

DER KÖRPER DES KÜNSTLERS IM KAMPF DER KÜNSTE.

ZUR MEDIENKRITIK IM GRABMAL VON GIAMBATTISTA GISLENI (†1672) IN SANTA MARIA DEL POPOLO IN ROM

Mateusz Kapustka / Zürich

Die Kunstgeschichte widmet sich, wenn sie sich mit Künstlerpersönlichkeiten auseinandersetzt, vor allem den beliebten Genies und ihren Epigonen. Auf diese Art und Weise ist es möglich, eine Kunstgeschichte gleich einer wissenschaftlichen Evolutionstheorie der Formen zu konstruieren, die sich auf das Aufzeigen der Imitation und der Wanderung der Motive konzentriert, was auch durch die Lektüre der zahlreichen neuzeitlichen Künstlerbiographien und Traktate unterstützt wird. Eindeutig vernachlässigt werden dabei die Außenseiter. Die Relevanz solcher jenseits des *Mainstreams* bleibenden Künstler für den kritischen Apparat der historischen Disziplin aussert sich v.a. in einer relativierenden Distanz, die des Öfteren in ihren gegen die offizielle Strömung laufenden Werke und theoretischen Aussagen zu finden ist. Exakt mit solch einer Gestalt haben wir es im Fall des Giovanni Battista Gisleni zu tun, eines römischen Künstlers und Mathematikers, der nach einem seit ca. 1630 dauernden Dienst am Wiener Hof und bei den Waza-Königen in Polen 1656 nach Rom zurückkehrte und kurz vor seinem Tode 1672 sein eigenes Grabmal in der Kirche Santa Maria del Po-

polo konzipierte.¹ (Abb. 1–4) Im Jahre seiner Rückkehr nach 26 Jahre Abwesenheit in der Ewigen Stadt, erwartete Gisleni lediglich noch die „künstlerische Emeritur“, die er, wie sein Biograph Lione Pascoli in seinen „Vite de’ pittori, scultori ed architetti moderni“ von 1730–1736 berichtet, von seinen alten Freunden in seiner Krankheit begleitet, als gewürdigter *Outsider* genoss.² Im barocken Rom der Zeit Berninis war der inzwischen theoretisch belegte und erbitterte Wettstreit der Künste zu einem der wichtigsten Motivierungsfaktoren der künstlerischen Konkurrenz geworden. Trotzdem bediente sich Gisleni, der während seiner Tätigkeit an ostmitteleuropäischen Höfen, wo er als ausgesprochener Meister der königlichen *pom-pae funebris* galt, eigentlich die beste Entwicklungszeit des römischen Barocks verpasst hatte, in dem Konzept seines Grabmals eher eines alten vasarianischen Schemas des manieristischen Universalkünstlers. Diese Distanzierung zu den aktuellen Gestaltungsfragen der barocken Sepulkralkunst ist bereits in dem eigenartigen Aufbau und den auf die manieristische *subtilitas* hindeutenden Proportionen des Grabmals zu sehen. Diese

Mateusz Kapustka / Zürich



Abb. 1: Grabmal von Giovanni Battista Gisleni (†1672), Rom, S. Maria del Popolo, Gesamtansicht

müssen sicherlich als ein Archaikum empfunden worden sein – besonders in der Zeit der damaligen ephämeren Erfindungen Berninis, der bereits mit dem Medium der illusionistisch inszenierten Vorhänge als Metapher der Vergänglichkeit und mit dem in den Raum hineingreifenden plastischen Volumen des Grabmals sich eine unverkennbare Marke geschaffen hatte, wie z. Bsp. im schlichten aber markanten Monument der Maria Raggi von 1647 in Santa Maria sopra Minerva³ oder dem gerade kurz nach der Entstehung von Gislenis Grabmal 1671 angefangenen und 1678 gefertigten Monument für den Papst Alexander VII.⁴ Gislenis Grabmal bildet dagegen eine schmale Komposition aus verschiedenen additiv zusammengesetzten, ohne jeglichen architektonischen Rahmen locker aufeinandergestapelten und insgesamt flach erscheinenden Elementen: einer mit Gitter abgeschlossenen unteren Skulpturnische mit einer halbfigurigen Skelettdarstellung, zwei metallenen emblematischen Medaillonen, einer Wappenkartusche, einer Inschrifttafel in Form eines ausgerollten textilen Behangs und schließlich oben einer tiefen ovalen Nische, deren Zentrum als Ort der Exposition des auf einer Tafel gemalten naturalistischen Porträts des Verstorbenen⁵ funktioniert und die durch einen von zwei *putti* gehaltenen illusionistisch an der Wand gemalten Vorhang umgeben wird. Die Struktur des Grabmals besteht also hauptsächlich aus einer vertikalen Achse, auf der das zweidimensionale, malerisch aufgefasste Porträt des Künstlers eine direkte Antithese zum detailliert skulptierten Skelett bildet. Es war bestimmt nicht nur der mögliche Platzmangel an den damals bereits mit verschiedenen Kardinals- und Adelsgrabmälern befüllten Wänden der Kirche⁶, die zu solch einer seltsamen Kombination geführt haben, sondern vor allem – wie ich versuchen werde zu

DER KÖRPER DES KÜNSTLERS IM KAMPF DER KÜNSTE



Abb. 2: Grabmal von Giovanni Battista Gisleni (†1672), Rom, S. Maria del Popolo, Fragment

Mateusz Kapustka / Zürich

zeigen – die gegenseitige semantische Konditionierung aller genannten Elemente dieses Grabmals, die als ein autothematischer Kommentar zum Thema der bildenden Künste geplant worden waren. Im Unterschied zum alten Paragone-Diskurs, in dem die Fleischigkeit und Transparenz der miteinander konkurrierenden Medien thematisiert wurden, führte Gisleni dabei gleichzeitig seinen eigenen sterblichen Körper und seine funerale Abbildung in die Debatte ein und stellte sich somit als Künstler in seiner leiblichen Existenz zur fachspezifischen Beurteilung.

