem architektonischen Wandgrabmal applizierte Tuch auf und modernisierte es zu einem dynamischen, aus ornamentaler Erstarrung befreiten Motiv.

Der Rückblick auf die Gattungsgeschichte macht zunächst deutlich, daß das Tuch an sich durchaus ein geläufiges Motiv der Grabmalkunst ist; in erster Linie aber läßt er den innovatorischen Gehalt von Berninis Tuch in aller Schärfe deutlich werden: Es ist kein mehr oder weniger wichtiges Attribut mehr, sondern hat die architektonische Struktur abgelöst und ihre Funktion übernommen. Eine auf diese Weise entscheidende Rolle hatte das Tuch in Stein als Funebralmotiv vor Bernini nie gespielt. Für Berninis Arbeitsweise ist es charakteristisch, daß die Wirkung der Innovation zusätzlich gesteigert wird, indem radikal neue Aspekte — hier der Verzicht auf die architektonische Struktur — vor sorgfältig evozierten Grundmustern der Gattungstradition kontrastieren — hier das bereits mehrfach genannte Basisrepertoire des kleinen Wandgrabmals. Diese kontrapostische Wirkungs-

---

9. Z.B. das Anfang des 14. Jahrhunderts entstandene Grabmal von Kardinal Matteo d'Acquasparta in S. Maria in Aracoeli: Marina CARTA u. LAURA RUSSO, *S. Maria in Aracoeli* (Le chiese di Roma illustrate N.S. 22), Roma, 1988, S. 139.

10. Zu einem Beispiel mit Vergleichen: Jürgen WIENER, «Das Grabmal des Johann von Brienne in San Francesco in Assisi», *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana*, 31 (1996), S. 47-90.

11. Z.B. das Grabmal der Beata Villana in S. Maria Novella, Florenz, von Bernardo Rossellino, entstanden in der Mitte des 15. Jahrhunderts: Paul SCHUBRING, *Das italienische Grabmal der Frührenaissance*, Berlin, 1904, Tafel 4.

12. Rudolf WITTKOWER, *Art and Architecture in Italy 1600-1750*, Harmondsworth: Penguin (The Pelican History of Art), 1980 (4. überarbeitete Ausgabe), S. 275 f.

steigerung wird auf die äußerste Spitze getrieben, indem das Monument nicht nur gänzlich unarchitektonisch ist, sondern zudem wie von einem Luftzug in Bewegung versetzt scheint. Außerdem erscheint die Draperie wie in flüchtig-zufälliger Weise geknotet; am deutlichsten wird dies beim Kreuz: Das Tuch ist über den einen Arm geschlagen und scheint es dadurch zur Seite gezogen zu haben. Das Schrägstehen des Kreuzes trägt wesentlich zum Effekt der scheinbaren Unstabilität bei, und erhält zusätzlich eine Parallele im zur gleichen Seite hin gesunkenen Kopf der Maria Raggi: eine argute Korrelation der scheinbar labilen Statik des Monumentes mit dem ekstatischen Zustand der Kommemorierten. Der Vergleich der Ausführung mit der erhaltenen Präsentationszeichnung<sup>13</sup> läßt deutlich erkennen, daß die pointierte Unstabilität in ihrer vollen Schärfe das Ergebnis der letzten Planungsphase ist. In der Zeichnung hängt das Tuch ruhiger und ist regelmäßiger geknotet, das Kreuz ist zentriert und zusätzlich ist das Bildnis streng symmetrisch aufgebaut. In der Ausführung dagegen wurde das Monument durch die gesteigerten mimetischen Züge, die überraschende Neuartigkeit und die pointierte Fiktionalität in den Wertkategorien des zeitgenössischen kunsttheoretischen Diskurses zur besonders herausragenden Demonstration künstlerischen Ingeniums. Es wäre jedoch problematisch, allein darin den Zweck der überraschenden Transformation des konventionellen kleinen Wandgrabmals zu sehen, zumal im Werk Berninis generell Innovation nie selbstzweckhaft ist, sondern sich letztlich stets als gezielte Antwort auf bestimmte Ausgangsumstände erweist. Zunächst wäre nun zu fragen, in was das konventionelle Wandgrabmal eigentlich verwandelt wird beziehungsweise in welcher Hinsicht sich seine Natur ändert. Angesichts der Rolle des Tuches ist es unvermeidlich, in erster Linie davon auszugehen.

