

## FRANK FEHRENBACH

### Zwei römische Brunnen.

### Kosmologisches Drama und sublime Gegenwart des Wassers<sup>1</sup>

Gianlorenzo Berninis Vierströmebrunnen und die Fontana di Trevi Nicola Salvis, in ihrer Entstehungszeit durch ein Jahrhundert voneinander getrennt, variieren den 'selbstreflexiven' Charakter, der Wasseranlagen seit dem 16. Jahrhundert häufig kennzeichnet: Das Wasser ist nicht nur schmückende Zutat, sondern jener Stoff, um den es Bildhauer und Architekt auch thematisch geht. Der Unterschied zwischen den beiden Werken besteht darin, welche interne Spannung zwischen Zeichen und Bezeichnetem sie jeweils zum Ausdruck bringen. Während der Okeanosbrunnen Nicola Salvis ein narrativ entleertes 'Prinzip' zur Anschauung bringt, das ohne seinen fluiden Träger nicht gedacht werden kann, lagern sich in Berninis Monument erzählerische Momente ein, deren Bezugspunkt – das Hervorquellen des Wassers – dennoch vor aller Augen liegt. Die Inszenierungsleistung beider Werke nähert sich im einen Fall der Dramatisierung zyklischer Abläufe, im späteren der Tautologie des Erhabenen.

Für Bernini erzählt das Wasser noch von seinen Ursprüngen, Wirkungen, ist eingebettet in vielfältige mythomorphe Sinnbereiche, die seine Aktualität überblenden. Bei Salvi übersteigt die Präsenz des Elements dagegen jedes Maß und zielt, als Epiphanie eines Numen, auf physische und ästhetische Erschütterung. – Ich beschränke mich auf eine knappe Skizze der jeweiligen wirkungsästhetischen Strategien und versuche, korrespondierende Naturbilder sichtbar zu machen, verzichte jedoch in Anbetracht des beschränkten Raumes auf eine gattungsgeschichtliche Paradigmatik. Sie soll an anderem Ort detailliert entfaltet werden.

#### I.

Berninis Brunnen,<sup>2</sup> seit 1647 in Arbeit, kann als gebaute Stellungnahme des Papstes zum Frieden von 1648, aber nur teilweise als Friedensmo-

---

1 Der Text entspricht weitgehend dem Wortlaut des Vortrags; die Fußnoten beschränken sich zumeist auf Literaturnachweise.

2 Zur Entstehungsgeschichte des Brunnens vgl. Rudolf Preimesberger: *Obeliscus Pamphilius*. Beiträge zu Vorgeschichte und Ikonographie des Vierströmebrunnens auf Piazza Navona, in: *Münchener Jahrbuch der Bildenden Kunst* 1974, S. 77 –

nument verstanden werden.<sup>3</sup> Auch bei diesem zu Füßen des Familienpalasts Innozenz' X. Pamphili<sup>4</sup> gelegenen Monument verbinden sich, wie häufig bei anspruchsvollen Auftragssituationen in Rom, topographische, politische, künstlerische und religiöse – in diesem Fall naturtheologische – Determinanten. Die Piazza Navona wurde – fälschlich – für einen Circus gehalten. Zu jedem Circus aber gehörte (zumindest) ein Obelisk. Obelisken waren seit Sixtus V. (1585 – 90) in Rom nicht mehr errichtet worden. Innozenz übertraf ihn, weil er den an sich relativ kleinen Obelisk auf einen spektakulär durchbrochenen rustizierten Sockel stellte: die Überwindung einer Instabilität, die durch das überall austretende Wasser noch gesteigert ist. Der vierfach durchbrochene Sockel assoziiert den Janus Quadrifrons des Forum Boarium, den man mit den ersten Circusspielen verband. Der Bogen war dem Gott von Krieg und Frieden geweiht; die Taube mit Ölzweig auf der Spitze des Obelisk beherrscht die zwiespältige Situation und entscheidet: Frieden. Sie ist zugleich Wappentier des Papstes. Zu Füßen des Obelisk befinden sich die größten Flüsse der Weltteile. Mit der erst kurz vor Fertigstellung terminologisch definierten Donau, durch einen Teilsieg der Kaiserlichen damals wieder eines in Mitteleuropa weitgehend katholischen Flusses, ist die päpstliche Interpretation der Friedensergebnisse von 1648 ver-

---

162. Weitere Untersuchungen: Stanislao Frascetti: *Il Bernini. La sua vita, la sua opera, il suo tempo*, Mailand 1900, S. 179 ff.; Heinrich Brauer/ Rudolf Wittkower: *Die Zeichnungen des Gianlorenzo Bernini*, 2 Bde., Berlin 1931, Textband, S. 47 – 50; Götz Pochat: *Über Berninis 'Concetto' zum Vierströmebrunnen auf Piazza Navona*, in: *Konsthistorisk Tidskrift* 35 (1966), S. 72 – 79; Norbert Huse: *Gianlorenzo Berninis Vierströmebrunnen*, Diss. Univ. München 1967; Hans Kaufmann: *Giovanni Lorenzo Bernini. Die figürlichen Kompositionen*, Berlin 1970, S. 174 – 193; Valerio Rivosecchi: *Esotismo in Roma barocca. Studi sul Padre Kircher*, Rom 1982, S. 119 – 138; Cesare d'Onofrio: *Le fontane di Roma*, 3. Aufl. Rom 1986, S. 394 – 439; Ann Sutherland Harris: *Bernini's Four Rivers Fountain as a Permanent Theatre*, in: Barbara Wisch, Susan Scott Munshower (Hrsg.): *'All the world's a stage'. Art and Pageantry in the Renaissance and Baroque*, 2 Bde., University Park/PA 1990, Bd. 2, S. 488 – 516; Giovanni Cipriani: *Gli obelischici egizi. Politica e cultura nella Roma barocca*, Florenz 1993, S. 115 – 130.

