

Das Grabmal Alexanders VII. (1655-1667), vom Papst selbst in Auftrag gegeben, ist mit allen erhaltenen Dokumenten und Daten ausführlich publiziert, interpretiert und gelobt worden (Abb. 1).¹ Mir scheint die Entstehungsgeschichte jedoch nicht ganz so unproblematisch, wie die diesbezügliche Literatur glauben macht. Obwohl — und wie nicht anders zu erwarten (!) — die Dokumente darüber schweigen, führen der Vergleich mit den bisher bekannt gewordenen Vorentwürfen und einige Besonderheiten in der endgültigen Fassung zur Frage, ob und wie weit es Bernini hier möglich war, das Denkmal ganz nach seinen Intentionen und ohne äussere Behinderungen zu schaffen.

Erste Entwürfe zu Lebzeiten des Papstes sind offenbar nicht erhalten. Nach dessen Tod hat Clemens IX. (1667-1669) in Verbindung mit Umbauplänen für den Chor von S. Maria Maggiore das Grabmal seines Vorgängers zusammen mit seinem eigenen dort errichten lassen wollen. Aus dieser Planungsphase stammen die frühesten erhaltenen Zeichnungen.²

Die Persönlichkeit des Papstes hatte Bernini einen neuen Typus des Grabmonuments ersinnen lassen. Zunächst, durch die noch lebensnahe, unverschattete Erinnerung inspiriert, war es das Individuell-Besondere dieses demutsvollen Kirchenoberhauptes, das Bernini die Idee eingab, ihn, ins Gebet versunken, barhäuptig vor seinem Sarkophag kniend darzustellen (Abb. 2). Während die Tugenden, seine Tugenden³, die ihn umgeben, trauern, verkündet Fama über ihm triumphierend seinen ewigen Ruhm, den ihm auch der unter ihren Flügeln schwebende Tod nicht nehmen konnte. Er entwandte ihm lediglich das Zeichen seiner diesseitigen Würde, die Tiara.



1 Gian Lorenzo Bernini, Grabmal Alexanders VII. Rom, Sankt Peter.



2 Bernini, Entwurf zum Alexandergrabmal. Windsor 5604.

Ihrem Wesen nach ist die Demuthhaltung unmonumental. Sie sollte aber trotzdem monumental wirken und das umgebende Decorum beherrschen. Deshalb wandelte Bernini in einer Detailstudie das Motiv des vor seinem Sarkophag knienden Papstes in das des *auf* seinem Sarkophag knienden um (Abb. 3).⁴ Auf diese Weise hätte sich das Postament für die betende Gestalt wesentlich erhöht, und es hätte sich zusammen mit den Tugendallegorien auf hohem Sockelgeschoss ein grossformatiger pyramidaler Aufbau ergeben. Jedoch der Tod Clemens' IX. brach die weitere Planung für das Projekt in S. Maria Maggiore ab. In der Folge wurde für das Monument Alexanders VII. der bekannte Platz in St. Peter bestimmt (1670). Das bedeutete, dass Bernini in einem ersten Moment nach dem Ortswechsel die Idee mit der Statue des knienden Papstes aufgab zugunsten eines Entwurfs, der formal an die Grabmäler Pauls III. und Urbans VIII. anschloss (Abb. 4). Darin thront der Papst segnend, die Tiara auf dem Haupt, erhöht durch einen mit einer Inschrift versehenen Sockel, hinter seinem Sarkophag. Sockel und Sarkophag stehen auf dem geraden und tiefen Sturz über der Tür, die einem in der Mitte der Nische befindlichen Einbau vorgesetzt ist. Zu Seiten von Tür und Sarkophag je eine allegorische Gestalt. Unter dem Arkadenbogen das Wappen Alexanders, gehalten von zwei tubablasenden Fama-Figuren.⁵