Indem das Monument als flüchtige Drapierung eines Pfeilers auftritt, mußte es ein Betrachter des 17. Jahrhunderts zwingendermaßen mit anderen Augen wahrnehmen als ein heutiger. Das 17. Jahrhundert war ein großes Jahrhundert der ephemeren Dekoration, und wohl nirgends so sehr wie in Rom waren die Kirchen zu einer Vielzahl von Gelegenheiten innen und außen

---

13. Heinrich BRAUER u. Rudolf WITTKOWER, *Die Zeichnungen des Gianlorenzo Bernini* (Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana 9/10), Berlin, 1931, Tafel 153.

mehr oder weniger umfassend dekoriert und veränderten somit ihr Erscheinungsbild, um temporär einem bestimmten Zweck möglichst spezifisch zu dienen<sup>14</sup>. Eine wichtige Domäne der ephemeren Dekoration waren Begräbnisfeierlichkeiten. Ein besonders opulentes Beispiel ist der 1622 aufgestellte Katafalk für Papst Paul V. in S. Maria Maggiore, an dessen Front Tuch, Bildnis und Puttenpaar korreliert auftreten; die wichtige Rolle der Draperien läßt sich an den verhängten Kolonnaden erkennen<sup>15</sup>. In der kunstgeschichtlichen Forschung der letzten Jahrzehnte wurde der Einfluß ephemerer Strukturen auf dauerhafte Monumente insbesondere der Zeit vor dem späten 17. Jahrhundert vielleicht häufiger über- als unterschätzt. Das hier vorgestellte Epitaph scheint mir ein Fall zu sein, bei dem sich in paradigmatischer Weise untersuchen läßt, wo der zunächst offensichtlich scheinende Zusammenhang seine Grenzen hat und worin überhaupt sein Sinn liegt.

Durch die scharf akzentuierte Bewegtheit des Tuches, seine Korrelation mit einem Bildnis und seine Anbringung an einem Pfeiler rief das Monument auf den ersten Blick wohl zunächst fast zwingend die Assoziation der ephemeren funebralen Dekoration hervor. Dennoch aber handelt es sich keineswegs um ein Abbild einer ephemeren Dekoration. Es ist nämlich nicht nur unmöglich, in dieser Form isolierte ephemere Inszenierungen in entsprechender Anbringung — d.h. vor allem quer zum Langhaus orientiert und nur an einem Pfeiler angebracht — nachzuweisen, sondern auch eine Funktion im Begräbniszeremoniell wäre ihr schwerlich zuzuweisen. Es ist außerdem grundsätzlich zweifelhaft, daß sozusagen eine Imitation einer ephemeren Dekoration überhaupt in Betracht gezogen werden konnte. Von Bernini selbst, der solche in großer Zahl entworfen hat, ist im Zusammenhang mit Theaterapparaturen eine Art Qualitätsrichtlinie überliefert, die man wohl durchaus auf ephemere Kunst generell ausweiten darf: Wie Chantelou, sein Begleiter in Paris, notierte<sup>16</sup>, betonte Bernini mit Nachdruck die Schnelligkeit und Billigkeit, mit der er seine berühmten Theatereffekte erzielt hatte. Das künstlerische Inge-

---

14. Maurizio FAGIOLO DELL'ARCO u. Silvia CARANDINI, *L'effimero barocco. Strutture della festa nella Roma del '600*, Roma, 1977/78.

15. *Ibid.*, 1, S. 46 ff.

