

Virginitas und Fortitudo

Papst Urban VIII. und die hl. Bibiana

Um der Frage nach dem Stellenwert von Weiblichkeit im römischen Papsttum des 17. Jahrhunderts nachzugehen, soll ein außergewöhnlich aussagekräftiger Fall betrachtet werden. Im Mittelpunkt stehen Papst Urban VIII. Barberini und die frühchristliche Märtyrerin Bibiana, deren Verehrung einer der ersten Aufträge seines Pontifikats galt.¹ Dieser Auftrag zeichnet sich – in direktem zeitlichem Kontext mit der Ergrabung ihrer heiligen Gebeine² – durch ein besonders anspruchsvolles Gesamtkonzept aus, bezog er doch Kirchenbau, Statue und Reliquie der Bibiana in eine bemerkenswerte Neuformulierung ihrer Verehrung mit ein (Abb. 1). Urbans Planungen hatten dabei zum Ziel, die brach-



1. Blick in den Innenraum von S. Bibiana, Rom



2. Gianlorenzo Bernini:
Hl. Bibiana, 1624–1626,
Rom, S. Bibiana

liegende Kirche S. Bibiana, deren ruinösen Zustand die zeitgenössischen Guiden erwähnen,³ in einen modernen Erinnerungsort umzubauen. Der Anschluss an die Pilgerströme dürfte hier ein wesentliches *movens* gewesen sein.⁴ Dies stellt eine umso gezieltere Maßnahme dar, als die eigentliche Hochzeit der Entdeckungen und Überformungen frühchristlicher Märtyrer- und Märtyrerinnengräber bereits um einige Jahrzehnte zurücklag.⁵ Die Überlegung, dass mit der Statue der hl. Bibiana ein neues Märtyrerinnen-Bild propagiert wurde und an ihr alternative Darstellungsformen eines christlichen Weiblichkeitsideals erprobt wurden, soll im Folgenden vorgestellt werden (Abb. 2). Hierbei ist die Tatsache zentral, dass das Gesamtprojekt in einer männlich dominierten, durch ein zölibatäres Lebensideal geprägten Gesellschaft zu situieren ist:⁶ Dabei war dieser mit kirchlichen oder politischen Ämtern ausgestattete Teil der Bevölkerung vor allem durch die Omnipräsenz der klerikalen Strukturen sichtbar, die für die Lebenswirklichkeit und das Glaubensleben der Stadt wirkmächtig waren. Auf der anderen Seite ist zu berücksichtigen, welche visuellen Traditionen und Rollenmodelle für die Verbildlichung einer weiblichen Märtyrerin zu Beginn des 17. Jahrhunderts zur Verfügung standen. Denn gab es auf der einen Seite Darstellungen, die sich –



3. Geißelsäule der Hl. Bibiana, Rom,
S. Bibiana

wie etwa Caravaggios stark kritisierte Madonnen und weibliche Heilige – eines Frauenbildes bedienten, das von einem realistischen Zugriff gekennzeichnet war, so wurden auf der anderen Seite in der Literatur der Zeit, vor allem in Petrarkismus und Marinismus, weibliche Idealvorstellungen vermittelt.⁷

Urbans Projekt – Zwischen historischer Annäherung, literarischer Aneignung und kirchlicher Propaganda

Urbans Verehrung der hl. Bibiana lässt sich nicht nur an dem Ausstattung- und Restaurierungsauftrag für die Kirche S. Bibiana nachzeichnen, sondern auch an einem Gedicht im anspruchsvollen Versmaß alkäischer Oden, das der Papst bereits als Kardinal verfasst hatte. Erst die Zusammenschau der verschiedenen Medien, so die Annahme, ergibt ein komplexes, päpstlich sanktioniertes Bild der Bibiana, aus dem sich Urbans Anteil an dem Projekt der Wiederherstellung der Kirche und der Wiederbelebung des Kultes der Heiligen ablesen lässt.⁸

Im Zentrum des Ausstattungsprojektes stand die Modernisierung und Instandsetzung des mittelalterlichen Baues von S. Bibiana, für die Gianlorenzo

Bernini gewonnen wurde.⁹ Er versah den Bau mit einer frühbarocken Ädikula, einem Chor Neubau und einer neuen Fassade; zudem fertigte er die in der Altarnische aufzustellende Statue der Heiligen an.¹⁰ Es wird zu zeigen sein, welcher bedeutende Rang der Statue der Bibiana und der Verehrung der Heiligen in dem komplexen System päpstlicher Kunstpolitik und privater Devotion zugestanden werden kann und welche Vorstellungen von Weiblichkeit sie transzendiert. Eine als authentisch geltende Martersäule, an der die hl. Bibiana ihre Qualen für ihre Glaubensstärke erlitten haben sollte und deren Status dem einer Berührungsreliquie entsprach, wurde an der Fassadeninnenwand aufgestellt und der Statue visuell zugeordnet (Abb. 3). Diese Säule aus rotem Marmor, Kontaktreliquie und historisches Dokument zugleich, stellt den Ausgangspunkt für Berninis ikonographische Neukonzeption der Statue dar.¹¹ Pietro da Cortona und Agostino Ciampelli übernahmen die Ausmalung des Langhauses, die im Medium des Wandbildes die Geschichte der Bibiana



4. Pietro da Cortona: *Virginitas*, um 1626, Rom, S. Bibiana

und ihrer Familie zeigt.¹² Einen besonderen Stellenwert nehmen die Zwickelfiguren der *Virginitas* und *Fortitudo* ein (Abb. 4 und Abb. 5). Insgesamt entsteht auf diese Weise ein vielstimmiges Bild der Heiligen – als Statue in der Altarnische, die von einem Thermenfenster mit päpstlichem Wappen hinterfangen wird, aber auch durch das historische Dokument der Geißelsäule und die Darstellung ihrer *Passio* in den Langhausfresken.¹³ Der Papst dürfte in jedem Fall derjenige gewesen sein, der gerade in den ersten Jahren seines Pontifikats ein besonderes Interesse an der Einführung und Stärkung eines Heiligenkultes gehabt hat, durch den er seine persönliche Devotion aufzeigen und sich als traditionsbewusst und modern zugleich darstellen konnte. Immerhin galt es seit dem Tridentinum den hohen kirchlichen Würdenträgern als gesellschaftliche Pflicht und frommes Werk, verfallene römische Kirchen wieder herzurichten.¹⁴



5. Pietro da Cortona: *Fortitudo*, um 1626, Rom, S. Bibiana

Um die Auftraggeberintentionen Urban VIII. genauer zu verstehen, sei zunächst zum frühesten dokumentierbaren Zeitpunkt zurückgegangen, an dem die Auseinandersetzung des Papstes mit der Heiligen nachweisbar ist. Noch als Kardinal verfasste Maffeo Barberini ein Gedicht zum Festtag der hl. Bibiana, *In sanctum Bibianae festum diem*, das erst 1635 in seinen *Poemata* erschien.¹⁵

Zum Festtag der Heiligen Bibiana

O lautere Blüte der quiritischen [römischen, A. E.] Jungfrauen,
Zierde des Himmels, strahlendes Licht der Märtyrerinnen,
die des vergossenen Blutes
purpurne Decke ziert, Bibiana.

Nicht wird von dir meine Stimme schweigen,
einstimmig mit der elfenbeinernen Laute, denn
du schimmerst erhaben emporsteigend durch die Höhen,
die du zu preisen bist mit dem Isakischen Plektron.

Von den ersten Jahren an verabscheute deine Gesinnung
den nichtigen Namen der Götter, der Majestät
Christi willfährig, und weihte sich nach rechtem Brauch
ergeben dem wahren Gott.

Nicht schreckte dich der gottlos
verübte Mord an den Eltern, nicht die grausamen
Befehle des Statthalters [Apronian, A. E.], welche
die Schwester Demetria einem schweren Tod anheimgaben.

Der Entzug der Güter rührt dich nicht im Geringsten,
eingeschlossen im grausigen Kerker bleibst du
ungebrochen, bewahrst,
obgleich vom Hunger geschwächt, einen unwandelbaren Sinn.

Dich ja speist, der die Vögel sättigt
und der den Fischen des Meeres Futter darreicht,
der die keimenden Bäume nährt und
durch Tau die Saaten und durch Regen die Felder.

Vergebens versucht dich mit listigen Schmeichelreden
die schwätzende Zunge – im Bestreben, zu täuschen.
Nicht auch beugen dich die grausamen Schläge der Geißel, die du
an deinem ehrhaften Ratschluss festhältst.

Standhaft widerstehst du, immer wieder verfluchend
den gottlosen Kult, und wirst nicht erschüttert durch Drohungen
und lehrst, dass Christus der Schöpfer
des Himmels ist und Herr der [also aller] Dinge.

Wachsend durch vermehrte Ehren blüht
die Tugend, die sich von Gefahren nicht schrecken lässt.
Siehe, geschlagen von bleibesetzten Geißeln
sinkst du dahin mit heiterer Stirne und lässt die Seele entströmen.

Da dich ganz das Leben verlassen, fliegt dein Geist eilends
in die Mitte der seligen Chöre der Himmelsbewohner.
Wie spendet Rom Beifall, während
dich mit immerwährendem Triumph die Frömmigkeit schmückt!