3 Bernini, Entwurf zum Alexandergrabmal. Windsor 5609.

Nach diesem vergleichsweise einfachen Entwurf nimmt Bernini den früheren Gedanken, ein formenreiches, aufwendiges Grabmal zu schaffen, wieder auf.⁶ Die architektonischen Gegebenheiten in St. Peter nutzend, stellt er es aber nun nicht mehr vor die Wand — wie für S. Maria Maggiore geplant —, sondern setzt es in die vorhandene, von einer Säulenädikula gerahmte Rundbogennische (Abb. 5). Auf den Sarkophag wird verzichtet, weil die im Nischensockel bereits vorhandene Tür als Allusion auf die Grabkammer genutzt werden konnte. Alexander VII. kniet nun auf hohem Postament, zur Seite gewendet. Wiederum umgeben ihn die vier Tugenden, diesmal aber nicht kauernde, gedrückte Gestalten, sondern grosse, temperamentvoll bewegte Figuren, die sich innerhalb und vor der Nische befinden und den Teppich heben, der über dem Eingang zur Grabkammer herabfällt. Die sehr tiefe Leibung der Nische ist reich mit Reliefs verziert. Vor dem Bogenscheitel, Nischenbogen und Giebel verklammernd, das von zwei Fama-Figuren gehaltene Wappen des Papstes. Dass trotz der Formenfülle die Gestalt des ins Gebet versunkenen Papstes nicht untergeht, dafür sorgen sowohl der hohe Sockel, auf dem er kniet, als auch das Erhobensein über die Gestalten der Tugenden und, ganz wesentlich, die glatte, unverzierte Rückwand der Nische, die den Papst wie eine Art Mandorla hinterfängt.



4 Bernini, Entwurf zum Alexandergrabmal. Philadelphia, Pennsylvania Academy of the Fine Arts, Box A3/48.

Die scheinbar einfachere, weniger detailreiche Ausführung, die diesem Entwurf folgte, bedeutet sowohl eine gewisse Monumentalisierung im formalen Aufbau, als auch, und das ist das ebenso Neue wie Ungewöhnliche, eine Heroisierung des Verstorbenen (Abb. 1). Die Gestalten der Tugenden sind jetzt weniger stark bewegt, nicht mehr dem Disput untereinander hingegeben, sondern dem Papst zugewendet. Den grossen Teppich, der über die "Grabkammer" geworfen ist, hebt nicht mehr Justitia, sondern das Gerippe des Todes, das, aus Grabestiefe emportauchend, den Teppich über der Tür hochdrückt, dabei mit seiner Rechten die Sanduhr vorzeigend.

Die wichtigste Änderung im Ausführungsprojekt jedoch ist, dass der Papst sich nicht mehr zur Seite wendet, sondern frontal kniet, ganz isoliert, hoch über den Tugenden und weit entfernt von den Menschen. Nichts Figürliches ist mehr in der Nähe seiner Gestalt. Das tiefe, dicht mit Reliefs geschmückte Gewände des Rundbogens gibt es nicht mehr, auch nicht die unverzierte flache Rückwand. Statt dessen weitet sich hinter dem Papst eine halbkreisförmige, in drei Felder geteilte und mit Chigi-Emblemen verzierte Nische. Jetzt wird die Gestalt des Knienenden von der mit Rosen geschmückten Kassettenwölbung der Nische über- und hinterfangen, deren Scheitel, über dem Haupt des Papstes, offen ist.