16. Paul FRÉART DE CHANTELOU, *Journal du voyage du Cavalier Bernin en France*, Hg. v. L. Lalanne, Paris, 1885, S. 116 f (23. 8. 1665).

nium wird also auf eine sehr spezifische Weise gefordert: Mit schnell verarbeitbaren, billigen Materialien soll größtmögliche Wirkung erzielt werden. Auch wenn für Festapparate oft riesige Summen ausgegeben wurden, bleibt das ephemere Werk doch grundsätzlich eine Domäne, in der das Materialprestige in aller Regel ausgeklammert bleibt oder zumindest in den Hintergrund tritt. Für ein dauerhaftes Monument, das repräsentative Aufgaben zu erfüllen hatte, wäre es daher geradezu kontraproduktiv, wenn es als Abbild einer ephemeren Struktur auftreten würde; dies hätte gewissermaßen den Verlust seiner materiellen Wertigkeit zur Folge.

Nach dem ersten Überraschungseffekt, den das Tuch des von den Kardinälen Raggi veranlaßten Monumentes erzeugte, mußte der Betrachter sogleich feststellen, daß das Monument kein Abbild einer ephemeren Dekoration ist. Durch das formale Instrumentarium assoziiert es sich vielmehr mit der Gattung des Grabmals, und die kostbaren Materialien, *pietra di paragone* oder *nero di belgio*, *giallo antico* und vergoldete Bronze, sind entsprechend dem Status der Auftraggeber gewählt.

Es scheint sich also um ein Werk zu handeln, das seine Wirkung auf sorgfältig kalkulierte Weise in Stufen entwickelt; was der Betrachter wann und wie erfahren soll, wurde bei der Konzeption im Voraus gesteuert. Der Grund, weshalb zunächst mit der so dominanten Drapierung das Standardmotiv der ephemeren Dekoration evoziert wird, obwohl es sich sogleich zeigt, daß keineswegs ein Abbild einer realen ephemeren Inszenierung geschaffen werden sollte, kann letztlich nur darin liegen, daß ein bestimmtes Bedeutungssegment der ephemeren Dekoration für das dauerhafte Monument in Anspruch genommen bzw. eine bestimmte Wirkung hervorgerufen werden sollte, die ihren Zweck in den ersten Sekunden, in denen das Epitaph in das Blickfeld des Betrachters gerät, bereits vollumfänglich zu erfüllen vermochte. Die erste Assoziation, die ein ephemerer Apparat in einem Kirchenraum hervorrufen mußte, war die eines unmittelbar aktuellen Ereignisses: Ein kirchliches Fest, eine Begräbnisfeier usw. bestimmt für eine begrenzte Zeitspanne den Ablauf der liturgischen Handlungen und determiniert vorübergehend die Zweckbestimmung des Raumes. Die Drapierung als Hauptmotiv der ephemeren Dekoration konnte daher aufbauend auf diese Sehgewohnheit durchaus zeichenhaft eingesetzt werden. Genau dies scheint Bernini beim Epitaph der Maria Raggi getan zu

haben. Auch wenn sich dieses sogleich als grabmalartiges und dauerhaftes Monument erweist und keineswegs angestrebt ist, es als ephemere Inszenierung auszugeben, wird durch das zeichnerische Potential des Tuches doch die Aufmerksamkeit des Betrachters beim entscheidenden ersten Anblick stärker erregt und absorbiert als durch ein architektonisches Monument: Das Tuch wirkt als Chiffre für gesteigerte Aktualität.

Der Verzicht auf jede architektonische Grundstruktur und die scharfe Akzentuierung von Flüchtigkeit und Bewegung waren die unabdingbaren Voraussetzungen, um diese so entscheidende Assoziation hervorzurufen. Die Neuartigkeit der Gestalt liegt aber nicht nur auf formaler, sondern auch auf semantischer Ebene: Das dauerhafte Monument wird in die Lage versetzt, durch die Fiktion der Vergänglichkeit bzw. zeitlich begrenzter Präsenz die Aufmerksamkeit in einer Weise auf sich zu ziehen, die ihm traditionell verschlossen ist und perpetuiert damit sozusagen die normalerweise vorübergehende Aktualität.