In den Gebeten ruft dich, die du hilfsbereit bist, das römische
Volk: Dämme die Wirbelstürme der Übel,
und steh [uns] bei, während wir, Christo opfernd,
an deinen Altären Weihrauch versengen.

Ewige Ehre gehöre dem höchsten Vater,
Ruhm dem Sohn und Würde dem Geist,
der – zugleich drei und einer – alles durch Wink
erschaffen hat und weise lenkt.

Die Ode zeichnet sich durch feierliche Diktion aus und bezeugt Anspruch sowie dichterisches Talent ihres Verfassers. Von der Stilhöhe her ist sie der Märtyrerin Bibiana, der sie gewidmet ist und die auch die erste Adressatin der Zeilen ist, angemessen: »O lautere Blüte der quiritischen Jungfrauen, / Zierde des Himmels, strahlendes Licht der Märtyrerinnen, [...]«

Von Beginn an werden sehr spezifische Sprachbilder und Assoziationsräume eröffnet, die mit vegetabilen Metaphern wie der »lauteren Blüte« und Charakterisierungen wie »wachsend durch vermehrte Ehren blüht die Tugend« das Ineinandergreifen von geistigem und biologischem Wachstum, dem jeglicher Hinweis auf das Altern fehlt, reflektieren. Maffeo Barberini bedient sich hier des literarischen Topos, der auf den gedanklichen Zusammenhang von Jungfräulichkeit und leicht vergänglicher Blume anspielt, den auch Cesare Ripa in seiner *Iconologia* unter dem Stichwort »Virginità« beschreibt: »[...] come dicono i Poeti, la virginità non è altro, che un fiore, il quale subito che è colto, perde tutta la grazia, & bellezza.«¹⁶ Zwischen Maffeo Barberini und Cesare Ripa existierten enge persönliche Beziehungen, und so ist es wenig überraschend, dass Cesare Ripa Maffeo nicht nur für Hinweise dankte, sondern dass Maffeo in seiner Bibliothek auch ein Exemplar der *Iconologia*-Ausgabe Rom 1603 besaß.¹⁷ Ripa verwendet im gleichen Zusammen-

hang seiner Beschreibung der Jungfräulichkeit auch das Bild einer grünen Wiese, die bei ihm für das kurze Vergnügen einer lasziven Lebensführung steht. Ein erfüllendes Leben könne nur die sexuelle Enthaltbarkeit dauerhaft besitzen.¹⁸

Lichthaltigkeit und Aufstieg sind darüber hinaus zentrale Bilder, die von Maffeo Barberini in der Ode evoziert werden, wobei die Helligkeit im Sinne moralischer Reinheit und Jungfräulichkeit gebraucht wird: »du schimmerst erhaben emporsteigend durch die Höhen«, vielleicht eine bewusst gesetzte Analogie von suggerierter Himmelfahrt und Kirchenglanz, die den Charakter eines Katasterismòs annimmt.¹⁹ Immer wieder wird Bibianas Tugend angesprochen, wobei der Verfasser einen besonderen Fokus auf ihre Standhaftigkeit und Entsagungsfreude gegenüber der grausamen Obrigkeit legt, die im expliziten Gegensatz zu ihrer körperlichen Jugend stehen: »eingeschlossen im grauisen Kerker bleibst du ungebrochen [...] bewahrst [...] unwandelbaren Sinn«, »Nicht auch beugen dich die grausamen Schläge der Geißel«, »standhaft widerstehst du«, »wirst nicht erschüttert«, »Tugend, die sich von Gefahren nicht schrecken lässt«, »[dich schmückt] mit immerwährendem Triumph die Frömmigkeit«. Die in der Ode beschworene Standhaftigkeit, die Bibiana auch unter den ihr zugefügten Qualen bewahrt hatte, ist dabei bereits in der frühchristlichen Dichtung ein wichtiger Topos in der Vita der Heiligen, der ihre Stärke im Glauben und in ihrer Jungfräulichkeit bezeugt,²⁰ der aber auch Kennzeichen der Gruppenzugehörigkeit zu den römischen Jungfrauen ist. Gegensätzliche Konzepte der Stärke und Schwäche, von der Robustheit ihres Glaubens und der Zartheit des Mädchenkörpers und der Mädchenseele werden gegenübergestellt und steigern sich gegenseitig. Dieses Motiv findet sich bereits – ohne Maffeos dialektische Raffinesse – in Antonio Gallonios *Historia delle sante vergini romane* (Rom 1591), in der die Stärke Bibianas an mehreren Stellen ganz explizit beschrieben wird. Nur mit Metall, mit einer Geißel aus Bleikugeln, ist Bibianas Glaubensstärke und die überraschende, marmorähnliche Widerstandskraft ihres Körpers zu überwinden.²¹

Das Bild der Bibiana, das Maffeo Barberini literarisch evoziert, arbeitet mit polaren Gegensätzen und Steigerungen: Die Mädchenfigur steht als rein, tugendhaft, strahlend und jungfräulich, pflanzen- und blütengleich, dem unerbittlichen Martyrium gegenüber. Mit sprechenden Gegensätzen wird ihre Unerschrockenheit gegenüber dem falschen Glauben konturiert, der Entzug der Güter, das Erleben von Verlust und Grausamkeiten werden ihrem Hunger für geistige Speisung gegenübergestellt, die sie mit anderen bereitwillig teilt. Auch unter widrigen Umständen bewahrt sie ihre Widerstandskraft und Tugend. Aus diesem Grund ist sie umso mehr ein willkommenes Objekt der Verehrung und Ziel für Verzweifelte, die ihre zarte Standhaftigkeit suchen. Mit Bedacht wird ihr Martyrium aktualisiert: Als eine eigentlich historisch weit entrückte, frühchristliche römische Jungfrau wird sie angerufen, um dem gegenwärtig lebenden römischen Volk zu Hilfe zu kommen: Nicht explizit erwähnt, jedoch mitgedacht dürfte mit der Nennung der »Wirbel-

stürme der Übel« Bibianas Patronat über die Fallsüchtigen, das als allgemein bekannt vorausgesetzt werden kann, wie die zeitgenössische Guidenliteratur belegt.²² Epilepsie (*il mal caduco*) ist in der Zeit eine unverstandene und zutiefst gefürchtete Krankheit, wodurch Bibianas Hilfe- und Schutzfunktion besonders gefragt gewesen sein dürfte.²³ Die Tatsache, dass sie gegen Epilepsie angerufen wurde, sollte auch für Berninis bipolare Inszenierung Bibianas als stark und schwach zugleich eine wichtige Rolle spielen. Damit ist das Narrativ klar definiert: Bibianas Glaubensstärke und Leidenspotenzial wird als so groß erachtet, dass die Widerstandskraft gegen die Härte von Bleikugeln und Stein metaphorisch für ihre *fortitudo* stehen.

In dem Gedicht sind die Themen Jungfräulichkeit und Stärke und damit weibliche Tugendzuweisung und männlich konnotierte Eigenschaft eng ineinander verwoben. Hier dürfte sich Maffeo Barberini auf die Charakterisierung von Bibianas Persönlichkeit und die Formulierung ihrer Leidensgeschichte stützen, wie sie in der *Passio Sancti Pigenii* formuliert wurde, da sie dort als Gegenfigur zu ihrer Mutter Dafrosa, die als erste ihr Martyrium erleidet, und ihrer Schwester Demetria, die allein beim Anblick der mütterlichen Marterinstrumente tot umfällt, aufgebaut wird. Bibiana, die ihre Keuschheit sogar in dem Freudenhaus bewahren konnte, in das sie gesperrt wurde, wird auch von den Epileptikern, zu denen sie der Legende nach im Anschluss kam, angemessen und freundlich empfangen. Die besondere Betonung von Bibianas Jungfräulichkeit durch Maffeo Barberini erklärt sich nicht zuletzt aus der Bedeutung, die die Tugend der *virginitas* – in der Tradition der Kirchenväter – für den späteren Papst selbst einnahm.²⁴ So wird auch in der seit 1605 neu eingerichteten Familienkapelle der Barberini in Sant'Andrea della Valle, die Maffeo Barberini als Alleinerbe und Verwalter des für die Stiftung grundlegenden Erbes Francesco Barberinis verantwortete, der *virginitas* ein besonderer Stellenwert eingeräumt.²⁵

Damit wird das Narrativ deutlich, das Maffeo Barberini für die Ode an Bibiana bemüht, wenn mit der Jungfräulichkeit eine der wichtigsten Marien-tugenden aufgerufen wird. Zugleich alludiert Maffeo auf die Anrufungen in der Lauretanischen Litanei, in der Maria in den verschiedensten Tönungen als Jungfrau bezeichnet wird.²⁶ Neben den ebenfalls in der Cappella Barberini gezeigten Tugenden der *humilitas*, *caritas* und *fides* stellt die *virginitas* die zentrale Komponente der Marienikonographie dar, die auch für die römischen Jungfrauen die argumentative Folie lieferte. Damit inszeniert Maffeo Barberini die hl. Bibiana in seinem Gedicht als eine Aktualisierung Mariens, die zugleich paradigmatisch für seine Vorstellung von weiblicher Tugendhaftigkeit sein dürfte. Denn in der neuen Inszenierung unter Urban VIII. werden genau die Tugenden der *virginitas* und *fortitudo* besonders betont und rahmen als Zwickelbilder visuell den Altarraum.