5 Bernini (Werkstattzeichnung), Entwurf zum Alexandergrabmal. Windsor 5603.

Der auf den ersten Blick so klare und formal ausgewogene Aufbau lässt bei genauerer Betrachtung doch nicht nur Bewunderung, sondern eher Bedauern aufkommen, dass der frühere schöne, die Persönlichkeit des Papstes menschlich ergreifender und damit bedeutender erscheinende Entwurf nicht zur Ausführung kam (Abb. 5). Die neue Lösung ist billiger, denn sie ist zunächst mal eine Verarmung durch die Verminderung der figürlichen Elemente (nur noch zwei anstelle von drei Allegorien in voller Körpergrösse, weiterhin durch den Wegfall des figurenreich reliefierten Nischengewändes und schliesslich sogar noch durch den Ersatz der beiden Fama-Figuren, die das Wappen halten, durch gefiederte Flügel aus Stucco). Wie so oft, und zu allen Zeiten, scheint sich auch hier das ideelle und mit ihm das finanzielle Engagement des Auftraggebers mit den Jahren verringert zu haben, über die sich die Entscheidung für die Form des Prestige-Unternehmens hinzog. Und wie so oft in der Geschichte ist die Reduzierung des materiellen Aufwands nicht nur zum Vorteil der künstlerischen Gestaltung geworden.

Bernini ist hier schliesslich zu dem Hauptgedanken des uns bekannten ersten Entwurfs (Abb. 2): Papst, Tod und Grab in der Mittelachse — woraus sich die gleichmässige Anordnung der Tugendallegorien in gebührendem Abstand, sei es in der Höhe wie in der Weite, von selbst ergab — wieder zurückgekehrt.



6 Detail vom Alexandergrabmal
(Abb. 1): Veritasfigur.

Jedoch, was seinerzeit tief empfunden und einfühlsam dargestellt war, präsentiert sich nun in pompöser Rhetorik. Die grossartige Bilderfindung zweier schwebender Gestalten über dem Haupt des Papstes, die, unter weiten Schwingen vereinigt, Vergänglichkeit im Tod und Unsterblichkeit durch beispielhafte Gesinnung und ruhmreiche Handlungen symbolisieren, ist reduziert auf das aus der Grabkammer emporschwebende Gerippe. Die "Tugenden" trauern nicht, sie diskutieren auch nicht mehr, sie sind, abgesehen von der auf den Papst gleichsam zueilenden und zu ihm aufschauenden Caritas, ganz der eigenen Kontemplation hingegeben.

Gravierend aber ist — so will es scheinen —, dass die "Fama", die den Verstorbenen über die anderen Sterblichen erhebt, indem sie ihn in seiner Demut preist, in der neuen Konzeption keinen Platz mehr findet. Auf abstrakte Weise, allein mit dem architektonischen Mittel des sehr hohen Sockels, wird die Persönlichkeit des Papstes im wahrsten Sinne des Wortes hervorgehoben. Der Sockel weist zwar die breite Lagerung, wie man sie unter einer knienden Figur erwartet, auf. Über seiner vorspringenden profilierten Deckplatte ist er jedoch durch eine weitere, geschickt zurückgesetzte zusätzliche Sockelstufe, auf der das Kissen des Knienden liegt, noch einmal wesentlich erhöht.

Wer aber in solcher Höhe, frontal zum Betrachter und erhobenen Hauptes betend kniet, gehört nicht mehr zu den Demütigen dieser Welt, er ist über sie erhoben, als wäre er in die Schar der Heiligen aufgenommen.⁷ Der Vergleich mit Renis Fresko über dem Grab des hl. Dominikus in Bologna drängt sich als ein Beispiel auf.⁸ Doch im Gegensatz zu diesem fehlen in Rom begreiflicherweise alle für eine Glorifikation notwendigen Bezüge. Es fehlen aber auch die selbstverständlichen, die die Demutshaltung

rechtfertigen und die man bei einem Monument im Kirchenraum erwarten würde. Der Papst ist nicht, der Umwelt entrückt, ins Gebet versunken, er blickt nicht auf den Altar, der seinem Monument gegenüber steht, auch nicht in Richtung auf die Kathedra Petri, sondern irgendwie unverbindlich zu Mittelschiff und Vierung und den dort befindlichen Gläubigen.⁹

