

## „Discordia concors“

Gianlorenzo Berninis „Fontana dei Quattro Fiumi“ (1648–51)  
als päpstliches Friedensmonument\*

Von

Frank Fehrenbach

Der zentrale Brunnen der Piazza Navona (Abb. 1), seit 1647 im Entstehen, wäre nicht das komplexe, Politik und Kosmologie verbindende Monument geworden, wenn er nicht – über seinen stadtrömischen Anlaß hinaus – in den Sog zweier Daten von europäischer Dimension geraten wäre: der Friedensschluß von 1648 und das Heilige Jahr 1650.<sup>1)</sup> Neben der Neugestaltung von S. Giovanni in Laterano der bedeutendste künstlerische Auftrag, den Innozenz X. Pamphili vergab<sup>2)</sup>, erhielt der Brunnen angesichts der zu erwartenden Pilgerströme nolens volens die Bedeutung einer gebauten Stellungnahme des Papstes zur aktuellen politischen Situation. Nur so lassen sich auch die außergewöhnlichen Brüche im Entstehungsprozeß erklären. Der Vierströmebrun-

\* Der Text – Skizze einer umfangreicheren Untersuchung, die in Kürze abgeschlossen sein wird – folgt weitgehend dem Wortlaut des Vortrags; bei den Anmerkungen habe ich mich auf ganz knappe Nach- und Hinweise beschränkt. – Für Literaturhinweise danke ich besonders Dr. Anne Eusterschulte (Kassel) und Dr. Alexander Koller, für Kritik Christina Strunck und Prof. Dr. Matthias Winner (alle Rom).

<sup>1)</sup> Zur Entstehungsgeschichte des Brunnens vgl. den monumentalen Aufsatz von *Rudolf Preimesberger*, *Obeliscus Pamphilius*. Beiträge zu Vorgeschichte und Ikonographie des Vierströmebrunnens auf Piazza Navona, in: *Münchener Jahrbuch der Bildenden Kunst* 1974, 77–162. Weitere Untersuchungen: *Stanislao Fraschetti*, *Il Bernini. La sua vita, la sua opera, il suo tempo*. Milano 1900, 179 ff. (noch immer sehr nützlich); *Heinrich Brauer/Rudolf Wittkower*, *Die Zeichnungen des Gianlorenzo Bernini*. 2 Bde. Berlin 1931, Textbd., 47–50; *Goetz Pochat*, Über Berninis „Concetto“ zum Vierströmebrunnen auf Piazza Navona, in: *Konsthistorisk Tidskrift* 35, 1966, 72–79; *Norbert Huse*, *Gianlorenzo Berninis Vierströmebrunnen*. Phil. Diss. München 1967; *Hans Kauffmann*, *Giovanni Lorenzo Bernini*. Die figürlichen Kompositionen. Berlin 1970, 174–193; *Valerio Rivosecchi*, *Esotismo in Roma barocca*. Studi sul Padre Kircher. Roma 1982, 119–138; *Cesare d’Onofrio*, *Le fontane di Roma*. 3. Aufl. Roma 1986, 394–439; *Ann Sutherland Harris*, *Bernini’s Four Rivers Fountain as a Permanent Theatre*, in: *Barbara Wisch/Susan Scott Munshower* (Eds.), „All the world’s a stage“. Art and Pageantry in the Renaissance and Baroque. 2 Vols. University Park, PA 1990, Vol. 2, 488–516; *Giovanni Cipriani*, *Gli obeliscchi egizi*. *Politica e cultura nella Roma barocca*. Firenze 1993, 115–130.

<sup>2)</sup> Zur Person des Pamphilipapstes noch immer grundlegend: *Ludwig von Pastor*, *Geschichte der Päpste seit dem Ausgang des Mittelalters*. Bd. 14/1. 8. Aufl. Freiburg im Breisgau/Rom 1960, 15–299; ferner *Ignazio Ciampi*, *Innocenzo X Pamphili e la sua corte*. *Storia di Roma dal 1644 al 1655*. Roma 1878; zuletzt der Sammelband von *Alessandro Zuccari/Stefania Maccioce* (Eds.), *Innocenzo X Pamphili. Arte e potere a Roma nell’età barocca*. Roma 1990.

nen ist ein Monument päpstlicher Selbstvergewisserung. Sie konnte nach 1648 nur noch als Utopie mit Appellcharakter formuliert werden.

## I. Zur Entstehungsgeschichte

Seit der Wahl Giambattista Pamphilis zum Papst (15. September 1644) wurden die Anstrengungen vermehrt, den an der südwestlichen Ecke der Piazza Navona liegenden Familienpalast der Pamphili möglichst weit nach Norden zu erweitern.<sup>3)</sup> Wahrscheinlich war es der Palastarchitekt Francesco Borromini, der Innozenz X. 1647 auf die Idee brachte, die Mitte des Platzes, das ehemalige Stadium des Domitian, durch einen Obelisken zu besetzen und damit auch die Richtung der weiteren baulichen Expansion anzuzeigen. Man hielt das ursprünglich vor allem für athletische Wettkämpfe benutzte Stadium<sup>4)</sup> irrtümlich für einen Circus<sup>5)</sup>. Zugleich ging man aber davon aus, daß zu jedem Circus (mindestens) ein Obelisk gehört habe. Brunnen und Obelisk wurden in Borrominis siegreich aus einem Wettbewerb hervorgehendem Projekt in schlichter Form miteinander verbunden.

Mit diesem Bauvorhaben schloß Innozenz direkt an Sixtus V. (1585–1590) an, denn seither waren in Rom keine Obelisken mehr errichtet worden.<sup>6)</sup> Die Piazza Navona sollte Teil jener *restitutio Urbis* werden, die bereits die Obelisken-Neuaufstellung vor St. Peter, auf dem Gelände des neronischen Circus, motiviert hatte. Für die Piazza Navona wurde ein in mehrere Teile zerbrochenes Exemplar, das größte verfügbare, aus dem Circus des Maxentius gewählt.<sup>7)</sup>

Bernini, der Günstling des zuletzt vor allem wegen des äußerst kostspieligen Krieges um Castro verhaßten Urban VIII. Barberini, war zum Wettbewerb

<sup>3)</sup> Zur Baugeschichte des Palasts und der zugehörigen Kirche S. Agnese vgl. *Gerhard Eimer*, La Fabbrica di S. Agnese in Navona. Römische Architekten, Bauherren und Handwerker im Zeitalter des Nepotismus. Stockholm 1970/71; *Preimesberger*, Obeliscus Pamphilus (wie Anm. 1).

<sup>4)</sup> Vgl. *Antonio M. Colini*, Stadium Domitiani. Roma 1943. Allgemein: *Augusta Höhle/Anton Henze*, Römische Amphitheater und Stadien. Gladiatorenkämpfe und Circusspiele. Zürich/Freiburg 1981.

<sup>5)</sup> Vgl. *Michele Mercati*, De gli obelischi di Roma. Roma 1589, 245; *Athanasius Kircher*, Obeliscus Pamphilus. Roma 1650, § 3.

<sup>6)</sup> Zu den sixtinischen Obeliskenaufstellungen vgl. vor allem die zeitgenössischen Werke von *Domenico Fontana*, Del modo tenuto nel trasportare l'obelisco Vaticano e delle fabbriche fatte da nostro signore Sisto V. Napoli 1604, und *Mercati*, Obelischi (wie Anm. 5).

<sup>7)</sup> Zu den römischen Obelisken vgl. vor allem *Orazio Marucchi*, Gli obelischi egizi di Roma. Illustrati con traduzione dei testi geroglifici. Roma 1898 (speziell zum Navonaobelisken: *ders.*, Di alcuni frammenti dell'obelisco di Piazza Navona ora nel Museo Egizio Vaticano. Roma 1918); *Ernest Nash*, Obelisk and Circus, in: MDAI(R) 64, 1957, 232–259; *Cesare d'Onofrio*, Gli obelischi di Roma. Roma 1965; *Erik Iversen*, Obelisks in Exile. Vol. 1: The Obelisks of Rome. Kopenhagen 1968; *Cipriani*, Obelischi (wie Anm. 1).



Abb. 1: Rom, Piazza Navona

erst gar nicht eingeladen worden. Seine Chance kam aber schon im folgenden Jahr, als sich Borromini mit dem Papst überwarf. Durch eine (anekdotisch reizvolle) Intrige gelang es ihm – wohl im März 1648 –, den Papst von seinem Konkurrenzmodell zu überzeugen. Filippo Baldinuccis Bericht suggeriert, daß ein ästhetischer *raptus* der Gerechtigkeit zum Sieg verhelfen kann: Der „zufällig“ am Modell Berninis vorbeikommende Papst „rimase quasi estatico“. <sup>8)</sup> Am 10. Juli 1648, noch während des Transports der Obeliskenfragmente, wurde das Projekt Bernini übertragen.

Alle erhaltenen Entwürfe Berninis <sup>9)</sup> variieren die Idee, den Obelisken auf eine rustizierte und durchbrochene *isola* zu stellen und die *arma papae* durch männliche Naturwesen – Flußgötter – halten zu lassen. Zuletzt reduzierte Bernini teilweise die Attribuierungen der Flußgötter. <sup>10)</sup> Nur noch „Nil“ (Palme, Löwe, Katarakte, verhülltes Haupt) und „Rio della Plata“ (Münzen, Gürteltier) lassen sich ikonographisch einigermaßen klar bestimmen. „Ganges“ erhielt ein Ruder und ein drachenartiges Krokodil, das schon manche der ersten Interpreten vor Probleme stellte (sofern sie es überhaupt erwähnen). Die Attribute der „Donau“ schließlich (Blätter- und Blütenkrone, Fruchtereichtum, Pferd) können mit Cesare Ripas weitverbreiteter „Iconologia“ bestenfalls als Kennzeichen eines *europäischen* Stroms entschlüsselt werden. <sup>11)</sup> Außerdem steigert Bernini die Bewegungsmomente am ausgeführten Brunnen. Die Folge ist eine Dramatisierung des Monuments, die das ursprünglich stärker heraldische, panegyrische Motiv <sup>12)</sup> modifiziert. Ich vermute, daß diese Veränderungen erst nach der Auftragsvergabe erfolgten. Wahrscheinlich verursachten sie auch jene Verzögerungen, die dazu führten, daß der Brunnen nicht, wie ursprünglich geplant, zum Heiligen Jahr, sondern erst 1651 eingeweiht werden konnte.