Schöpfer von Frauen-Bildern

Maffeo Barberini ist für seine Bestrebungen einer Erneuerung der *poesia sacra* berühmt und selbst als neulateinischer Dichter und Gegner erotischer Dichtung in Erscheinung getreten.²⁷ Zu seinen bekanntesten Versen dürften die Distichen zählen, die an Berninis mythologischen Skulpturengruppen für Kardinal Scipione Borghese angebracht wurden.²⁸ Diese von der Gattung her gänzlich verschiedenen Gedichte zeichnet neben der Gelehrsamkeit des Autors ein dem Ort einer römischen Villa nicht unangemessener moralischer Grundton mit einem Bewusstsein für erotische Wirkungsweisen der Marmorgruppen aus. In der Perspektive eines Dichters, der die verschiedenen literarischen Register zu bedienen versteht und dessen Kenntnis von Wirkungsweisen lasziver Frauenbilder vorausgesetzt werden darf, ist Maffeo Barberinis Wortwahl in dem Gedicht zu Bibianas Festtag bedeutend. Mit Bedacht verknüpft er die aufgerufenen Topoi und lässt sie mit großer rhetorischer Geste ineinandergreifen: Jugendlichkeit, Reinheit und Jungfräulichkeit, die durch starke Gegensatzpaare gesteigert werden. Besonders das Paradoxon von äußerer Fragilität und innerer Stärke sind für Maffeo Barberini wichtige Ankerpunkte in seinem Bild, das er mit dem Gedicht von Bibiana entwirft. Er bewegt sich damit in den Konventionen der Zeit, wie sie etwa auch in Cesare Ripas *Iconologia* vermittelt werden, wenn die idealtypische Personifikation der *fragilitas* als mit dünnem, zerreißbarem Stoff gekleidete Frau mit einer zerbrechlichen Glasvase in der Hand beschrieben wird, deren vorzüglichste Eigenschaft mit dem weiblichen Geschlecht kurzgeschlossen wird: »... per essere il vetro bello e facile a spezzarsi, fragile medesimamente il sesso femminile.«²⁹

Angesichts dieses sehr dezidiert entworfenen literarischen Bildes der hl. Bibiana stellt sich die Frage, in welcher Weise eine Übersetzung in das Medium des Marmorbildes gelingen konnte.³⁰ Dies impliziert die Frage, inwiefern Bernini sich des bei Maffeo Barberini vorgeprägten Bildes bediente oder sich von diesem abgrenzte. Die Tatsache, dass der einstige Kardinal als nunmehriger Papst Urban VIII. die Genese von Berninis Skulptur der Heiligen genauestens verfolgte und in sehr direkter Weise in die Konzeption und künstlerische Umsetzung des plastischen Werkes eingriff, ist an mehreren Stellen überliefert und lässt vermuten, dass ihm das Gelingen der Heiligenskulptur ein besonderes Anliegen war. Aus seiner intimen Kenntnis der Vita der Heiligen und ihrer Geschichte, die er bereits in dem Gedicht niedergelegt hatte, wies er Bernini darauf hin, dass Bibiana sehr jung bei ihrem Martyrium gewesen sei und dass sie folglich als Dreizehnjährige dargestellt werden müsse – obwohl diese den Quellen nach bei ihrem Martyrium bereits 15jährig gewesen war.³¹

Es ist somit von einer Betonung und vielleicht sogar bewussten Übersteigerung des Themas der Unschuld und Jugendlichkeit durch Urban VIII. zu sprechen. Dabei könnte ein Grund in der Kleinheit des in S. Maria Maggiore aufbewahrten Kopfes liegen, zudem dürfte jedoch der eben aufgefundenene

Körper in seiner Zartheit mit moralischer Unschuld und körperlicher Schwäche konnotiert worden sein. Nicht nur die richtige Maßstäblichkeit von Kopf und Körper, auch die süßen Düfte des Märtyrerinnengrabes bezeugten in dem Verlangen nach Authentizität die Wahrhaftigkeit des Ereignisses, die tatsächliche Auffindung eines jungfräulichen Heiligenkörpers.³² An vielen Stellen von Domenico Fedinis Auffindungsbericht in *La vita di S. Bibiana Vergine* wird betont, dass es sich bei Bibiana um eine Jungfrau handelte, die der Gruppe der römischen Märtyrerinnen zugerechnet wurde. Keuschheit und Romanität werden im Verlaufe des Textes immer wieder verschränkt, wenn Fedini den Umstand herausstellt, dass Bibiana in Rom geboren sei und dies zu einem Argument für die gegenseitige Bedingtheit von Jungfräulichkeit, Tugendhaftigkeit und besonderen Eigenschaften der Ewigen Stadt macht: »per illustrare con le sue angeliche virtu di quest'alma Città non meno che si facessero le sante, Agnese, Cecilia, Anastasia, Prisca, Susanna, e tante altre Vergini famose in numero grande«.³³

Die *sacre vergini romane* stehen in einem größeren Kontext des Nachdenkens über den Zusammenhang von Jungfräulichkeit und Heiligkeit auf Seiten der katholischen Kirche, was sich in den zeitgleichen, besonders intensiven Diskussionen um die Unbefleckte Empfängnis der Muttergottes niederschlägt.³⁴ Über den kirchenpolitischen und theologischen Diskurs hinaus dürfte die besondere Attraktivität römischer Jungfrauen zugleich eine Aussage über die Vorstellung erlauben, die sich die Zeitgenossen vom gesellschaftlichen Stellenwert von Keuschheit und Jungfräulichkeit machten, deren Bedeutung für Maffeo Barberini bereits an der Familienkapelle gezeigt wurde. Hier ist die Metaphorik des jungfräulichen Körpers bedeutsam, der im Falle von Bibiana auf den Kirchenraum übertragen wird.³⁵ Visuell wird die Keuschheit durch Berninis Entscheidung für ein schweres, Bibianas zarten Körper verhüllendes Gewand hervorgehoben, das auf die Kleidung einer Vestalin rekurriert und den römischen Ursprung der Heiligen herausgestellt haben dürfte.

Konkurrierende Frauen-Bilder

Es ist jedoch entscheidend, inwieweit Bernini die gedanklichen Vorlagen der kirchlichen Vertreter nutzt, um sein spezifisches Bild der frühchristlichen Heiligen umzusetzen, von der es kein überliefertes Porträt, sondern nur ein Vorstellungsbild geben konnte. Gab es in Maffeo Barberinis literarisch evoziertem Bildnis der Bibiana eine Reihe von Topoi, die an poetische Figuren und Dichtungen der Zeit denken lassen, so waren es in der zeitgenössischen Kunst vor allem Caravaggio und seine Nachfolge, die ein prägendes Weiblichkeitsmodell entwarfen, popularisierten und einen Gegenentwurf zu der didaktisch ausgerichteten Kunst der katholischen Reform lieferten. Das Bild jungfräulicher Reinheit der Bibiana, das Maffeo Barberini literarisch entwirft, dürfte als Gegenbild zu zeitgleichen Debatten zu lesen sein, in denen Weiblichkeit und Laszivität verknüpft werden: Wie schmal dieser Grat sein konnte,



6. Michelangelo Merisi da Caravaggio: *Madonna dei Palafrenieri*, 1606, Rom, Galleria Borghese

zeigen die Diskussionen um und die ambivalente Rezeption von Caravaggios *Madonna dei Palafrenieri*, der ein ganz anderes Frauenbild eingeschrieben ist – kein Weiblichkeitsideal, das sich auf die gängige Marienikonographie zurückführen ließe, sondern das Bildnis eines Straßenmodells (Abb. 6).³⁶

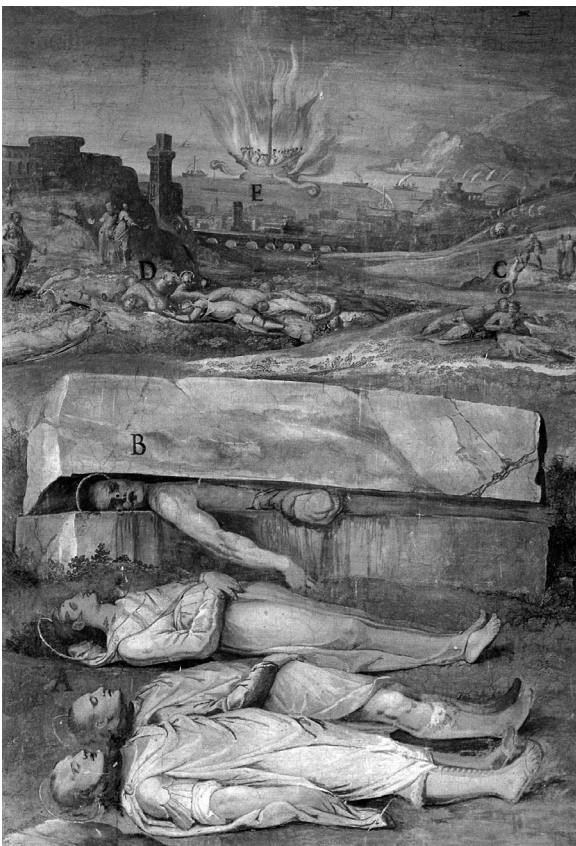
Sehr bewusst entscheidet sich Bernini hingegen dafür, für Bibiana, die römische Jungfrau, stilistisch bei der antiken Plastik Anleihen zu nehmen und sie als Vestalin gewandet umzusetzen – wie auch schon für andere Details in der Konzeption der Heiligen dürfte Maffeo Barberinis Kenntnis von Cesare Ripas *Iconologia* nicht unerheblich dazu beigetragen haben, beschreibt dieser doch die Personifikation der *virginità* nach antiken Brauch explizit mit einem gegürteten Gewand bekleidet.³⁷ Bernini zeigt Bibianas unversehrten Körper und wählt den Moment der Annahme des Martyriums, der zugleich der Moment der *visio beata* ist.³⁸ Die Mädchenfigur erscheint entrückt und in himmlisches Licht getaucht, das durch eine Öffnung in der Decke auf sie fällt, ihr Körper wirkt astral und unversehrt.³⁹ Die Zartheit des Körpers unterstreicht Bernini dabei durch seine besondere Oberflächenbehandlung des Steins: Durch den Auftrag einer cremefarbenen Patina kriert er einen besonders zarten Teint mit einer luziden und den Übergang von Marmorhaut und