Die hier mit künstlerischen Mitteln geleistete Reaktualisierung war genau das, wessen die Person Maria Raggis bedurfte: Bei der Errichtung des Monumentes lag ihr Tod fast ein halbes Jahrhundert zurück, die Bemühungen um die Beatifikation waren fehlgeschlagen und der Kult schien einzuschlafen. Viel besser als es dies einem konventionellen Epitaph möglich gewesen wäre, vermochte Berninis Lösung dem Betrachter die Fiktion unmittelbarer Aktualität zu suggerieren.

Zusätzlich und in zweiter Linie hat die Verwendung des Tuches auch Konsequenzen für die heimliche *vera effigies*, von der bereits die Rede war. Auch sie profitierte von der dosierten Evokation einer ephemeren Struktur, da nämlich die feierliche Inauguration der *vera effigies* innerhalb eines ephemeren Festapparates erfolgte. Die Reaktualisierung Maria Raggis erhält also eine zusätzliche, noch spezifischere Dimension: Der alles entscheidende erste Blick vermag auch zu suggerieren, die erhoffte Approbation des Kultes sei soeben erfolgt; wobei aber letztlich die Grenze zur kirchenrechtlichen Fragwürdigkeit eben doch nicht überschritten wird, weil sich das Monument insgesamt in die Tradition des Wandgrabmals stellt.

Zusammenfassend die Charakteristik des neuartigen Monumentes begrifflich zu bestimmen ist nicht ganz einfach. Angesichts des formalen Grundbestandes und der verwendeten Materialien ist es der Gattung des kleinen Wandgrabmals zu-

zuordnen; daß es in funktioneller Hinsicht ein Kenotaph ist, ändert nichts an diesem Sachverhalt. Indem es eine scheinbar flüchtige, leichte, bewegte Gestalt erhält, ist seine Präsenz entsprechend eine scheinbar transitorische; ein Monument mit einem Erscheinungsbild also, in dem die definitiv-zeitlos determinierte Gestalt restlos eliminiert wurde. Diese formalen Innovationen erfüllen bestimmte wahrnehmungspsychologisch kalkulierte Funktionen. Indem der Betrachter dazu gebracht wird, ephemere Dekorationen zu assoziieren, ohne daß aber eine solche wirklich in dauerhafte Gestalt übersetzt wird, beansprucht das Monument ein aus dem ursprünglichen Zusammenhang präzise herauspräpariertes Wirkungsmoment: Die signalhafte Evokation unmittelbarer Aktualität, die zur gesteigerten Aufmerksamkeit des Betrachters führt. Bernini verleiht damit dem Tuch in Stein, das als Funebralmotiv durchaus eine alte Tradition besitzt, eine völlig neuartige Bedeutung und ein ebenso neuartig gesteigertes Wirkungspotential.

Mit dieser neuen Ikonologie des Tuches arbeitete er nicht nur beim Epitaph der Maria Raggi. Ich habe bereits kurz angedeutet, daß dieses einen Vorläufer hat: das etwa ein Jahrzehnt zuvor entstandene Epitaph für Alessandro Valtrini in S. Lorenzo in Damaso<sup>17</sup>.

Insbesondere die Verwendung des Tuches ist darin bereits weitgehend vorgeprägt: Es handelt sich um eine Schein-Drapierung eines Pilasters, die von einem Luftzug leicht in Bewegung versetzt wird, ein Wappen und ein Bildnis trägt und Inschriftträger ist. Obschon sich im Vergleich zeigt, daß erst beim Epitaph der Maria Raggi der flüchtige, ja prekäre Charakter der Drapierung, der in der Stellung des bekrönenden Kreuzes kulminiert, in voller Schärfe ausformuliert wurde, ist doch die zentrale *invenzione*, das Tuch, das die architektonische Struktur ersetzt, bereits in seinen wesentlichen Aspekten faßbar. Die Unterschiede brauchen im vorliegenden Zusammenhang nicht ausgeführt zu werden; der Wirkungsmechanismus des Tuches jedenfalls ist derselbe wie beim Epitaph Raggi. Die spontane Assoziation der ephemeren

