

Der große Wurf

Architekturdekoration und Schauspiel in Berninis Sant'Andrea al Quirinale in Rom

Martin Raspe

Einleitung

Stellen Sie sich vor, Sie gehen ins Theater. Sie kennen die Spielstätte, Sie kennen das Stück, und von dem Regisseur haben Sie auch schon viel gehört. Dann geht der Vorhang auf - aber die Handlung entwickelt sich doch anders, als Sie es in Erinnerung hatten. So ähnlich verhält es sich mit Sant'Andrea al Quirinale in Rom. Daß es sich um einen „großen Wurf“ barocker Inszenierung handelt, liegt auf der Hand. Aber welches Stück eigentlich gegeben wird, ist nicht von vornherein klar. Wieso zum Beispiel tritt der hl. Andreas gleich doppelt auf, einmal ans Kreuz gebunden auf dem Altarbild und einmal in der Kuppel als schwebende Gestalt mit ausgebreiteten Armen? Auch die Bühne, auf der sich das Schauspiel entfaltet, weist einige ungewöhnliche Merkmale auf, auf die ich noch zu sprechen kommen werde.

Forschungsstand in Bezug auf die Fragestellung

Die kunsthistorische Forschung hat sich mit dem berühmten Bau selbstverständlich schon oft beschäftigt. Die Arbeiten von Wittkower, Frommel, Connors, Gijbers und zuletzt Terhalle¹ klären viele grundlegende Fakten und Umstände der Entstehung, geben aber auf einige, meines Erachtens zentrale Fragen der Deutung keine oder nur unbefriedigende Antwort. Unklarheit in Bezug auf die Deutung der Figur des Andreas im Hauptraum – was geschieht hier eigentlich? Wie steht es im Verhältnis zur Altarkapelle?

Methodik

Im Folgenden werde ich zunächst die architektonische Gestalt des Bühnenhauses sowie seine Dekoration näher betrachten. Dabei wende ich mich zunächst dem Intendanten, also dem Jesuitenorden, und seinen Absichten zu. Danach nehme ich den Geldgeber, den Fürsten Camillo Pamphili, und seine Rolle ins Visier, und werde im letzten Teil die Frage stellen, welches Schauspiel der Impresario Bernini hier eigentlich zur Aufführung bringt.

1. Der Bau als Missionsinstitut: Architektur und Dekoration

Planungs- und Baugeschichte

Seit der Mitte des 16. Jahrhunderts besaßen die Jesuiten ein Grundstück auf dem Scheitel des Quirinalhügels mit einer schönen Aussicht, guter Luft und einem ausgedehnten Garten.² Hier richteten sie ihr Noviziat ein, dessen Entstehung und Erweiterung mehrere Jahrzehnte in Anspruch nahm.³ Zu dem Komplex gehörte auch die kleine mittelalterliche Kirche Sant'Andrea in Monte Cavallo, die trotz ihres auffälligen Zustandes von den Jesuiten als Noviziatskirche genutzt wurde.⁴ Die jugendlichen Novizen, die aus allen Teilen Europas kamen, wurden hier für ihre Ordenstätigkeit ausgebildet. Ein Schwerpunkt dabei war die Bekehrung der Heiden in fernen Ländern sowie die Rekatholisierung der Protestanten,

¹ Titel nennen (abgekürzt?)

² Literatur zur Gründung und Frühzeit;

³ wichtigste Phasen nennen?

⁴ Literatur zur Kirche (Vorgeschichte)

weswegen die Jesuiten auf dem Quirinal noch im 18. Jahrhundert als „i Signori della Missione“ (Nolli) bezeichnet wurden.⁵

Schon 1622 hatten die Jesuiten versucht, das benachbarte Casino Bandini zu erwerben, jedoch scheiterten zwei Anläufe, dort eine größere und praktikablere Noviziatskirche zu errichten. Erst 1658 konnte der Bau nach einem Entwurf von Gianlorenzo Bernini begonnen werden. 1670 wurde die vollendete Kirche geweiht.⁶

Baugestalt

Bernini schuf einen aufwendigen Kuppelbau über querovalen Grundriss, der sich mit einer mächtigen Fassade der Strada Pia, der Hauptstraße des Quirinals zuwendet. Der Bau besitzt eine halbrunde Altarkapelle mit eigener Beleuchtung, die durch eine monumentale Säulenstellung vom Hauptraum abgegrenzt ist. Vier größere Nebenkappen nehmen die übrigen Altäre auf und vier kleinere Abseiten dienen als Durchgang zur Sakristei und für untergeordnete Funktionen. Die Anordnung der Kapellen zu beiden Seiten der Querachse soll der Forschung zufolge an die Figur des Andreaskreuzes erinnern.