Umgebung negierenden, betont weichen Oberfläche des harten Marmors.⁴⁰ Hier dürften die von Philip Sohm identifizierten Qualitäten, die im ästhetischen Diskurs mit Weiblichkeit konnotiert waren, durch Bernini ins Werk gesetzt worden sein, denn es sind genau die Ambivalenzen von idealer Schönheit und unsteter, nicht fassbarer *vaghezza*, die Bernini mit seiner Oberflächenbehandlung thematisiert.⁴¹ Diese Eigenschaft stellt Domenico Bernini in seiner Vita des Vaters explizit heraus, wenn er an der Statue der hl. Bibiana *devozione* und *tenerezza* hervorhebt.⁴² *Tenezza* ist in seiner erweiterten Wortbedeutung mit affektauslösenden Werten konnotiert, nämlich als »Rührung«.⁴³ Auf der anderen Seite und in der Hauptsache ist *tenerezza* jedoch als »Zartheit« mit flüssigen und explizit taktilen Qualitäten zu verstehen,⁴⁴ so meinen *le tenerezze* die haptisch erfahrbaren Zärtlichkeiten und eröffnen damit ein semantisches Feld, welches die charakteristischen weiblichen Eigenschaften wie *morbidezza* berührt. Mit *morbido*, sanft, weich, zart, sind wir bei einem von Philip Sohm explizit als weiblich ausgewiesenen Wortfeld angelangt. Auch *devozione*, Hingabe und leidenschaftliche Aufopferungsbereitschaft (für den eigenen Glauben), das von Domenico Bernini in diesem Zusammenhang erwähnte weitere Charakteristikum der Statue, kann in dieser Perspektive als weiblich konnotiert gedeutet werden.

Dabei profitiert das Material Marmor selbst in seiner Wirkung nicht nur von Berninis spezifischer Oberflächenbehandlung und Verwendung einer wächsernen Patina, sondern erscheint durch seine Inszenierung als quasi lebendig, wenn die Schwere und Starrheit des Steins mit Hilfe von natürlichem Lichteinfall animiert und überwunden werden.⁴⁵ Gerade die unmittelbare lebensnahe Wirkung und potentielle Kraft der Verlebendigung von Berninis Skulpturen, die in zeitgenössischen Anekdoten durch die Verwechslung von Vorbild und Abbild pointiert zur Sprache kommen, lassen diesen Effekt der Animiertheit glaubhaft erscheinen.⁴⁶ Poetisch auf Bibianas Körper angewendet, war die Überwindung der irdischen Schwerkraft bereits in Maffeo Barberinis Gedicht aufgerufen worden: »du schimmerst erhaben emporsteigend durch die Höhen«. Diese Transzendierung des Irdischen dürfte Bernini mit seiner ästhetischen Suggestion der Materialüberwindung durch die Lichtinszenierung aufgegriffen haben; sie wird in den mit der Bibianenstatue verknüpften Legenden und den Berichten von in der Kirche geschehenen Wundern fortgeschrieben.⁴⁷ Die Skulptur der hl. Bibiana verfügt durch ihre Gewandung als Vestalin über einen idealisierenden Stilmodus, und die Legende ihrer wundersamen Entstehung über die Einschreibungen einer römisch-antiken, aus dem Boden geborgenen Figur, legt Zeugnis ab von der Überwindung irdischer Vergänglichkeit.

Starkes schwaches Geschlecht – ein ambivalentes Bildnis und seine Gattungsanleihen

Die spezifische Neukonzeption von Bibiana durch Bernini wird deutlich, wenn die Statue mit anderen Darstellungen weiblicher Heiliger des frühen Seicento verglichen wird. Bernini zeigt keinerlei Zeichen körperlicher Verwundetheit oder seelischen Leidens an der Heiligenstatue auf, sondern betont ihre Jugendlichkeit, Zartheit, aber auch individuelle Charakterzüge negierende ideale Schönheit. Nur in einer leichten Andeutung, aber durchaus effektvoll-spielerisch scheint Bibiana ihr Gewand zu raffen und den Blick auf ihren perfekt proportionierten Körper freizugeben. In ihrer Darstellungsweise, die auf Oberflächenreize und subtile Erotik abhebt, lässt sich Berninis Bibiana anstelle mit Niccolò Circignanis Märtyrerinnen in S. Stefano Rotondo (Abb. 7) viel eher mit weiblichen Heiligenfiguren etwa von der Hand des Francesco Furini vergleichen (Abb. 8).⁴⁸ Valeska von Rosen hat am Beispiel von Furinis Gemälden überzeugend die potentielle semantische Offenheit und das beab-



7. Niccolò Circignani:
Martyrium der
Hll. Johannes, Paulus,
Bibiana und Artemius,
Rom, S. Stefano Rotondo



8. Francesco Furini: Hl. Lucia, Rom, Galleria Spada

sichtigte Oszillieren zwischen verschiedenen thematischen Zuweisungen bzw. profaner und sakraler Bildlichkeit dargelegt. Dabei machten Ambiguität und vor allem Laszivität von Furinis Heiligendarstellungen den besonderen Reiz aus, da sie ein intellektuelles Spiel von Zuschreibungen – zwischen Märtyrerheiliger und einfacher *donna* – ermöglichten, das jedoch an den sehr intimen Rahmen des religiösen Sammlerbildes gebunden gewesen sein dürfte.

Es ist zu fragen, inwieweit eine solche zwischen Märtyrerin und subtil-erotischer Schönheit oszillierende Rezeption in vergleichbarer Weise bei Berninis Bibiana identifiziert werden kann, vielleicht zurückgedrängt wird oder sich mit Maßgaben des nachtridentinischen Bildwerkes in einem kirchlichen Kontext verschränkt.⁴⁹ Bernini legt den Fokus auf Bibianas reizvolle Jugendlichkeit und zugleich auf ihre tugendhafte Stärke, die sie aufgrund des überwundenen körperlichen Leidens besonders strahlend erscheinen lässt. Als ikonographische Neuerung wird Bibiana erstmals und im Gegensatz zu der vorgängigen Ikonographie attributiv eine Säule beigegeben. Diese scheint aus dem bildhauerischen Material des Sockels herauszuwachsen. Der unausgearbeitete Zustand am Fuß der Säule kann als Verweis auf die historisch-

authentische, stark beanspruchte Martersäule gedeutet werden, die sie visuell aufgreift, verdoppelt und auf diese zurückverweist (Abb. 9).⁵⁰ Dabei wird Berninis Säule durch ihre nicht-narrative Einbindung zu einem allgemeinen Attribut, das über die konkrete Geschichtlichkeit als Martersäule hinausweist: Bibiana ist nicht an die Säule gebunden, keine Geißel mit Bleikugeln ist ihr beigegeben, ihr Körper ist unversehrt.⁵¹

Bernini nutzt neben dem die Körperlichkeit nahezu vollständig verdeckenden Gewand das große zeichenhafte Potential des beigeordneten Objekts und des die Statue umgebenden Kirchenraums, der als historischer Wohnort der Heiligen und authentischer Ort ihres Wirkens und Leidens mit authentischer Geißelsäule inszeniert wird, um die irdisch-schöne Jungfrau zu einer dem *decorum* entsprechenden Heiligen umzuformen. Damit wählt Bernini eine vollkommen andere Weise, eine weibliche Heilige zu repräsentieren, als es Circignani oder Stefano Maderno mit der hl. Caecilia,⁵² aber auch Furini oder Caravaggio getan hatten und als es auf den narrativen Wandbildern des Pietro da Cortona geschieht. Berninis Konzeption unterscheidet sich damit auch von



9. Gianlorenzo Bernini: Hl. Bibiana (Detail), 1624–1626, Rom, S. Bibiana

der bedeutenden Bildtradition der druckgraphischen Martyriumdarstellungen, des für die Popularisierung von Heiligenlegenden zentralen Mediums, wo idealschöne entblößte Körper narrativ in den als Höhepunkt inszenierten Moment der Marter eingespannt waren.⁵³