---

17. Siehe dazu am ausführlichsten Judith BERNSTOCK, «Bernini's Memorials to Ippolito Merenda and Alessandro Valtrini», *The Art Bulletin*, 63 (1981), S. 210-232 u. S. 673; zu den Quellen zu seiner Entstehung siehe Jennifer MONTAGU, «Antonio and Giuseppe Giorgetti. Sculptors to Cardinal Francesco Barberini», *The Art Bulletin*, 52 (1970), S. 278-298, hier S. 282, Anm. 29.

Dekoration dürfte sich genauso eingestellt haben; zusätzlich unterstützt vom agierenden Tod, der wie das Puttenpaar ebenfalls ein wichtiges Motiv in Katafalken war<sup>18</sup>.

Genau wie beim Epitaph Raggi mußte es sich jedoch sogleich erweisen, daß es sich nicht um das steinerne Abbild einer ephemeren Dekoration handelt; und genauso verweist das sparsame formale Repertoire auf die Gattung des kleinen Wandgrabmals. Bereits in S. Lorenzo in Damaso handelt es sich funktionell nicht um ein Grabmal: Valtrini liegt gar in einer anderen Kirche begraben. Schon hier also hat man es mit einem Kenotaph zu tun, das als mit neuem Wirkungspotential ausgestattetes Pseudograbmal auftritt, und schon hier kommt diesem innerhalb der äußeren Umstände eine klar bestimmbare Funktion zu.

Ich übergehe die Einzelheiten dieser Umstände<sup>19</sup> und umreiße nur kurz den unmittelbaren Hintergrund: Der 1633 verstorbene Alessandro Valtrini hatte neben anderen Stiftungen die Rendite einiger Wertpapiere zur Errichtung von Kaplaneien an seinem Begräbnisort bestimmt, zu dem er aber keine ausreichend klaren Verfügungen hinterließ. Obwohl er der Pfarrei von S. Lorenzo in Damaso angehörte, kam es zur Bestattung im Gesù. In S. Lorenzo in Damaso aber wollte man nicht ohne weiteres auf die Kaplaneien verzichten und verlangte den Leichnam zurück, was zu einer längeren Auseinandersetzung führte. Daß die Kaplaneien schließlich in S. Lorenzo in Damaso errichtet wurden, obwohl das Grab Valtrinis im Gesù blieb, geht auf eine Verfügung von Kardinal Francesco Barberini zurück. Die Interessen von S. Lorenzo in Damaso mußten ihm deshalb ein persönliches Anliegen sein, weil es sich einerseits um seine Titelkirche und andererseits in seiner Eigenschaft als päpstlicher *Vicecancelliere* sozusagen um seine Residenzkirche handelte. Als er ab 1638 ihren Chor, wo auch die Valtrini-Kapläne ihren Dienst zu versehen hatten, durch Bernini umgestalten ließ<sup>20</sup>; veranlaßte er auch ein

---

18. Ein Beispiel aus dem Werk Berninis ist der Katafalk für Carlo Barberini, der 1630 in S. Maria in Aracoeli aufgebaut wurde; siehe dazu Fagiolo dell'Arco u. Carandini, 1 S. 79 ff. — Die maßgebliche Arbeit zum Motiv des Todes bleibt Erwin PANOFSKY, «Mors Vitae Testimonium. The Positive Aspect of Death in Renaissance and Baroque Iconography», *Studien zur toskanischen Kunst. Festschrift für Ludwig Heinrich Heydenreich zum 23. März 1963*, München, 1964, S. 221-236.