<sup>8)</sup> Vgl. *Filippo Baldinucci*, Vita des Gio. Lorenzo Bernini. Hrsg. v. Alois Riegl. Wien 1912, 147. – Riegl (ebd.) und *Preimesberger*, Obeliscus Pamphilius (wie Anm. 1), 114, vermuten, daß sich Baldinuccis unvollständige Angabe auf das Jahr 1647 bezieht. Es ist jedoch unwahrscheinlich, daß der Papst, obwohl er von Berninis Modell so beeindruckt war, zunächst (am 11. April 1647) Borromini mit dem Neubau der Wasserleitung zur Piazza Navona, Bernini selbst aber erst über ein Jahr später mit dem Brunnenbau beauftragt haben soll.

<sup>9)</sup> Zu den Zeichnungen und Modellen vgl. (unvollständig) *Huse*, Vierströmebrunnen (wie Anm. 1), 13 ff.; ferner *Sutherland Harris*, Four Rivers Fountain (wie Anm. 1).

<sup>10)</sup> Zu den Attributen vgl. *Preimesberger*, Obeliscus Pamphilius (wie Anm. 1), 126 ff.

<sup>11)</sup> Vgl. *Cesare Ripa*, Iconologia ovvero descriptione di diverse Imagini carvate dall'antichità, e di propria inventione. Roma 1603: Die Personifikation Europas soll mit einer Krone ausgestattet werden, weil es sich um die „principale parte del Mondo“ handle. Cornucopien deuten auf Fruchtbarkeit; Pferd, Waffen, eine Eule auf einem Buch und Musikinstrumente darauf, daß Europa in der Waffenkunst, den Wissenschaften und *arti liberali* die anderen Weltteile übertreffe (ebd. 334).

<sup>12)</sup> Dieser Aspekt steht im Zentrum der Interpretation von *Preimesberger*, Obeliscus Pamphilius (wie Anm. 1).

## II. Anschauliche Dramaturgie

Jede Deutung des Monuments auf der Piazza Navona hat von der fundamentalen Tatsache auszugehen, daß der Obelisk für die Ägypter einen Strahl der Sonne symbolisierte – eine ägyptologische Kenntnis, die man spätestens seit Isidor kontinuierlich tradierte und geläufigen antiken Quellen, etwa Plinius, später Ammianus Marcellinus, entnehmen konnte. Diese Vorstellung war also nicht esoterisch, sondern ein „Gemeinplatz“.<sup>13)</sup>

Von entscheidender Bedeutung ist ferner, daß die Allansichtigkeit des Brunnens von Bernini einer deutlichen Blickführung unterworfen wird, die nicht auf Vorwissen rekurriert, sondern sich aus den anschaulichen Gegebenheiten des Brunnens ergibt. Von Anfang an mußte klar gewesen sein, daß die zum Palazzo Pamphili gewendete Südseite eine besondere Rolle zu spielen hatte, und zwar schon wegen der Ungewißheit der weiteren baulichen Expansion des Papstpalasts. Die südwestliche Ecke ist denn auch mit dem wapphaltenden „Danubius“ prominent besetzt. Außerdem wurde die Bronzetaube – das Wappentier des Papstes – diagonal auf den Obelisken gesetzt, als wäre sie direkt von ihrem heraldischen Wohnort herangeflogen.<sup>14)</sup>

Nähert man sich dem Brunnen von der Südseite des Platzes, so fällt auf, daß sich nur einer der beiden Flußgötter, „Ganges“, dem Betrachter zuwendet (Abb. 2). Sein Körper ragt nach Nordosten, während sein umgewendetes Haupt suggeriert, daß er eben den Betrachter bemerkt. Dazu paßt auch das schwerfällige Zurücksetzen seines rechten Armes. Sein Gegenüber, „Danubius“, kehrt dem Betrachter hingegen blockhaft den Rücken zu. Die den Obelisken bekrönende Taube nimmt, wie ein Richtungszeiger, die Lagerung des „Ganges“ auf. Auch von den Felsen, die nach rechts diagonal ansteigen und sich im teilweise überschrittenen Kontur der Palme höherschrauben, geht ein Appell aus, das Monument ein Stückweit gegen den Uhrzeigersinn zu umschreiten. Die ostentativen Verwindungen am Ruder des „Ganges“ (rechtes Bein, „Krokodil“) laden an dieser Stelle ebenfalls zum Umgang ein.

Sobald sich der Betrachter nur um ein wenig aus der Achse bewegt, wird eine ausgestreckte Hand sichtbar, die neugierig macht. Pointiert ließe sich behaupten, daß die wenigen Schritte aus der Achse, die bisher zurückgelegt wur-

<sup>13)</sup> Ebd. 133; vgl. ebd. 109 f.

<sup>14)</sup> So bereits ebd. 116. – Auf dem schlichten Titelholzschnitt der anonym erschienenen „Descrittione dell’Obelisco o Guglia di Navona“ sieht man über dem Brunnen Sonne und Mond am Himmel; die Taube wendet sich gegen die Sonne (d.h. gegen ihren Aufgang nach Nordosten), [Francesco Boncori?], Descrittione dell’Obelisco o Guglia di Navona fatta ereggere dalla SS. di N.S. Innocentio X. al Sig. Cavalier Bernino. Con la dichiarazione copiosa dell’origine di questa Guglia, e ditutte l’altre, che sono in Roma, computo degl’Anni, come siano state condorte, rouinate, e ridrizzate, la dichiarazione de’ fiumi, animali, piante, & inscrittioni dalle quattro parti del piedestallo. Con un lamento ridicolo, che fanno quelli, che si sono partiti da d. Piazza. Roma 1651.

den, ausreichen, die eingeschlagene Richtung um das Monument irreversibel zu machen.<sup>15)</sup> Spektakulär am auftauchenden „Nil“ ist vor allem die Verbindung von ausgestreckter Hand und verhülltem Haupt. Auch seine Sitzposition ist im Vergleich zu „Ganges“ wesentlich instabiler. Der „Nil“ scheint sich auf einer stark abschüssigen Ebene behaupten zu müssen (Abb. 3). Bei genauerer Betrachtung sieht man, daß der Flußgott abzugleiten droht und sich zur Wiederherstellung des Gleichgewichts nach hinten lehnt. Dabei zieht er offensichtlich sein rechtes Bein ruckartig an und wendet das verhüllte Haupt ab. Wer vielleicht doch etwas vom Gesicht des Flußgottes erspähen möchte, bewegt sich weiter in der eingeschlagenen Richtung und sieht plötzlich eine zweite ausgestreckte Hand auftauchen.

Sie gehört zum beinahe kahlköpfigen „Rio della Plata“, den man stark verkürzt in einer halb liegenden Position mit weit nach oben gerichtetem Gesicht erblickt. Geht man weiter, wird deutlich, daß der rechte Arm des „Nil“ eine Muschelkalotte mit den päpstlichen Insignien stützt. An dieser Stelle weicht die bislang stets ansteigende Felsmasse plötzlich dramatisch zurück und gibt den Blick auf beinahe den gesamten Obeliskensockel frei. Der tiefe Einschnitt des Gesteins über dem Wappen suggeriert eine Spalte, die das statische Gefüge des Monuments in eine ausgesprochen prekäre Situation bringt. Durch die nicht recht nachvollziehbare Verankerung des ungeheuer schweren Obelisken wird die Bewegung des „Rio della Plata“ sprechend. Während die Haltung des „Nil“ noch als Versuch, das Gleichgewicht wiederherzustellen, gelesen werden kann, scheint der „Rio della Plata“ im Verlauf der weiteren Umgehung des Brunnens geradezu vor etwas fliehen zu wollen (Abb. 4).<sup>16)</sup> Sein Felsen-

15) Schon *Huse*, Vierströmebrunnen (wie Anm. 1), 45 f., geht bei seiner Beschreibung der Flußgötter gegen den Uhrzeigersinn vor, schlägt daraus aber kein interpretatorisches Kapital (er spricht lediglich von der „allgemeine[n] Bewegtheit“ der Flußgötter [ebd. 46]). Gegen den Uhrzeigersinn beschreiben schon die frühesten Interpreten; vgl. *Michele A. Lualdi*, *La Propagatione del Vangelo nell'Occidente*. Roma 1651, 431 f.; ausführlicher in *ders.*, *Descrittione della Fontana Pamphilia, dove fu gia il Cerchio agonale*. Roma 1651; *Nuova Descrittione della famosa Maraviglia della Guglia, e Fontana di Navona*. Con le dichiarazioni copiose, & esplicationi di tutte le cose, che in essa si contengono, e l'origine, e conto di tutte le Guglie di Roma per sino ad hoggi. Con una Canzona curiosa di chi si lamenta, per essere sfrattati via di Piazza gli Artisti. Roma 1651. [*Boncori?*] *Descrittione dell'Obelisco* (wie Anm. 14); *Antonio Bernal di Gioya*, *Copiosissimo discorso della Fontana, e Guglia Eretta in Piazza Navona, per ordine della Santità di Nostro Signore Innocentio X. Dal Signor Cavalier Bernini*. Con una abundante dichiaratione delli quattro Fiumi ... Come anco minutissimamente si descrivono i gesti, che fanno detti Animali e le loro proprietà. Roma 1651. Auch *Mercati*, *Obelisch* (wie Anm. 5), zitiert die Sockelinschriften der Sixtinischen Obelisken grundsätzlich gegen den Uhrzeigersinn, diese Vorgehensweise sei „conforme al nostro uso di scriuere, che procede dalla man manca verso la destra“ (293).

16) Zum erzählerischen Gehalt der Skulpturen Berninis bei variiertem Betrachterstandort vgl. *Rudolf Kuhn*, *Die Dreiansichtigkeit der Skulpturen des Gian Lorenzo Bernini und des Ignaz Günther*, in: Klaus Ertz (Hrsg.), *Festschrift für Wilhelm Messerer zum 60. Geburtstag*. Köln 1980, 231–249. Allgemeiner: *Kauffmann*, *Bernini* (wie Anm. 1), 185 f. – Auf die Verbindungen Berninis zum Theater kann ich hier nicht eingehen.



Abb. 2: Gianlorenzo Bernini, Fontana dei Quattro Fiumi (1648–1651), Ansicht von Süden („Donau“ und „Ganges“).



Abb. 3: Gianlorenzo Bernini, Fontana dei Quattro Fiumi (1648–1651), Ansicht von Osten („Ganges“ und „Nil“).



Abb. 4: Gianlorenzo Bernini, Fontana dei Quattro Fiumi (1648–1651), „Río della Plata“.



Abb. 5: Gianlorenzo Bernini, Fontana dei Quattro Fiumi (1648–1651), Ansicht von Westen.

17) Vgl. dazu Nicola Courtright, Four Rivers Fountain, in: Irving Lavin (Ed.), Drawings by Gianlorenzo Bernini from the Museum der Bildenden Künste Leipzig, Princeton 1981, 108–119.