Die von Bernini verwendete Technik, über das Attribut der Säule in emblematischer Verdichtung Bibianas Martyrium und moralische Tugenden zu evozieren, erinnert an den von Johannes Molanus geprägten Begriff der *pictura allegorica* sowie an jesuitische Bildkonzepte.⁵⁴ Dieser gedankliche Zusammenhang ist auch für den hier untersuchten Fall bedeutsam, war Urban VIII. doch durch sein Studium mit den Jesuiten in Rom sozialisiert und Bernini mit jesuitischer Glaubens- und Bildpraxis vertraut.⁵⁵ Berninis Bibiana lässt sich in dieser Perspektive als komplex komponierte *statua allegorica* lesen, in deren idealschöner, jugendlicher Körperlichkeit gerade die Zurückdrängung von erotischen Untertönen dazu führt, sie als Verkörperung von *virginitas* und *fortitudo*, Jungfräulichkeit und Stärke, wie bereits in Maffeo Barberinis Gedicht angelegt, zu verstehen.⁵⁶ Damit wendet sich Bernini in seiner Konzeption der Heiligen explizit gegen das dominierende Bild der römischen *donna*, die, wie zeitgenössische Beschreibungen und Auseinandersetzungen nahelegen, von einer lockeren Moral gekennzeichnet war,⁵⁷ und entwirft das Idealbild einer neuen römischen Frau. Dieses marmorne Idealbild, das von Maffeo Barberinis Ode vorgegeben war, dürfte in Berninis Ausformulierung zugleich ein aktualisiertes Marienbild sein, Bibiana in ihrer *imitatio Mariae* aufgefasst sein.⁵⁸ Dies zeigt neben der sie begleitenden gemalten Tugend der *Virginitas* mit Lilie auch die formale Übernahme von Bibianas abwehrender Geste aus Darstellungen der Maria der Verkündigung, deren Erschrecken über den Eintritt des Engels mit einer ähnlichen Geste bedacht wird. Die Affektgeste der *conturbatio* aus der Verkündigungssikonographie, mit der das Erschrecken der Jungfrau Maria darüber ausgedrückt werden sollte, dass sie als Gottesgebärerin ausgewählt worden war,⁵⁹ wird hier in einen neuen Zusammenhang übertragen. Damit wird Bibiana zugleich Trägerin einer Handlung: In Berninis Inszenierung ihrer *visio beata* schlägt das Erschrecken in Erkenntnis um, zumal mit der über der Statue im Gewölbe angebrachten Gottvaterdarstellung bereits Ende und Zielpunkt ihres Martyriums bezeichnet ist.

Die möglichen Ambivalenzen in der Rezeption werden deutlich, wenn berücksichtigt wird, in welchem zeitlichen und intellektuellen Kontext die Statue der Bibiana entstanden ist: Bernini hatte kurz zuvor seine bedeutenden mythologischen Skulpturen-Gruppen für die Villa Borghese fertig gestellt, den *Raub der Proserpina* (1621–22) und *Apoll und Daphne* (1622–25), deren Freizügigkeit und Erotik durch je ein moralisierendes Distichon aus Maffeo Barberinis *Dodici Distichi per una Galleria* zurückgenommen werden sollten. So wendet sich das Epigramm, das in den Statuensockel der Apoll und Daphne-Gruppe eingemeißelt wurde, mit einer Warnung an den Betrachter, die Vergänglichkeit alles Irdischen nicht aufgrund des sinnlichen Reizes des weiblichen Aktes zu vergessen.⁶⁰

Innerhalb dieser spezifisch männlichen Auftraggeber- und Betrachtersituation werden Vorstellungen von Weiblichkeit formuliert, deren Trennschärfe von der zeitgleichen Konzeption der Märtyrerheiligen durchaus hinterfragt werden kann. Waren bereits Stefano Madernos hl. Caecilia – einer liegenden, jungfräulichen Heiligen – erotische Implikationen allein aufgrund ihres Präsentationsmodus eingeschrieben, so dürfte auch in der Statue der hl. Bibiana eine ähnliche, sehr subtil vorgetragene Lesart nicht abwegig erscheinen – gerade auch im Hinblick auf die semantische Offenheit von Francesco Furinis kurz danach entstandenen, verführerischen weiblichen Halbfiguren,⁶¹ aber auch der wissenschaftlich-didaktischen Annäherung in der Druckgraphik und in Circignanis Märtyrerzyklus in S. Stefano Rotondo.⁶² Bernini sollte die Nähe von frommer Ekstase und lustvollem Empfinden später in der Darstellung der Verzückung der hl. Theresa (1647–52) und der sl. Lodovica Albertoni (1674) verwirklichen, wo himmlische Vision und erotisches Gefühl aufeinandertreffen.⁶³ Bei der Statue der hl. Bibiana ist die *visio beata* nicht in dem Maße zeichenhaft für eine gegenseitige Überlagerung von himmlischem und irdischem Lustempfinden eingesetzt. Sollte dies bei Lodovica Albertoni und der hl. Theresa möglich werden, da Bernini sich auf deren eigene, dokumentierte ekstatische Visionserlebnisse stützen konnte, war es in der Bibianenstatue weit aus subtiler zu lösen und lässt sich nur andeutungsweise aus dem leicht mit der Linken gerafften Kleid und dem hingebungsvollen, abwesend-ekstatischen Gesichtsausdruck lesen. Und doch ist es bezeichnend, dass die Wahl Urbans VIII. für die Anfertigung einer Heiligenstatue auf den Bildhauer fiel, dessen unverhüllte und suggestiv-erotisierende Darstellung nackter Weiblichkeit für Kardinal Scipione Borghese gerade eben dafür kritisiert worden war, trotz ihres kalten Materials keusche Augen zu beleidigen: »[...] per esser femmina nuda, benche di Sasso, mà di mano del Bernino, poteva offendere l'occhio pudico [...]«.«⁶⁴

Die Ambivalenzen, die der marmornen Märtyrerin eingeschrieben sind, werden damit Teil des ästhetischen Kalküls. Innerhalb der männlichen klerikalen Elite Roms, hier besonders durch Maffeo Barberini bzw. durch Urban VIII., wird mit der Statue der Bibiana sowohl ein Gegenbild zu stark didaktisierenden Frauendarstellungen als auch zur caravaggesken Straßendirne und dem dominierenden Bild der römischen *domna* entworfen. Bernini nutzt das große Potential einer durch Licht und Oberflächengestaltung animiert erscheinenden Jungfrauenstatue, belässt die subtil-erotisierende Erscheinung jedoch im Bereich des Assoziativen und bezieht aus der Spannung der Überwindung ihre Spezifik.

¹ Die Heilige hatte ihr Martyrium unter Julian Apostata im 4. Jahrhundert erlitten und war im Mittelalter stark verehrt worden, spielte jedoch um 1600 eine durchaus nachgeordnete Rolle in der Kirchenpolitik. Im Zusammenhang mit den römischen Jungfrauen werden die Heilige und die Kirche S. Bibiana bei Jörg Martin Merz: *Le Sante Vergini Romane. Die Repräsentation frühchristlicher Jungfrauen und Märtyrerinnen in ihren restaurierten Titelkirchen in Rom in späten 16. und im 17. Jahrhundert*, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 57, 2008, S. 133–164, sowie im Kontext von Jörg Martin Merz: *Pietro da Cortona. Der Aufstieg zum führenden Maler im barocken Rom*, Tübingen 1991 gewürdigt; Tod A. Marder: *Bernini and the Art of Architecture*, New York u. a. 1998 widmet Kirche und Heiligenkult ein zentrales Kapitel. Eine Genderperspektive zu Berninis Bibiana nimmt erstmals auch Damian Dombrowski ein: *David und Bibiana. Affekt und Geschlecht in zwei Werken Berninis*, erscheint in: *Vivace con espressione* (Festschrift für Sybille Ebert-Schifferer), München 2016. Zu Urban VIII. vgl. Sebastian Schütze: *Kardinal Maffeo Barberini, später Papst Urban VIII., und die Entstehung des römischen Hochbarock*, München 2007.

² Die Gebeine der Heiligen Bibiana wurden am 24. Februar 1624 gefunden. Wie der der Grabungskommission angehörende Domenico Fedini berichtet, war gezielt unter dem Altar gegraben worden, an dem seit Jahrhunderten das Gedächtnis an das Martyrium der Heiligen gefeiert worden war. In der *Vita* des Papstes Simplicius (468–83) war zu lesen: »Hic dedicavit ... et aliam basilicam in urbe Roma iuxta Licinianum beatae martyris Bibianae, ubi corpus eius requiescit.« (*Liber Pontificalis*, I, S. 249, zitiert nach *Bibliotheca Sanctorum* (hrsg. v. Istituto Giovanni XXIII), Bd. III, Rom 1963, Sp. 177–181, s. v. »Bibiana«, hier Sp. 177). Damit war das längst Vermutete durch die Ergrabung zur Gewissheit geworden: Die Gebeine Bibianas lagen in der ihr geweihten Kirche, damit war nicht nur der Kirchenbau gerechtfertigt, sondern zugleich ihre Verehrung.

³ In dem vermutlich von Prospero Parisio verfassten Buch *Le Cose Maravigliose dell'Alma Città di Roma*, Rom 1600, S. 114, wird das Gebäude bezeichnenderweise nicht erwähnt, sondern nur das Heilkraut, das Bibiana gegen die Fallsucht gepflanzt haben sollte. Bei Ottavio Panciroli: *Tesori Nascosti dell'Alma Città di Roma*, Rom 1625,

hingegen wird der ruinöse Zustand der Kirche ausgiebig geschildert – somit dürften die Informationen Panciroli aus der Zeit vor dem dokumentierten Baubeginn am 8.8.1624 stammen (Rudolf Wittkower: *Gian Lorenzo Bernini. The Sculptor of the Roman Baroque*, London 1966, S. 189, Kat. 20), denn das zeitgleich erschienene Werk des Cesare Alucci: *Specchio ovvero Compendio dell'Antichità*, Rom 1625, erwähnt: »ultimamente è stata restaurata et ornata sotto il Pontificato di Papa Urbano VIII.« (S. 55).

