

Zu Berninis Daniel und Habakuk

Von WILHELM MESSERER

Wer die Chigi-Kapelle an S. Maria del Popolo zu Rom betritt, sieht sich von zwei Kunstwerken verschiedener Epochen zugleich umfassen. Er steht im Zentralbau Raffaels, einem Werk klassischen Maßes auch darin, wie es durch seine Ordnung den bildnerischen und malerischen Schmuck — nach Raffaels eigenen Entwürfen, von seinen Zeitgenossen und noch aus dem mittleren 16. Jahrhundert — zur Geltung bringt, ohne daß er sich aufdringen könnte, und ihm immer wieder einen in sich geschlossenen Teilbereich zuweist, in dem er am Ganzen mitwirken kann. Nur was unter Alexander VII. hinzugefügt wurde, tritt aus den Grenzen, welche die Architektur setzt, heraus und durchdringt den Raum. Das gilt schon für Berninis Bildnismedaillons auf den erst jetzt durch ihre ganz gleiche Pyramidenform streng aufeinander durch den Raum hindurch bezogenen Grabmälern¹. Im Paviment, unter unseren Füßen, sieht man wie in einer schwarzen Öffnung den Tod mit dem Chigi-Wappen aus der Gruft² in die Höhe fliegen. Die Inschrift „Mors aD CaeLos“ nennt konkret das Ziel des Fluges: Die Himmel, offenbar die Himmelskreise mit den Engeln und in der Mitte Gottvater, wie sie die von Raffael entworfenen Mosaiken der Kuppel zeigen.

So wird der Beschauer, nachdrücklicher als durch Raffaels Bau, in ein Kunstwerk mitten hineingenommen. Vor allem geschieht das durch die beiden Skulpturengruppen Berninis³, die, aus den Nischen herausdrängend, mit ihrer Geste und mit ihrer ganzen Substanz in den Raum treten und einem Gegenüber zustreben: der betende Daniel in der Löwengrube ist, wie der Tod des Fußbodenmusters, auf den Himmel mit Gottvater in der Kuppel bezogen; der Engel und Habakuk sind im Aufbruch zu Daniel hin, diagonal durch die Kapelle hindurch⁴.

¹ Vgl. Cugnioni a. Anm. 2 a. O., vol. III 1880 S. 439 und vol. IV 1881 S. 58, 65, 68.

² G. Cugnioni, Note al Commentario di Alessandro VII sulla Vita di Agostino Chigi, Archivio della Società Romana di Storia Patria, hier: vol. III, 1880, S. 439, nach Miscell. Chig. MS. R. V. f.: „1655 ... fatto di nuovo tutto il pavimento, havendosi posto in mezzo una Morte che serve per sigillo della sepoltura ...“.

³ Vgl. R. Wittkower, Gian Lorenzo Bernini (London 1955) bes. S. 218.

⁴ Vgl. H. Brauer u. R. Wittkower, Die Zeichnungen des Gianlorenzo

Der Eindruck ist so stark, daß man sich über einen sonderbaren Zug in der Anordnung der beiden Gruppen meist nicht Rechenschaft gibt: Daniel, der doch die Hauptfigur in der hier erzählten Geschichte ist und allgemein als solche dargestellt wird, auch von Bernini als groß gesehene Einzelfigur stärker betont wird, befindet sich schräg hinter dem, der eintritt und zum Altar sieht, dagegen die erst durch Daniel bedeutensamen Personen Habakuk und der Engel erscheinen an hervorragender Stelle, rechts vom Altar.

Zwar hat diese Anordnung auch ihren formalen Wert: die Habakukgruppe besteht aus zwei optisch weniger gewichtigen Figuren, die trotz ihrer Ausdehnung in und vor der Nische dem Jonas des Lorenzetto links eher entsprechen und sich mit ihm dem Altar unterordnen, während Daniel durch seine größere Mächtigkeit und, entsprechend dem Elias in der anderen Nische der Eingangsseite, als annähernd frontale Figur von stärkerem Eigengewicht ist, das an einem dem Altar ferneren Ort mehr zur Geltung kommt. Wohl aus einem ähnlichen Grunde standen die beiden Gruppen des 16. Jahrhunderts um 1626, wahrscheinlich also schon von Anfang an, neben dem Eingang, während die Nischen neben dem Altar leer blieben⁵. Aber die Anordnung, wie sie seit dem Barock besteht, muß doch auch inhaltlich etwas bedeuten; gerade bei einem Künstler wie Bernini wird man das annehmen, bei dem es selbständig „formale“ Momente kaum gibt, bei dem alles, einzeln höchst gegenständiglich aufgefaßt, in einem überdinglichen, aber oft inhaltlich ganz konkreten Zusammenhang steht: welche Einheit von theologischem Sinn, Gefühl und Anschauung etwa in seiner Komposition mit dem Ströme von Blut und Gnade spendenden Kruzifixus über dem Meer!