Sich vom angespannten römischen Künstlerarbeitsmarkt des 17. Jh. mit seinem bereits verbitterten Wettstreit der Künste distanzierend, tritt er in seinem Grabmal als „neuer Paris“ auf die Bühne, um die konkurrierenden Künste – Malerei, Skulptur und Architektur – nicht mehr in Konflikt zu setzen, sondern miteinander zu versöhnen. In der auf einer „textil“ aufgefassten Schriftrolle befindlichen Grabinschrift wird zuerst auf Weltbürgertum verwiesen, damit wird seine römische Herkunft relativiert, indem er als: *Romanus sed orbis civis potius quam viator* vorgestellt wird. Hervorgehoben wird also seine in der Welt gesammelte Erfahrung als Künstler, nicht nur als gewöhnlicher Peregrinus.⁷ Dann weist die Inschrift ausdrücklich auf die Gleichrängigkeit hin, die er selber zu seinen Lebzeiten allen Künsten zuerkannt hat, die miteinander einen Krieg führen: *picturae sculpturae et architecturae triplici in pugna nulli daturus palmam*. Damit betritt Gisleni den genauen entgegengesetzten Weg zu dem legendären troianischen Prinzen Homers, der als unerfahrener Jüngling bei dem Urteil zur Schönheit der drei Göttinnen mit Affekt agierte, und präsentiert sich dagegen als über allem stehender, entschieden kalkulierender Richter, der den ewigen Streit der Künste beendet: *iudex non integer scissus in*

partes. Man könnte vermuten, dass als Stütze dieser ungewöhnlicher Entschlossenheit das *disegno* dient, das er als Mathematiker zuerst in theoretischer Hinsicht beherrscht und darauffolgend in seiner künstlerischen Tätigkeit als Maler, Bildhauer und Architekt praktisch angewendet hatte. Zugleich war es aber – wie bereits festgestellt – in dieser Zeit eine altertümliche Einstellung, die in der Zeit von Bernini, Algardi und Borromini keine produktive Rolle mehr spielte. Es handelt sich also hier bereits um eine Art der Abgrenzung. Denn Gisleni verschweigt dabei gewissermaßen das Barock als neue *invenzione* und rekurriert direkt an die inzwischen zum Topos gewordenen Ereignisse, die während des Trauerbegängnisses des letzten Genies des Manierismus stattgefunden hatten – Michelangelo. In Gislenis Manifest ist nämlich eine erkennbare Anspielung auf die berühmten Streitigkeiten bei den öffentlichen Exequien des *divino Michelagnolo* 1564 nachzuspüren. Während des Begräbnisses des alle Künste verkörpernden Genies, welches durch die ein Jahr zuvor von Granduca Cosimo I. gegründete und als *pendant* zu Accademia Fiorentina gedachte Florentiner Compagnia e Accademia del Disegno organisiert wurde, ist es bekanntlich zu einem durch Rivalität und Propaganda gesteuerten heftigen Konflikt zwischen den daran beteiligten Künstlern – vor allem durch Cellini – um den Vorrang der Künste und ferner um die Platzierung ihrer Personifikationen an dem von Vasari in Santa Croce entworfenen Grabmal des Michelangelo gekommen.⁸

Gisleni, anders als ratlose und verzweifelte Künstler-Waisenkind nach dem Tod des größten Florentiner Genies, scheint somit noch zu seinen Lebzeiten – wenn kurioserweise auch im Medium des Grabmals – den Frieden zwischen den Künsten zu stiften, indem er in seiner Sepultur bereits Antworten



Abb. 3: Grabmal von Giovanni Battista Gisleni (†1672), Rom, S. Maria del Popolo, Fragment

Mateusz Kapustka / Zürich

zur gleichen Debatte darstellt, die bei Michelangelos Nachfolgern zu einer posthumen Profanierung seines Erbes gerade zur Geburtsstunde des Barocks beigetragen hat. Damit verewigt er sich selber als erfolgreicher Künstler – erfolgreich im Sinne der fundierten und erprobten Beherrschung seines Handwerks – mithilfe der vereinigten abbildenden Medien, die seine eigenen illusionistischen Fähigkeiten als Künstler harmonisch weitertransportieren sollen. Gerade das intermedial konstruierte veristische Porträt des Verstorbenen auf einer auf den Steinblock angebrachten Tafel – ein Bildnis, welches durch seine Platzierung in der durch den gleichen Steinblock beschatteten marmornen Nische äußerst räumlich und belebend wirkt – wird zu einem Attribut. Es manifestiert scheinbar auf eine noch manieristische Art und Weise die verkörpernden Fähigkeiten und die Festigkeit der Kunst. Gisleni scheint es also anders zu tun als Tizian, der es in seiner auf Leinwand gemalten „La Schiavona“ von 1511–1512 der dargestellten eleganten Frau erlaubt, ihr eigenes Porträt als Relief im Stein im wörtlichen Sinne durch einen kräftigen Handgriff zu beherrschen und zu unterdrücken, um somit die unbegrenzte Macht der Malerei und den deutlichen Sieg ihren *accidenti* über die stofflich begrenzte Skulptur zu manifestieren.⁹ Die Dauerhaftigkeit des Bildnisses von Gisleni, welche durch die Platzierung der glatten Fläche im Vordergrund der steinernen Nische evoziert wurde, ist dagegen darauf ausgerichtet, das funerale Porträt als ein Beispiel der Fusion der Medien vorzustellen und somit das ewige Paradox der sepulkralen Repräsentation mithilfe der Demonstration eigener Virtuosität aufzulösen. Wie die Inschrift verkündet, hat dabei Gisleni selber in seinem Grabmal die Spuren seiner eigenen Kunst in Stein gebannt: *haec artis suae vestigia fixit in lapide.*

Eine markante Aussage für einen Künstler, der bisher den Tod eher in ephemeren Installationen der feierlichen Trauergerüste abbildete.

Wendet Gisleni aber seine vorgeführte Kunstfertigkeit allein dazu an, um auch über den Tod hinaus durch sie lebendig zu bleiben? – nur im Sinne von *non omnis moriar*?¹⁰ Das wäre meines Erachtens eine zu einfache Lösung. Entscheidend für Gislenis Konzept ist gerade eine semantische Wendung, die in den wenigen kunstgeschichtlichen Beschreibungen dieses Werkes, die dabei v.a. auf seine aus Schädeln und Gerippen aufgebaute vanitative Funeralarchitektur verweisen, nicht bemerkt wurde. Denn mit der Zusammensetzung des durch beeindruckende Lebendigkeit geprägten Künstlerporträts mit dem betenden oder trauernden Gerippe wurde in diesem Grabmal ein neues Bildmedium und ein herausragendes Moment der visuellen Repräsentation kreiert, das mit der gewöhnlichen Motivik der *pompa funebris* strukturell nichts Gemeinsames hat. Das Gerippe stellt keine modische Inszenierung der Todesgestalt auf theatralische Art und Weise dar, wie sie z. Bsp. in Werken von Bernini, der die Skeletts u.a. für seine „castelli del dolore“ nutzte,¹¹ oder in den von Gisleni selber konzipierten Trauergerüsten zu finden ist.¹² Das auf Gegenüberstellung der Medien und Arten der leiblichen Präsenz im Bild basierende Darstellungsmodell formuliert vielmehr einen Kommentar und zwar einen doppelten: einerseits zur Bildfrage, die hier automatisch zu einer Körperfrage wird, andererseits zum Thema der Macht und Ohnmacht der Kunst als Mittel der Verewigung. Diese beiden Aspekte werden organisch miteinander in einer Symbiose der visuellen Medien verbunden. Wir haben es in diesem Fall mit zwei Polen der Repräsentation des Körpers zu tun: dem sozial erkennbaren Körperbild des lebendi-