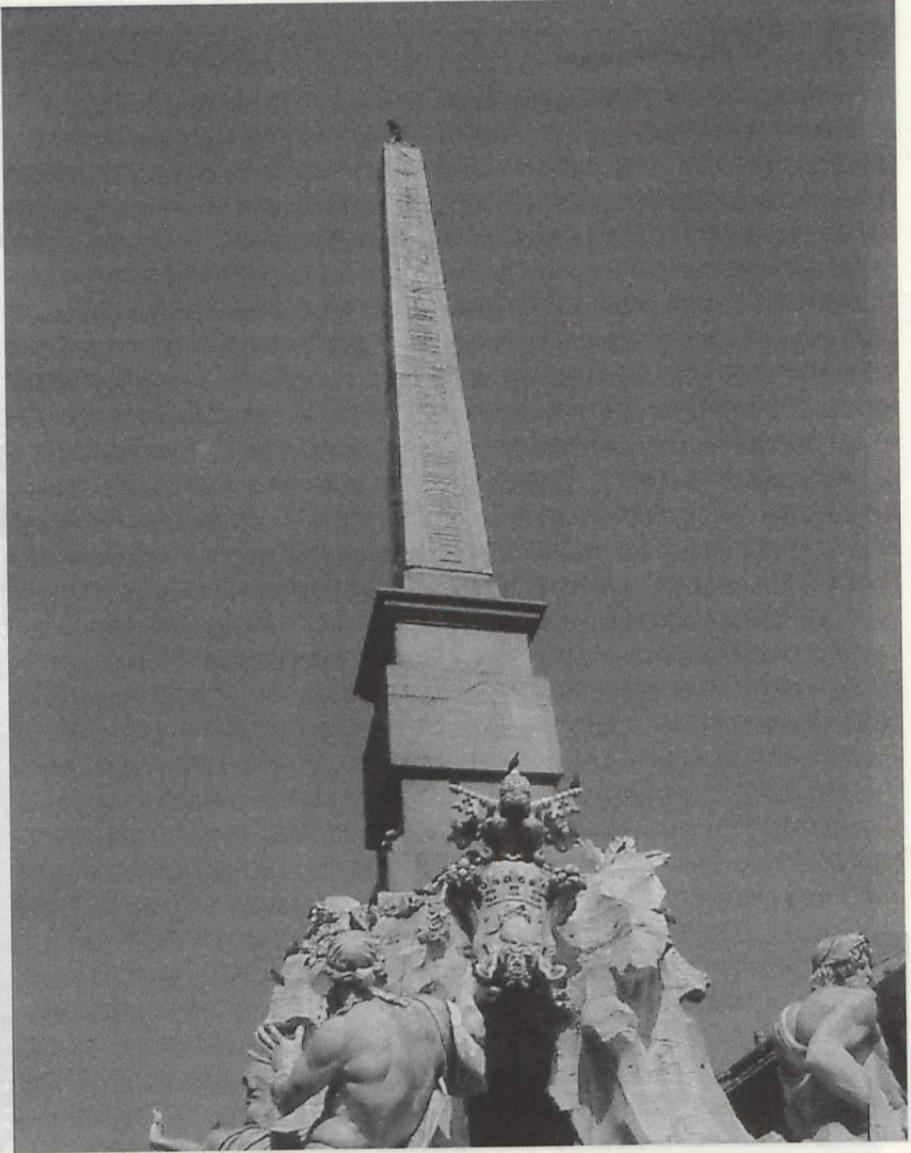


Abb. 6: *Gianlorenzo Bernini*, Fontana dei Quattro Fiumi (1648–1651), Ansicht von Südwesten.

podest ist weit nach außen gerückt. Mit der aufgestützten Rechten versucht er offensichtlich verzweifelt, sein mächtiges Gewicht herumzuwälzen. Dabei reißt er Felsblöcke aus ihrer Verankerung. Die Momenthaftigkeit der Haltung zeigt, daß sich die Gestalt urplötzlich einer bedrohlichen Situation gegenüber sieht. Bei genauerer Betrachtung fällt auf, daß die Angst des Flußgottes nicht bloß einer Schlange gilt, die sich am Felsen entlangwindet und gegen den Giganten fauchend ihren Rachen öffnet. Was „Rio della Plata“ so entsetzt, ist die statische Situation insgesamt. Der Fels ist an dieser Stelle von einer mächtigen Spalte durchzogen, die nur noch von einem bedrohlich nach unten gerutschten Quader zusammengehalten wird (Abb. 5). Dieser Spalte galten intensive Überlegungen, wie ein Leipziger Skizzenblatt Berninis belegt.<sup>17)</sup> Die Stelle bildet den dramatischen Kulminationspunkt des gesamten Brunnens. Unter dem unvorstellbaren Gewicht des Obelisken hat offensichtlich eine Gesteinsschicht nachgegeben, und das gesamte Monument droht zusammenzustürzen.

Unter der Spalte taucht ein Pferd auf, das ebenfalls die Flucht zu ergreifen scheint, sich dabei jedoch nach rechts wendet. Wer den Blick vom affektiven Höhepunkt des Brunnens, dem „Rio della Plata“, löste, sah bereits zuvor, daß von der südwestlichen Ecke des Brunnens eine Gegenbewegung ausgeht, die nach der Peripetie des Geschehens wiederum beruhigend wirkt. Hier befindet sich „Danubius“. Mit der leicht ausgestreckten, senkrecht erhobenen Linken drückt „Danubius“ im Gegensatz zum „Rio della Plata“ Konzentration, Vorsicht, höchstens gemäßigtes Erschrecken aus. Der Flußgott wendet sich nicht ab, sondern versucht, eine aufrechte Sitzhaltung zu bewahren. Sein Kontur ist geschlossener, die Verbindung mit dem Felsen kompakter. Mit der Rechten stützt er ganz leicht das offensichtlich durch die Erschütterung etwas verrutschte Wappen. Seine Haltung und die konzentrierte Geste beruhigen die Dramatik des Geschehens entscheidend. Der Fels über „Danubius“ ist kompakt gerundet und insgesamt weniger konkav verschliffen als bei den übrigen Flußgöttern. Genau über „Danubius“ wird ein äußerst signifikantes Detail sichtbar. Hier befindet sich die einzige Stelle, an der das amorphe Gestein selbst architektonischen Charakter annimmt. Der Fels bildet hier eine Plinthe aus, die den Obeliskensockel nochmals unterfängt. Die bei „Danubius“ auffällige architektonische Geschlossenheit des Felsens wird dadurch pointiert. Obelisk und Fels verlieren hier ihre antithetische Spannung. Durchbrechungen sind weitgehend unsichtbar geworden. Das *otium* des „Ganges“ – in der Nachbarschaft zum „Rio della Plata“ unvorstellbar – wirkt plausibel (Abb. 6).

17) Vgl. dazu Nicola Courtright, Four Rivers Fountain, in: Irving Lavin (Ed.), Drawings by Gianlorenzo Bernini from the Museum der Bildenden Künste Leipzig. Princeton 1981, 108–119.

### III. Phaeton

Die prekäre Inszenierung der Schwere des Obeliskens ist auf der Sinnebene des *digitus solis* erstaunlich. Warum sollte der Sonnenstrahl „schwer“ sein? Welche Sinnhorizonte könnten die anschauliche Verlaufsform des Monuments thematisch integrieren?

Zunächst kann das ein klassischer Text, nämlich Ovids Phaetonmythe. Ovid schildert im zweiten Buch der Metamorphosen (1–400) bekanntlich, wie Phaeton als Beweis seiner Abstammung von Apoll verlangt, den Sonnenwagen fahren zu dürfen. Sol-Apollo's Vorhaltungen nützen nichts, und das Verhängnis nimmt seinen Lauf. Phaeton versagen als Wagenlenker die Kräfte, die Sonnenrosse gehen durch, der Wagen rast immer näher sengend und brennend über die Erde, bis Jupiter auf Bitten der Tellus mit einem Blitz der Gefahr des Weltenbrandes Einhalt gebietet und Phaeton tötet. Phaetons verderbnisbringendes Unternehmen beginnt damit, daß er sich auf den Weg in den äußersten Osten, nach Indien, macht (Met. I, 778 f.), von wo der Aufstieg in den Himmelspalast des Vaters, mit Flußgöttern und Nymphen geziert (II, 16), erfolgt. Unbeeindruckt von den verzweifelten Bitten Apolls, beginnt Phaeton seine Himmelsreise. Apolls Mahnung, die Pole zu meiden und eine mittlere Bahn und Höhe einzuhalten, kann sein Sohn nicht befolgen. Die immer tiefer rasenden Rosse stecken Wolken und Berge in Brand (II, 210 ff.). Dadurch trocknen zunächst die Bergquellen aus, dann beginnen aber auch die größten Flüsse der Welt zu sieden und zu versiegen. Nur das Leiden des *Nil* wird von Ovid personifiziert: *Nilus in extremum fugit perterritus orbem / occuluitque caput, quod adhuc latet...* (II, 254 f.) – eine erstaunlich exakte textliche Vorlage für Berninis „Nil“. Das Land des Nil brachte den Obeliskens hervor, der bei den Ägyptern (wie beispielsweise Isidor betont) die Sonne an ihrem Höchststand versinnbildlichte. Bei Ripa wird der Kontinent Afrika mit dem Löwen attribuiert, der jahreszeitlich – als Sternzeichen – mit der größten Hitze der Sonne verbunden ist.<sup>18)</sup>

Am mittäglichen Punkt der Sonnenbahn, an dem sie ihre größte Kraft entfaltet, pflegt nach Ovid selbst Apollo täglich das Grauen vor der ungeheuren Höhe zu packen (II, 65 f.). Bei Phaetons Fahrt tritt das Schreckliche ein: In der austrocknenden Erde entstehen tiefe Spalten, durch die das Licht bis in den Tartarus eindringt. Sogar das Meer weicht zurück und läßt unterseeische Berge als Inseln aufragen – Vorbild des zerklüfteten Felsmassivs (II, 260 ff.). Alma Tellus selbst versucht verzweifelt, sich von dem Amok fahrenden Wagen zu entfernen, hält, wie „Rio della Plata“, die Hand vors Gesicht, *magnoque tremore / omnia concutiens paulum subsedit et infra* (II, 276 f.) – sublimes Vorbild des in der Felsspalte abgesackten Quaders und der imaginären Er-

<sup>18)</sup> Vgl. Ripa, *Iconologia* (wie Anm. 11), 335–337.

schütterung, die das Zurechtrücken des Papstwappens durch „Danubius“ motiviert. Der Hilferuf der Tellus an Jupiter warnt vor dem wiedererstehenden *chaos antiquum* (II, 298).