- 3 Zu diesem Aspekt vgl. Verf.: *'Discordia concors'. Gianlorenzo Berninis 'Fontana dei Quattro Fiumi' (1648 – 51) als päpstliches Friedensmonument*, in: Heinz Duchhardt (Hrsg.): *Der Westfälische Friede*, München 1998, S. 715 – 740. Ferner Mary Christian: *Bernini's 'Danube' and Pamphili politics*, in: *Burlington Magazine* 128 (1986), S. 354 f.
- 4 Zur Person des Pamphilpapstes: Ludwig von Pastor: *Geschichte der Päpste seit dem Ausgang des Mittelalters*, 8. Aufl. Freiburg/Rom 1960, Bd. 14/1, S. 15 – 299; ferner Ignazio Ciampi: *Innocenzo X Pamfili e la sua corte. Storia di Roma dal 1644 al 1655*, Rom 1878; Alberto Zuccari, Stefania Macioce (Hrsg.): *Innocenzo X Pamphilj. Arte e potere a Roma nell'età barocca*, Rom 1990.

bunden. Der Obelisk darüber kennzeichnet den Circus, verweist auf die Größe Roms, dokumentiert die ingenieurtechnischen Leistungen der Zeit 'Innozenz' und beweist die baustatischen Fähigkeiten Berninis, dessen Ruf gerade in dieser Beziehung zerrüttet war – der Obelisk beherrscht aber auch zugleich die Flüsse. Daß er für die Ägypter einen Strahl der Sonne bedeutete, war kulturgeschichtliches Einmaleins; alle relevanten Quellen enthalten den Hinweis. Die Dominanz der Sonne über die Flüsse verweist auf naturphilosophisch weitreichende Überlegungen, die mit der bemerkenswerten Tatsache zusammenhängen, daß sich die vier größten Flüsse der Welt auf einer römischen Piazza versammeln – oder nüchterner: Sie verweist auf das Problem, wie es überhaupt zum kontinuierlichen Strömen der Ströme kommt.

Man sieht, das Beziehungsgeflecht ist dicht, und es scheint zu schweben. Es scheint, der Brunnen könnte sich in seiner konzeptuellen Komplexität auflösen. Er lohnt aber genauere Betrachtung. Im Unterschied zu Salvis spätbarocker Schauwand verweben sich anschauliche und literarische Präzisierungen kontinuierlich. Erst die Bewegung des Betrachters entfaltet die Bewegung des Themas, überführt die Gegenstände des Brunnens in die Aktualität seiner Erzählung. Ich kann das an dieser Stelle nur knapp skizzieren.

Von Anfang an muß klar gewesen sein, daß die zur Palastfassade im Süden gewendete Brunnenseite von besonderer Bedeutung ist (Abb. 1). Die südwestliche Ecke wurde mit der *Donau* prominent besetzt; die diagonal aufgesetzte Taube scheint, wie Preimesberger feinsinnig bemerkte,<sup>5</sup> von ihrem heraldischen Wohnort herangeflogen zu sein, gegen Nordosten, wo die im Obelisken gemeinte Sonne realiter aufgeht und die kaiserlichen Erblande liegen. Nur einer der beiden Flußgötter wendet sich dem vom Süden kommenden Betrachter zu: *Ganges*. Die Blicke ziehen einander an, und die prominenten Verwindungen an Ruder und Felsen, der sich hier gegen den Uhrzeigersinn höherschraubt, und der Richtungsanzeiger der Taube laden dazu ein, das allansichtige Monument nach rechts zu umschreiten. Sofort wird ein interessantes Detail sichtbar, eine ausgestreckte Hand: diejenige des *Nil*, der eine höchst instabile Position einzunehmen scheint. Ruckartig hat er sein rechtes Bein angewinkelt und mit der Ferse eine Rinne ins Gestein gezogen (Abb. 2). Kann man nicht doch noch etwas von seinem verhüllten Gesicht sehen? Da wird eine zweite ausgestreckte Hand sichtbar – und kurz darauf der spektakulär mit dem kahlen Hinterkopf zum Betrachter geneigte *Rio della Plata*. Bislang stieg das Felsmassiv stets an; nun weicht es dramatisch zurück. *Nil* sichert mit der freien Rechten das

5 Vgl. Preimesberger (Anm. 2), S. 116.

Wappen des Papstes (Abb. 3). Was widerfährt *Rio della Plata*? Beim weiteren Umschreiten wird klar, daß er nicht einfach emphatisch bewundernd, akklamierend aufschaut, sondern sich auf seinem exzentrischen Felsplateau stark bewegt nach außen wälzt. Dabei reißt er Felsblöcke aus ihrer Verankerung, unter denen Münzen – seine legendäre Silberhaltigkeit anzeigend – hervorquellen. Gegen den Koloß öffnet eine Schlange drohend ihren Rachen. Mehr noch: Unter ihr hat eine Gesteinsschicht nachgegeben und ist ein Stück tiefer gerutscht (Abb. 4). Bernini widmete dieser Stelle große Sorgfalt, wie ein Leipziger Blatt belegt.<sup>6</sup> Wird der Obelisk aufrecht stehen bleiben? *Rio della Plata* hat offenbar seine Zweifel. Auch ein halb im Wasser stehendes Pferd prescht panisch aus der Höhle hervor und wendet sich dabei nach rechts. Hier nimmt *Donau* die Bewegung in Gegenwendung auf, sitzt aufrechter, kompakt in den Felsen gefügt; eine gespannte, konzentrierte Geste. Über *Danubius* ein äußerst sprechendes Detail: Nur hier bildet das amorphe Gestein selbst ein architektonisches Motiv aus, eine Plinthe, die den gestuften Sockel des Obeliskens unterfängt. *Donau* leitet mäßigend zum *otium* des *Ganges* über.