Im Wandaufriß folgt die Architektur dem gängigen Schema einer Jesuitenkirche, wie es zuerst im römischen Gesù entwickelt wurde.⁷ Der saalartige Hauptraum wird von einer großen Pilasterordnung gegliedert, über der sich ein Gewölbe mit Stichkappen erhebt. Die Seitenkapellen öffnen sich in rundbogigen Arkaden, während über den waagrecht geschlossenen Durchgängen *coretti* für die Kirchenmusik eingefügt sind. Die Kombination von rundbogigen Arkaden und einer vorgelegten Pilasterordnung hat ihre Wurzeln in der Gliederung des Kolosseums und der römischen Theaterbauten.

Hier bleibt Berninis Architektursprache weitgehend konservativ. Neuartig erscheint vor allem die querovale Grundrissfigur. Ganz ohne Vorläufer ist sie jedoch nicht: Bernini selbst hatte in den 1630er Jahren bereits den ersten Sakralraum über querovalen Grundriss in Rom errichtet.⁸ Es handelt sich um die Kapelle der Kongregation de Propaganda Fide, das päpstliche Missionsinstitut an der Piazza di Spagna.⁹ Auffällig ist die gleiche Funktion als Gottesdienstraum für eine Gemeinschaft von jungen, in der Ausbildung befindlichen Missionaren.¹⁰ Eine schlagende Erklärung für diese Parallele kann ich nicht anbieten. Vielleicht liegt die Gemeinsamkeit in der erdumspannenden Tätigkeit der Missionare, auf die die Ovalform verweisen könnte.¹¹

Interessanterweise erscheint das Queroval im architektonischen Frühwerk Berninis auch an anderer Stelle, und zwar dort, wo er mit dem fast gleichaltrigen Francesco Borromini zusammen gearbeitet hat. Bis zu ihrer Trennung im Jahre 1633 waren die beiden Künstler fast unzertrennlich und zeichneten gemeinsam für zahlreiche Werke des frühen Barock

⁵ Literatur zur Geschichte und Funktion des Noviziats

⁶ Literatur zum Neubau durch Bernini

⁷ Literatur zum Gesù-Typ, insbesondere zum Wandaufriß???

⁸ Wittkower (Art and Arch.) nennt auch die Annunziata in Parma, die aber gar kein Oval ist

⁹ Literatur zur Bernini-Kapelle: Antonazzi; Portoghesi?

¹⁰ Literatur zur Funktion der Propaganda Fide

¹¹ Hinweis auf Ovalform bei der Darstellung der Weltkarte?

verantwortlich.¹² So arbeiteten sie gemeinsam an den Plänen für den Palazzo Barberini, dessen querovaler Gartensaal ein Novum im römischen Palastbau darstellt.¹³ Auch am Baldachin in der Vierung von St. Peter, bei dem die Anteile der beiden Künstler kaum voneinander zu trennen sind, erscheint an zentraler Stelle die Taube des Hl. Geistes in einem querovalen Feld.¹⁴

Möglicherweise war es Borromini, der Bernini zu dieser Grundrissform inspiriert hat. Das Queroval hatte in Rom keine nennenswerte Tradition. Dafür lässt es sich zu Beginn des 17. Jahrhunderts um so häufiger in der Mailänder Region finden, dort, wo der junge Borromini seine Ausbildung zum Steinmetzen erhielt.¹⁵ Prominentestes Beispiel ist der sogenannte Scurolo Nuovo im Mailänder Dom, die Grablege des hl. Carlo Borromeo, entworfen von Francesco Maria Ricchini.¹⁶ Aber auch andere Architekturentwürfe im Umkreis Ricchinis thematisieren das Queroval.¹⁷ Auf die Verbindung zwischen Ricchini und dem jungen Borromini hat Stefan Kummer wiederholt aufmerksam gemacht.¹⁸