Berninis Brunnen verarbeitet den Mythos bis zu dieser Stelle mit erstaunlicher Texttreue. Sogar die Schlange der Westseite kann mit Ovid gelesen werden. Durch Phaetons Irrfahrt erhitzt auch das Sternzeichen der Schlange, *quaeque polo posita est glaciali proxima . . . / frigore pigra prius nec formidabilis ulli, / incaluit sumpsitque novas fervoribus iras* (II, 173–175). Auf der gegenüberliegenden Seite ist es die an den Felsen geschmiegte Palme, die mit ihren hängenden Zweigen Ovids Wendung *cum frondibus uritur arbor* aufnimmt (II, 212). Unter ihr versucht die *violenti . . . ora leonis*, bei Ovid als Sternzeichen, ihren Durst an der schon unerreichbar weit abgesunkenen Wasseroberfläche zu stillen (nach Kühlung im Wasser streben bei Ovid die Septentrionen, das Sternbild der „Ochsen“; II, 81, 171 f.).

Neptun taucht dreimal aus den Fluten auf, um gegen den Frevel einzuschreiten, muß aber wegen der Hitze wieder untertauchen (II, 270 f.). Der mythologische Stellvertreter des Neptun ist das Pferd, das er mit seinem Dreizack schuf<sup>19</sup>) und das an der Westseite, im Wasser versunken, panisch vor dem niederstürzenden Felsen bzw. Obelisken zu fliehen versucht. Tellus fleht den Göttervater an, doch wenigstens den Bruder, also Neptun, zu retten (II, 293 f.); erst auf diese Bitte hin greift Jupiter ein – Peripetie des Geschehens bei Ovid wie bei Bernini!

Bei Ovid stürzt der Irrläufer in den Eridanus im Westen der bewohnten Welt. Schon die latente Gefährdung durch die alltägliche Bahn der Sonne bewirkt, daß Thetys, das Meer, jeden Abend sorgenvoll das Niedergehen des Sonnenwagens in ihren Schoß erwartet (II, 68 f.). Thetys/Eridanus konnten im Zeitalter der Kolonisation des vierten Erdteils durch den Rio della Plata ersetzt werden. Im Westen, wo der neue Kontinent liegt, ereignet sich tagtäglich das scheinbare Eintauchen der Sonne in den Ozean. Die Angst des „Rio della Plata“ ist diejenige des Eridanus, bzw. die allabendliche Furcht der Thetys, die jedoch normalerweise, unter Apolls Regiment, unbegründet ist.<sup>20</sup>) Es ist bezeichnend, daß die Deutung an dieser Stelle offenbleibt.

Die Kraft der Sonne und jene Gefährdung, die aus dem möglichen Verlassen ihrer Bahn entspringt, konnte durch den Obelisken versinnbildlicht werden. Seine unabschätzbare Schwere, die auf dem brüchigen Felsen lastet, macht den ägyptologischen, inzwischen popularisierten Bedeutungshintergrund unmittelbar anschaulich. Bernini „übersetzt“ jenen mythographischen

<sup>19</sup>) Vgl. z.B. Vincenzo Cartari, *Imagini delli Dei de gl'antichi*. Venezia 1647, ND Graz 1963, 136 (mit Bezug auf Vergil bzw. Servius).

<sup>20</sup>) Vgl. die Allusion bei Bernal di Gioya, *Discorso* (wie Anm. 15): „Dall'altra parte della facciata medema verso là doue l'indorato Phebo ogni giorno precipita nelle vezzose onde il suo lucido carro, riuolta l'altra staoa [sic; gemeint ist der ‚Rio della Plata‘, F. F.]“ (8f.).

Topos, der Phaeton als meteorologischen Antitypus Apolllos darstellt<sup>21</sup>), in das ambivalente Bild des schwebend-lastenden Obeliskens. Der Obelisk stürzt ja nicht – real; er droht nur zu fallen. Mit der abschließenden Befestigung und Beruhigung des Geschehens sowie dem Früchtereichtum bei „Danubius“ löst sich die Darstellung vom katastrophischen Ende des Mythos.

#### IV. Der Circus

Die Inszenierung der Irrfahrt des Phaeton im Sonnenwagen auf der Piazza Navona ist weniger überraschend, als es zunächst scheinen mag. Im Gegenteil: Kein Mythos konnte an diesem Ort mit größerer Berechtigung dargestellt werden. Die Errichtung des Obeliskens in der Platzmitte war, wie bereits gesagt, durch die Identifikation des ehemaligen Stadiums mit einem Circus motiviert. Die thematische Verbindung zwischen den dort stattfindenden Wagenrennen und der Amokfahrt des Phaeton fällt sofort ins Auge. Sie ist kulturgeschichtlich und mythographisch bestens belegt. Im Anschluß an Cassiodor, Tertullian und Isidor von Sevilla ging man seit jeher davon aus, daß die Wagenrennen ursprünglich dem Sonnengott geweiht und Abbild solarer Kreisläufe waren.<sup>22</sup>) Die solare Bedeutung der Wettkämpfe wird durch die Auffassung erweitert, daß der Circus in seiner architektonischen Gestalt die ganze Welt darstelle: Der große Obelisk in der Mitte der *spina* versinnbildlicht beispielsweise die Sonne und die Höhe des Himmels, seine Seiten die vier Teile der Welt.<sup>23</sup>) Auch das spiegelt sich in den Personifikationen des Brunnens.

Bernini schließt mit der Phaetonmythe nicht nur thematisch an den Circus, den vermeintlichen Ursprung der Piazza Navona an; er inszeniert den Mythos auch in einer Weise, die mit einer Wettfahrt konform ist. Allen Rekonstruktionen der Wagenrennen konnte man entnehmen, daß die Pferdegespanne an der geraden Schmalseite des Circus mit ihren *carceres* begannen – auf der Piazza Navona die südliche Schmalseite – und von dort gegen den Uhrzeigersinn die *spina* umkreisten. Das entspricht den antiken Darstellungen des

<sup>21</sup>) Vgl. dazu *Brigitte Jacoby*, Studien zur Ikonographie des Phaetonmythos. Phil. Diss. Bonn 1971, 15 ff., 50 ff. (mit zahlreichen Bildbeispielen).

<sup>22</sup>) Vgl. z.B. *Pirro Ligorio*, Delle antichità di Roma. Hrsg. v. Daniela Negri. Roma 1989, 38; dazu *Erna Mandowsky/Charles Mitchell*, Pirro Ligorio's Roman Antiquities. London 1963; *Donat de Chapeaurouge*, Eine Circus-Rekonstruktion des Pirro Ligorio, in: A & A 18, 1973, 89–96 (mit Verweis u.a. auf *Leone Battista Alberti*, De re aed. VIII, 8). Ferner *Mercati*, Obelisch (wie Anm. 5), 236 f., 262 f., 282 f.; *Kircher*, Obeliscus Pamphilius (wie Anm. 5), 9. Vgl. auch *Heinrich Jordan*, Topographie der Stadt Rom im Altertum. Bd. 1/3. Bearb. v. Christian Huelsen. Berlin 1907, 112 ff.; *Karl Möseneder*, Der römische Circus als Bild der Welt und des Lebens, in: Hans Bungert (Hrsg.), Das antike Rom in Europa. Regensburg 1985, 207–266.

<sup>23</sup>) Vgl. dazu *Möseneder*, Circus (wie Anm. 22), 213 (mit Verweis auf Cosimo Gaci, 1586) und passim.

Circusgeschehens und spiegelt die Richtung der Gestirnbahnen um den Himmelspol. Wenn dann – bereits lange vor Berninis Brunnenbau – die großen Osterprozessionen der Auferstehungsbruderschaft von S. Giacomo degli Spagnuoli auf der Piazza Navona ebenfalls gegen den Uhrzeigersinn verliefen, dann liegt der (etwas blasphemische) Verdacht zeremonieller Konstanten nahe (Abb. 7).

Die kosmologische Deutung des Circus als Mikrokosmos und der Pferderennen als Abbild solarer Kreisbahnen könnte dazu verleiten, einen harmonistischen Bedeutungshintergrund des Monuments auf der Piazza Navona zu vermuten. Dem widerspricht aber schon das gefährliche, unvorhersehbare Wettkampfgeschehen, dessen Dramatik in Berninis Brunnen aufgenommen wird. Schon die Phaetonmythe betont, daß der Sonnenlauf selbst für Apollo ein riskantes Unternehmen darstellt, das täglich alle Aufmerksamkeit und Kraft beansprucht. Die Circusspiele standen unter dem Regiment der Schicksalsgöttin, der Nemesis.<sup>24)</sup> In frühneuzeitlichen Circuskonstruktionen (beispielsweise Pirro Ligorios und Onofrio Panvinios) wird dies durch die mehrfache Errichtung von Fortuna-Altären und -standbildern auf der *spina* verdeutlicht. Auch bei Ovid empfiehlt Apollo seinen Sohn zuletzt der Fortuna.<sup>25)</sup>

Die Taube an der Spitze des Obeliskens beweist anschaulich seine Standfestigkeit. Wäre der Obelisk wirklich abgesackt, wie es „Rio della Plata“, Felspalte, Schlange und Pferd suggerieren, hätte sie ihren Ort verlassen. Ihr ruhiges Verharren auf dem *pyramidion* des Obeliskens verheißt in Verbindung mit dem Ölzweig Friede und Sicherheit. Die Taube steht damit auch für das Ende der Sintflut.<sup>26)</sup> Der Bund, den Gott mit Noah schloß, verheißt in kosmologischer Perspektive, daß den einzelnen Elementen bis zum Jüngsten Tag nicht mehr erlaubt sein wird, zerstörerisch zu dominieren bzw. ihre Ordnung zu verlassen. Zugleich ist die Taube heraldischer Repräsentant Pamphilis.<sup>27)</sup> Ihre Gegenwart bietet die Garantie fortbestehenden Gleichgewichts. Es wird aber auch deutlich, wie sehr das labile Gesamtgebilde ihrer Beharrlichkeit bedarf, um seine Schrecken zu verlieren. Das drückt sich beispielsweise im „Discorso“ Bernal di Gioyas im Lob der Fama aus, daß die Taube die „gran machina“ des Obeliskens „leichtfüßig“ bewache und beschütze.<sup>28)</sup> In Girolamo

<sup>24)</sup> Vgl. Hönle/Henze, Amphitheater (wie Anm. 4), 99.

<sup>25)</sup> Met. II, 140.