Aufgrund dieser Haltung würde man erwarten, dass sich die Kassettenkompartimente der Nischenwölbung über dem Haupt des Papstes schliessen. Die kniende Gestalt Alexanders VII. wäre dann zwar anders gestalteten, prinzipiell aber entsprechenden Grabdenkmälern der Renaissance anzureihen. Fatalerweise, so möchte man sagen, schliessen sich die Kassettenkompartimente der Wölbung nicht über dem Haupt des Papstes, sondern begrenzen einen Okulus und erlauben damit einen Blick in einen blauen Himmel, der jedoch — wie es auch nicht anders sein kann — nicht von den Himmlischen bevölkert ist. Statt ihrer schweben dort die Chigi-Sterne. Der Himmel also ist offen in erster Linie für den bedeutendsten Vertreter seines Hauses, d. h. seiner Familie, und erst in zweiter Linie für das vorbildliche Oberhaupt der Kirche und damit jedes Gläubigen. Das einst entscheidende Anliegen der Darstellung, den Papst als demütige, individuelle Persönlichkeit wiederzugeben, ist zugunsten einer pompösen, vor allem politisch zu interpretierenden Schaustellung aufgegeben worden.¹⁰

Der Auffassungswandel, der hier innerhalb weniger Jahre stattfand — zwischen 1667 und 1670-71 — kann kaum einschneidender sein. Zu erklären ist er wohl aus vorangegangenen Differenzen — möglicherweise nicht nur mit dem unmittelbaren Auftraggeber, dem Kardinal Flavio Chigi, sondern vielleicht auch mit der Sacra Congregazione.¹¹ Die vorgenommenen Änderungen weisen, wie es scheint, darauf hin, dass Bernini ebenso gekränkt wie in seinem Empfinden verletzt war. Die durch die Frontalität und die Isolierung übertrieben wirkende Erhöhung der Papstgestalt erscheint wie ein Protest seinerseits. Und die Sanduhr! Wem hält sie das grausige, aus Grabestiefe emporschwebende Gerippe des Todes fast drohend entgegen? Gewiss nicht dem Papst.¹² Dessen Zeit ist ja bereits abgelaufen. Das Gerippe droht jedem, der in den Kuppelraum eintritt und zum Papst und seinem Monument hinübersieht und natürlich erst recht jedem, der an ihm vorübergeht, d. h. auch jedem der aus der Sakristei kommenden Geistlichen, der zu den Hauptaltären und zu den im Westteil der Kirche befindlichen Nebenaltdären strebt. Und der Zeitgenosse Berninis verstand auch die Zeichen der Gebärden zu lesen. Er sah, was später Panofsky erneut hervorhob, dass die Sanduhr genau auf gleicher Höhe gehalten wird wie die Sonne der Veritas¹³, und er sah dies auch in der sinnvollen Abfolge von Zeit und Wahrheit. Dem gleichen aufmerksamen Betrachter wird aber auch das Besondere in der Haltung der Veritas nicht entgangen sein, die, zurückgelehnt, gesenkten Hauptes die Sonne, das Licht der Wahrheit, mit beiden Händen an die Brust drückt, einen Fuss auf die Weltkugel gesetzt (denn sie, die Wahrheit ist — nach Ripa — mehr wert als alle Dinge dieser Welt), wartend, dass die Zeit auch die Wahrheit über die Absichten dieses Papstes (seine Amtszeit war bekanntlich nicht nur von Erfolg begleitet) und die Entstehungsgeschichte seines Monuments enthüllt (Abb. 6).

Bernini hat ganz entschieden zu dieser Enthüllung beigetragen, indem er für die Gestalt der Veritas einen neuen Typ geschaffen hat, dessen Haltung — nicht offen in Blick und Gesten, sondern geschlossen und in sich gekehrt — kaum aufschlussreicher sein kann und wohl die wichtigste Bestätigung für die Richtigkeit unserer Hypothese ist.