Eine kleine dramatische Erzählung, ein Spannungsbogen, der das schon von den Zeitgenossen hervorgehobene statische Wunder inszeniert. Und darüber hinaus? Gibt es eine thematische Verbindung zwischen Sockelerzählung und Obelisk? Ein klassischer Text bildet die Brücke, Ovids Phaetonmythe.<sup>7</sup> Vom Aufstieg des Apollosohnes in den hinter Indien liegenden, mit Flußgöttern gezierten Palast des Sonnengottes, über das personifizierte Leiden des *Nil*, der ängstlich sein Haupt verbirgt, das Aufragen zerklüfteter Inseln, das Eindringen von Licht in den Tartarus bis zur Schilderung der Geste des *Rio della Plata* – bei Ovid der *Alma Tellus* – folgt Bernini bis in die Details (Schlange, Baum, Löwe) Ovid. Die Peripetie des Metamorphosentextes ist dort erreicht, wo *Alma Tellus* wegen des immer tiefer rasenden Sonnenwagens "alles mächtig erschütternd ein wenig hinabrückt" (die Felsspalte) und Jupiter bittet, doch wenigstens dem Bruder zuliebe – das ist der ohnmächtig auf- und untertauchende Neptun – der Irrfahrt ein Ende zu machen. Mythologischer Stellvertreter Neptuns ist das Pferd; das er mit seinem Dreizack schuf. Bernini koppelt jedoch das Ende seiner Erzählung vom katastrophischen Ende des Mythos ab; besser: er hält es buchstäblich in der Schweben. Bei der *Donau*, die das deutlich ver-

6 Vgl. dazu Nicola Courtright: Four Rivers Fountain, in: Irving Lavin (Hrsg.): Drawings by Gianlorenzo Bernini from the Museum der Bildende Künste, Leipzig/Princeton 1981, S. 108 – 119.

7 Ovid: Met. II, 1 – 400.

rutschte Wappen des Papstes zurechtrückt, beruhigen sich die Verhältnisse: Fruchtereichtum am Felsen.

Die Wahl der Mythe bleibt rätselhaft, solange nicht der topographische Hintergrund ins Spiel kommt. Dann wird deutlich, daß kein anderer Mythos mit größerer Berechtigung auf der Piazza Navona dargestellt werden konnte. Die Verbindung zwischen Circus und Irrfahrt fällt sofort ins Auge. Sie ist kulturgeschichtlich und mythographisch bestens belegt. Im Anschluß beispielsweise an Cassiodor, Tertullian und Isidor von Sevilla ging man seit jeher davon aus, daß die Wagenrennen ursprünglich nicht nur Consus alias Neptun, sondern vor allem dem Sonnengott geweiht und Abbild solarer Kreisläufe waren.<sup>8</sup> Deshalb auch der Obelisk in der Mitte der *spina*. Berninis Erzählung – das ist entscheidend – folgt der Richtung der Wettfahrt antiquarisch korrekt. Allen Rekonstruktionen konnte er entnehmen, daß die Rennen am geraden Ende des Circus begannen – das südliche Ende der Piazza – und gegen den Uhrzeigersinn ausgerichtet waren: Spiegelung der Gestirnbahnen um den Himmelspol. Noch die Osterprozessionen der Auferstehungsbruderschaft von S. Giacomo degli Spagnuoli auf der Piazza schlugen dieselbe Richtung ein – und noch der moderne Kreisverkehr.

Mit der Wahl der Phaetonmythe greift Bernini den schicksalhaften Charakter der Wagenrennen, das Motiv kosmologischer und biographischer Gefährdung auf. Genau darin spiegelt sich thematisch die prekäre Balance des Obeliskens wider. Man müßte von einer offen inszenierten Krise sprechen, wäre nicht die Taube auf der Obeliskenspitze (Abb. 5). Sie garantiert das Unwahrscheinliche, die Standhaftigkeit des Monuments, weil sie, wäre der Obelisk wirklich abgesackt oder schwankend, aufgefliegen wäre. Ihr ruhiges Verharren verheißt in Verbindung mit dem Ölweig Frieden und Sicherheit, in eschatologischer Perspektive jene Garantie, die auf den Bund des Regensbogens zurückgeht und den Elementen bis zum Jüngsten Tag verbietet, ihre Ordnung weltzerstörerisch zu verlassen. Weil die Taube zugleich Repräsentant Pamphilis ist, wird aber auch deutlich, wie sehr das Ganze seiner Beharrlichkeit bedarf, um seine Schrecken zu verlieren. Genau so deuten frühe Interpreten – etwa Girolamo Petrucci<sup>9</sup> – die Gegenwart der Taube.

Das enthielt vor dem Hintergrund der sprichwörtlichen Unbeständigkeit des Papstes – die auch Berninis Existenz eine Zeitlang bedrohte –

8 Vgl. dazu Karl Möseneder: Der römische Circus als Bild der Welt und des Lebens, in: Hans Bungert (Hrsg.): Das antike Rom in Europa (Vortragsreihe der Universität Regensburg), Regensburg 1985, S. 207 – 266.

9 Sein Preisgedicht *Pamphilia Gens* ist bei Preimesberger (Anm. 2), S. 147, paraphrasiert und teilweise zitiert.

einen appellativen Beiklang. In den Ovidkommentaren fungiert Phaeton häufig als Beispiel des unerfahrenen und deshalb impulsiven Fürsten.<sup>10</sup> Mit der offenen Gegenüberstellung von mundaner Instabilität und Ruhe der Taube und der verdeckten Gegenüberstellung von Phaetons Irrfahrt und providentieller Vermeidung ihres katastrophalen Endes stellte Bernini die Notwendigkeit von *temperantia* und *constantia* als Fürstentugend vor aller Augen: *Princeps imperturbabilis*, wie es in Athanasius Kirchers Fürstenspiegel lapidar heißt.<sup>11</sup>

Hinter dem Ovidischen tun sich weitere mythographische Horizonte auf. Für sie ist Kircher, der ägyptologische Sachverständige des Projekts, der wichtigste Gewährsmann. Sein 1650 publizierter Foliant mit der Entschlüsselung der Obeliskenhieroglyphen<sup>12</sup> besitzt seine Pointe in einer religionsgeschichtlichen Dialektik, die naturphilosophische Überlegungen mühelos inkorporiert. Für Kircher ist der Obelisk Bild der Sonne und ihr Antityp. Osiris, der Bruder Apollos, vertritt das allbelebende, kreative Prinzip der Sonne, das aber ohne das *connubium* mit Isis und ohne deren temperierende, befeuchtende Wirkung zu Typhon würde: maßlos, versengend, chaotisierend. Leitbild ist die prekäre providentielle Balance divergierender Kräfte – *discordia concors*, eine Vorstellung, die offen bleibt für höchst flexible politische Ausdeutungen. Wenn der Obelisk wenig später unter die Reichsinsignien Kaiser Ferdinands III. gerät,<sup>13</sup> dann legitimiert sich darin die katholische

10 Vgl. etwa Brigitte Jacoby: Studien zur Ikonographie des Phaetonmythos, Diss. Bonn 1971, S. 81 ff. (zur Tradition des Ovide moralisé) und S. 97 ff. (zur Emblemtradition im Anschluß an Alciati); Bodo Guthmüller: Lateinische und volkssprachliche Kommentare zu Ovids Metamorphosen, in: August Buck, Otto Herding (Hrsg.): Der Kommentar in der Renaissance, Boppard 1975, S. 119 – 139; 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, S. 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.