⁴ Peter Cornelius Claussen: *Die Kirchen der Stadt Rom im Mittelalter 1050–1300. A – F* (Corpus Cosmatorum II, 1), Stuttgart 2002, s. v. »S. Bibiana«, S. 179–185

⁵ Dazu grundlegend Ingo Herklotz: *Cassiano del Pozzo und die Archäologie des 17. Jahrhunderts*, München 1999 und id.: Antonio Bosio und Carlo Bascapè. Reliquiensuche und Katakombenforschung im 17. Jahrhundert, in: *Festschrift für Max Kunze* (hrsg. v. Stephanie-Gerrit Bruer), Ruhpolding 2011, S. 93–104; mit Hinweisen auf ältere Literatur sowie zum Verhältnis von klassischer und christlicher Archäologie id.: Christliche und klassische Archäologie im 16. Jahrhundert. Skizzen zur Genese einer Wissenschaft, in: Dieter Kuhn u. Helga Stahl (Hrsg.): *Die Gegenwart des Altertums. Formen und Funktionen des Altertumsbezugs in den Hochkulturen der Alten Welt*, Heidelberg 2001, S. 291–307.

⁶ Richard Joseph Ingersoll: *The Ritual Use of Public Space in Renaissance Rome*, Ph. D., California, Berkeley 1985, S. 50–52 sowie S. 58, nach dessen Untersuchung im frühen 16. Jahrhundert der päpstliche Hof 10 % der römischen Gesamtbevölkerung stellte, dazu kamen weitere 8 % männliche Kleriker (Mönche, Priester, etc.). Insgesamt gesehen kamen auf 60 % männliche Römer nur 40 % Römerinnen. Mit weiterführender Literatur über weibliche Auftraggeberschaft in der Frühen Neuzeit vgl. Marilyn Dunn: *Piety and Agency: Patronage at the Convent of S. Lucia in Selci*, in: *Aurora* 1, 2000, S. 29–59.

⁷ Zu literarischen Überformungen des Weiblichen im 17. Jahrhundert vgl. den Aufsatz von Christina Strunck in diesem Band; zu Caravaggios Madonnendarstellungen und den zeitgenössischen Verwerfungen siehe mit weiterführender Literatur Valeska von Rosen: *Caravaggio und die Grenzen des Darstellbaren. Ambiguität, Ironie und Performativität in der Malerei um 1600*, Berlin

2009, S. 80 ff. Zum Petrarkismus vgl. Stephan Leopold: *Die Erotik der Petrarkisten. Poetik, Körperlichkeit und Subjektivität in romanischer Lyrik Früher Neuzeit*, München u. a. 2009. Zu Giambattista Marino siehe Rainer Stillers u. Christiane Kruse (Hrsg.): *Barocke Bildkulturen. Dialog der Künste in Giovan Battista Marinos »Galeria«*, Wiesbaden 2013, dort zu dem Spannungsverhältnis von Bildbetrachtung und Bilderleben v. a. Frank Fehrenbach: »Tra vivo e spento.« *Marinos lebendige Bilder*, S. 203–222.

⁸ Die Kirche S. Bibiana gehörte in den Zuständigkeitsbereich der Patriarchalbasilika S. Maria Maggiore und war als solche dem Papst direkt unterstellt, vgl. Klaus Schwager: Die architektonische Erneuerung von S. Maria Maggiore unter Paul V. Bauprogramm, Baugeschichte, Baugestalt und ihre Voraussetzungen, in: *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* 20, 1983, S. 241–312, S. 297f. Hier wurde die bis dato einzige bekannte Reliquie der Heiligen, ihr in einem silbernen Reliquiar verschlossener Kopf, aufbewahrt, vgl. Santina Novelli: L'iconografia di Santa Bibiana nel Seicento: Da Carlo Saraceni a Gian Lorenzo Bernini a Jacques Callot, in: *Iconographia* 10/11, 2011/12, S. 107–123, Abb. 15, das Kopfreliquiar von der Hand des Pietro Gentili, das auf das Jahr 1610 datiert wird. Ein Kanoniker von S. Maria Maggiore, Domenico Fedini, rückt in diesem Zusammenhang in den Vordergrund, der den Grabungs- und Auffindungsbericht zu Ehren Bibianas verfasste und mit seiner Schrift maßgeblich den Deutungshorizont abgesteckt haben dürfte (Domenico Fedini: *La vita di S. Bibiana Vergine, e Martire Romana*, Rom 1627, hier benutzt: 2. Aufl., Rom: Libreria della Luna (Ottavio Ingrassiani) 1630).

⁹ Dazu ausführlich Marder 1998.

¹⁰ Mit Berninis Statue der Bibiana beschäftigten sich besonders in ikonographischer Hinsicht Hans Kauffmann: *Giovanni Lorenzo Bernini. Die figürlichen Kompositionen*, Berlin 1970, S. 78–84 und Novelli 2011/12. Damian Dombrowski: The Sculptural Altarpiece and Its Vicissitudes in the Roman Church Interior. Renaissance through Baroque, in: Anthony Colantuono u. Steven F. Ostrow (Hrsg.): *Critical Perspectives on Roman Baroque Sculpture*, University Park, Pennsylvania 2014, S. 117–140, bespricht die Statue in seinen Überlegungen zum Status skulpturaler Altarbilder im 16. und 17. Jahrhundert.

¹¹ Vgl. ausführlich Iris Wenderholm: Die Säulen der Bibiana. Zur »virtus« des Materials bei Gianlorenzo Bernini, in: *Wolfenbütteler Renaissance Mitteilungen* 35, 2014, Nr. 2, S. 155–179.

¹² Ausführlich zu den Fresken vgl. Merz 1991, S. 113–139 sowie Vitaliano Tiberia: *Gian Lorenzo Bernini, Pietro da Cortona, Agostino Ciampelli in Santa Bibiana a Roma. I restauri*, Perugia 2000. Zur Ikonographie der Heiligen vgl. *Bibliotheca Sanctorum*, Bd. III (1963), Sp. 177–181, s. v. »Bibiana« sowie *Lexikon der christlichen Ikonographie* (hrsg. v. Wolfgang Braunfels), Bd. 5, Rom u. a. 1994, Sp. 398–399, s. v. »Bibiana von Rom«.

¹³ Besonders die Fresken dürften damit die Forderung nach historischer Wahrheit umgesetzt haben; dazu Christian Hecht: *Katholische Bildertheologie im Zeitalter von Gegenreformation und Barock. Studien zu den Traktaten von Johann Molanus, Gabriele Paleotti und anderen Autoren*, Berlin 1997, v. a. S. 249–266.

¹⁴ Nadja Horsch: Sixtus V. als Kunstbetrachter? Zur Rezeption von Niccolò Circignanis Märtyrerfresken in S. Stefano Rotondo, in: Sebastian Schütze (Hrsg.): *Kunst und ihre Betrachter in der Frühen Neuzeit. Ansichten – Standpunkte – Perspektiven*, Berlin 2005, S. 65–92, hier S. 72, mit älterer Literatur.

¹⁵ Für die Identifizierung des Versmaßes, die Übertragung ins Deutsche und wertvolle Hinweise sei Alexander Estis gedankt. Zur Editions-geschichte Merz 2008, S. 115, Anm. 18. Ausführlich zu Maffeo Barberini als Dichter vgl. Schütze 2007, S. 27ff..

¹⁶ Cesare Ripa: *Iconologia ovvero Descrittione di diverse imagini cavate dall'antichità, & di propria inventione*, Rom 1603, S. 504–506, s. v. »virginità«.

¹⁷ Schütze 2007, S. 91 ff.

¹⁸ Ripa 1603, S. 505, s. v. »virginità«: »Il Prato verde, dimostra le delizie della vita lasciva, la quale comincia & finisce in herba, per non haver in sè frutto alcuno di vera contenezza, ma solo una semplice apparenza, che poi si secca, & sparisce, la quale è dalla virginità calcata con animo generoso, & allegro, & però suona la Cetra.«

¹⁹ Hinweis von Alexander Estis.

²⁰ Dazu vgl. auch *Bibliotheca Sanctorum*, Bd. III (1963), Sp. 178, s. v. »Bibiana«.

²¹ »[...] con molta fierezza si messe à batterla ... finche chiaritasi à fatto della invincibil fortetza del suo cuore« (Antonio Gallonio, *Historia delle sante vergini romane*, Rom 1591, S. 238).

²² Girolamo Franzini: *Le Cose Maravigliose dell'Alma Città di Roma*, Rom: Giacomo Fei 1601, S. 33: »vi è il cimiterio tra dui lauri, nel quale son l'ossa di cinque millia martiri, e vi è un'herba che piantò S. Bibiana quale sana il mal caduco.« Auch bei Pietro Martire Felini: *Trattato nuovo delle cose maravigliose dell'alma Città di Roma*, Rom: Zannetti 1610, S. 173, wird von der Pflanze berichtet: »Dicono che vi è un herba la qual piantò S. Bibiana che sana il mal caduco.« Abgebildet wird sie auch in dem Titelkupfer in der von Antonio Gallonio verfassten, von Stefano Gallonio überarbeiteten *Vita* (1625) der Heiligen, vgl. Merz 1991, S. 116, Anm. 21.