DER KÖRPER DES KÜNSTLERS IM KAMPF DER KÜNSTE



Abb. 4a und 4b: Grabmal von Giovanni Battista Gisleni (†1672), Rom, S. Maria del Popolo, Fragment

gen Künstlers und seinem Gerippe als Bild eines Toten – zwischen ihnen wird die Präsenz des Subjekts in einem dazwischen positionierten plastischen Bindeglied der „textilen“ Inschrift verkündet, die quasi die Rolle der „Stimme“ des Künstlers übernimmt. Es handelt sich also um eine zweifache Darstellung des individuellen Körpers des Verstorbenen. Die innerlich polarisierte Konstruktion des Grabmals könnte man auf einer formalen Ebene als eine leichte Umformulierung des Typus des *transi*-Grabmals verstehen, also als eine Art der „Anti-Repräsentation“, wie sie Hans Belting nannte.¹³ Zu dieser Art der Differenzierung des sozialen und natürlichen Körpers des Verstorbenen sind solche klassischen Topoi der sepulkralen Repräsentation zu verbinden wie z. Bsp. das *transi*-Grabmal des Erzbischofs Chicheley in der Kathedrale von Canterbury von ca. 1424–26, das zu Lebzeiten des Abgebildeten (gest. 1443) gefertigt und vor seinem amtlichen Thron situiert wurde.¹⁴ Bei Gisleni wird dieses etwas ambivalente Verhältnis der leiblichen Doppexistenz um einen Hinweis auf die eschatologisch verstandene Transformation bereichert. Die zwei

metallinen Medaillons in der Mitte des Grabmals, die – das Wappenschild des Künstlers flankierend – mithilfe des emblematisch gestalteten Motivs einer sich von einer Larve zu einer Motte entwickelnden Metamorphose darstellen und den Wechsel mit zwei Lemmata: *In nidulo meo moriar* und *Ut Phoenix multiplicabo dies*, signalisieren, sind als solches zu interpretieren. Es ist dabei wieder ein mediales Spiel, da wir den Avers und den Revers der umkehrbaren Medaille als Bildform gleichzeitig vor Augen haben. Da in dieser Zeit eigentlich nur eine Seite der Medaille als memorialer Bildträger üblich war, manifestiert sich hier eine Wandlung *per se* im Medium selber.¹⁵

Das ganze sepulkrale Bildensemble wird jedoch als eine rhetorische Konstruktion viel stärker mit diskursiven Eigenschaften ausgezeichnet, als nur die soziale oder eschatologische Bedeutung des transitorischen Doppelporträts. Denn die auf solch eine Art und Weise visuell gestaltete Reflexion zum Status des Körperbildes am Ort der Beisetzung der tatsächlichen Leiche des verstorbenen Künstlers wird noch weiter getrieben zu ei-

Mateusz Kapustka / Zürich

ner Äußerung über die Kunst selbst. Denn die beiden Körperbilder des Künstlers werden v.a. durch zwei zusätzlichen Inschriften gegenseitig „verleugnet“: *Neque hic vivus* (Weder ist derjenige am Leben – beim Porträt), und *neque illic mortuus* (noch ist derjenige Tot – beim Skelett). Diese textuellen Bezeichnungen, welche die zwei leiblichen Erscheinungen Gislenis miteinander in eine ambivalente Beziehung setzen, relativieren die angeblich feste Klarlegung der visuellen Medien im Grabmal. Die Frage zum Verhältnis zwischen Bild und Körper wird gleichzeitig zu einer Frage um die Relation zwischen visueller Körperrepräsentation und Kunst als mimetische Virtuosität. Diese durch die Schrift betonte Antinomie und Sinninversion spiegelt sich bereits in der entsprechenden Stilisierung der beiden Körperbilder des Künstlers: die Lebendigkeit der flüchtigen und auf Aktion hinweisenden typisch „philosophischen“ Handhaltung des zu seinem Mantel greifenden Dargestellten im oberen Porträt erweist sich als trügerisch, indem das Skelett unten – statt passiv als typisches *transi*-Leichenbild präsentiert zu werden – ebenfalls agiert. Da es in einer andächtigen Geste einen äußerst lebendigen Ausdruck vermittelt, überschreitet es die Grenze der Konvention und kehrt das Verständnis der Lebendigkeit im Bilde um 180 Grad um. Diese rhetorische Konstruktion ist umso mehr irritierend, da das Skelett direkt aus dem tatsächlichen Bestattungsort des Künstlers aufzusteigen scheint – nämlich von hinten der mit einem sichtbarem Griff versehenen, optisch hervorgehobenen schwarzen vorderen Schiebewand, welche eine Grabkammer simuliert.

Auf den zweiten Blick wird in dem Bild also ein überraschender Zusammenhang deutlich: dem illusionistischen, auf dem steinernem Hintergrund platzierten und sich im Raum

abspielenden Bildnis wird seine übliche memorial-belebende Funktion deutlich genommen, das dreidimensionelle Gerippe liefert ebenso kein „wahres Körperbild“ des diesmal bereits als Verstorbener präsentierten Künstlers. Mit seinen demütig zusammengefalteten Armen und erhobenem „Blick“ der leeren Augenhöhlen wird es genauso für trügerisch erklärt und – wie das Porträt oben – in seiner paradoxen Bildlichkeit enttarnt. In dem gleichen Augenblick wird also dem Betrachter bewußt: trotz der offensichtlichen Mimetik ist das, was er sieht, eigentlich nicht das, was er sieht, indem die inneren Komponente des Bildes sich selbst und folglich die Macht der treuen Abbildung in Frage stellen. Eine wichtige Rolle kommt dabei dem Gitter zu, welches das Skelett von dem Betrachter abgrenzt. Denn dieses Element des von Gisleni in seinem Grabmal genutzten trügerischen Instrumentariums gewinnt an Relevanz als Deutungsmerkmal der Künste. Das Gitter impliziert in diesem Kontext nicht nur die physische Abgrenzung, sondern ebenfalls eine scheinbare Transparenz, die das hinter dem Gitter Gezeigte in seiner Greifbarkeit und Sichtbarkeit durch störende Verhüllung relativiert. Eine etwas ähnliche Konstruktion ist z. Bsp. in Andrea Verrocchios Grabmal des Giovanni und Piero de Medici in Santa Croce in Florenz von 1469–72 zu sehen, in dem der Übergangsmoment von Diesseits zum Jenseits durch ein bronzenes Gitternetz signalisiert wird. Dieses überschneidet den im Bogen einer Arkade situierten Sarkophag gerade in der Mitte, wo – wie Jeanette Kohl schreibt – „der Durchblick durch das grobmaschige Geflecht strukturiert, ein Umspringen des Auges zwischen Raum und Fläche erzwungen [wird]“.¹⁶ Diese Situation der quasi-transparenten Schwelle im Grabmal der Medici, in dem die Körperlichkeit der Verstorbenen durch eine