<sup>26)</sup> Vgl. Cipriani, Obelisch (wie Anm. 1), 118. – Zur Verbindung zwischen Obelisk und Sintflut bei Athanasius Kircher siehe unten Abschnitt VI.

<sup>27)</sup> Vgl. dazu Rudolf Preimesberger, Pontifex Romanus per Aeneam Praesignatus. Die Galleria Pamphili und ihre Fresken, in: Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte 16, 1976, 221–287, hier 251 ff.

<sup>28)</sup> Bernal di Gioya, Discorso (wie Anm. 15), 2. Vgl. auch die Hoffnung auf Stabilität und Dauerhaftigkeit des erneuerten, aus Ruinen und „Grotten“ erweckten „Ruhms“ der Stadt Rom (gemeint ist der Obelisk) am Ende des „Discorso“: „fà che per l'auenire stabilita, e ferma nell'eterno corso de'secoli futuri ne rimanga“ (14).

Petrucis Preisgedicht „Pamphilia Gens“ zeigt sich dies in der Hoffnung, daß die Pamphilitaube als Astraea die Erde nicht mehr – wie am Ende des Goldenen Zeitalters – verlassen möge.<sup>29)</sup>

## V. Das Friedensmonument

Hier zeigt die Panegyrik einmal recht unverhohlen ihren nicht nur preisenden, sondern ebenso appellativen Charakter. Die Taube möge standhaft bleiben, eine Balance garantieren, die alles andere als gesichert ist! Sie ist Zeichen des Friedens – wie die östliche Sockelinschrift expliziert<sup>30)</sup> –, aber der Friede ist kein fest gegründeter, sondern ein höchst labiler. Bernini erhielt den Auftrag für den Vierströmebrunnen im Jahr des Westfälischen Friedens. Die „Donau“, als allegorische Vertreterin Europas höchst ungewöhnlich, könnte auf das Ereignis anspielen. Sie stützt das päpstliche Wappen und wurde an der dem Palazzo Pamphili nächstliegenden Ecke angebracht. Das macht politisch Sinn: Die Friedensverhandlungen in Münster und Osnabrück, die sich seit Ende 1644 hinzogen, brachten für den Kaiser neben enormen Einbußen zumindest in seinen Erb- und Kronlanden jenes Ergebnis, auf das die kaiserliche Diplomatie gegen Kriegsende unbeirrbar und trotz (oder gerade wegen) ihrer zuletzt deutlichen Isolierung hingearbeitet hatte: das landesherrliche *ius reformandi* bei gleichzeitiger Ausschaltung der Autonomie.<sup>31)</sup> In Anbetracht der militärischen Situation, besonders nach der Schlacht von Jankau (1645), war die Durchsetzung seiner Position bei den Religionsgravamina ein bedeutender Erfolg des Kaisers. Er wurde zum Gewinn der Kirche.<sup>32)</sup> Die im Laufe des Krieges längst eingeleitete Vertreibung der Protestanten aus den Erblanden konnte

<sup>29)</sup> Wiedergegeben bei *Preimesberger*, *Obeliscus Pamphilius* (wie Anm. 1), 147.

<sup>30)</sup> „NOXIA AEGYPTIORUM MONSTRA / INNOCENS PREMII COLUMBA / QUAE PACIS OLEAM GESTANS / ET VIRTUTUM LILII REDIMITA / OBELISCUS PRO TROPHAEO SIBI STATUENS / ROMA TRIUMPHAT“ (Hervorhebungen von mir).

Im (vermutlich ursprünglichen) Inschriftenentwurf, der bei *Kircher*, *Obeliscus Pamphilius* (wie Anm. 5), § 3, wiedergegeben ist, wird die Beherrschung des schweren Obelisken durch die „lastende“ Taube (hier: die Religion!) noch deutlicher: „SUPER MONSTRA AEGYPTIA AVREA / INSIDET COLUMBA / HOC EST SVPERSTITIOSAS SECTAS VERA / CALCAT RELIGIO / QUAE PACIS OLEAM GESTANS / VIRTUTVM LILII REDIMITA / OBELISCVM PRO TROPHAEO SIBI STATVENS / ROMAE TRIVMPHAT“.

<sup>31)</sup> So die knappe Deutung bei *Mary Christian*, *Bernini's „Danube“ and Pamphili Politics*, in: *Burlington Magazine* 128, 1986, 354 f. Vgl. IPO Art. V, §§ 38 ff. – Zur kaiserlichen Friedenspolitik vgl. *Karsten Ruppert*, *Die kaiserliche Politik auf dem Westfälischen Friedenskongreß (1643–1648)*. Münster 1979, bes. 239 ff., 330–343, 361 ff.; ferner den Überblick bei *Fritz Dickmann*, *Der Westfälische Frieden*. 5. Aufl. Münster 1985, 460 ff.

<sup>32)</sup> Zur Situation nach der Schlacht von Jankau bei Prag, als die Protestanten bei Krems einen Brückenkopf jenseits der Donau errichteten, die Reformation wieder einführten und die kaiserliche Familie nach Graz fliehen mußte, vgl. *Geoffrey Parker*, *The Thirty Years' War*. London u.a. 1984, 154 ff.

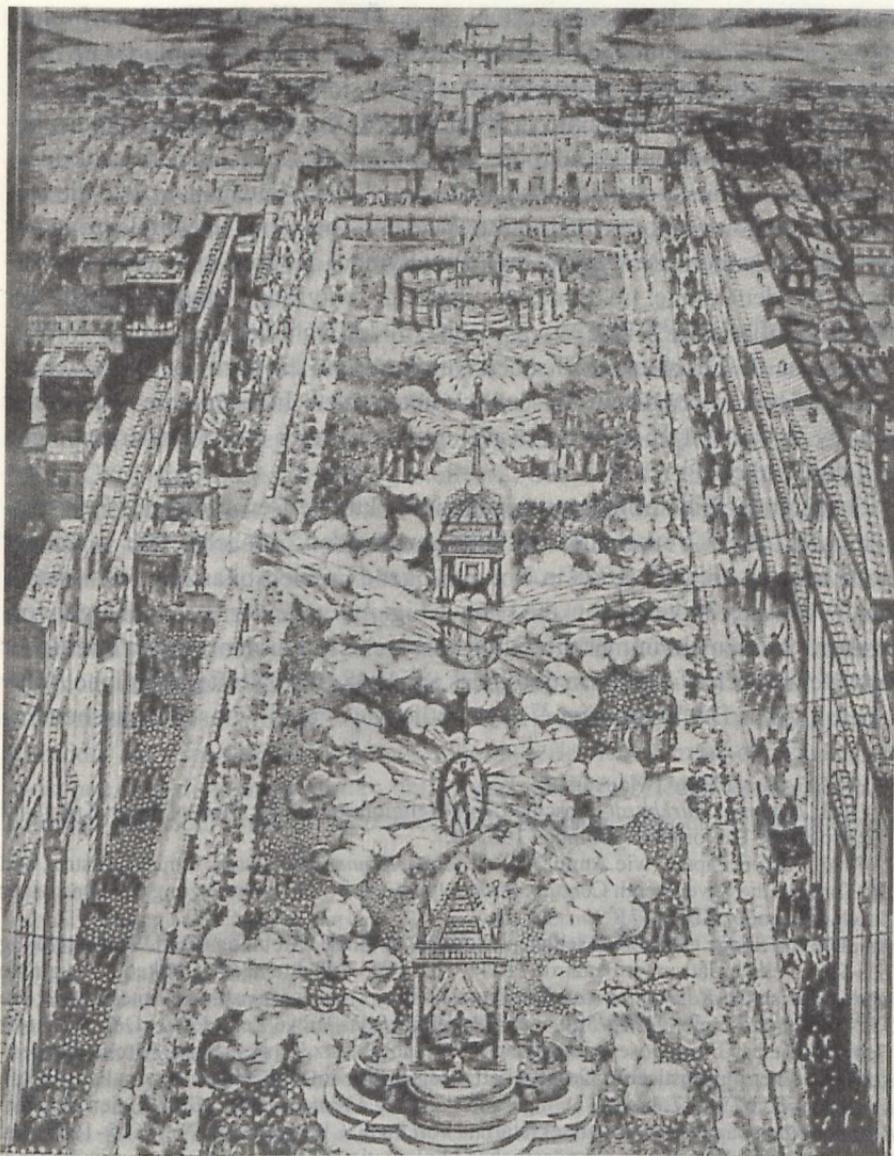


Abb. 7: Antonio Tempesta, Osterprozession auf der Piazza Navona (Stich von 1589).

in die Zukunft gerettet werden. Nicht nur in Österreich wurden die auf seiten der Schweden kämpfenden Exulanten zuletzt dem Frieden geopfert. Die Festlegung des geistlichen „Normaljahrs“ (1624) sicherte auch die katholischen Erfolge der ersten Kriegsjahre in Böhmen. Für die Kirche bedeutete das beträchtliche Restitutionen, und die expansive Jesuitenmission der Nachkriegszeit besiegelte die konfessionelle „Säuberung“.<sup>33</sup> Es leuchtet ein, daß die Donau, die nun bis auf kurze Abschnitte (wie etwa bei Ulm) in Mitteleuropa nur noch durch katholische Gebiete floß, zum Symbol der konfessionellen Restauration werden konnte. Im Sinne des „ingroup – outgroup“-Modells päpstlicher Friedensauffassung<sup>34</sup> läge es sogar nahe, in der Wahl der Donau eine Aufforderung an die Christenheit zu sehen, vereint gegen die kurz vor Wien stehenden „Ketzer“ vorzugehen. Tatsächlich unterstützte Innozenz die Venezianer massiv in den seit 1646 in der Ägäis aufflammenden Auseinandersetzungen mit den Türken.<sup>35</sup>

Spiegelt der Vierströmebrunnen damit die kuriale Bewertung des Friedensschlusses? Zwei Vorbehalte sind hier anzumelden. Zunächst fällt es immer noch schwer, die nach 1648 in Rom gezogene Friedensbilanz zu rekonstruieren.<sup>36</sup> Die drei Protestnoten, die Fabio Chigi im Laufe der Verhandlungen formulierte (aber nicht immer öffentlich vorbrachte!), wurden zwar in feierlicher und weitaus schärferer Form durch das auf 1648 rückdatierte päpstliche *Breve* „Zelo Domus Dei“ bekräftigt.<sup>37</sup> Vermutlich aus Furcht vor schwedischen Re-

<sup>33</sup> Vgl. *Pastor*, Päpste (wie Anm. 2), 103.

<sup>34</sup> Vgl. *Johannes Burkhardt*, Abschied vom Religionskrieg. Der Siebenjährige Krieg und die päpstliche Diplomatie. Tübingen 1985, 6.