Vor diesem Hintergrund erscheint die Genese der querovalen Kapelle der Propaganda Fide in neuem Licht. Interessanterweise stammen die einzigen zeichnerischen Dokumente für Berninis Kapelle von Borromini. Borromini brach zwar Berninis Kapelle in den 1650er Jahren ab und ersetzte sie durch einen größeren Neubau, hielt aber ihre architektonische Gestalt detailliert fest.¹⁹ Ovalform im gleichzeitigen Werk Borrominis (bes. Palazzo Carpegna – Dat.?, Oratorio dei Filippini)

Die querovale Grundrissform ist nicht die einzige formale Beziehung zwischen dem Kirchenbau von Sant' Andrea als Quirinale und dem Collegio di Propaganda Fide. Bernini griff nämlich bei der Gestaltung von S. Andrea nicht nur auf sein eigenes Frühwerk zurück, sondern auch auf diejenigen Bauteile des Kollegs, die Borromini erst kurz zuvor, in den 1650er Jahren, errichtet hatte.

Das zeigt sich zunächst an Berninis Fassade von S. Andrea. (etwas ausführlicher analysieren?) Über dem Hauptportal wölbt sich ein halbrund geführtes Gebälkstück nach vorn, das von zwei flankierenden Säulen getragen wird. Die beiden Säulen sind so weit auseinandergesogen, dass sie das Gebälk kaum wirksam unterstützen.²⁰ Sie stehen stattdessen in unmittelbarem Kontakt zur Wand. Betrachtet man das dreidimensionale Gebilde orthogonal von vorn, so reduziert es sich auf ein klassisches Ädikulamotiv, bestehend

¹² Michelangelo, Sockel der Pietà (Raspe); Literatur zur Zusammenarbeit Bernini/Borromini: Connors, Defence; Burbaum

¹³ Lit. Pal Barberini (Waddy)

¹⁴ Lit. Zum Baldachin (Kummer)

¹⁵ Lit. Borrominis Frühzeit (Kappner? Katalog Il giovane Borromini)

¹⁶ Lit. Scurolo: Kummer, Diss.; Mailand-Literatur

¹⁷ Werke nennen: S. Maria di Loreto, Mailand (Kummer); Varese, Sacro Monte, 3. Kapelle

¹⁸ Kummer, Mailänder Vorstufen

¹⁹ Literatur zu Borrominis Neubau der P. Fide Kapelle; Wien, Albertina, Az Rom 887 und Az Rom 147

²⁰ Analysen von Berninis Fassade in der Literatur

aus zwei Säulen und einem verbindenden Gebälkstück. Berninis ungewöhnliche Lösung beruht auf einer Erfindung Borrominis. Das Motiv erscheint bereits als Fensterumrahmung über dem Hauptportal der Propaganda Fide.²¹ Doch Bernini übernahm nicht nur das Motiv seines Rivalen, sondern stellte es auch auf ähnliche Weise in eine monumentale Rahmenarchitektur aus Kolossalpilastern.

Das Hauptmotiv des Inneren, der prachtvolle, viersäulige Proszeniumsgiebel, der das Allerheiligste vorhangartig umrahmt, macht ebenfalls Anleihen bei Borromini.²² Der gesprengte Segmentbogen schwingt in der Mitte in einer kunstvoll geführten halbovalen Kurve sowohl nach hinten als auch nach unten. Dadurch entsteht ein nischenartiger Raum für die große Stuckfigur des hl. Andreas. Vergleichen wir den Giebel mit einem der Fenster des Obergeschosses des Palazzo di Propaganda Fide, so wird die Herkunft deutlich, auch wenn Borromini nur einen Lorbeerkranz in die Aussparung einbettet.²³