11 Athanasius Kircher: Principis Christiani Archetypon Politicum sive Sapientia Regnatricis; quam Regiis instructam documentis ex antiquo Numismate Honorati Joannii Caroli V. Imp. & Philippi II. Aulici [...], Amsterdam 1672, S. 32 (sub marg.).

12 Ders.: Obeliscus Pamphilius [...], Rom 1650. – Zu Kircher vgl. Thomas Leinkauf: Mundus combinatus. Studien zur Struktur der barocken Universalwissenschaft am Beispiel Athanasius Kirchers SJ (1602 – 1680), Berlin 1993; Dino Pastine: La nascita dell'idolatria. L'Oriente religioso di Athanasius Kircher, Florenz 1978.

13 Vgl. Athanasius Kircher: Oedipus Aegyptiacus [...], 3 Bde., Rom 1652 – 55, Bd. 1, Widmungsstich.

Kontinuität der ägyptischen, ja adamtischen *prisca sapientia*. Kultur und Gegenkultur, Frieden und Krieg sind im philosophischen Eklektizismus des Jesuiten Kircher immer schon dialektisch vermittelt. Die *discordia concors* wird zum Leitbegriff von Berninis Inszenierungsleistung. Der lastend-schwebende Obelisk beherrscht und benötigt sein irdisches Fundament. Die Flußgötter sind auch bezwungene Titanen, deren Vernichtung man jedoch nicht wünschen mag.

## II.

Der Vierströmebrunnen verdankt seine Existenz der Verlängerung der Aqua Virgo, die Innozenz X. vornehmen ließ. Dadurch läßt sich erklären, warum der Tiber unter den Flußgöttern nicht vertreten ist. Rom wird nicht nur durch den Obelisk, sondern vor allem durch seine bedeutendste, von zahlreichen Mythen umrankte Wasserleitung repräsentiert.<sup>14</sup> Diese war nach der Völkerwanderungszeit und bis ins 16. Jahrhundert das einzige funktionierende antike Aquädukt; und so verdankte Rom seine physische Fortdauer tatsächlich den unversieglischen Wassern jener Quelle, die eine Jungfrau den durstigen Truppen Agrippas gewiesen hatte. Die Weiterleitung des Wassers bis zur Piazza Navona zerstörte vorläufig eines der ehrgeizigsten Projekte des verhassten Vorgängers Innozenz', Urbans VIII. Er plante, zu Füßen des Familienpalasts der Barberini am Quirinal durch Bernini eine monumentale *mostra* zu errichten, die vom Palast aus sichtbar gewesen wäre; deshalb die schon damals durchgeführte Drehung des Brunnens um neunzig Grad. Auch nach dem Bau des Vierströmebrunnens trat hier noch viel Wasser aus, und die monumentalen Dimensionen von Berninis Fundamenten mußten die Phantasie der Nachfolger des Pamphilipapstes beschäftigen.

Die heutige Brunnenanlage (Abb. 6) ist Ergebnis einer nur in Rom möglichen Konstellation: der kurzfristigen Verbindung und der längerfristigen Konkurrenz päpstlicher und privater Ambitionen. Seit den siebziger Jahren des 17. Jahrhunderts erwarben die Conti, Fürsten von Poli, das hinter dem Brunnen liegende Areal und bauten darauf ihren

14 Zur Aqua Virgo vgl. Pio Pecchiai: *Acquedotti e Fontane di Roma nel Cinquecento*, Rom 1944; Giuseppe Panimolle: *Gli acquedotti di Roma antica*, 2 Bde., Rom 1984, Bd. 1, S. 159 – 172; Katalog: *Il trionfo dell'acqua. Acque e Acquedotti a Roma. IV sec. a. C. – XX sec.*, Rom 1986. – Grundlegend zum Trevibrunnen: D'Onofrio (Anm. 2), S. 457 – 495; John A. Pinto: *The Trevi Fountain*, New Haven/London 1986; Giorgio Muratore u. a. (Hrsg.): *La Fontana di Trevi*, Rom 1991; L. Cardilli: *Fontana di Trevi; la storia, il restauro*, Rom 1991.

Familienpalast Stück um Stück aus. Der entscheidende Anstoß kam 1721, als mit Innozenz XIII. ein Familienmitglied Papst wurde. Sofort begann die energische Erweiterung der Palastanlage, deren ungewöhnliche Zweiflügligkeit durch den Plan einer monumentalen Inkorporierung der Aqua Virgo motiviert war. Als der Papst drei Jahre später starb, divergierten familiäre und päpstliche Interessen naturgemäß. Die Päpste, durch älteste Titel auch Herren der Wasserversorgung Roms (*de iure* unterstand der Trevibrunnen der Kommune), konnten nicht zulassen, daß die bedeutendste römische Wasserader prunkvolles Hauptstück einer privaten Palastfassade wurde. An der Verherrlichung eines 'fremden' Papstes als Wasserspender an ihrer Fassade hatten wiederum die Palastherren kein Interesse. Minimierende und kolossale Projekte standen sich gegenüber. Vorsichtshalber zogen die Poli eine hohe Mauer vor den als Garten genutzten Raum zwischen den Palastflügeln und brachten das Wappen 'ihres' verstorbenen Papstes an. Das provozierte die päpstlichen Gegenmaßnahmen. Mit Hilfe des Arguments *ad maiorem Urbis ornatum*, einer Art ästhetischen Notstandsparagraphen, und bezeichnenderweise mit dem Hinweis auf die bisherige Untätigkeit der Palastherren wurde die Platzfassade des Gebäudes faktisch enteignet. Nicola Salvis 1730 siegreich aus einem Wettbewerb hervorgegangener Entwurf überblendete sie rücksichtslos zur Feier Clemens' XII. Corsini, der als Kardinal übrigens im Palazzo Pamphili an der Piazza Navona residierte und, wie Bernini, Florentiner war. Doch erst nach einer beispiellos langen Bauzeit, 1762, konnte der Brunnen fertiggestellt werden.