<sup>35</sup> Vgl. *Pastor*, Päpste (wie Anm. 2), 265; ferner *Kenneth M. Setton*, Venice, Austria, and the Turks in the Seventeenth Century. Philadelphia 1991 (zur Unterstützung der Venezianer durch Alexander VII.: 137 ff.).

<sup>36</sup> „Die Aktenlage ist insofern schlecht, als über die interne Meinungs- und Willensbildung des Staatssekretariats unter Panziroli (1644–1651) für die Jahre nach 1646 kaum Zeugnisse vorhanden sind“ (*Konrad Repgen*, Die Proteste Chigis und der päpstliche Protest gegen den Westfälischen Frieden [1648/50]. Vier Kapitel über das Breve Zelo domus Dei, in: Dieter Schwab/Dieter Giesen/Joseph Listl/Hans-Wolfgang Strätz [Hrsg.], Staat, Kirche, Wissenschaft in einer pluralistischen Gesellschaft. Festschrift zum 65. Geburtstag von Paul Mikat. Berlin 1989, 623–647, hier 637). Vgl. auch *Ludwig Hammermayer*, Grundlinien der Entwicklung des päpstlichen Staatssekretariats von Paul V. bis Innozenz X. (1605–1655), in: RQA 55, 1960, 157–202. – Zur päpstlichen Diplomatie vor 1648 noch immer grundlegend: *Konrad Repgen*, Die römische Kurie und der Westfälische Friede. Idee und Wirklichkeit des Papsttums im 16. und 17. Jahrhundert. Tübingen 1962.

<sup>37</sup> In der älteren Literatur gibt die Tatsache, daß es sich „nur“ um ein *Breve* handelt (obwohl der Staatssekretär Kardinal Panziroli in einem Brief vom 6.3.1648 Chigi eine „bolla“ des Papstes ankündigt), zu weitreichenden Vermutungen Anlaß; vgl. z.B. *Pastor*, Päpste (wie Anm. 2), 98 f. Michael F. Feldkamp wies aber vor kurzem darauf hin, daß sich erst gegen Ende des 17. Jahrhunderts (seit Jean Mabillon O.S.B.) eine terminologische Klärung beobachten läßt (*Michael F. Feldkamp*, Bullen von Nuntien und Legaten: Zum Sprachgebrauch des Terminus „Bulle“ in der frühen Neuzeit, in: RömHM 34/35, 1992/93, 133–138). – Die Eingangsworte des *Breve* zitieren sowohl Ps. 68 (69) 10 als auch Joh. 2, 17; sie implizieren u.a., daß es sich bei den Friedenspartnern auf der politischen Bühne um gewissen-

aktionen wurde das *Breve* jedoch erst gegen Ende des Nürnberger Exekutionstags zur Publikation an die Nuntiatoren versandt (1650). Ferdinand III. untersagte seine Verbreitung sofort, um keinen Anlaß für neue Auseinandersetzungen zu liefern. Die Tatsache, daß sich nicht nur innerhalb des *Corpus Catholicorum* und bei seinen geistlichen Gutachtern (beispielsweise Wangnereck und Caramuel) Intransigente und Pragmatiker gegenüberstanden<sup>38</sup>), sondern die katholische Mächtekonstellation Europas sich auch im „inner circle“ der Kurie – Hl. Offiz, *Congregazione di Stato* – widerspiegelt, legt eine differenzierte Sicht der Ereignisse nahe.

Und der Papst selbst? Immerhin fällt auf, daß der Kanonist Innozenz X. zwar einerseits den Friedensprozeß entschieden unterstützte, andererseits jedoch von der pragmatischeren Politik Urbans VIII. deutlich abrückte. Sein Verhalten ist aber widersprüchlich. Auf der einen Seite ließ Innozenz zu, daß Fabio Chigi ganz auf sich allein gestellt war und, wie dieser klagte, lediglich mit „approbatione per le generali“ abgespeist wurde (um zugleich bitter festzustellen, daß seine Berichte offensichtlich nicht einmal das zuständige Hl. Offiz erreichten). Auf der anderen Seite versetzte der Papst seinen Außerordentlichen Nuntius zuletzt wegen der Schärfe des Protestbrevs und dem riskanten Publikationsdatum in Erstaunen.<sup>39</sup>) Auch hier könnte sich die sprichwörtliche Sprunghaftigkeit Innozenz' bemerkbar machen, auf die ich gleich noch zurückkomme. Ursprünglich von den Franzosen erbittert abgelehnter Kandidat der „spanischen Fraktion“ innerhalb der Kurie, muß der Zwiespalt zwischen päpstlichem Anspruch und pragmatischem Friedenszwang für den früheren Madrider Nuntius besonders groß, die Isolierung der Kurie auch im

lose Geschäftemacher handle, die den „Tempel des Herrn“ (gemeint ist die Kirche) entweiheten; vgl. dazu *Michael F. Feldkamp*, Das Breve „Zelo Domus Dei“ vom 26. November 1948, in: ArchHPont 31, 1993, 293–305.

<sup>38</sup>) Siehe dazu beispielsweise *Ludwig Steinberger*, Die Jesuiten und die Friedensfrage in der Zeit vom Prager Frieden bis zum Nürnberger Friedensexekutionshaupttreß 1635–1648. Freiburg im Breisgau 1906.

<sup>39</sup>) Zur distanzierten Reaktion Fabio Chigis auf das päpstliche *Breve: Repgen*, Proteste (wie Anm. 36), 635 f., 645. Offensichtlich war sich der Nuntius selbst in der Zeit des Friedensschlusses über die Einschätzung in Rom im Unklaren; so könnte sich das sorgfältige Vermeiden einer eindeutigen Protestformel in seiner notariell niedergelegten Ablehnung des Friedensschlusses (19.2.1649) erklären lassen; vgl. dazu *Feldkamp*, Breve (wie Anm. 37), und die einschlägige Edition von *Helmut Lahrkamp*, Die Friedensproteste des päpstlichen Nuntius Chigi, in: Quellen und Forschungen zur Geschichte der Stadt Münster NF 5, 1970, 281–287. Vgl. ferner *Acta Pacis Westphalicae* [APW] Ser. III. Abt. C. Bd. 1/1. Münster 1984. Ein Charakterbild Chigis bei *Hermann Bücker*, Der Nuntius Fabio Chigi (Papst Alexander VII) in Münster 1644–1649. Nach seinen Briefen, Tagebüchern und Gedichten, in: WestZ 108, 1958, 1–90. – Zur flexibleren Haltung des Barberinipapstes, die sich beispielsweise in der Differenzierung zwischen Haupt- und Nebeninstruktionen an den Kardinallegaten Ginetti (1636) zeigt, vgl. *Konrad Repgen*, Der päpstliche Protest gegen den Westfälischen Frieden und die Friedenspolitik Urbans VIII., in: HJb 75, 1956, 96–122.

*Corpus Catholicorum* besonders schmerzlich gewesen sein.<sup>40)</sup> Die Wahl der Donau als allegorische Vertreterin Europas könnte jenen Aspekt des Friedensschlusses feiern, bei dem Wunsch und Wirklichkeit einmal zur Deckung kamen. Der Triumph bliebe, gerade weil er sich erkennbar bloß auf einen Teil des Friedenswerks bezog, transparent für den Protest gegen das Ganze.

Bleibt die Rückbindung der „Donau“ an die päpstliche Sicht der Ereignisse also deshalb ambivalent, weil die römische Bewertung selbst vielschichtig, widersprüchlich und schwer greifbar ist, so mahnt erst recht Berninis Figur zu interpretatorischer Vorsicht. Es ist gerade die unspezifische, „europäische“ Attribuierung des Flußgottes, die gegen propagandistische Pointen spricht. Von Ripa hätte Bernini das verhüllte Haupt des „Danubius“ übernehmen können, das er indes – älteren Quellen wie Ovid folgend – für den Nil verwendete. Eine der ersten Quellen, die die Identifikation vornimmt, ist der zweite Band der noch während der Bauarbeiten entstandenen Kirchengeschichte Michelangelo Lualdis (1651). Dieser ist aber schon deshalb ein recht zweifelhafter Gewährsmann, weil er nicht nur als Kirchen-, sondern auch als emsiger Missionshistoriker hervortrat. Seine Beschreibung des Brunnens ist geradezu zwanghaft darum bemüht, den panegyrischen Gehalt zu unterdrücken und den Obelisken für nebensächlich zu erklären.<sup>41)</sup> Damit könnte er auf seine Art gegen die Vernachlässigung der Weltmission durch Innozenz X. protestieren, beispielsweise gegen die katastrophalen Rückschläge in Afrika und die Auseinandersetzungen zwischen Franziskanern und Jesuiten in Südamerika.<sup>42)</sup> Von einer offensichtlichen „political flattery“ Berninis (Mary Christian) gegenüber den päpstlichen Ambitionen kann also wohl kaum die Rede sein. Ich halte es durchaus für denkbar, daß Bernini dem Papst oder seiner Umgebung in der Phase der Auftragsneuevergabe, als die Sache der Kirche wenigstens in den Erblanden trotz aller Befürchtungen zu guter Letzt gesichert war<sup>43)</sup>, diese po-

<sup>40)</sup> Vgl. zu letzterem eindrücklich *Dickmann*, Westfälischer Frieden (wie Anm. 31), 456 ff.

<sup>41)</sup> Am Schluß der zweiten (erweiterten) Fassung seiner Beschreibung heißt es: „E se maggiormente non mi dilatai nel racconto dell'Obelisco, egli medesimo la cagione ne fù; che nella dispositione del Fonte, serve, e non impera ... vegga hoggì, che il suo lume ad altro non serve, che ad illustrare maggiormente la Bellezza, che quantunque pellegrina, e rara, pur'è d'un Fonte“ (zit. nach *Huse*, Vierströmebrunnen [wie Anm. 1], 91 f.).

<sup>42)</sup> Vgl. *Pastor*, Päpste (wie Anm. 2), 143 ff.