An zentraler Stelle verwendet Bernini also Formerfindungen Borrominis. Und das zu einem Zeitpunkt, als die persönliche Beziehung der beiden längst in eine unversöhnliche Rivalität ausgeartet war. Offenbar wusste er dessen Gestaltungsideen noch immer zu schätzen.²⁴ Was er daraus schuf, geriet so überzeugend, dass man ihm die Herkunft seiner Motive kaum noch ansah. (vielleicht etwas weiter ausführen, auf welche Weise)

Vielleicht ging es Bernini einfach darum, die gleiche Zielsetzung der beiden Institutionen zum Ausdruck bringen. Darüber hinaus bestanden enge persönliche Verflechtungen zwischen Kolleg und Noviziat: So ließ sich Kardinal Antonio Barberini, einer der Protektoren der Propaganda Fide, im Garten des Noviziats seinen Alterssitz errichten.²⁵ Erwähnenswert ist schließlich, dass Berninis Wohnhaus auf der anderen Straßenseite stand, vis-a-vis zum Palazzo di Propaganda.²⁶ Bernini blickte gewissermaßen jeden Morgen beim *Frühstückskaffee* auf Borrominis Fassade.

2. Der Bau als Pamphili-Monument: Disposition und Farbgebung

Es war aber nicht nur der Missionsgedanke der Jesuiten, den Bernini in S. Andrea zum Ausdruck bringen mußte. Einfluss nahm auch der Fürst Camillo Pamphili, der den Neubau zum großen Teil finanzierte. Er tat dies nicht ganz freiwillig. Als Neffe des vorherigen Papstes Innozenz X. hatte er immense Reichtümer angehäuft und musste nun befürchten, von dessen Nachfolger Alexander VII. zur Rechenschaft gezogen zu werden. Alexander verschonte ihn, nötigte ihn aber dazu, sich mit großem Einsatz an seinem kostspieligen Verschönerungsprogramm für die Stadt Rom zu beteiligen.²⁷ Die Kirche des Jesuitennoviziats auf dem Quirinal konnte man Camillo Pamphili leicht schmackhaft

²¹ Lit. Und Belege zu Borrominis Fassade; Verweis auf Nischen in S. Giovanni in Laterano

²² Bisherige Analysen des Motivs in der Literatur (Wittkower)

²³ Weitere Werke Borrominis, die diese Form zeigen (Oratorio-Fassade, Grabmal Lateran)?

²⁴ Zitat aus Connors, Defence

²⁵ Beleg Casino Antonio Barberini

²⁶ Beleg Berninis Wohnhaus

²⁷ Literatur zum Verhältnis Alexander VII –Camillo Pamphili: Krautheimer, Rome (1985); Dorothy Metzger Habel (Pal. Chigi-Odescalchi?); Borromini-Katalog (S. Agnese?); Stephanie Leone (Pal. Pamphili)

machen, denn der Überlieferung nach hatte hier das Haus seines legendären Vorfahren, des Königs Numa Pompilius, gestanden.²⁸

Es ist unklar, ob Camillo ernsthaft in Erwägung gezogen hat, sich in der Noviziatskirche auf dem Quirinal bestatten zu lassen.²⁹ Es hat jedoch den Anschein, als sei die Grablegekirche seines Onkels, des Pamphili-Papstes Innozenz X., S. Agnese in Piazza Navona, in mancher Hinsicht zum Vorbild für S. Andrea geworden. Betrachtet man Berninis Disposition der Altarkapelle von Sant'Andrea, so weist sie überraschende Gemeinsamkeiten auf mit der rechten Seitenkapelle von Sant' Agnese, in der ursprünglich Innozenz X. sein Grabmal erhalten sollte. Wie eine Zeichnung Borrominis zeigt, war dort ebenfalls eine Abschränkung der Apsis zum Hauptraum der Kirche mit zwei Säulenpaaren geplant.³⁰ Diese kam nicht zur Ausführung, aber es ist sehr wahrscheinlich, dass Bernini diesen Entwurf gekannt hat, denn er selber lieferte einen Entwurf für das Papstgrabmal, das hier aufgestellt werden sollte.³¹ Es ist also denkbar, dass Bernini hier bewusst eine Lösung gewählt hat, die an die Pamphili-Grablege an der Piazza Navona erinnerte.