Glücklicherweise hat sich eine frühe Abschrift mit dem Concetto Salvis erhalten, eine *Descrizione del Prospetto della Fontana di Trevi* mit eingefügten *Ragioni Filosofiche*.<sup>15</sup> Dem Architekten, der ursprünglich Dichter werden wollte, ging es darum, ein naturphilosophisches Prinzip zur Anschauung zu bringen. Für die Mittelfigur wählte er nicht Neptun, sondern Okeanos, "che poco, o nulla adombrato da favolose invenzioni", die allbelebende Wirkung seines Elements darstellen sollte (Abb. 7). Salvi beschreibt es als feinstoffliches Fluidum, das – in Analogie zum *spiritus* oder zur Kraft – die Körper erhält und ernährt. Okeanos, "potenza non limitata", sei darzustellen, wie er gerade ("appena") aus seinen verborgenen, unterirdischen Adern aufgestiegen sei, um dem "Popolo sulla Fontana di Trevi" zu erscheinen ("fattosi visibile") und ein Gesetz zu verkünden ("imporre un comando a i suoi sudditi spettatori"). Die beiden flankierenden Triton-Pferd-Gruppen verkörpern den besänftigten, heilsamen und den wilden, ungebändigten Aspekt des Wassers. Das Wasser selbst soll anzeigen, daß es der natürliche Ort des

15 Wiedergegeben bei Pinto (Anm. 14), S. 281 – 286.



Wasser-Gottes sei ("i Cavalli, ed i Tritoni [...] nell'acqua devono avere il loro natural sito, mà lo stesso Oceano, il quale altro non rappresenta che l'acqua medesima"): der Brunnen als tautologische *machina*.

Abgesehen von den an die Auffindung der Quelle und den Aquäduktbau erinnernden Reliefs findet hier keine eigentliche Erzählung mehr statt: Ein Urprinzip soll Phänomen werden. Auch der Palast hat keine erzählerische Funktionen, etwa als Palast des Okeanos. Seine durch eine Kolossalordnung gesteigerte Würdeform hat Zeichencharakter, läßt die Epiphanie des Fluidums pathetisch auf. Im Gegensatz zu Berninis gewagten Rustizierungen, etwa am Palazzo Montecitorio, finden sich nicht nur Übergänge zwischen rohem Fels und Architektur, sondern zugleich Deformation und Ruin architektonischer Formen (Abb. 8).<sup>16</sup> Der epiphanische Charakter zeigt sich nicht nur in den überwältigenden Maßen des Palasts. Vier Fünftel der Piazza werden vom *scoglio* und dem Bassin des Wassers eingenommen. Felsgestein, Wasseroberfläche und Architektur sind horizontal nicht mehr klar geschieden. Da im eng bebauten Rione Trevi Sichtachsen entfallen, steht der Betrachter urplötzlich vor der *mostra*, die sich durch das Geräusch der Wassermassen akustisch von weitem ankündigt. Salvi, der mit beispielloser Pedanterie jahrelang ausgerechnet an den Felsmassen arbeiten ließ, betont mehrfach den Lärm seines Brunnens – kein Wasserspiel mehr, sondern eine Naturgewalt. Auch der kurz nach der Auftragsvergabe erblindete Papst hätte seine Freude gehabt.

Welchen Befehl verkündet Okeanos? Salvis Text gibt darauf keine Antwort. Ich schlage vor, die Antwort in einem zeitgleichen Werk zu suchen, dessen erste beiden Auflagen 1725 und 1730, im Jahr des Brunnenwettbewerbs, dem kurz darauf zum Papst erhobenen Corsini-Kardinal dediziert wurden, von einem Autor, dessen römische Rezeption – abgesehen von Piranesi, dem Freund Salvis (Abb. 9)<sup>17</sup> – noch im Dunkeln liegt und nähere Untersuchung verdiente: Giovanni Battista Vicos *Scienza Nuova*. Vicos Mythopoetik führt die Menschwerdung der nachsintflutlichen Giganten auf die Furcht vor Naturgewalten – genauer: vor den Blitzen zurück.<sup>18</sup> Eine vorsprachliche Urzeit sah im Him-

16 "un gran zoccolo bugnato [...], quasi che dall'Arte fosse stato così, come si vede, incominciato a lavorare, e cavare dallo scoglio" (Salvi, zit. nach Pinto [Anm. 14], S. 281); "alcuni pezzi di masso, altri de'quali stanno quasi minacciando rovina, et altri già distaccati, si vedono caduti sopra un terrazzo" (ebd., S. 282).

17 Vgl. J. A. Polizzi/ L. Valone: L'influsso delle idee vichiane nell'ispirazione artistica di Piranesi, in: Cesare De Michelis, Gilberto Pizzamiglio (Hrsg.): Vico e Venezia, Florenz 1982, S. 245 – 282.