<sup>43)</sup> Noch am 18. Juni 1646 verlangten die Protestanten in der „Fernerer Erklärung“ 1618 als „Normaljahr“, was bedeutet hätte, daß auch die kaiserlichen Erblande von protestantischen Untertanen und Mediatständen durchsetzt gewesen wären. Dafür wollten die Protestanten in ihren eigenen Gebieten sogar die Autonomie gewähren. Vgl. *Johann Gottfried von Meiern*, *Acta pacis Westphalicae publica* oder *Westphälische Friedens-Handlungen und Geschichte*. 6 Tle. Hannover 1734–1736, T. 3, 160–170; *Ruppert*, *Kaiserliche Politik* (wie Anm. 31), 255 f. Zu den abschließenden Religionsverhandlungen vgl. *Meiern*, *Acta pacis Westphalicae*, T. 5, 470 ff. – Das protestantische Zugeständnis, daß die Erblande aus der Autonomieregelung ausgenommen bleiben sollten, erfolgte am 24. März 1648 (vgl. *Pastor*, *Päpste* [wie Anm. 2], 91), im selben Monat, in dem Bernini den Auftrag erhielt!

litische Pointe in Aussicht stellte, um sie im ausgeführten Brunnen zugunsten einer narrativen Vielschichtigkeit zurückzudrängen.<sup>44)</sup>

Das heißt nicht, daß damit auch die Friedenthematik in den Hintergrund getreten wäre. Die Kränkungen, die Bernini selbst in den ersten Jahren des Papats Innozenz' ertragen mußte, sind ebenso wie seine triumphale Rehabilitation Früchte einer bestimmten Charakteranlage des Papstes: seiner Unbeständigkeit. Sie zeigt sich nicht nur in der außergewöhnlichen Bereitschaft zu Bruch und Versöhnung innerhalb der familiären Konstellationen.<sup>45)</sup> Gleich nach dem europäischen Friedensschluß – 1649 – nahm der anfangs vielgepriesene „Friedenspapst“ Innozenz den Krieg um Castro gegen die „französischen“ Farnese wieder auf und veranlaßte, daß das Städtchen nach der Einnahme dem Erdboden gleichgemacht wurde.<sup>46)</sup> Der Papst sah seine eigene Situation vor dem Hintergrund der kaum mehr durch den Kirchenstaat bestimmten europäischen Politik realistisch: „Innozenz X. klagte einmal angesichts des Kampfes, den Frankreich und Spanien auf allen Gebieten mit beispielloser Erbitterung gegeneinander führten, daß es so schwer für ihn sei, das Gleichgewicht zu bewahren, indem er immer auf einem Seidenfaden wandeln müsse“.<sup>47)</sup>

Die offensichtlichen Schwierigkeiten Innozenz', nicht nur das politische, sondern auch das persönliche Gleichgewicht zu halten, verletzten das seit den persischen Fürstenspiegeln tradierte, vor allem im Spätstoizismus zur Blüte gebrachte und noch bei Athanasius Kircher herausgestellte erste Tugendgebot des Herrschers: *vincere seipsum*.<sup>48)</sup> An dieser Stelle enthüllt Berninis Brunnenmonument mit seiner Wahl der Phaetonmythe seinen appellativen Hinter-sinn. Auch Phaeton gelingt es nicht, den Lockungen der Himmelsfahrt zu widerstehen. In den Ovidkommentaren fungiert er deshalb häufig als Beispiel für einen Fürsten, der keine Erfahrung in den Regierungsgeschäften besitzt und

<sup>44)</sup> Ich kann hier weder auf die formalen noch auf die ikonographischen Vorbilder des Brunnens eingehen. Vgl. zu letzteren den Überblick bei *Sabine Poeschel*, Studien zur Ikonographie der Erdteile in der Kunst des 16.–18. Jahrhunderts. München 1985.

<sup>45)</sup> Einige Jahre später, nachdem Innozenz' Favorit, der Kardinalnepot Camillo Mairaldini, den Purpur abgelegt hatte, um zu heiraten (1647), verlieh Innozenz beispielsweise „hastig und launenhaft ... an ein und demselben Tag (19. September 1650) den Purpur, seinen Namen, sein Wappen und alle Vorrechte eines Nepoten“ an Camillo Astalli; zugleich schenkte er ihm den Palast an der Piazza Navona und die Villa vor Porta S. Pancrazio (*Pastor*, Pápste [wie Anm. 2], 33). Offensichtlich wechselten bei Innozenz Lethargie und Impulsivität: „seine Heftigkeit machte ... es schwer, mit dem mürrischen Mann auszukommen, bei dem nach den Eindrücken des Augenblicks Gnade und Ungnade rasch wechselten“ (ebd. 28). – Zur „familia“ Innozenz' vgl. auch – allerdings mit Vorsicht zu benutzen! – *Donata Chiomenti Vassalli*, Donna Olimpia o del nepotismo nel Seicento. Milano 1980.

<sup>46)</sup> Vgl. *Pastor*, Pápste (wie Anm. 2), 270 ff.

<sup>47)</sup> Ebd. 57.

<sup>48)</sup> Vgl. *Athanasius Kircher*, Principis christiani archetypon politicum sive sapientia regnatrix; quam regis instructam documentis ex antiquo numismate honorati Joannii Caroli V. Imp. & Philippi II. aulici. Amsterdam 1672, 33.

impulsiv handelt.<sup>49)</sup> Bernini hat mit der demonstrativen Gegenüberstellung von Pamphilitaube und Irrfahrt (bzw. Labilität des Monuments) dem Fürstenlob einen appellativen Unterton beigegeben, der *temperantia* und *constantia* als Fürstentugend vor aller Augen bringt: *Princeps imperturbabilis*, wie es bei Kircher lapidar heißt.<sup>50)</sup>

## VI. Politische Kosmologie

Die motivischen und narrativen Übernahmen aus der Phaetonmythe und ihre Einbettung in den Sinnbereich des Circus dürfen nicht darüber hinwegtäuschen, daß das Brunnenmonument weitgespanntere kosmologische und politische Kontexte präzise zur Anschauung bringt. Für sie ist Athanasius Kircher der wichtigste Gewährsmann.<sup>51)</sup> Kircher war der ägyptologische Sachverständige des Brunnenprojekts, er publizierte 1650 einen gewichtigen Folianten mit der Entzifferung der Hieroglyphen des *Obeliscus Pamphilius*. Im Zentrum von Kirchers Ägyptologie steht eine neuplatonisch-neustoische, vor allem von Plutarch ausgehende Dialektik, die immer wieder an der Osiris-Mythe exem-

49) Vgl. etwa *Jacobi*, Studien (wie Anm. 21), 81 ff. (zur Tradition des *Ovide moralisé*) und 97 ff. (zur Emblemtradition im Anschluß an Alciati); *Carla Lord*, Illustrated Manuscripts of Berchorius before the Age of Printing, in: Hermann Walter/Hans-Jürgen Horn (Hrsg.), Die Rezeption der „Metamorphosen“ des Ovid in der Neuzeit. Der antike Mythos in Text und Bild. Berlin 1995, 1–11 (zum „Ovidius moralizatus“ des Pierre Bersuire, ca. 1340–1350); *Ann Moss*, Ovid in Renaissance France. A Survey of the Latin Editions of Ovid and Commentaries Printed in France before 1600. London 1982, 30 (zur entsprechenden, einflußreichen Allegorese bei Erasmus, *De Copia* [1512]).

50) *Kircher*, Archetypon (wie Anm. 48), 32 (s. marg.). – Zum katholischen Herrscherideal des 17. Jahrhunderts, speziell zur Wechselwirkung zwischen Selbstbild und gesellschaftlicher Projektion vgl. *Andreas Kraus*, Das katholische Herrscherbild im Reich, dargestellt am Beispiel Kaiser Ferdinands II. und Kurfürst Maximilians I. von Bayern, in: Konrad Repgen (Hrsg.), Das Herrscherbild im 17. Jahrhundert. Münster 1991, 1–25 (mit weiterer Literatur). Vgl. auch *Stephan Skalweit*, Das Herrscherbild des 17. Jahrhunderts, in: Walter Hubatsch (Hrsg.), Absolutismus. Darmstadt 1973, 248–267.

51) Vgl. zu Kircher jetzt vor allem die umfassende Monographie von *Thomas Leinkauf*, *Mundus combinatus*. Studien zur Struktur der barocken Universalwissenschaft am Beispiel Athanasius Kirchers SJ (1602–1680). Berlin 1993 (mit Bibliographie); für meine Fragestellung ebenfalls wichtig: *Dino Pastine*, La nascita dell' idolatria. L'Oriente religioso di Athanasius Kircher. Firenze 1978; *Cesare Vasoli*, L'enciclopedismo del Seicento. Napoli 1978, 42 ff.; *Joscelyn Godwin*, Athanasius Kircher. A Renaissance Man and the Quest for Lost Knowledge. London 1979; *Universale Bildung im Barock*. Der Gelehrte Athanasius Kircher. Rastatt 1981; *Rivosecchi*, Esotismo (wie Anm. 1); *Maristella Casciato* u.a. (Eds.), Enciclopedismo in Roma barocca. Athanasius Kircher e il Museo del Collegio Romano tra Wunderkammer e museo scientifico. Venezia 1986; *John Fletcher* (Hrsg.), Athanasius Kircher und seine Beziehungen zum gelehrten Europa seiner Zeit. Wiesbaden 1988; *Olaf Hein/Rolf Mader*, I modelli degli obeliscchi di Atanasio Kircher S.J. nel Collegio Romano. Köln/Wien 1991 (Abbildungen); *Cipriani*, Obeliscchi (wie Anm. 1), zur Freundschaft mit Fabio Chigi vgl. bes. 153 f.

plifiziert wird. Wenn Osiris, der Bruder Apollos, durch seinen Widersacher Typhon zerstückelt, durch Isis neu zusammengesetzt und durch Horus gerächt wird, dann sind darin für Kircher gleichermaßen naturphilosophische wie ethische Gehalte verschlüsselt. Typhon ist das schlechthin chaotisierende Prinzip, das – wie Phaeton – als übermäßige Hitze bzw. Trockenheit oder aber als Wasserflut gegen die maßvoll allbelebende, kreative Wirkung von Osiris, verkörpert durch die Sonne, gerichtet ist.<sup>52</sup> Wenn Typhon, von Horus bereits besiegt, dennoch durch Isis gerettet wird, dann zeigt sich für Kircher daran ein die gesamte Schöpfung konstituierender Sachverhalt: die Notwendigkeit des Disparaten, Bösen, das in den göttlichen Einheitsgrund zurückgebunden bleibt – *discordia concors*.<sup>53</sup> Von ihr ist bereits das *conubium* von Osiris und Isis geprägt, denn – das wird im *Obeliscus Pamphilius* deutlich – Osiris wäre ohne die temperierende, befeuchtende Wirkung der Isis bloß ein anderer Typhon, der die Erde versengen würde.<sup>54</sup>

Typhon, so sehr Antitypus der Sonne (Osiris) wie Phaeton Antitypus Apollos, in der Gigantomachie Ovids wie Phaeton vom Blitz des Göttervaters vernichtet<sup>55</sup>, von den Bergen Siziliens bedeckt<sup>56</sup>, ist in Kirchers barockem Lehrgebäude politisch verantwortlich für Tyrannis, Zwietracht, Krieg und die Zersplitterung der Macht – Spiegelungen der terrestrischen *infirmities*.<sup>57</sup> Der Obelisk enthält also nicht nur als Monument antiker Hybris und christlicher *gloria*, sondern auch naturphilosophisch eine doppelte Lesart: Er ist die Sonne und ihr Antitypus. Maßvolle Allbelebung und zerstörerisches Übermaß der kosmischen Strahlung werden in der ambivalenten Gestaltung des Felsens und an der Affektbreite der Kolosse deutlich.<sup>58</sup> Typhons politische Antithese ist die theokratische Spielart des Absolutismus, die Einheit von Thron und Altar: Im 1672 erschienenen „Principis christiani archetypon politicum sive sapientia regnatricis“ betont Kircher, wie sehr es für den Herrscher darauf ankomme, Politik *ad elementaris Mundi analogia* zu betreiben.<sup>59</sup> Der Gegensatz zwi-

<sup>52</sup> Vgl. Kircher, *Obeliscus Pamphilius* (wie Anm. 5), 172 ff.