Die Fülle der zu dem ausgeführten Monument erhaltenen Dokumente, die zudem Berninis ständige Kontrolle der Ausführung bezeugen, hat den Eindruck hinterlassen, als ob es bei der Entstehung keine Probleme gab, und infolgedessen erlaubt, die Entwicklungsgeschichte als eine von Bernini selbst so gewollte Steigerung der Form zu interpretieren, nicht zuletzt auch, weil das Resultat trotz allem eine ebenso neue wie bedeutende Schöpfung ist.

Jedoch die sorgfältige Ausführung des Grabmonuments Alexanders VII. war für den hochbetagten Bernini eine unverzichtbare Selbstverständlichkeit. Seine tiefe Verehrung hat er in der selbst im Knien hoch- und alle überragenden Gestalt des Papstes zum Ausdruck gebracht. Seinen Ärger über die ihm aufgezwungenen Veränderungen und Vereinfachungen lässt er den Knochenmann mit seiner Geste den Schuldigen entgegenhalten. Mit dem besonderen Motiv der das Licht der Wahrheit in stiller Zuversicht an sich drückenden "Veritas" aber schafft er den Hinweis auf eine künftige Rechtfertigung und fordert zugleich den Betrachter auf, den vorausgegangenen Ereignissen nachzuforschen.