18 Zum 'Urmenschen' vgl. die Einleitung Vittorio Hösles (Vico und die Idee der Kulturwissenschaft) in: Giovanni Battista Vico: Prinzipien einer neuen Wissenschaft

mel den riesigen Leib Jupiters. "Jupiter" ist zugleich Metapher der Auspizien, welche durch die Furcht vor dem Himmel begründet wurden. Es ist bezeichnend, daß Salvi für den zuletzt durch Pietro Bracci ausgeführten Okeanos, "Universal Monarca del Mondo", den Ausdruck 'grimmiger' Majestät ("una certa Maestà feroce") wie bei Jupiter fordert ("a guisa dell'imagini di Giove"). Die unbestimmte Furcht vor einem Übermächtigen, Befehlenden schuf für Vico die Ehe und damit kulturelle Gemeinschaft; Furcht und die mit dem Wasser verbundene Hygiene bewirkten Verkleinerung der Gigantenkörper. Entscheidend ist Vicos zyklisches Geschichtsdenken. Sein Pessimismus sah in der eigenen Zeit Anzeichen für den periodisch wiederkehrenden Verlust der menschlichen Kultur. Einprägsame Metapher für die durch die "Barbarei der Reflexion" geradezu zwangsläufig einsetzende Zersplitterung und den Egoismus der Einzelnen ist die Verwandlung der Städte in Wälder. Mit ihr setzt bereits der Heilungsprozeß ein. Die degenerierten Menschen verlieren mit der Gemeinschaft ihre Reflexionsfähigkeit. Zugleich gewinnen die Sinne wiederum an Schärfe und Eigenleben. Die pathetische Eindrucksfähigkeit der Sinne wird zur Matrix der Kultur: Der Unverstand macht der Furcht Raum und eröffnet dadurch neue Gemeinschaft.

Weil es letztlich gleichgültig ist, wovor der Mensch Furcht empfindet, kann Salvis Okeanos auch abstrakt "un comando" aussprechen. Er teilt mit Vicos Urgott den vorsprachlichen, vormythischen Epiphanecharakter.<sup>19</sup> Blick, Neigung und Geste gehen zum linken Pferd, das "tutti i segni della maggior ferocia possibile" besitzen soll (Abb. 10). Der Befehl des Okeanos bändigt Leidenschaft und Wildheit – in Vicos Dialektik die Fundamente der Kultur. Im sublimen Wechselspiel von spätbarockem Pathos und klassizistischer Strenge wirkt Okeanos auch in der Aisthesis der Betrachter: die Leidenschaften zugleich erregend und beherrschend.

---

über die gemeinsame Natur der Völker. Hrsg. von Vittorio Hösle und Christoph Jermann, 2 Bde., Hamburg 1990, Bd. 1, S. CLXII ff.

19 Zu Vicos Zeichentheorie vgl. Jürgen Trabant: Neue Wissenschaft von alten Zeichen: Vicos Sematologie, Frankfurt a. M. 1994.