Noch ein weiterer Aspekt von Sant'Andrea al Quirinale ist deutlich von Camillo Pamphili geprägt: Die farbige Marmor-Inkrustation. Es waren die Pamphili, die als erste in Rom ganze Kirchenräume in großem Stil mit Marmor zu verkleiden. Erstes Beispiel ist die Ausstattung des Langhauses von St. Peter für das Heilige Jahr 1650. Sie wurde unter der Regie von Bernini vorgenommen und war damals nicht jedermanns Geschmack.³² Nur drei Jahre später folgte die Verkleidung des Innenraums von Sant'Agnese in Piazza Navona. Allen Pamphili-Marmorverkleidungen gemeinsam ist die Farbigkeit. Stets wurden rot gefleckter „Cottanello“ und weißer Carrara-Marmor kombiniert.³³

Genauso ist es in Sant'Andrea, wo die Vollsäulen vor der Altarkapelle mit rotem und die Pilaster des Kirchenraumes mit weißem Marmor verblendet sind. Rot und weiß sind die Farben des Hauses Pamphili. Sie finden sich auch in ihrem Familienwappen wieder. Dort sieht man eine weiße Taube mit dem Ölzweig im Schnabel auf rotem Grund. Nimmt man die goldenen Lilien auf blauem Grund hinzu, die im oberen Teil des Wappens stehen, so ergibt sich eine bemerkenswerte Analogie zur Verteilung der Farben in Sant'Andrea. Während der Hauptraum von den Farben rot und weiß beherrscht wird, erscheinen im Altarraum vergoldete Stuckengel und Lichtstrahlen vor dem Hintergrund einer blauen Mosaikfläche.³⁴ Es wirkt, als hätten Zuschauerraum und Bühne des kirchlichen Theatergebäudes ein prachtvolles Pamphili-Gewand angelegt bekommen. Dazu passt auch der pathetisch-barocke Charakter, mit dem die Inschrift an der Eingangswand der Kirche inszeniert ist. Sie huldigt dem Mäzen, dessen Ruhm die geflügelte Fama in die Welt hinaus trägt.

²⁸ Gijsbers

²⁹ Ibid.

³⁰ Alb. Az Rom 55, Diskussion

³¹ Gampp

³² Literatur zur Ausstattung St. Peter

³³ Raspe 1996

³⁴ Kuppel: Gold und Blau des Himmels, den man durch die Fenster sieht

3. Der große Wurf

Im Theatergebäude haben wir uns ausführlich umgeschaut. Nun ist es an der Zeit, unsere Aufmerksamkeit dem eigentlichen Schauspiel zuzuwenden, das auf der Bühne aufgeführt wird. Die Aufgabe, die sich Bernini stellte, war nicht einfach. Die beiden Patrone der Kirche waren der hl. Franz Xaver und der hl. Andreas. Franz Xaver war ein bedeutender Jesuit und Missionar, der 1622 heilig gesprochen wurde. Als Ordensheiliger und Vorbild für die Novizen wäre er für den Kult die geeignete zentrale Figur gewesen.³⁵

In der katholischen Hierarchie der Heiligen jedoch gebührte dem hl. Andreas der Vorrang. Andreas war der ältere Bruder des Simon Petrus und überhaupt der erste Jünger, den Jesus berufen hatte. Nicht von ungefähr beginnt mit seinem Feiertag das Kirchenjahr, und sein Haupt ist eine der vier großen Reliquien, die im Petersdom aufbewahrt werden.³⁶ Bernini kam also nicht umhin, seine Inszenierung auf den hl. Andreas auszurichten, obwohl es nur wenige Berührungspunkte zwischen dem Patron des mittelalterlichen Vorgängerbaus und dem Jesuitenorden gab.