ANMERKUNGEN

- ¹ Übersichtlich zusammengefasst von R. Wittkower, Gian Lorenzo Bernini, 2. Aufl., London 1966, S. 259-260. Besonders wichtig die ausführliche Darlegung der Entstehungsgeschichte und ihre Interpretation in: H. Kauffmann, Giovanni Lorenzo Bernini, Berlin 1970, S. 312 ff. Die Dokumente publiziert von V. Golzio, Documenti Artistici sul Seicento nell'Archivio Chigi, Rom 1939, S. 117-147.
- ² H. Brauer/R. Wittkower, Die Zeichnungen des Gian Lorenzo Bernini, Berlin 1931, II, Tafel 129 a, b-I, S. 168-171.
- ³ Deren Auswahl war bereits zu seinen Lebzeiten festgelegt. Vgl. den Bildnisstich von Cornelis Fisscher um 1660 (Kauffmann [Anm. 1], S. 313 und 211).
- ⁴ Dafür gibt es in Rom ein Vorbild im Grabdenkmal des Kardinals Andreas von Österreich (gest. 1600) in S. Maria dell'Anima von Gillis van den Vliete; der Verstorbene kniet hier ebenfalls frontal auf dem Sarkophag und zwar wiederum auf einem Kissen zwischen zwei bekrönenden Voluten. Hinter und über seinem Kopf schwebt dort der auferstandene Christus, denn das Bildfeld der grossen Tabernakelrahmung, zwischen deren Säulenbasen der Sarkophag steht, füllt ein Relief der Auferstehung Christi (Abgeb. in: G. Knopp/W. Hansmann, S. Maria dell'Anima. Mönchengladbach 1979, Abb. 28).
- ⁵ Publiziert von C. Eisler, in: Sculptors' Drawings over Six Centuries 1400-1950, New York 1981, Cat. no. 29, fig. 29; M. P. Mezzatesta, The Art of Gianlorenzo Bernini. Selected Sculpture. Fort Worth 1982, n. 18.
- ⁶ Brauer/Wittkower (Anm. 2), II, Taf. 183-I, S. 169 ff.
- ⁷ Auch Kauffmann (Anm. 1), S. 326 hat festgestellt: "mit der denkmalähnlichen Erhöhung des Beters stellt sich das Alexandergrab ausserhalb der Tradition".
- ⁸ Abgebildet in: C. Gnudi/G. C. Cavalli, Guido Reni. Florenz 1955, Taf. 70.
- ⁹ Im "letzten" Windsor-Entwurf (Abb. 5) möchte man meinen, dass der Papst sich zum Petrusgrab neigt. Jetzt aber bleiben Kopf- und Blickrichtung ganz im Unbestimmbaren.
- ¹⁰ Bezeichnenderweise findet man weder in älteren noch in jüngeren Grabmonumenten, in denen der Papst kniend dargestellt ist, eine ähnliche Heroisierung. Auch Sixtus V. († 1590) und Paul V. († 1621) knien frontal zum Beschauer, doch jeweils im unteren Mittelfeld der riesigen Wandarchitekturen in S. Maria Maggiore. Monnots Bozzetto (nicht ausgeführt) für das Monument Innozenz' XI. († 1689), Florenz, Bargello, zeigt den Papst auf seinem Sarkophag kniend, zum Altar gewendet und damit in Seitenansicht. In etwa gleicher Höhe wie Alexander VII. kniet in der entsprechenden Wandnische auf der Nordseite von St. Peter Clemens XIII. († 1769). Seine Gestalt füllt die Spitze auch in Canovas Pyramidalkomposition, jedoch nicht in Vorderansicht. Ähnlich wie Alexander VII. auf dem nicht ausgeführten Entwurf (Abb. 5) kniet er auf eigenem Sockel, zur Seite gewendet und geneigten Hauptes ins Gebet versunken. Für Pius VI. († 1799) hatte Canova lediglich eine monumentale Statue geschaffen, die, in der ursprünglichen Aufstellung auf flachem Sockel auf dem Boden der Confessio, dem Betrachter ihre Rückseite zukehrte, weil der Papst vor dem Apostelgrab betend dargestellt war (neuerdings, aus grosser Distanz zwar noch sichtbar, in einem für den Besucher nicht betretbaren Teil der Grotten). In Pietro Teneranis Grabmal Pius' VIII. († 1830) in St. Peter kniet der Papst ebenfalls frontal und in beträchtlicher Höhe. Die Komposition des Monuments gipfelt jedoch nicht in seiner Gestalt, sondern in der des thronenden Christus. Pietro Canonica nimmt im Grabmal Benedikts XV. († 1922) noch einmal Monnots Motiv auf (zuerst formuliert, allerdings in Frontalansicht, von Bernini für das Projekt in S. Maria Maggiore) mit dem auf seinem Sarkophag Knienden. Obwohl der Papst nicht zum Altar, sondern zum Seitenschiff und damit zum Betrachter gewendet ist, kommt auch hier, wie in allen anderen erwähnten Beispielen, der Eindruck einer Heroisierung nicht auf. Dazu trägt einmal das niedrige, vom Kirchenboden sich erhebende Postament des Sarkophags bei, durch das die Gestalt Pius' XI. dem Betrachter recht nahe ist, mehr aber noch das andächtig gesenkte Haupt des Papstes (Abb. bei R. V. Montini, Le Tombe dei Papi, Rom 1967).
- ¹¹ Dass diese bisweilen ihre eigenen Meinungen vertrat und auch durchzusetzen wusste, dafür sind u. a. auch die Kruzifixe auf den Altären ein Beispiel. Vgl. U. Schlegel, I Crocifissi degli Altari in S. Pietro in Vaticano, in: Antichità Viva, XX, 6, 1981, S. 38.
- ¹² Was allerdings der Florentiner, Filippo Baldinucci (Vita del Cavaliere Gio. Lorenzo Bernino, Firenze 1682, S. 58), meint.
- ¹³ E. Panofsky, Mors Vitae Testimonium. The Positive Aspect of Death in Renaissance and Baroque Iconography. In: Studien zur Toskanischen Kunst. Festschrift für L. H. Heydenreich, München 1964, S. 225.

Bildnachweis:

Nach F. Borsi, Bernini architetto. Mailand 1980 (Fig. 312): Abb. 1. – By Gracious Permission of Her Majesty Queen Elizabeth II: Abb. 2, 3, 5. – Pennsylvania Academy of the Fine Arts: Abb. 4. – Anderson: Abb. 6.