In gewisser Weise vertritt der das Heil erflehende Daniel Grabfiguren im „Motiv der ewigen Anbetung“, wie sie zu Berninis Zeiten den wichtigsten Typ der Grabdenkmäler bilden⁶. In den Porträts der beiden Chigi hat Bernini (und sein Auftraggeber) darauf verzichtet, sie mit dem Blick oder mit der Wendung von Halb- oder kniender Ganzfigur das Heilige suchen zu lassen — im Unterschied zu manchen seiner Grabfiguren; er gibt nur, allerdings sehr räumlich aufgefaßte, Bildnisreliefs in knapp fassenden Tondi. So blieb die von Raffael geprägte Pyramidenform der Grabmäler reiner bewahrt. Daniel betet inbrünstig; das unterscheidet ihn von den Figuren des Cinquecento in der Kapelle, die auch Sinnbilder der Erlösung sind. Aber daß Daniel dem Altar gegenübersteht, wird aus seiner wahrscheinlichen Stellvertretung der Toten noch nicht genügend verständlich, zumal er sich nicht dem Altar, sondern Gottvater in der Höhe zuwendet.

Bernini (Berlin 1931) Textbd., S. 57, wo vom dramatischen Bezug zwischen Daniel und Habakuk die Rede ist.

⁵ Cugnoli a. Anm. 2 a. O., hier: vol. IV, 1881, S. 58.

⁶ L. Bruhns, Das Motiv der Ewigen Anbetung in der römischen Grabplastik des 16., 17. und 18. Jahrhunderts, in: Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte, 4. Bd., 1940, S. 253—432.

Wie uns scheint, erklärt sich die Anordnung beider Gruppen deutlich genug aus einer Schriftquelle, die, in Rom und nicht lange vor den Arbeiten in S. Maria del Popolo gedruckt, bei ihrer Bedeutung Bernini oder seinem Auftraggeber kaum unbekannt geblieben sein kann. In seinem, posthum 1632 herausgegebenen großen Werk „Roma sotterranea“ über die römischen Katakomben gibt der kirchliche Antiquar Antonio Bosio (bes. von S. 599 an) eine ausführliche Bedeutungslehre der altchristlichen Ikonographie, nach Sachbereichen und Stichworten geordnet. Zu Daniel und Habakuk heißt es auf S. 616 u. a. ⁷: „Cavarono parimente i padri da quest'Istoria il suffragio, che li fà alle anime del purgatorio con il Santissimo Sacrificio della Messa, figurato nel cibo portato da Abacuc all'istesso Danielle, come leggiamo nella Glosa della Clementina Unica, de reliquiis, con queste parole: „Transmittitur etiam ad defunctos non summè malos, nec summè bonos, 13. q. 2 non aestimemus, & cap. Animae quod figuratum fuit Daniel ult. ad finem, ubi praecepit Angelus Abacuch, quod panem, & pulmentum, quod ferebat messoribus, portaret in Babylonem Danieli positio in lacu leonum; & cum nesciret Abacuch locum, apprehendit illum Angelus capillo capitis sui, & posuit in Babylonem super lacum, & accepit Daniel prandiū, & c.“

Die durch Paulus Aringhus besorgte Neubearbeitung des Werkes in lateinischer Sprache, die 1651, also kurz vor der Erneuerung der Chigi-Kapelle, erschien, behandelt die verschiedenen Bedeutungen Daniels noch ausführlicher; es heißt da (T. II, p. 504, nr. 4): „Prandium enim illud atque omnem praeter expectationem praestita esurienti refectio, suffragij, quod iugiter ab orthodoxa Ecclesia, sacrosancto altaris sacrificio animabus in purgatorio existentibus in dies impenditur, symbolum haud obscurum extitit . . .“, mit Zitat der gleichen Schriftstelle.