visuelle Verschleierung hinter dem Gitter verborgen bleibt und durch räumliche Bezüge nur ambivalent angedeutet wird, wurde im Grabmal von Gisleni von einer rein eschatologischen, transitorischen Symbolik befreit und in ein Argument im Kunstdiskurs übersetzt. Das Gitter, die das „sprechende“ Skelett vor dem Betrachter verbirgt, scheint Letzteren davon abzuhalten, die Eigenschaften dieses räumlich gestalteten Bildwerks selber erfahren zu wollen. Die haptische Überprüfung dieser Skulptur ist immer mit einem Moment der Überschreitung der medialen Grenze verbunden, indem dabei durch die Ebene des Gitters durchdrungen werden muss. Das Hinreichen durch das Gitter zum Skelett bedeutet immer einen Akt der Überwältigung des Gesehenen im Rahmen einer verzweifelten Suche nach der rein medialen und akzidentalen Effektivität der Kunst. Dies ist ein beunruhigendes Moment, welches als eine äußerst autoreflexive Provokation der mimetisch beanspruchten Künste bezeichnet werden kann. Die Skulptur ist trügerisch, da sie durch das metallene Netzgewebe einem haptischen Erfahren ihres Volumens, ihrer durch die Farbigkeit anziehenden Oberfläche zurückweist und so im gleichen Augenblick zu einem zweidimensionalen Bild wird. Das Gitter stellt also die seit dem Paragone immer betonte Beschaffenheit dieses angeblich wirklichkeitstreueren Mediums der Skulptur, welches sich mithilfe der Authentizität des natürlichen Materials und der eine Vielsichtigkeit implizierenden räumlichen Gestaltung auszeichnete, in Frage. Das locker verdichtete Gewebe relativiert demgemäß diese Besonderheit des Bildwerks, die ihm angeblich den Vorrang im Wettstreit der Künste garantieren haben soll. Ähnlich wie das Porträt im oberen Bereich des Grabmals nur deswegen als „belebend“ agieren kann, weil es als Malfläche im räumlichen Rahmen

der skulptierten Nische mithilfe der tatsächlichen Beschattung argumentiert. Die Skulptur wird paradoxerweise durch das eine mediale Grenze bildende Gitter, gleich einer Leinwand, als *finestra aperta* definiert, die Malerei dagegen durch die Lokalisierbarkeit und Greifbarkeit des skulptierten Objekts¹⁷. Die dominante Argumentationsebene des neuzeitlichen Paragone, in dem die einzelnen Künste in ihrer jeweils einsamen Apostolizität nach dem Tod des Michelangelo nur vergebens nach besseren Mitteln suchten, die anderen *artes* mit ihren gattungsspezifischen Spielereien zu bekämpfen, wird hier deutlich als eine rhetorische Sackgasse vor Augen geführt. Für den Betrachter bleibt lediglich die Darstellung, die als Bild durch den Blick gefangen wird, scheint Gisleni medienkritisch zu postulieren.

Erst bei dieser Differenzierung der beiden Körperbilder erlangt das Kommunikat der zentralen Inschrifttafel eine angemessene Bedeutung als „persönliches“ Postulat des Künstlers. Diese Tafel wurde – wie ich bereits signalisiert habe – als eine textile Fläche gestaltet. Als ein mit Text versehener Behang der nach dem Ausrollen unten den Wappenschild des Verstorbenen quasi als Siegel eines Dokuments sichtbar macht, wird sie zu einem Ort des beglaubigten künstlerischen *credo*. Die textilen Behänge mit heraldischen Emblemen funktionierten im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit öfters als rechtliche Indikatoren der Präsenz von offizieller Autorität, und besonders in der Situation der leiblichen Abwesenheit der Redenden am Ort, wo das visuelle Apparatus der offiziellen Plenipotenz angewendet werden musste. Die temporäre textile Markierung von Identitätszeichen garantierte dann gerade die Authentizität der offiziellen Verkündigung und simulierte die Erscheinung des Subjekts *in corpore*.¹⁸ Gisleni wird in seinem Grabmal, dem

Mateusz Kapustka / Zürich



Abb. 5: Gianlorenzo Bernini, Büste von Gabriele Fonseca, 1668-1675, Rom, San Lorenzo in Lucina

Ort des letztendlichen *transitus* schlechthin, im Bild als *necque vivus* und *necque mortuus*, also leiblich abwesend präsentiert. Dieser Ausdruck, der sogar durch diese visuelle Medien nicht überwältigt werden kann, die laut den Selbstlobes der miteinander konkurrierenden Künstler angeblich eine erfolgreiche Verewigung garantieren sollen, wird erst im mittleren, dazwischen platzierten „textilen“

Text als Erscheinungsort des Subjekts des Künstlers bekämpft.

Das Gitter der unteren Nische als mediale Grenze kann dazu als Mittel der „Bezähmung“ des Skeletts als vanitative Bildformel interpretiert werden. Demonstriert wurde durch diese Komposition ein Wille zur Beherrschung, „Inhaftierung“ des vanitativen Motivs als Gattung.¹⁹ Mit diesem rhetori-

DER KÖRPER DES KÜNSTLERS IM KAMPF DER KÜNSTE

schen Schritt scheint sich Gisleni gerade von den in der Zeit seiner Rückkehr nach Rom dominanten Verkörperungs- und Präsenzformen der memorialen Bilder abgrenzen zu wollen. Die Geste seines Skeletts lässt sich nämlich leicht mit verschiedenen, mindestens seit den 30. Jahren des 17. Jh. populären Büstenbildern vergleichen, wie z. Bsp. Alessandro Algardis Büste des Kardinals Garcia Millini von 1638 in Santa Maria del Popolo, Gianlorenzo Berninis Büste des Gabriele Fonseca von 1668–75 in San Lorenzo in Lucina²⁰ (Abb. 5), oder ebenfalls Berninis Bilder der Familie des Kardinals Federigo Cornaro von 1647–1652 in der Cappella Cornaro in Santa Maria della Vittoria.²¹ Im letzten Fall wird die devotionale Handstellung zu einem Garant der immer noch aktiven Teilnahme der Abgebildeten an dem sich im Raum der Privatkapelle zwischen den Betrachtern, den Verstorbenen und der Heiligengestalt im Altar abspielenden Dialoge.²² Gisleni relativiert die Aussage dieser damals gängigen Bildformel, indem er dieses Motiv des Verstorbenen als einen ehrenweisenden Interlokutor *ad absurdum* führt. Sein Skelett präsentiert er nicht als symbolisches Gerippe, den Begleiter des Chronos, sondern als einen „lebenden Toten“ im Sinne einer künstlich animierten verwesenen Leiche als Dialogpartner für den Betrachter. Der gleiche Kadaver, der in Berninis Inszenierungen mit pathetischen Gesten und verschiedenen Accessoires über die Todesstunde der memorierten Menschen entschied und eigenhändig den ewigen Vorhang über die Sepultur erstreckte, medienübergreifend, wird hier als das eigene Gerippe des Künstlers von ihm selbst in den *carcere* geschickt: mit einem Tuch der unschuldigen bekleidet,