Die Gemeinsamkeit in der Verkündigung des Evangeliums in fernen Ländern. Andreas hatte der Legende nach bei den kleinasiatischen Völkern missioniert und im griechischen Patras das Martyrium erlitten.³⁷ Auch die jungen Jesuitennovizen mussten darauf gefasst sein, für den Glauben ihr Leben zu lassen, sei es in Südamerika, Japan oder sogar im protestantischen England.³⁸

Insofern verwundert es nicht, dass Bernini als Thema des Hochaltarbildes und als Zielpunkt seiner Inszenierung das Martyrium des hl. Andreas wählte. Auf einfallsreiche Weise macht er das historische Geschehen gegenwärtig. Engel scheinen das Bild in der Schwebelage zu halten, während sich aus einer Öffnung im Gewölbe ein heller Lichtstrom in den Altarraum ergießt.³⁹ Die zweidimensionale Begrenztheit des Tafelbildes wird gesprengt, und der Betrachter gewinnt den Eindruck, Andreas richte seinen sterbenden Blick aus dem Bild heraus nach oben. Das reale Sonnenlicht wird zum anschaulichen Symbol für die göttliche Gnade, die ihm als Lohn zuteil wird.⁴⁰

So weit verläuft die Entwicklung des Dramas widerspruchsfrei. Problematisch wird das Verständnis der Handlung erst dann, wenn wir den Blick auf den gesamten Kirchenraum werfen. Wie verhält sich die schwebende Andreasfigur im Giebel zu der Szene auf dem Altarbild? Die übliche Interpretation geht dahin, dass Bernini hier die Himmelfahrt des Apostels dargestellt habe.⁴¹ Diese Deutung erscheint in mehrfacher Hinsicht fragwürdig. Zum

³⁵ Lit. Franz Xaver als Missionar und Kirchenpatron

³⁶ Lit. St. Andreas (theol., ikonogr.); Lavin, Crossing (Peterskirche)

³⁷ Lit. zur Biographie des hl. Andreas

³⁸ Lit. zu Jesuitenm Märtyrern vor 1660 (Beispiele nennen)

³⁹ Diskutieren, ob das Bild herab- oder hinaufgetragen wird? Argumente? Frage des „Illusionismus“ diskutieren?

⁴⁰ Keine „optische Täuschung“ oder Illusion wie bei einem Zauberer, sondern Verdeutlichung des „Künstlichen“ bzw. Künstlerischen. Also besser: symbolische oder allegorische Gestaltung

⁴¹ Interpretationen (z. T. nur implizit) in der Literatur (Wittkower); evtl. auch Romführer etc. heranziehen?

einen wäre es eigenartig, wenn das sakrale Schauspiel, das im Hochaltar kulminieren müsste, im Gemeinderaum seinen Höhepunkt und Abschluss finden würde. Liturgisch gesehen ist der Kuppelraum der Altarkapelle untergeordnet, auch wenn er sie an Höhe übersteigt.

Zum anderen wäre der konkrete Aufstieg des Heiligen vom Kreuz in den Kuppelhimmel nur mit größter Mühe anschaulich nachzuvollziehen, zumal das Altarbild gar nicht von überall her sichtbar ist. Im Gegenteil, durch die räumliche Trennung verdeutlicht Bernini, dass es sich hier um zwei verschiedene Szenen handeln muss.⁴²

Drittens ist eine Himmelfahrt des hl. Andreas auch theologisch abwegig, weswegen viele Autoren stattdessen etwas verwaschen von einer „Apotheose“ sprechen. Der sogenannte *Racconto*, ein Bericht des Padre Domenico Ottolini, der Vizerektor des Noviziats war, spricht lediglich von der *anima* des hl. Andreas, die in den Himmel aufsteigt.⁴³ Aber auch diese Deutung erscheint kaum glaubwürdig, wird doch die Seele des Menschen in der christlichen Ikonographie in aller Regel als unschuldiges Kind dargestellt.⁴⁴ Im Gegensatz dazu erscheint die Figur des Andreas als nackter, nur mit einem Lententuch geschürzter Mann, der deutlich sichtbar alle Zeichen des Alters aufweist. Die aus der Rückschau verfasste Quelle widmet sich hauptsächlich der Finanzierungsgeschichte des Bauprojektes und erscheint auch in anderen ikonographischen Details nicht wirklich belastbar. Lassen Sie uns daher näher hinschauen, welche anderen Indizien Bernini uns zum Verständnis der Handlung an die Hand gibt.