²³ Der Brauch, unter Anrufung der hl. Bibiana die am Kloster wachsende *Herba Sanctae Bibianae* (auch identifiziert mit Eupatorium, Wasserdorst, *Herba Sanctae Cunigundae* oder Poleyminze) in pulverisierter Form gegen Kopfschmerzen und Fallsucht einzunehmen, ist zumindest bis in das 15. Jahrhundert zurückzuverfolgen. Vgl. auch *Lexikon der christlichen Ikonographie* 1994, Bd. 5, Sp. 398–399, s. v. »Bibiana von Rom«, hier S. 398, sowie E. Donckel: *Der Kultus der Hl. Bibiana in Rom*, in: *Rivista di archeologia cristiana* 14 (1937), S. 125–135.

²⁴ Vgl. etwa Ambrosius, *De Virginitibus*; für die Einstellung der Kirche gegenüber der sexuellen Enthaltbarkeit beider Geschlechter vgl. grundlegend den Aufsatz von Rudolf Preimesberger in diesem Band.

²⁵ Wie Sebastian Schütze anhand der erhaltenen Programmentwürfe zeigen konnte, stützt sich Maffeo Barberini bei seiner Konzeption maßgeblich auf die Vorschläge, die Cesare Ripa in seiner *Iconologia* formuliert hatte; dazu Schütze 2007, S. 90 ff.

²⁶ Hier seien nur beispielhaft *virgo prudentissima* und *virgo potens* genannt, zahlreiche andere Metaphern und Anrufungen sind im gesamten Text der Litanei und auch in anderen Mariengebeten zu finden (dazu vgl. Walter Dürig: *Die Lauretanische Litanei. Entstehung Verfasser, Aufbau und mariologischer Inhalt*, Sankt Ottilien 1990).

²⁷ Zu Maffeo Barberinis Eloquenz und Gelehrsamkeit im Spiegel seiner Bibliothek vgl. Schütze 2007, S. 17 ff.

²⁸ Grundlegend dazu Rudolf Preimesberger: Zu Berninis Borghese-Skulpturen, in: *Antikenrezeption im Hochbarock* (hrsg. v. Herbert Beck u. Sabine Schulze), Berlin 1989, S. 143–153.

²⁹ Cesare Ripa: *Iconologia* [Nachdruck der Ausgabe Rom 1603], hrsg. v. Piero Buscaroli, Mailand 1992, S. 150, s. v. »fragilità«.

³⁰ Zur Auftragsgeschichte vgl. Wittkower 1966, S. 189, Kat. 20, gestützt auf die Forschungen von John Pope-Hennessy und Friedrich Pollak, mit der Quellenauswertung: Demnach erhielt Bernini seine erste Zahlung am 10. 8. 1624, seine letzte für die fertige Statue am 20. 7. 1626. Die Tatsache, dass die Statue bereits in der Erstausgabe 1627 von Fedinis Vita der Heiligen als Frontispiz erscheint, spricht zudem für ihre Vollenzung zum Zeitpunkt der Drucklegung.

³¹ Vgl. Merz 1991, Anm. 69. Diese persönliche Einschätzung des Papstes deckt sich allerdings nicht mit den Aussagen im Auffindungsbericht, dass Bibiana im Alter von 15 Jahren ihr Martyrium erlitten habe: »[...] à fermarsi in questa credenza ci può bastare l'autorità di Nostro Signore Papa Urbano Ottavo, che al Cavaliere Bernino per la statua di marmo che doveva fare di lei diede per ricordo, mentre gle ne mostrava il Modello, che non la facesse maggiore di quindici anni.« (zitiert nach Fedini 1630, S. 19).

³² »[...] si sentì un soave odore, che ci confortò, e rallegrò tutti.« (zitiert nach Fedini 1630, S. 66).

³³ Fedini 1630, S. 19.

³⁴ Dazu Simon Ditchfield: An Early Christian School of Sanctity in Tridentine Rome, in: id. (Hrsg.): *Christianity and Community in the West. Essays for John Bossy*, Aldershot 2001, S. 183–205 sowie Helen Hills: Iconography and Ideology: Aristocracy, Immaculacy and Virginity in Seventeenth-Century Palermo, in: *Oxford Art Journal* 17, 1994, Nr. 2, S. 16–31, v. a. S. 21; für eine historische Perspektive: John Bugge: *Virginitas. An Essay in the History of a Medieval Idea*, Den Haag 1975, bes. S. 141–154, sowie am Beispiel der hl. Agnes der Aufsatz von Rudolf Preimesberger im vorliegenden Band.

³⁵ Dies lässt sich von der päpstlichen Jahresmedaille auf das 11. Jahr von Urbans Pontifikat schließen, wo die Einschreibungen von Romanität und Antike in den heiligen Körper Bibianas und den Körper ihrer Kirche durch Inschrift und Architektursprache vermittelt werden: »AEDE S. BIBIANAE RESTITUTA ET ORN[ATA] [URBANUS VIII. PONT MAX A XI] ROMAE« (Der Tempel der hl. Bibiana von Urban VIII. wiederhergestellt und ausgestattet, im 11. Jahr seines Pontifikats zu Rom). Der Begriff *aedes* in seiner ganzen Breite und gesuchten

Ambivalenz – Tempel, Wohnhaus, Gemach – dürfte von einiger Bedeutung für den Papst sein, nicht zuletzt trägt auch Girolamo Tetis *Aedes Barberinae ad Quirinalem* (Rom 1642) diesen im Titel. – Zu der doppelten Lesart von *aedes* als Tempel und Wohnhaus bzw. Gemach vgl. ausführlich Wenderholm 2014.

³⁶ Die unbedingte Wirklichkeitsnähe der stadtbekanntesten Dame wurde von Caravaggio zur Erzeugung bildlicher Evidenz eingesetzt – mit ihrer Wiedererkennbarkeit wurde jedoch die Grenze des für einen Sakralraum Angemessenen massiv überschritten, vgl. von Rosen 2009, S. 80ff.

³⁷ Ripa 1603, S. 506, s. v. »virginità«: »[...] fù antico costume, che le vergini si cingessero con il cinto, in segno di virginità, [...]«

³⁸ Vollkommen zu Recht hat Damian Dombrowski auf die Ambivalenz der Konzeption von Berninis Bibiana zwischen Elementen der Repräsentation und der Narration hingewiesen. Die Geste von Bibianas rechter Hand liest er als Geste der Abwehr gegen das heidnische Opfer und martyriumsbejahenden Gruß an Gott zugleich, der im Scheitelpunkt der Kapelle dargestellt ist (Dombrowski 2014, bes. S. 130).

³⁹ Zu den Implikationen vgl. Carlo del Bravo: Sul significato della luce nel Caravaggio e in Gianlorenzo Bernini, in: *artibus et historiae* 7, 1983, S. 69–76; Frank Fehrenbach: Bernini's light, in: *Art History* XXVIII, 2005, S. 1–42.

⁴⁰ Zur Patina Guglielmo De' Giovanni-Centelles: L'arcivernice del Cavalier Bernini. Una scoperta nel restauro romano di Santa Bibiana, in: *Strenna dei Romanisti* LXIII, 2002, S. 163–175 und Vitaliano Tiberia: Santa Bibiana, in: *Gian Lorenzo Bernini, regista del Barocco. I restauri* (hrsg. v. Claudio Strinati u. Maria Grazia Bernardini), Ausstellungskatalog, Venedig, Museo Nazionale del Palazzo di Venezia 1999, Mailand 1999, S. 13–17, hier S. 16–17.

⁴¹ Philip Sohm: Gendered style in Italian art criticism from Michelangelo to Malvasia, in: *Rennaissance quarterly* 48, 1995, S. 759–808.

⁴² Domenico Bernini: *Vita del Cavalier Gianlorenzo Bernino*, Rom 1713, S. 42: »Ma la figura di S. Bibiana [...] e per la tenerezza, e per la devozione, è un Miracolo d'Arte [...]«

⁴³ Horsch 2005, S. 65.

⁴⁴ So wird im *Dizionario italiano, latino e francese in cui si contiene non solamente un compendio*

del Dizionario della Crusca [...] (hrsg. v. Annibale Antonini), Lyon 1770, Bd. 1, S. 704, s. v. »tenero« erklärt: »Di poco durezza, che acconsente al tatto, che tende al liquido [...]«

⁴⁵ Dazu Fehrenbach 2005, S. 13.

⁴⁶ Vgl. Filippo Baldinucci: *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua, per le quali si dimostra come, e per chi le bell' arti di pittura, scultura, e architettura lasciata la rozzezza delle maniere greca, e gottica, si siano in questi secoli ridotte all' antica loro perfezione*, Florenz 1728, Bd. 3, S. 56, wo Baldinucci die Verwechslung von Leben und Kunstwerk am Beispiel der Porträtskulptur des Jacopo Fois Montoja überliefert. Während bei der erstmaligen Präsentation des marmornen Bildnisses einer der anwesenden Kardinäle dieses als versteinerten Montoja (»Montoja petrificato«) anspricht, ist es Urban VIII. selbst, der den Porträtierten als dessen eigenes Porträt und das Porträt als den Porträtierten selbst bezeichnet.