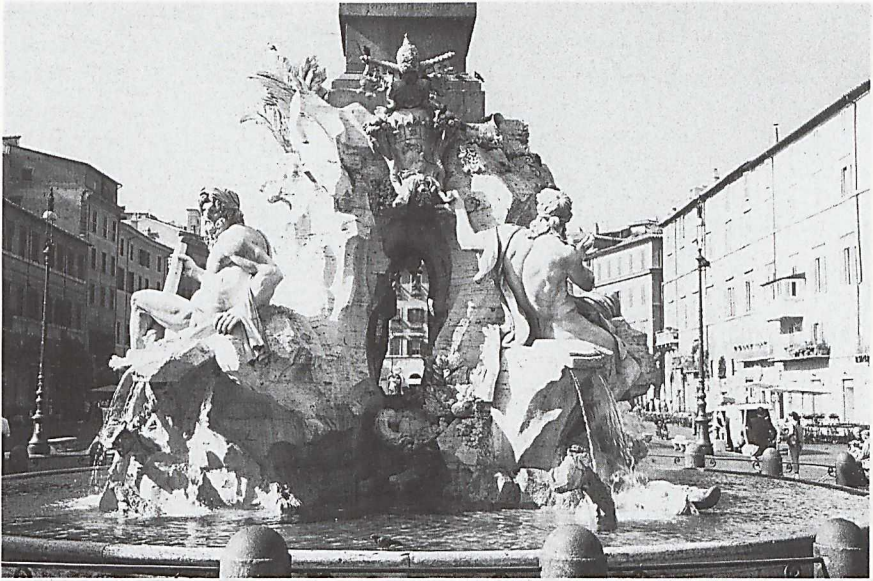


Abb. 1: G. L. Bernini, Fontana dei Quattro Fiumi, Rom; Ansicht von Süden

Abb. 1: G. L. Bernini, Fontana dei Quattro Fiumi, Rom; Ansicht von Süden

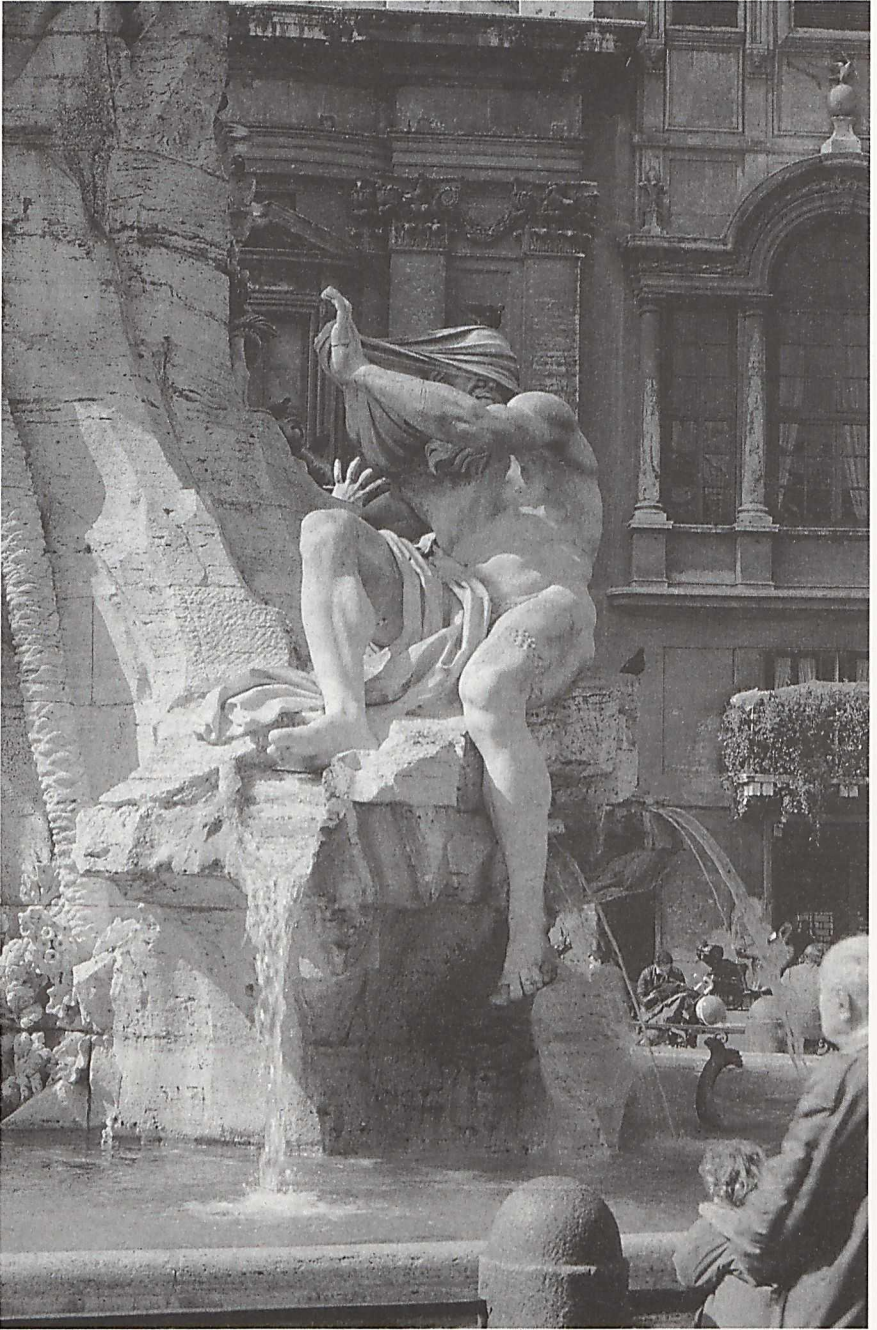


Abb. 2: G. L. Bernini, Fontana dei Quattro Fiumi, Rom; Nil



Abb. 3: G. L. Bernini, Fontana dei Quattro Fiumi, Rom; Ansicht von Norden



Abb. 4: G. L. Bernini, Fontana dei Quattro Fiumi, Rom; Ansicht von Westen

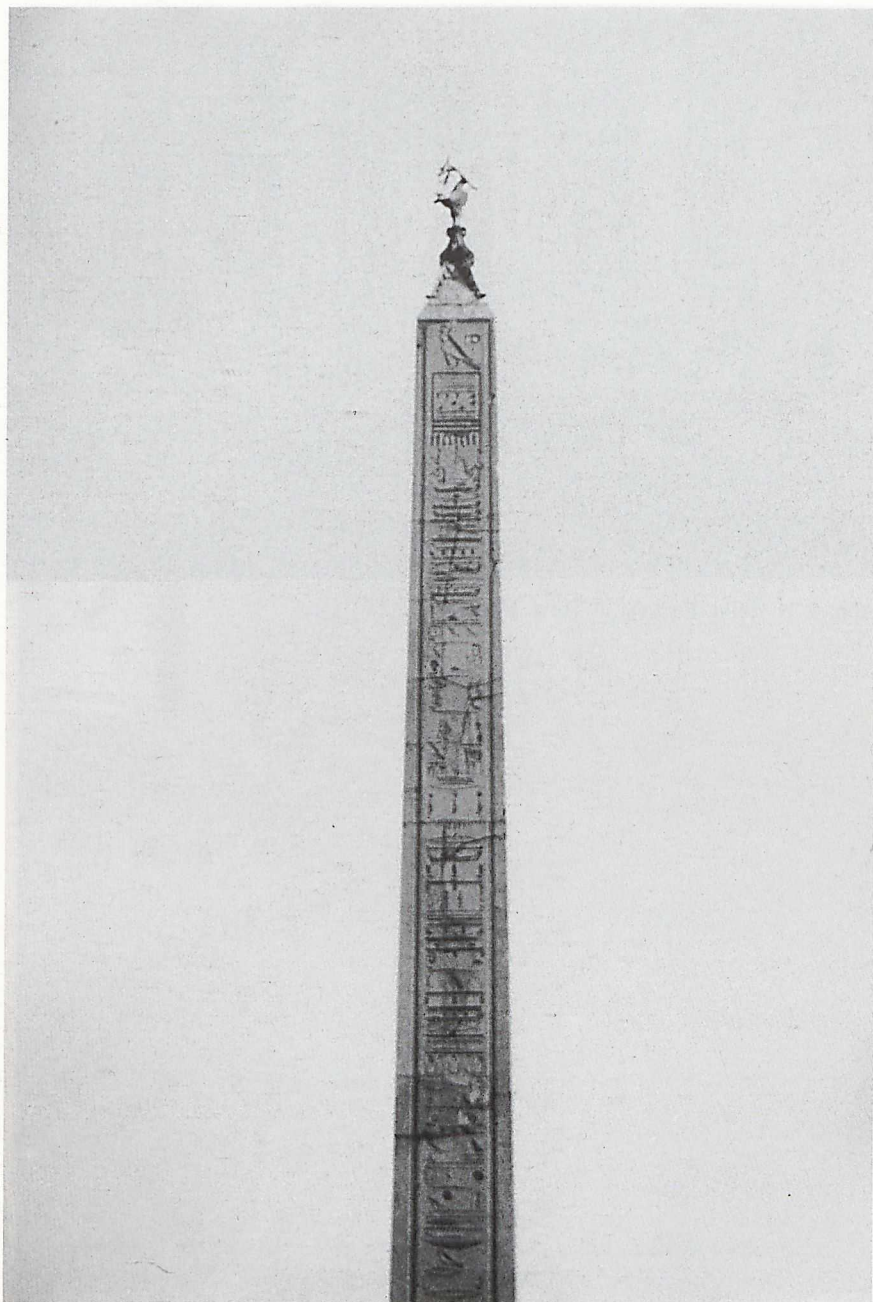