Dieser besondere Sinn der Danielsgeschichte: Zuwendung des Meßopfers an die Seelen im Purgatorium, ist der heutigen Ikonographie ⁸ u. W. nicht geläufig. Er verbindet die bekannten Bedeutungen der

⁷ Sperrung von mir.

⁸ Neuere Lit. zur Ikonographie Daniels, bes.:

W. Deonna, Daniel, le „maître des fauves“. A propos d'une lampe chrétienne du musée de Genève, *Artibus Asiae*, vol. VII, 1949, S. 119—140 u. S. 347—374.

Ch. Grosset, L'origine du thème roman de Daniel, *Études mérovingiennes* (Poitiers 1953) S. 147—156.

H. Feldbusch, Artikel Daniel in *Reallexikon zur deutschen Kunstgesch.*, III. Bd. (Stuttgart 1954) Sp. 1033—1049.

G. Wacker, Ikonographische Untersuchungen zur Darstellung Daniels in der Löwengrube, masch. schr. Phil. Diss. Marburg 1954.

L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, T. II 1 (Paris 1956) S. 401 ff.

A. Pigler, *Barockthemen* (Budapest u. Berlin 1956) Bd. 1, S. 217.

P. H. Feist, *Der Tierbezwinger*, masch. schr. Phil. Diss. Halle/S. 1957.

A. Stüber, *Refrigerium interim*, Die Vorstellungen vom Zwischenzustand in der frühchristlichen Grabeskunst (*Theophaneia*, 11) (Bonn 1957) bes. S. 183 ff.

Seelenrettung, auch im sepulchralen Zusammenhang, mit der namentlich von Wilpert⁹ behandelten eucharistischen Symbolik der Danielspeisung¹⁰.

Das Besondere von Berninis Anordnung scheint uns aus dieser speziellen theologischen Bedeutung erklärbar. Natürlich muß sie nicht unbedingt aus Bosio bzw. Aringhi selbst geschöpft sein; sie kann, als theologisches Wissen, auch Eigentum des Auftraggebers Papst Alexander VII. sein. Aber das „Unterirdische Rom“ zeigt, daß diese Bedeutung zu dieser Zeit in Rom bekannt war, und es ist wohl die nächstliegende Quelle. Habakuk bringt die Brote, die Daniel in seinem Verlies speisen sollen, mit Hilfe des Engels vom Altar der Chigi-Kapelle, von dorthier, wo die Messen für die verstorbenen Familienmitglieder der Chigi gelesen werden. Die Ähnlichkeit der Danielsfigur mit Grabfiguren, aus der schon eine bewußte Anspielung zu vermuten war, ist nun aus dem Zusammenhang der genannten Stellen begründet. Noch viel konkreter als der von der Gruft her aufliegende Tod zeigen die beiden Gruppen die Rettung der Toten.

Wird durch unsere Deutung das, was man anschaulich wahrnimmt und, schon vom „Sehen“ her, als Gehalt versteht, verändert? Wir denken, ja¹¹. Der Besucher der Kapelle steht nicht nur inmitten einer (symbolisch und in ihrem seelischen Gehalt bedeutsamen) dargestellten Szene. Er weiß sich nicht nur, sondern er sieht sich inmitten der Gnade, die vom realen Geschehen auf dem Altar ausgeht und den Kapellenraum erfüllt. Veranschaulichung einer geistigen Realität in barocker, sehr sinnhafter und suggestiver Weise, die aber doch noch mit dem mittelalterlichen Sinn des Bildens zusammenhängt¹², ist also Berninis Skulpturenpaar. Daß und wie dieser Sinn Leib wird, ist freilich Berninis Kunst, von der hier kaum die Rede sein kann, zu verdanken; aber seine Kunst wird zu dem, der von diesem Sinn weiß, auch mit anderer Intensität und Sachlichkeit sprechen. Das räumliche Ausstrahlen der Gruppen,

⁹ G. Wilpert, *Il simbolismo eucaristico del cibo di Danielle nella fossa dei leoni*, *Rendiconti*, ser. III J, vol. IX, 1933, S. 89—94. — Die eucharistische Symbolik der Danielsspeisung behandeln auch (je a. Anm. 8 a. O.): Feldbusch Sp. 1037, Réau S. 402, Feist S. 171; ferner H. Leclercq, *Art. Habacuc* in *Leclercq et Cabrol, Dict. d'arch. chrét. et de liturgie*, T. VI, 2, 1925 Sp. 1930 ff., hier: Sp. 1932; M. Trens, *La Eucaristia en el arte español* (Barcelona 1952) S. 23; L. Font, *Bagué, J. Petit, La Eucaristía. El tema eucaristico en al arte de España* (Barcelona 1952) S. 29. — Für die frühchristliche Zeit will Stüber (a. Anm. 8 a. O. S. 134) die eucharistische Deutung solcher Symbole einschränken.