Abb. 6: Giovanni Comini, Grabmal von Pietro und Domenico Marchetti, 1690, Padua, Sant' Antonio (Basilica del Santo) – Gesamtansicht



Mateusz Kapustka / Zürich

wird es als *la morte velata* zu einer devotionalen Haltung gezwungen, in einer Nische abgegarnt und schließlich mit einem verflachten Gitter von gerade dieser äußeren Welt abgegrenzt, über die der Tod sonst seine Macht mithilfe der Sanduhr ausbreitete.

Dieses Moment eines kritischen Bildwechsels wird noch deutlicher, wenn wir die direkte Quelle dieser absurden Halbfigur des agierenden Skeletts als Memorialsulptur weiterverfolgen. Die Abkehr von dem symbolischen, rein vanitativen Gerippe wie im bereits erwähnten Grabmal Alexanders VII. wurde mithilfe eines Bildes manifestiert, das auf wissenschaftlicher Evidenz basiert. Das Knochengüst im Gislenis Grabmal stellt eine relativ genaue Abbildung des menschlichen Skeletts dar,²³ wie es in den frühneuzeitlichen Traktaten zu systematischer Anatomie zu finden ist. Man könnte sogar sagen, nur anhand dieser Rekurrerung auf die frühen anatomischen Inszenierungen des menschlichen Körpers war es für Gisleni überhaupt möglich gewesen, sich von den höchst stilisierten beflügelten Knochengüsten der ba-

rocken Sepulkralikonographie, die er zuvor selber mehrmals abgebildet hatte, effektiv abzugrenzen und mit anderen Mitteln in der Bild- und Körperfrage zu argumentieren. Dieses Mittel war für ihn anscheinend die wissenschaftliche Evidenz, die für die öffentlich die Leichen sezierenden akademischen Mediziner im 16. und 17. Jh. zugleich einen ständigen Anspruch darstellte und methodisch gesehen das tägliche Brot war.

Der reinen auf die empirische Realität des Körpers hinweisenden Evidenz vertraute man jedoch nicht vollkommen bei der Abbildung der wissenschaftlichen Phänomene. In diesem Sinne argumentierten beispielsweise die Grabbilder der bekannten, sich selbst zu Künstlern stilisierenden Anatomen, bei denen die treue Abbildung des menschlichen Körpers eine Bedingung *sine qua non* der Bestätigung ihrer akademisch praktizierten Kunst der Sezierung war, mit einer Fusion der Anatomie und Kunst. So ist z. Bsp. der von unterhalb der Grabinschrift auftauchende, detailliert perfektionierte menschliche Schädel in Paduaner *sepultura* der Professorenbrüder Pietro und Domenico Marchetti von 1690 zu einem musterhaften anatomischen Lehrmodell des Schädels mit entsprechenden *Foramina*, *Fissurae* und *Suturæ* geworden.²⁴ (Abb. 6–7) Sein Sinn als Evidenzzeugnis resultiert aus den oberhalb der Inschriftentafel aufeinander gestapelten gelehrten Büchern mit den Büsten der verstorbenen Wissenschaftler. Diese werden durch das geflügelte, eine Trompete blasende und auch anatomisch exakte Skelett des Todesengels mit einem Vorhang verhüllt – ein deutliches Zeichen der funktionsbedingten medialen Differenz von sepulkralen Knochengüstbildern. Die wirkliche wissenschaftliche Illustration des öffentlichen *theatrum anatomicum*, wie wir sie aus der Zeit des Bologneser Anatomen Andrea Vesalius und seiner

Abb. 7: Giovanni Comini, Grabmal von Pietro und Domenico Marchetti, 1690, Padua, Sant' Antonio (Basilica del Santo) – Fragment



1543 erschienenen „De humani corporis fabrica“ kennen²⁵, bedient sich einer ähnlichen visuellen Kontamination. Öfters wird eine natürliche Staffage für die graphisch dargestellten Leichen verwendet, die durch den Kontrast mit der Unfassbarkeit der entfernten und sogar narrativierten Landschaft als Visualisierungen eines konkret definierbaren quasi bildhauerischen Kanons der Proportionen des menschlichen Körpers fungieren sollen. Dabei werden ebenfalls Skelette in Denkerpose präsentiert und als aktive Subjekte der Handlung dargestellt. Im Gislenis Grabmal haben wir mit es einer Entlehnung aus dieser heterogenen Topik zu tun, jedoch als Inversion: diesmal wird umgekehrt der kunstvollen Inszenierung eine wissenschaftlich geprüfte Evidenz beigemessen. Mit dieser visuellen Stütze vom „wahren“ Bild des menschlichen Skeletts steigt Gisleni in den Diskurs zur visuellen Repräsentation des vergänglichen Körpers

als Bild der Person und ihrem Anspruch auf Wahrhaftigkeit ein. Der daraus resultierende empirische Charakter des Körperbildes des toten Künstlers verbindet ihn folglich so zu sagen organisch mit seiner Kunst des Abbildens, die ihn zu einem Modell, einer anatomisch bestimmten „Auto-Ikone“ macht.²⁶ Im Grabmal des Giambattista Gisleni leistet also die Aufhebung der Grenzen der einzelnen Künste, die irritierende Inversion im gesamten Bildkonzept, schließlich die Kritik am künstlerischen Medienkampf und das polemische Spiel mit der populären Bildgattung, einen bildlichen Kommentar zu den Möglichkeiten und Grenzen des memorialen Bildes. Der sich von der aktuellen Mode der *arte del ben morire* distanzierende Künstler führt somit gewissermaßen ein *theatrum anatomicum* an sich selber auf und präsentiert sein doppeltes sepulkrales Porträt als Medium des Diskurses zur Kunst und ihrer Macht der visuellen Evidenz.*

ABBILDUNGSNACHWEIS

Alle Abbildungen stammen vom Verfasser.