Abb. 5: G. L. Bernini, Fontana dei Quattro Fiumi, Rom; Obelisk mit Taube

Abb. 7: N. Salvi, Fontana di Trevi, Rom; Obelisk



Abb. 6: N. Salvi, Fontana di Trevi, Rom



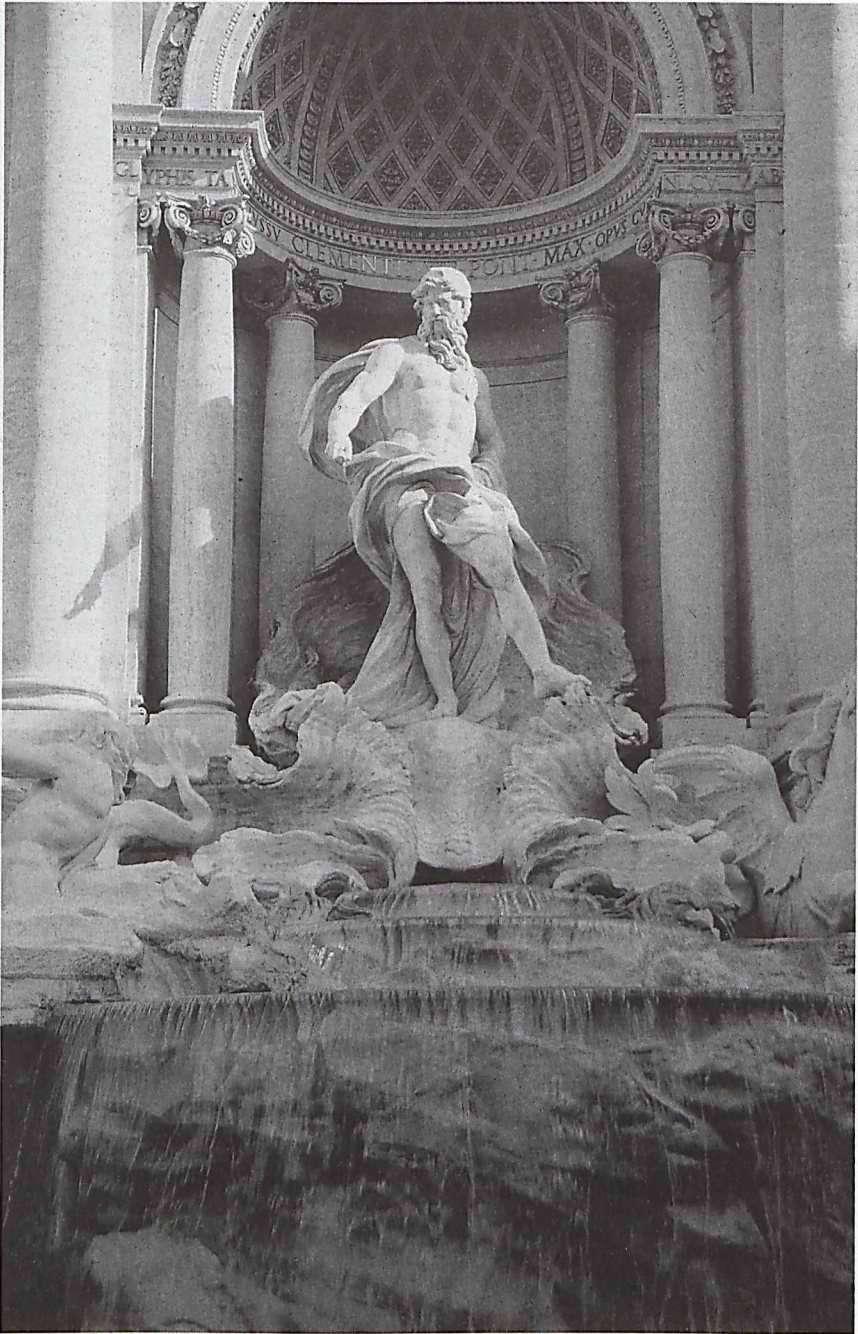


Abb. 7: N. Salvi, Fontana di Trevi, Rom; Okeanos



Abb. 8: N. Salvi, Fontana di Trevi, Rom; Detail

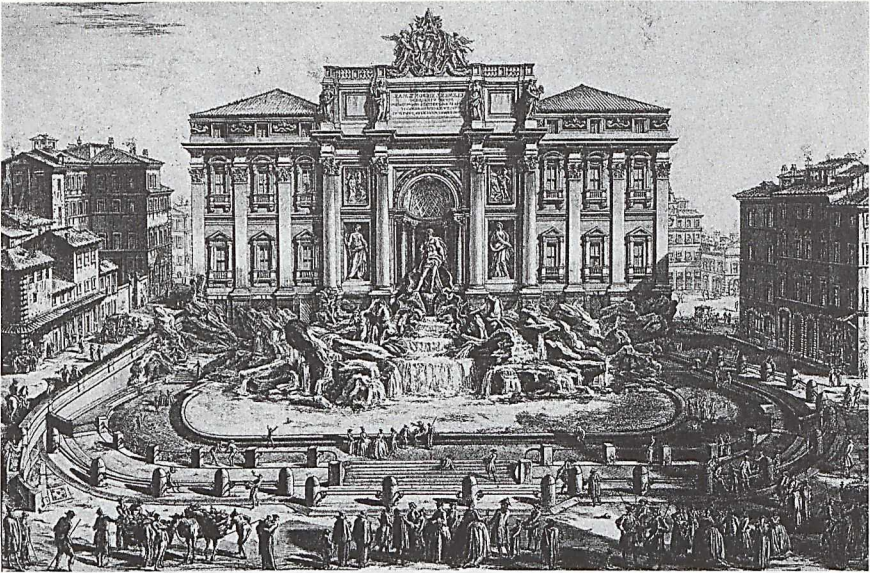


Abb. 9: G. B. Piranesi, Fontana und Piazza di Trevi, Radierung von 1773



Abb. 10: N. Salvi, Fontana di Trevi, Rom; Detail