¹⁰ Eine andere Verbindung von Todes- und Eucharistie-Symbol liegt vor, wenn Habakuks Speisung die Wegzehrung bedeutet: Wilpert a. Anm. 7 a. O. S. 89 f.

¹¹ Vgl. E. Panofsky, *Hercules am Scheidewege ...*, (Leipzig-Berlin 1930) S. IX, vom Wert der „sekundären Gegenstandsschicht“ für das Anschauliche.

¹² Vgl. D. Frey, *Der Realitätscharakter des Kunstwerkes*, *Festschr. H. Wölfflin zum siebzigsten Geburtstag* (Dresden 1935) S. 30—67.

von dem anfangs die Rede war, erscheint als bildgewordener, wirklicher, gegenwärtiger Vorgang.

Das zweite, was aus unserer Deutung folgt, ist ihre Übertragung, mutatis mutandis, auf die Grabfiguren der Zeit. Sicher liegt nicht jeder Fall gleich und muß erst noch eine Bestätigung durch besondere Quellen versucht werden. Aber man kann doch annehmen, daß häufig das „Motiv der ewigen Anbetung“ im konkretesten Sinne zu verstehen ist. Die Figuren wenden sich dem Altar nicht nur als dem Ort des Heiligen zu, sondern als der Stelle, von der sie immer wieder ihre Erlösung zu erwarten haben. (Kann etwa auch die einladende Geste anderer Grabfiguren an den Beschauer eine Aufforderung zur Fürbitte sein?) Ganz in der Nähe der Chigi-Kapelle, an der Eingangswand von S. Maria del Popolo, zeigt das Grabmal Ghisleri von 1672 den Toten als Gerippe im Leichentuch hinter Gittern, in einer Haltung der Erwartung; die Deutung liegt nahe, daß er nicht nur in Erwartung der Auferstehung, sondern auch als Mensch am Läuterungsort gemeint ist, gemäß der Beischrift „neque illic mortuus“. Der Hintergrund solcher Figuren der „Armen Seelen“, oder sagen wir richtiger von Figuren im Gebet um Erlösung, ist durch die Bestattungen in den Kirchen und in Altarnähe, oder beim Eingang, wo die Vorübergehenden das Grab sehen und ein Gebet sprechen können, durch die Beinhäuser am Kircheneingang (später oft mit Bild der Armen Seelen), durch die Weihwasserbecken an den Gräbern angedeutet.

Zum dritten gehört, falls Bosio oder Verwandtes die Quelle bestimmter Gedanken in Berninis Ausstattung der Kapelle war, diese in den Zusammenhang von Rückgriffen des römischen Barock auf die altchristliche Zeit (oder was man ihr zuschrieb). Solche Rückgriffe sind etwa Madernas hl. Cäcilie, Borrominis „Fassung“ der Lateranbasilika, Poussins Sieben Sakramente als Bilder aus der Frühzeit der Kirche. Bernini hat die Säulen von St. Peter und die Kathedra Petri gefaßt und zugleich in neuer Form gestaltet; der Peterskirche gab er wieder ein Atrium. Die von Engeln oder Genien getragene Imago clipeata des Toten von antiken, auch christlichen Sarkophagen hat er in dem Grabmal der Antonia Raggi von S. Maria sopra Minerva¹³ zu neuem Leben erweckt; das zeigt das Werk selbst und seine zahlreichen Nachfolger. Wohl auch die Erneuerung der Chigi-Kapelle beruft sich, wie wir zeigen wollten, auf die Grabmalkunst der Katakomben. Im altchristlichen Vorbild sind beisammen, was der Barock vereinen will: Antike und Christentum. Vor allem aber sah sich die Frömmigkeit der Zeit hier den Quellen des Christentums selbst, den Vätern, wie auch Bosio sagt, nahe. — Dem Forscher, der wie wenig andere das Studium der altchristlichen mit dem der neueren Kunst verbindet, ist diese kurze Studie gewidmet.

¹ Wittkower a. Anm. 3 a. O. Kat. Nr. 44.