19. Dargelegt bei J. Bernstock, «Bernini's Memorials to Ippolito Merenda and Alessandro Valtrini», S. 216 ff.

20. Siehe zusammenfassend *Bernini in Vaticano*, S. 113.

Epitaph auf Alessandro Valtrini an der Eingangswand der Kirche. Mit der Trennung der Kaplaneien vom Begräbnisort hatte Francesco Barberini gegen die testamentarische Verfügung verstoßen; indem nun das neue Monument durch seinen formalen Aufbau als Pseudo-Grabmal auftritt, kompensiert es diese Divergenz mit künstlerischen Mitteln und pflegt das Gedächtnis Valtrinis und seiner Stiftung zusätzlich durch die Perpetuierung der Aktualität auf zeichenhafter Ebene.

Wie sehr das als Pseudo-Grabmal<sup>21</sup> auftretende Monument mit der dosiert-partiellen Evokation einer ephemeren Dekoration die besondere Antwort auf besondere Umstände war, zeigt die Gegenüberstellung mit dem wenig später von Bernini ebenfalls im Auftrag von Francesco Barberini entworfenen Epitaph für Ippolito Merenda<sup>22</sup>.

Die beiden Monumente werden infolge ihrer Analogien meist in einem Atemzug genannt. In beiden Fällen tritt ein geflügelter Tod als Akteur auf, ein bewegtes Tuch ist Inschriftträger, und die in der Inschrift genannte Funktion, nämlich die Kommemoration einer Stiftung, ist dieselbe. Der 1636 verstorbene und in seiner Kapelle in S. Maria della Vittoria beigesetzte Ippolito Merenda hatte dem Augustinerinnenkonvent von S. Giacomo alla Lungara eine große Geldsumme hinterlassen. Francesco Barberini, der zwischen 1635 und 1643 Kirche und Konventsgebäude weitgehend neu errichtete, erinnerte 1641 mit dem fraglichen Epitaph an dieses großzügige Legat<sup>23</sup>.

Ein bedeutungsvoller Unterschied zum Epitaph Valtrini besteht darin, daß kein formales Repertoire zur Anwendung kommt, das es als Pseudo-Grabmal erscheinen läßt. Dieser Unterschied ist kaum ein zufälliger: Die besonderen Umstände, die in S. Lorenzo in Damaso die Evokation eines Pseudo-Grabmals nahegelegt hatten, waren in S. Giacomo alla Lungara nicht gegeben. Dies hat

---

21. Ich meide die strenggenommen korrektere Bezeichnung Kenotaph, weil es hier eben durchaus gewollt scheint, daß der Betrachter zunächst meint, ein Grabmal vor sich zu haben (siehe zur Begrifflichkeit auch Anm. 2).

22. Siehe dazu am ausführlichsten J. Bernstock, «Bernini's Memorials to Ippolito Merenda and Alessandro Valtrini»; zu den Quellen zu seiner Entstehung siehe J. Montagu, «Antonio and Giuseppe Giorgetti» S. 282, Anm. 29.

23. Zu den äußeren Umständen siehe J. Bernstock, «Bernini's Memorials to Ippolito Merenda and Alessandro Valtrini», S. 212 ff.



auch für das Tuch Konsequenzen: Beim Epitaph Valtrini genauso wie später beim Epitaph Raggi ist die Scheindrapierung eines Pilasters bzw. Pfeilers entscheidend für die gezielte Evokation einer ephemeren Dekoration. Beim Epitaph Merenda, in dem das Gerippe das Tuch schwebend ausbreitet, kann sich diese Assoziation schwerlich einstellen; dementsprechend fehlt auch die umständebedingte Motivierung der Reaktualisierung mit kompensatorischer Funktion. Das Epitaph Merenda hat nur eine Stiftung zu kommemorieren und nicht zusätzlich die Abkehr von einer Verfügung des Stifters zu kompensieren. Diese unterschiedlichen Umstände hatten zur formalen Orientierung an unterschiedlichen Gattungen geführt. Während im Epitaph Valtrini die Gattung Grabmal in neuartiger Formulierung evoziert wird, geht es im Epitaph Merenda um die neuartige erscheinungshafte Dynamisierung der kommemorativen Inschrifttafel. Berninis neue Ikonologie des Tuches klingt im Epitaph Merenda nicht an; Tuch ist nicht gleich Tuch. Das freie Schweben ist von akzentuierterer und damit unmittelbarer durchschaubarer Fiktionalität; die Scheindrapierung dagegen weist ein für die Wirkungsabsichten der Epitaphien Valtrini und Raggi entscheidendes, graduell gesteigertes *verosimile* auf.