⁴⁷ Der Statue wurden durch das Zeugnis ihres Erschaffers selbst wunderbare Züge verliehen, vgl. Novelli 2011/12, S. 109. Wie Berninis Sohn Domenico in der Vita des Vaters überliefert, geht auf Bernini die Aussage zurück, er habe die Statue, ein *miracolo dell'arte*, nicht selbst angefertigt. Vielmehr habe die Heilige selbst (»la Santa medesima«) sich gemeißelt und in den Marmor eingepägt (»essersi da sè medesima scolpita et impressa in quel marmo«) (zitiert nach Bernini 1713, S. 42). Dies ist eines der Beispiele für die mündliche *automitografia* des alten Bernini, die der Sohn, jedoch nicht Baldinucci übernimmt (Hinweis von Rudolf Preimesberger). In der Legende wird auf das Wunder der Statuenerzeugung verwiesen, das eine der Grundlagen für die der Heiligen selbst zugeschriebenen Wunderfähigkeit liefern dürfte. Die römische Jungfrau verfügt über Kräfte, die den Marmor selbst transzendieren und die sie den Gläubigen über die Einnahme der von Martersäule und Bibianenpflanze gewonnenen Essenzen vermittelt. Die zahlreichen, in der Renovierungsphase der Kirche sich ereignenden Wunder variieren das Thema Festigkeit, Stärke und leibliche Überwindung, dazu vgl. die Nachweise bei Fedini 1630 sowie Wenderholm 2014.

⁴⁸ Ausführlich zu den Fresken und ihrer Rezeption vgl. Horsch 2005 sowie den Beitrag von Elisabeth Priedl in diesem Band. Zu Furini vgl. Rosen 2009, S. 109 ff.

⁴⁹ Zur *lascivitas* im nachtridentinischen Kontext und als Wirkungskategorie vgl. grundlegend Christian Hecht: *Katholische Bildertheologie der frühen Neuzeit. Studien zu Traktaten von Johannes Molanus, Gabriele Paleotti und anderen Autoren*, 2. Aufl., Berlin 2012, S. 336–358.

⁵⁰ Zur Ikonographie Bibianas vgl. Kauffmann 1970, S. 78–84 und Novelli 2011/12.

⁵¹ Dombrowski 2014, S. 130 liest die Bibiana beigegebene Säule nicht attributiv, sondern als Martyriumsinstrument.

⁵² Zu Madernos Caecilia vgl. Gerhard Wolf: Caecilia, Agnes, Gregor und Maria: Heiligenstatuen, Madonnenbilder und ihre künstliche Inszenierung im römischen Sakralraum um 1600, in: *Zeitsprünge* 1, 1997, S. 750–795.

⁵³ Dazu grundlegend Eckhard Leuschner: *Antonio Tempesta. Ein Bahnbrecher des römischen Barock und seine europäische Wirkung*, Petersberg 2005, sowie Opher Mansour: Not torments, but delights: Antonio Gallonio's »Trattato de gli Instrumenti di Martirio« of 1591 and its illustrations, in: Andrew Hopkins u. Maria Wyke (Hrsg.): *Roman Bodies. Antiquity to the 18th century*, London 2005, S. 167–183. Zu den elementaren Veränderungen, die an der Wende zum 17. Jahrhundert bei Martyriumsdarstellungen nachweisbar sind, da sich ein Medienwechsel zugunsten der Druckgraphik abzeichnet, deren antiquarisch-wissenschaftlicher Charakter größer ist, vgl. auch Hecht 2012, S. 398 und passim.

⁵⁴ Johannes Molanus: *De Picturis et imaginibus sacris*, Löwen 1570. Beispielhaft zur Deutung von Agnes unter Berücksichtigung ihres Attributs vgl. Id.: *Traité des saintes images* (hrsg. v. Francois Boespflug u. a.), 2 Bde., Paris 1996, Bd. I, I.III, Kap. 27, S. 410.

⁵⁵ Zu Urban VIII. jesuitischer Ausbildung siehe Schütze 2007, S. 13 ff. mit ausführlichen Quellenbelegen. Zu Bernini vgl. Rudolf Kuhn: Gian Paolo Oliva und Gian Lorenzo Bernini, in: *Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und Kirchengeschichte* 64, 1969, S. 229–33. Auch wenn Walter Weibels Annahme eines Jesuitenstils und eines direkten Zusammenhangs von Berninis Beschäftigung mit den Exerzitien des Ignatius von Loyola und seiner Bildhauerkunst umstritten ist (Walter Weibel: *Jesuitismus und Barockskulptur in Rom*, Straßburg 1909), ist Berninis Vertrautheit mit den Grundzügen jesuitischen Denkens anzunehmen.

⁵⁶ Diese Lesart wird von dem Umstand gestützt, dass die jesuitische Ausbildung des späteren Papstes am Collegio Romano überaus bedeutsam für sein intellektuelles Selbstverständnis war und dass die jesuitische *ars rhetorica* in diesem Sinne als »Leitkultur des Barberinipontifikates« bezeichnet wurde, vgl. Schütze 2007, S. 19, mit Bezug auf Marc Fumaroli: Cicero Pontifex Romanus: La tradition rhétorique du Collège Romain et les principes inspireurs du mécénat des Barberini, in: *Mélanges de l'École Française de Rome. Moyen Age. Temps Modernes* 40, 1978, Nr. 2, S. 797–835.

⁵⁷ Dazu vgl. mit weiterführender Literatur den Aufsatz von Christina Strunck in dem vorliegenden Band.

⁵⁸ Diesen Hinweis verdanke ich Eckhard Leuschner.

⁵⁹ Michael Baxandall: *Die Wirklichkeit der Bilder. Malerei und Erfahrung im Italien des 15. Jahrhunderts*, 2. Aufl., Frankfurt am Main 1988, S. 70.

⁶⁰ Grundlegend dazu Preimesberger 1989. Dem Distichon kommt in diesem Kontext eine ausdeutende Funktion der Bildhauerarbeit zu und ist genuiner Bestandteil des Werkes. Diesen literarisch geprägten Zugriff auf Malerei und Plastik hatte Maffeo Barberini in verschiedenen Gelehrtenzirkeln während seiner Zeit als Kardinal in Bologna praktiziert. In dem humanistischen Netzwerk war viel über Wort-Bild-Verhältnisse nachgedacht worden, vgl. ausführlich Schütze 2007, S. 180 ff.

⁶¹ Die weiblichen Halbfiguren werden auf etwa 1633–41 datiert, vgl. von Rosen 2009, S. 116, Anm. 39.

⁶² Völlig zurecht hat Leuschner 2005, S. 324, darauf hingewiesen, dass es sich bei den Märtyrer- und Märtyrerinnendarstellungen in S. Stefano Rotondo nicht so sehr um eine trockene als um eine kalkuliert maßvolle Darstellungsweise handelt, die bei den Zeitgenossen Tränen der Rührung hervorrufen konnte. Vgl. auch den Aufsatz von Elisabeth Priedl in diesem Band.

⁶³ Valeska von Rosen hat dargelegt, in welchem Maße zu Beginn des 17. Jahrhunderts gerade die Darstellung von himmlischer Ekstase einer Umsemantisierung unterworfen sein konnte und als körperliche Verzückerung gelesen wurde (von Rosen 2009, S. 158).

⁶⁴ Domenico Bernini, zitiert nach Schütze 2007, S. 247, Anm. 319.

In Sanctae Bibianae Festum Diem

Flos o Quiritum candide virginum,
Caeli decus, lux fulgida martyrum,
Quas ornat effusi cruoris
Purpureum Bibiana tegmen.
Non te silebit vox mea barbito
Concors eburno, namque per ardua
Sublimis ascendens coruscas
Isacio celebranda plectro.
Primis ab annis nomen abhorruit
Vanum deorum mens tua numini
Devota Christi, seque vero
Rite Deo facilem dicavit.
Non te parentum terruit impie
Inflicta caedes, non fera praesidis
Mandata, quae duro dederunt
Demetriam exitio sororem.
Ademta quidquam te bona non movent,
Conclusa diro carcere permanes
Immota, constantemque servas
Esurie tenuata mentem.
Te quippe pascit qui volucres alit,
Escamque praebet piscibus aequoris,
Silvamque nutrit germinantem, &
Rore satos, pluviisque campos.
Frustra dolosis blanditiis petens
Te lingua tentat garrula fallere,
Nec saeva te flectunt pudici
Verbera consilii tenacem.

Fortis resistis, saepius execrans
Cultum nefandum, nec quateris minis,
Christumque caeli conditorem
Esse doces, Dominumque rerum.
Crescens adultis floret honoribus
Virtus, periclis nescia concuti.
En caesa plumbatis serena
Fronte cadens animam profundis.
Hinc, te peremta, spiritus advolat
Inter beatos caelicolum choros.
Ut Roma plaudit, dum perenni
Te decorat pietas triumpho!
Votis faventem Romula te vocat
Pubes: malorum comprime turbines,
Adstesque, dum Christo litantes
Thura tuis adolemus aris.
Aeterna Patri gloria maximo,
Natoque laus, sit Spiritui decus,
Qui cuncta nutu tres & unus
Condidit, & sapiens gubernat.

*Zitiert aus: Maffeo Barberini:
Poemata, Paris 1642, S. 203–205*