ANMERKUNGEN

* Bereits nach Abgabe dieses Beitrags ist ein Artikel von Stanisław Mossakowski, *Gli anni romani di Giovanni Battista Gisleni in Biuletyn Historii Sztuki*, 71 (2009), 1/2 35–56 erschienen, in dem u.a. auch eine Analyse des Gisleni-Grabmals durchgeführt wurde.

1 Zum Grabmal siehe v.a.: RAFFAELE COLANTUONI, *La Chiesa di S. Maria del Popolo negli otto secoli dalla prima sua fondazione 1099–1899. Storia e arte*, Roma 1899, 181–182, 256; JOSEPH CONNORS, *The Baroque architect's tomb*, in: HENRY A. MILLON / SUSAN SCOTT MUNSHOWER (Hrsg.), *An architectural progress in the Renaissance and baroque. Sojourns in and out of Italy*, University Park/Pa. 1992, 393–394; ORESTE FERRARI / SERENITA PAPALDO, *Le sculpture del Seicento a Roma*, Roma 1999, 322 (dort auch die ältere Literatur); ANDREA DONATI / FRANCESCO PETRUCCI (Hrsg.), *Artisti a Roma. Ritratti di pittori, scultori e architetti dal Rinascimento al Neoclassicismo*, Kat. Ausst. Roma, Museo Nazionale di Castel Sant'Angelo, Roma 2009, 86 (Autor der Katalognote: Francesco Pe-

trucci). Für einige freundliche Literaturhinweise zum Grabmal möchte ich mich bei Heiko Damm (Florenz) bedanken.

2 Der gesamte Lebenslauf von Gisleni: *Vite de' pittori, scultori ed architetti moderni*, Einführung ALESSANDRO MARABOTTINI, Perugia 1992, 998–1004. Vgl. die Rezension dieser Ausgabe von JOSEPH CONNORS in: *The Journal of the Society of Architectural Historians*, Vol. 57, No. 4 (1998), 469–471, hier: 471.

3 Siehe u.a. JUDITH BERNSTOCK, *Bernini's Memorial to Maria Raggi*, in: *The Art Bulletin*, Vol. 62, No. 2 (1980), 243–255.

4 URSULA SCHLEGEL, *Zum Grabmal Alexanders VII (1671–1678)*, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 28, 3 (1984), 415–422; JUDITH E. BERNSTOCK, *Bernini's tomb of Alexander VII*, in: *Saggi e memorie di storia dell'arte*, 16 (1988), 167–190; KASPAR ZOLLIKOFER, *Berninis Grabmal für Alexander VII. Fiktion und Repräsentation*, Worms 1994; CLAUDIA LEHMANN, *Das Grabdenkmal für Alexander VII. von Gian Lorenzo Bernini*, Freiburg 1997; und letztens ARNE KARSTEN, *Triumph und Trauma. Das Grabmal für Alexander VII. Chigi (1655–1667)*, in: HORST BREDEKAMP / VOLKER REINHARDT (Hrsg.), *Totenkult und*