Bei der Situierung der beiden Monumente im Werk Berninis zeigt sich, daß ihre Haupteigenheiten zwar wiederholt zu beobachten sind, doch sonst nicht in dieser elementaren Schärfe hervortreten. Daher können sie verschiedentlich als Interpretationshilfe für andere, komplexere Werke herangezogen werden.

Eine Haupteigenheit auf grundsätzlicher Ebene liegt in der Art und Weise, wie das Monument eine Gestalt erhält, deren Formenrepertoire unverkennbar an die spezifische Gattungstradition anschließt, aber insgesamt den definitiv determinierten und damit zeitlosen Charakter abgelegt hat zugunsten eines momenthaften Erscheinungsbildes. Was Bernini geschaffen hat, ist beinahe ein Paradoxon: das transitorische bzw. nicht oder noch nicht definitiv konstituierte Monument.

Den Entwurf für das Epitaph Valtrini hat Bernini mitten in der zwanzigjährigen Entstehungsgeschichte des Grabmals Urbans VIII.<sup>24</sup> angefertigt; eine nicht ganz zufällige Koinzidenz. Bei diesem liegt die Transitorik darin, daß die Figur des Todes gerade

---

24. Dazu jüngst sehr ausführlich Sebastian SCHÜTZE, «“Urbano inalza Pietro, e Pietro Urbano”», Beobachtungen zu Idee und Gestalt der

dabei ist, den Namen des Papstes auf schwarzen Grund zu schreiben. Der Betrachter ist also Zeuge eines Vorganges, bei dem die Figur des thronenden Papstes auf ihrem Sockel, die ohne Tugenden, Sarkophag und Tod als Ehrenstatue lesbar wäre, soeben zum Grabmal bestimmt wird. Das Monument ist als solches noch nicht definitiv konstituiert und erhält damit eine Aktualität, die den Betrachter intensiver zu bewegen sucht, als es dies normalerweise dem dauerhaften Monument möglich ist. Was hier mit narrativen Mitteln erreicht wird, leistet bei den Epitaphien Valtrini und Raggi in zeichenhafter Weise das Tuch; der *concetto* des transitorischen Monumentes aber bleibt im Kern derselbe.

In Berninis späterem Werk bleibt das transitorische Monument weiter aktuell, und auch das Tuch in funebralem Zusammenhang wird weiter eingesetzt. Seine hier untersuchte, so spezifisch berninische Semantik darf zwar keinesfalls verallgemeinert werden; ich meine aber, daß sie durchaus für die Interpretation bisher in ihrer Funktion und Bedeutung nicht ganz geklärter Tücher in funebralem Zusammenhang herangezogen werden kann. An dieser Stelle kann dies lediglich im Sinne eines kurzen, thesenhaften Ausblicks an einem besonders herausragenden Spätwerk Berninis versucht werden, dem im Laufe der 1670er Jahre ausgeführten Grabmal Papst Alexanders VII<sup>25</sup>.

Die kniend betende Papstfigur auf einem Sockel, umgeben von Tugendpersonifikationen, liegt durchaus in der Tradition des Papstgrabmals, und die agierende Figur des Todes hatte Bernini bereits beim Grabmal Urbans VIII. eingesetzt. Von spektakulärer Neuartigkeit aber ist die riesige Draperie<sup>26</sup>. Ihre Rolle läßt sich mit einem kleinen Gedankenspiel leicht fassen: Was wäre das

Ausstattung von Neu-St. Peter unter Urban VIII.», *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana*, 29 (1994), S. 213-287.