<sup>53</sup> Vgl. ebd. 172 f. (*consensus dissensusque*); ders., *Mundus Subterraneus*. 2 Vols. Amsterdam 1665, hier Vol. 1, 168. Dazu *Leinkauf*, *Mundus combinatus* (wie Anm. 51), 47 ff., 374 f.

<sup>54</sup> Vgl. z.B. Kircher, *Obeliscus Pamphilius* (wie Anm. 5), 297.

<sup>55</sup> Ovid, *Met.* III, 303.

<sup>56</sup> Ebd. V, 346 ff.

<sup>57</sup> Vgl. z.B. Kircher, *Obeliscus Pamphilius* (wie Anm. 5), 175, 206 f.; ders., *Archetypon* (wie Anm. 48), 51 (*sub dira illius Typhonis effigie repraesentatur, in qua centum capita, ob divisas potestas...*).

<sup>58</sup> Damit gehe ich über *Rivosecchi*, *Esotismo* (wie Anm. 1), 119 ff., hinaus, für den das Monument ebenfalls im Anschluß an Kircher „basato sul dualismo luce-ombra“ ist, was dort ausschließlich als Gegensatz zwischen Obelisk und Sockelzone (das Pferd als Typhon) interpretiert wird. *Cipriani*, *Obelisch* (wie Anm. 1), 115 ff., übernimmt diese These. Sie kann hier nicht ausführlicher diskutiert werden.

<sup>59</sup> Kircher, *Archetypon* (wie Anm. 48), 3. – Damit wird die seit Marianus Capella (*De nuptiis philologiae et mercurii*), aber auch Justinian (*CIC Tit. XX*) gängige, im 13. Jahrhundert

schen Osiris und Typhon nimmt einen zentralen Platz ein, weil er die *prisca sapientia* der Ägypter auch im politischen Leben bestätigt. Die Betonung einer straffen Hierarchie, bei der auf jeder Seinsstufe ein einigendes, einziges oberstes Prinzip, der Archetypus, herrscht, macht die Attraktivität der katholischen Ägyptologie im 17. Jahrhundert verständlich. Der Obelisk kann so zum *argumentum pontificae dignitatis* werden – oder unter die Reichsinsignien des Kaisers geraten (Abb. 8).<sup>60</sup>) Die großzügige Förderung des bereits 1652 erschienenen ersten Bandes des „Oedipus Aegyptiacus“ durch Ferdinand III. zeigt, daß das Argument verstanden wurde.

Die Stoßrichtung dieser Hermeneutik lief auf eine Überbietung der protestantischen Forderung *ad fontes* hinaus. Erst die Propagierung des theokratischen Prinzips sicherte einem Argument die nötige Aufmerksamkeit, das schon Francesco Patrizi in einer ganz anderen religionspolitischen Situation formuliert hatte: die Hoffnung, daß gerade die hermetischen Texte die deutschen „Häretiker“ wieder zum katholischen Glauben zurückbringen könnten.<sup>61</sup>) Ägypten war für Kircher und sein ägyptenbegeistertes Umfeld die vorbildhafte Urzivilisation schlechthin: *Aegypti regnum prototypum regnandi*.<sup>62</sup>) Die *prisca sapientia* der Ägypter war aber nur die kontinuierliche Fortsetzung der vorsintflutlichen Weisheit, die von Adam auf Noah übergegangen war und von diesem auf Cham, den Kircher als Erbauer der ersten Obelisken und Pyramiden betrachtete.<sup>63</sup>) Wenn Noah zugleich als Kolonisator des postdiluvialen Italien wirkte<sup>64</sup>), dann wird eine doppelte Kontinuität sichtbar, die in der historisch dritten Obeliskenerrichtung ihren Ausdruck finden konnte.

Gegenüber der katholischen Urweisheit Adams, verschlüsselt in den Hieroglyphen und der Gestalt des Navona-Obelisken, macht sein Unterbau die ständige Unruhe und Unordnung der elementarischen Welt sichtbar. *Quia verò principatus terrenus dissonus ex se est, & deformis, nisi consonus sit in seipso*, deshalb muß notwendigerweise ein einigendes Prinzip herrschen.<sup>65</sup>) Die Fluß-

blühende Vorstellung vom Imperator als *dominator elementarum* aufgegriffen; vgl. dazu zuletzt *Piero Morpurgo*, *L'armonia della natura e l'ordine dei governi. Lo studio delle „scientia naturalis“ come fondamento del potere nelle corti europee del secolo XIII*, in: *Micrologus. Natura, scienze e società medievali* 4, 1996, 179–205. In der Brunneninterpretation bei *Bernal di Gioya*, *Discorso* (wie Anm. 15), wird Innozenz deshalb zuletzt für seine „prouidenza di Magnanimo Principe, ... che sopra tutte le sublunare cose si vanta hauer l'Impero“ gerühmt (14).

<sup>60</sup>) Vgl. auch den Kupferstich des Ferdinand III. dedizierten (Phantasie-)Obelisken in *Athanasius Kircher*, *Oedipus Aegyptiacus*. 4 Vols. Roma 1652–1654; der Kaiser wird dort u.a. als *Divinae providentiae instrumentum / Politici universi oculus / Osiris Austriacus* und *Malorum omnium excisor profligator / Et expulsor* gerühmt.

<sup>61</sup>) Vgl. dazu vor allem *Cipriani*, *Obelisch* (wie Anm. 1), 77 ff.

<sup>62</sup>) *Kircher*, *Archetypon* (wie Anm. 48), 46.

<sup>63</sup>) Vgl. *Kircher*, *Obeliscus Pamphilius* (wie Anm. 5), 45.

<sup>64</sup>) Vgl. *Athanasius Kircher*, *Latium*. Amsterdam 1671, 3 ff.

<sup>65</sup>) *Kircher*, *Archetypon* (wie Anm. 48), 63.



FERDINANDVS III CÆSAR SEMPER AVGVSTVS.

*Majestas si diva daret sub imagine formam,  
Non nisi FERNANDI Cæsaris illa foret.*

*Jacobus Bachi delin.*

*C. Bloemart sculp. Bonna.*

Abb. 8: Athanasius Kircher, Oedipus Aegyptiacus, Widmungsstich mit Ferdinand III. (1652).

götter, Vertreter der vierteiligen „Welt“, dokumentieren unterschiedliche Reaktionsweisen auf dieses naturphilosophische Faktum und politische Desiderat. Während „Rio della Plata“ auch Bild des besiegten Titanen ist, anerkennt „Danubius“ das *argumentum pontificae dignitatis*. Sofort beruhigen sich die Verhältnisse.<sup>66)</sup>

Ich breche hier ab. Der Brunnen erhält durch die politischen Entwicklungen, die während seiner Erbauungszeit unumkehrbar wurden, nicht nur einen apotheotischen, sondern auch einen appellativen Charakter. Das spiegelt sich in seiner antithetischen, dramatischen Form. Was hier in der Hauptsache durchgeführt wird, ist kein ewigwährender Triumph, nicht die abstrakte „Weltherrschaft“ des Papsttums, eher schon ein kosmologisch begründetes politisches „know-how“, das die providentielle, ausgleichende Bändigung des Disparaten in Gestalt der Taube und durch das ingenieurstechnische Wunderwerk des Monuments vor aller Augen stellt. Was der Brunnen anschaulich begründet und inhaltlich entfaltet, ist das perpetuierte Drama einer aus den Fugen geratenden Welt, die nur durch die Besinnung auf Ältestes ihr Gleichgewicht wiederfindet – eine reaktionäre Utopie, die den Frieden zum Kampfbegriff macht.<sup>67)</sup> Ein passenderer Ort als der Circus konnte wohl kaum gefunden werden, um den utopischen Gehalt dieses Friedens, eine theokratisch vermittelte *discordia concors*, zum Ausdruck zu bringen.

<sup>66)</sup> Der Obelisk wird von Kircher als politisches Antidotum gesehen, das ausgleichend, mäßigend wirkt: *Obeliscus pulchre docet ... quomodo in bonum mundi, si quando irati fuerint, placandi sint & ad bonum procurandum sollicitandi; quibus denique Geniorum adversorum nociva vis coercenda & propulsanda; continet praeterae quibus medicamentis ingruentium infirmitatum morborumque ab adversis Geniis immisorum mala curanda, quibus prophylacticis avertenda* (Kircher, *Obeliscus Pamphilus* [wie Anm. 5], 396). – Zur seit Augustin (Civ. XIX) topischen Verbindung von *concordia*, *tranquillitas* und *iustitia* als Kennzeichen des Friedens vgl. zuletzt *Ulrich Meier*, *Pax et tranquillitas*. Friedensidee, Friedenswahrung und Staatsbildung im spätmittelalterlichen Florenz, in: *Johannes Fried* (Hrsg.), *Träger und Instrumentarien des Friedens im hohen und späten Mittelalter*. Sigmaringen 1996, 489–523.

<sup>67)</sup> In der Tatsache, daß das Friedensmonument vom anschaulichen Leitmotiv „labiles Gleichgewicht“ geprägt ist, könnte sich die im Laufe des Krieges zunächst von der Kurie (mit Bezug auf die katholische Mächtekonstellation) aufgeworfene, aber bald schon pragmatisch und interkonfessionell gebrauchte neue Friedensformel widerspiegeln: nicht mehr Hegemonie, sondern *aequilibrium*; vgl. dazu *Parker*, *The Thirty Years' War* (wie Anm. 32), 184.