- Wille zur Macht. Die unruhigen Ruhestätten der Päpste in St. Peter, Darmstadt 2004, 197–210.
- 5 Das Gemälde, von dem noch zwei Kopien erhalten sind, wird Jacob Ferdinand Voet (1639–1689) zugeschrieben, siehe DONATI / PETRUCCI (Hrsg.), *Artisti a Roma* (Anm. 1), 86.
 - 6 Vgl. ARNE KARSTEN / PHILIPP ZITZLSPERGER, Gesellschaftliche Gruppen und ihre sepulkralen Schnittmengen. Grabmäler in Santa Maria del Popolo zu Rom, in: WOLFGANG NEUMANN (Red.), *Creating identities. Die Funktion von Grabmalen und öffentlichen Denkmalen in Gruppenbildungsprozessen*, Kassel 2007, 77–84.
 - 7 Der gesamte Text der von dem Humanisten Orazio Quaranta komponierten memorialen Inschrift lautet: „IO. BAPT GISLENUS ROMANUS / SED ORBIS CIVIS POTIUS QUAM VIATOR / CUM SIGISMUNDI III WLADISLAI IV / AC IOANNIS CASIMIRI I / POLONIAE ET SVECIAE REGUM / ARCHITECTUS NON UNO IN CAPITOLIO FUIT / OMNIA BONA UT MALA SECUM TULIT / DONUM HIC QUAESENS BREVEM ALIBI AETERNAM / SUIS EDOCTUS FLORIBUS POMIS AC MONTIBUS / VITAM NON MODO CADUCAM ESSE SED FLUXAM / EA SESE VIVUM EXPRESSIT IMAGINE / QUAM NON NISI PULVIS ET UMBRA FINGERET / MEMOR VERO HOMINEM E PLASTICE NATUM / HAEC ARTIS SUAE VESTIGIA FIXIT IN LAPIDE / SED PEDE MOX TEMPORIS CONTERENDA / ITA MORTIS SUAE OBDURESCENS IN VICTORIA / UT ILLAM CAPTIVAM AC SAXEAM FECERIT / PICTURAE SCULPTURAE ET ARCHITECTURAE / TRIPLICI IN PUGNA NULLI DATURUS PALMAM / IUDEX NON INTEGER SCISSUS IN PARTES / ANN. MDCLXX SUUM AGEBAT LXX / CUM HAEC INTER RUDIMENTA PRAELUDERIT PEREGIT TANDEM / EXTREMUM ANN. MDCLII A TE NEC PLAUSUS EXACTURUS NEC / PLANCTUS SED / [auf einer Kartusche] IN ADITU AVE / [auf einer anderen Kartusche] IN EXITU SALVE“.
 - 8 Siehe u.a.: GESA SCHÜTZ-RAUTENBERG, Künstlergrabmäler des 15. und 16. Jahrhunderts in Italien. Ein Beitrag zur Sozialgeschichte der Künstler, Köln [u.a.] 1978, 209–230; BRITTA KUSCH, Solcher Tugend gebührte nicht weniger! Die Exequien Michelangelo Buonarrotis und das Grabmal des Künstlers, in: JOACHIM POESCHKE / BRITTA KUSCH-ARNOLD (Hrsg.), *Praemium Virtutis II. Grabmäler und Begräbniszeremonie in der italienischen Hoch- und Spätrenaissance*, Münster 2005, 65–91; MINOU SCHRAVEN, *Festive funerals. Funeral „apparati“ in early modern Italy, particularly in Rome*, Groningen 2006, 89–91. Vgl. die Quellenedition: *The divine Michelangelo. The Florentine Academy's homage on his death in 1564*, Einführung, Übersetzung und Kommentar RUDOLF WITTKOWER / MARGOT WITTKOWER, London 1964.
 - 9 LUBA FREEDMAN, „The Schiavona“. Titian's response to the paragone between painting and sculpture, in: *Arte veneta*, 41 (1987 [1988]), 31–40; CHRISTIANE J. HESSLER, Maler und Bildhauer im sophistischen Tauziehen. Der Paragone in der italienischen Kunstliteratur des 16. Jahrhunderts, in: EKKEHARD MAI / KURT WETTENGL (Hrsg.), *Wettstreit der Künste. Malerei und Skulptur von Dürer bis Daumier*, Kat. Ausst. Haus der Kunst, München 2002, 85; ausführlich dazu: MATEUSZ KAPUSTKA, *Die verlorene carnosità, oder Skulptur und Fossilien im Zeitalter der Paragone. Versuch einer vergleichenden Bildanalyse*, in: ALEKSANDRA LIPIŃSKA (Hrsg.), *Material of sculpture. Between Technique and Semantics*, Wrocław, 2009, 273–293 (hier 273–274) – hier auch die ältere Literatur.
 - 10 Zu der Frage der Stilisierung des Künstlertodes siehe u.a.: Peter Springer, *Tod der Unsterblichen. Zur Rolle des Künstlers in Selbstreflektion und Erinnerungspraxis der bildenden Kunst*, in: MAI / WETTENGL (Hrsg.), *Wettstreit der Künste* (Anm. 9), 20–37.
 - 11 Eine synthetische Bearbeitung dieses Themas: GRIGORE ARBORE POPESCU, *Bernini e la stilistica della morte*, in: MARCELLO FAGIOLO (Hrsg.), *Bernini e le arti visive*, Roma 1987, 173–184. Vgl. auch MAURIZIO FAGIOLO / SILVIA CARANDINI, *L'effimero barocco. Strutture della festa nella Roma del '600*, Bd. 2: *Testi*, Roma 1978, 60–61; CARSTEN BACH-NIELSEN, *Der Bildhauer Thomas Quellin und das Hochbarock im Norden. Der Zusammenfall bestimmter Motive innerhalb der nordischen und italienischen Grabskulptur*, in: *Analecta Romana Instituti Danici*, 14 (1985), 163–209. Hier wäre wieder das bereits genannte monumentale Grabmal Alexanders VII. zu nennen, dessen Vorläufer im Bezug auf die Darstellung des agierenden Skeletts in den von Bernini entworfenen und von seiner Werkstatt ausgeführten Grabmalern für Alessandro Valtrini (1639) in S. Lorenzo in Damaso und Ippolito Merenda (1640–1641) in S. Giacomo alla Lungara gesehen werden, bei denen dazu ebenfalls das Motiv des eine Inschrift tragenden Vorhangs erscheint: JUDITH E. BERNSTOCK, *Bernini's Memorials to Ippolito Merenda and Alessandro Valtrini*, in: *The Art Bulletin*, Vol. 63, No. 2 (1981), 210–232, hier: bes. 228.
 - 12 Zu den Werken von Gisleni, darunter zu temporären Installationen der königlichen *pompae funebres*, siehe: NINA MIKS, *Zbiór rysunków G. B. Gisleniego, architekta XVII wieku*, w Sir John Soane's Museum w Londynie [Die Sammlung der Zeichnungen G.B. Gislenis, eines Architekten des 17. Jh., in John Soane's Museum in London], in: *Biuletyn historii sztuki*, 23 (1961), 328–339; DIES., *Theatrum in exequiis Karola Ferdynanda Wazy. Z badań nad twórczością G. B. Gisleniego [Theatrum in exequiis von Karol Ferdynand Waza. Aus den Forschungen zur Tätigkeit G.B. Gislenis]*, in: *Biuletyn Historii Sztuki*, 30 (1968), 419–434; STANISŁAW MOSSAKOWSKI, *Orbis polonus. Studia z historii sztuki XVII–XVIII wieku [Orbis polonus. Studien zur Kunstgeschichte des 17.–18. Jh.]*, Warszawa 2002, 85–141 [veröffentlicht gleichzeitig in: *Studia Waweliana*, 9/10 (2000/2001 [2002]), 41–83]. Eine kurze Vorstellung des Künstlers in: DERS., *Gisleni, Giovanni Battista*, in: *AKL LV*, 2007, 343 (dort auch eine ausführliche Bibliographie).
 - 13 HANS BELTING, *Repräsentation und Anti-Repräsentation. Grab und Porträt in der frühen Neuzeit*, in: HANS BELTING / DIETMAR KAMPER / MARTIN SCHULZ (Hrsg.), *Quel corps? Eine Frage der Repräsentation*, München 2002, 29–52; der Text wurde auch publiziert als: *Wappen und Porträt. Zwei Medien des Körpers*, in: MARTIN BÜCHEL / PETER SCHMIDT (Hrsg.), *Das Porträt vor der Erfindung des Porträts*, Mainz 2003, 89–100. Belting führte in seinem Artikel dieses inzwi-