25. Zu diesem siehe zuletzt Kaspar ZOLLIKOFER, *Berninis Grabmal für Alexander VII. Fiktion und Repräsentation* (Römische Studien der Bibliotheca Hertziana 7), Worms, 1994.

26. Es sei lediglich kurz erwähnt, daß Bernini eine monumentale Draperie über einem Sockelbau mit Türen bereits in einem frühen Projekt für das Grabmal Innozenz' X. in S. Agnese vorgesehen hatte. Von diesem hat sich eine unlängst im Kunsthandel aufgetauchte Präsentationszeichnung erhalten (AUKTIONSHAUS SOTHEYBY'S LONDON, *Old Master Drawings including Drawings from Corsham Court* [Auktionskatalog, Sale 2N6392, 3. 7. 1996], London, 1996, Nr. 137; Dr. Axel Christoph Gampp, der mich freundlicherweise auf dieses Blatt aufmerksam gemacht hat, plant einen Aufsatz dazu), sowie im Museum der bildenden Künste Leipzig zwei vorbereitende Skizzen

Monument, wenn das Tuch mit den damit aufs engste verbundenen Tugenden und dem Tod fehlen würde? Ein strenger Sockelbau, durch seine Farbe als Grabbau zu identifizieren, bekrönt von der Papstfigur auf dem Sockel, auch diese durch die schwarze Inschrifttafel als Grabfigur erkenntlich — ein Grabmonument mit definitiv-zeitlosem Charakter also. Doch die über den Sockelbau geworfene Draperie, die formal und affektiv belebten Tugenden, die Figur des Todes und die Transitorik ihrer Anordnung und ihres Agierens suggerieren auf verschiedenen Ebenen, daß die Zeit der intensiven Trauer noch nicht verstrichen und das Monument noch nicht der Ewigkeit überlassen ist. Diesmal durch zusätzliche Maßnahmen unterstützt, hat Bernini also die Draperie als Funebralmotiv<sup>27</sup> wieder im hier untersuchten Sinne als Mittel zur Wirkungssteigerung durch die Transitorik eingesetzt; zur zeichenhaften Evokation einer begrenzten Zeitspanne, zur Perpetuierung der Zeit der Trauer.

Felix ACKERMANN

---

(Karl-Heinz MEHNERT, *Gianlorenzo Bernini, Zeichnungen* [Museum der bildenden Künste, Kataloge der Graphischen Sammlung 5], Leipzig, 1981, Kat. Nr. 107/108. Für einen Vergleich dieses Projektes mit dem Grabmal Alexanders VII. ist hier nicht der Ort; es sei lediglich soviel gesagt, daß die Funktionen der formal in so ähnlicher Weise eingesetzten Draperien sehr unterschiedlich sind — in einer Gegenüberstellung ließe sich einmal mehr zeigen, daß Tuch bei Bernini nicht gleich Tuch ist.

27. Eine Bemerkung zur Farbigkeit: Bei den Epitaphien Valtrini und Merenda spielte die schwarze Farbe eine wichtige Rolle für die Evokation des funebralen Zusammenhanges. Da das monumentale Papstgrabmal als solches in ausreichendem Maße durch andere Mittel erkenntlich ist, konnte Bernini mit dem Tuch in diaspro di sicilia einen kräftigen zusätzlichen Farbakzent setzen.



Abb. 1: S. Maria sopra Minerva, *Epitaph der Maria Raggi*, Ausführung um 1647 nach Entwurf Gianlorenzo Berninis (Photographie Verfasser)



Abb. 2: Gianlorenzo Bernini oder Umkreis, *Entwurf für das Epitaph der Maria Raggi*, um 1647, Federzeichnung laviert, 26,7 x 18,9 cm, BAV, Archivio Chigi 24910