DER KÖRPER DES KÜNSTLERS IM KAMPF DER KÜNSTE

- schen in den Kulturwissenschaften nach Kantorowicz zu modischem Zitat gewordene körperliche „Doppelleben“ der Person als Bild in den visuellen Medien interessanterweise weiter, indem er diese Art der Unterscheidung „zweier Körper“ auf das Verhältnis von Porträt und Wappenschild als voneinander bedingte Repräsentationsträger ausstreckte, z. Bsp. anhand des von Jan Gossaert 1517 gemalten Diptychons für Jean Carondelet mit den sich ergänzenden Vorder- und Rückseite.
- 14 Zu diesem Grabmal siehe auch die letztere Bearbeitung: MICHAEL VIKTOR SCHWARZ, *Chichele's Two Bodies*. Ein Grabmal in der Kathedrale von Canterbury, in: DERS., *Visuelle Medien im christlichen Kult. Fallstudien aus dem 13. bis 16. Jahrhundert*, Wien 2002, 131–171; wie auch BELTING, *Repräsentation und Anti-Repräsentation* (Anm. 13), 45–47.
 - 15 JENNIFER MONTAGU, 'Medals' in Roman Baroque sculpture, in: *The Medal*, No. 9 [Special Issue] (1986), 55–63 (zu den Medaillen auf dem Gislenis Grabmal 57–59). Zu der Medaille als neue repräsentative Darstellungsweise der Barockskulptur vgl. auch DIES., *Gold, silver, and bronze. Metal sculpture of the Roman baroque*, New Haven [u.a.] 1996.
 - 16 JEANETTE KOHL, *Schleier – Hülle – Schwelle. Verrocchios Bildstrategien*, in: JOHANNES ENDRES / BARBARA WITTMANN / GERHARD WOLF (Hrsg.), *Ikologie des Zwischenraums. Der Schleier als Medium und Metapher*, München 2005, 213–242, hier: 234.
 - 17 An Relevanz gewinnt hier auch die Frage, inwieweit die bereits erwähnte antikisierende „philosophische“ Geste des Greifens zum Mantel in Gislenis Bildnis, ein Charakteristikum der skulptierten Porträts (siehe z.B. die Büsten des Antonio Coppola von 1612 und des Thomas Baker von 1636, beide von Bernini), in diesem Kontext als Signal der Überschreitung von gattungsspezifischen Eigenschaften der Malerei und Andeutung einer ähnlichen medialen Inversion zu deuten wäre; siehe u.a. PHILIPP ZITZLSPERGER, *Gianlorenzo Bernini: die Papst- und Herrscherporträts. Zum Verhältnis von Bildnis und Macht*, München 2002, 106–107. Vgl. dabei die Situation in Carraccis Skizze zu seinem „Autoporträt auf der Staffelei“ von 1603–1604: VICTOR STOICHITA, *Das selbstbewusste Bild. Vom Ursprung der Metamalerei*, München 1998, 241–244.
 - 18 Siehe u.a. WOLFGANG BRASSAT, *Tapisserien und Politik. Funktionen, Kontexte und Rezeption eines repräsentativen Mediums*, Berlin 1992, 66–69.
 - 19 Dabei wäre zu erwähnen, dass eine populäre römische Legende erzählt, dass der Tod im Gislenis Grabmal selber ins Gefängnis geschickt wurde – es handelt sich um ein durch die römische Bruderschaft des guten Todes, *Arciconfraternità della Buona Morte*, in der Santa Maria in Popolo kultiviertes Motiv von „la morte in prigione“.
 - 20 Bei dieser Geste haben wir es mit einer irritierenden Fusion der devotionalen Händehaltung mit einem Schmerzausdruck zu tun, siehe ERWIN PANOFSKY, *Tomb sculpture. Its changing aspects from ancient Egypt to Bernini*, hrsg. von HORST W. JANSON, Einführung MARTIN WARNKE, New York 1992, 93: „His hands, the left placed on his heart, clutch his doctor's gown as in spasm of pain; but his eyes seem to see the radiance of the spheres to which he is about to ascend (...)“. Vgl. CONNORS, *The Baroque architect's tomb* (Anm. 1), 393, wie auch IRVING LAVIN, *Bernini and the unity of the visual arts*, New York [u.a.] 1980, 69. Zur Kapelle der Familie Fonseca siehe darüber hinaus: JUDY DOBIAS, *Gianlorenzo Bernini's Fonseca Chapel in S. Lorenzo in Lucina*, Rome, in: *The Burlington Magazine*, Vol. 120, No. 899 (1978), 65–71. Zu Berninis Büsten siehe darüber hinaus: RUDOLF WITTKOWER, *Marmo vivo. Busti di Bernini*, In: *FMR. Edizione italiana. Rivista bimestrale d'arte e cultura visiva*, 14 (1995), 79–91; PHILIPP ZITZLSPERGER, *Gianlorenzo Bernini* (Anm. 17); ANDREA BACCHI / TOMASO MONTANARI / BEATRICE PAOLOZZI STROZZI / DIMITROS ZIKOS, *I marmi vivi. Bernini e la nascita del ritratto barocco*, Kat. Ausst. Museo Nazionale del Bargello, Firenze 2009.
 - 21 Von der reichen Literatur zu der visuellen Repräsentation der Cornaro-Familie in der Kapelle siehe v.a. LAVIN, *Bernini and the unity* (Anm. 20), 98–103. Vgl. dabei zur Theatralität der Berninis Werken, bei denen solche Büsten zu Mitteln der Miteinbeziehung des Betrachters werden: ebd. 146–157 (publiziert später als: IRVING LAVIN, *Bernini and the theater*, in: DERS., *Visible spirit. The art of Gian Lorenzo Bernini*, London 2007, 15–32), dazu noch ROBERT FAHRNER / WILLIAM KLEB, *The theatrical activity of Gianlorenzo Bernini*, in: *Educational Theatre Journal*, Vol. 25, No. 1 (1973), 5–14.
 - 22 LAVIN, *Bernini and the unity* (Anm. 20), 101: „The second figure, the portrait of Federico Cornaro carved by Bernini himself, looks down the nave as if to transmit to the approaching visitor the message he receives“.
 - 23 Zu sehen sind in dem Skelett Gislenis scheinbar ebenfalls die Zeichen der natürlichen Prozesse des Körpers nach dem Tod, wie z. Bsp. die durch Mangel an Fett und Haut komplett entblötenen Fingernägel (deren Abbildung hier sonst – auch im stilisierten Gerippe des Todesengels – keinen Zweck haben würde), auch wenn die Zehenknochen in diesem Fall selber auf irritierende Art und Weise an die noch vorhandenen Fingern erinnern.
 - 24 Eine detaillierte anatomische Beschreibung des Marchetti-Grabmals: ANTON SEIDENBUSCH, *Kunst und Medizin in Padua. Berührungspunkte zwischen Heilkunde und bildender Kunst dargestellt anhand von Beispielen aus Paduas Kirchen und der Scuola del Santo*, Pattensen 1975, 23–26.
 - 25 ANDREA VESALIUS, *De humani corporis fabrica*, Basel 1543. Aufgrund der aktuellen enormen Popularität dieses Themas im Rahmen der Bild- und Kulturwissenschaften verzichte ich hier auf Sekundärliteratur.
 - 26 Der *terminus* der „Auto-Ikone“ wurde hier von dem späteren Fall von Jeremy Bentham, eines utilitaristischen Gesellschaftstheoretikers und Propagators der kollektiven Nützlichkeit aus der Zeit der Aufklärung, entlehnt, der bekanntlich noch zu Lebzeiten seinen eigenen Körper nach seinem Tod (1832) der anatomischen Wissenschaft vermacht hat und im Rahmen einer „Auto-Ikonisierung“ seinen eigenen Kopf mumifizieren lassen hat, der später mit seinem verkleideten Skelett als Modell inszeniert wurde („Auto-Icon; or, Farther Uses of the Dead to the Living“); siehe dazu u.a.: CATHLEEN CHAFFEE, 'Ist nicht Gleichheit der Ähnlichkeit vorzuziehen?' Jeremy Bentham's Auto-Ikone, in: JAN GERCHOW (Hrsg.), *Ebenbilder. Kopien von Körpern – Modelle des Menschen*, Kat. Ausst. Ruhrlandmuseum Essen, Ostfildern-Ruit 2002, 125–129.