Beginnen wir aufgrund ihrer zentralen Bedeutung noch einmal in der Hochaltarkapelle. Dasjenige Element, das am meisten befremdet, ist die blaue Mosaizierung. Sie hinterfängt das Altarbild als homogene Fläche. Wandmosaik dieser Art ist in einem barocken Kirchenraum von größter Seltenheit; mir ist kein anderes Beispiel bekannt.⁴⁵ Nicht weniger ungewöhnlich ist der eigenartige Farbverlauf: Die Mosaiksteinchen werden von unten nach oben kontinuierlich heller. Man könnte meinen, mit der blauen Fläche sei der offene Himmel gemeint, aus dem die Engel das Bild herbeitragen. Dagegen spricht jedoch der erwähnte Farbverlauf. Wie in der Natur, verbleicht das tiefe Himmelsblau in jedem Landschaftsbild, selbst auf der Altartafel von S. Andrea, gegen den Horizont hin und wird manchmal nahezu weiß. In S. Andrea jedoch verhält sich das Blau genau umgekehrt.⁴⁶

Blaues Wandmosaik findet sich traditionell, seit der Antike, in Zusammenhängen, wo Wasser eine Rolle spielt, in Nymphäen, Brunnen und Bädern. Ich zeige als Beispiel einen Wandbrunnen aus Pompeji.⁴⁷ Hier in Sant'Andrea könnte der umgekehrte Farbverlauf andeuten, dass wir uns vorstellen sollen, wir befänden uns unter der Oberfläche des Wassers,

⁴² Vielleicht die Absurdität der räumlichen Verbindung noch deutlicher herausarbeiten?

⁴³ Beleg Ottolini

⁴⁴ Ikonographie der Seele: Marientod, Abrahams Schoß, wo noch?

⁴⁵ Gibt es Quellen dafür, daß das blaue Mosaik original ist? Hier eine Diskussion des Verhältnisses zur Inszenierung der Ikone „Salus Populi Romani“ (mit Lapislazuli-Hintergrund) in der Cappella Paolina in S. Maria Maggiore einfügen (in der Bernini-Literatur?) Andere Fälle von schwebendem Bild vor blauem Hintergrund?

⁴⁶ Kann man ausschließen, daß das Mosaik „verblichen“ ist?

⁴⁷ Beispiele nennen

in das von oben her Sonnenlicht einfällt.⁴⁸ Es ist zwar unbekannt, ob Bernini jemals getaucht ist, wir wissen jedoch von seinen weltlichen Theaterproduktionen, bei denen er zuweilen Wassermassen einsetzte, die scheinbar in den Zuschauerraum flossen, sodass das Publikum vor Entsetzen aufschrie.⁴⁹

Wie in der Forschung längst bemerkt wurde, wird auf das Element des Wassers wird auch in der Kuppeldekoration angespielt.⁵⁰ Die Fensterrahmen werden von Muscheln bekrönt, und zu Füßen der nackten Jünglinge erkennt man delphinartige Fische. Die Jünglinge selber, die der bereits erwähnte Racconto als Fischer mit Netzen anspricht,⁵¹ haben in der Tat etwas mit dem Wasser zu tun, auch wenn die Netze in Wirklichkeit fehlen. Es handelt sich vielmehr um Personifikationen von Gewässern, wie der Vergleich mit den Flussgöttern an Berninis Vier-Ströme-Brunnen belegt.⁵² Die Präsenz des Wassers und seiner Bewohner erklärt sich zwanglos aus der Lebensgeschichte des hl. Andreas, der vor seinem Apostelamt als Fischer am See Genezareth tätig war. ---

An dieser Stelle möchte ich kurz erklären, wie ein Wurfnetz funktioniert, dasjenige Instrument, mit dem der Fischer Andreas seinen Beruf ausübte. Das Netz ist rund und meist aus mehreren Segmenten zusammengenäht. Beim Auswerfen wölbt es sich wie ein Schirm und fällt kreisförmig auf das Wasser. Entlang des äußeren Umfanges sind Bleigewichte befestigt, die beim Auftreffen auf der Wasseroberfläche für ein schnelles Absinken sorgen. Sobald der Rand des Netzes den Gewässerboden erreicht hat, können die darunter befindlichen Fische nicht mehr entkommen. Mit Hilfe einer ringförmigen Schnur am äußeren Rand wird das Netz zusammengezogen und eingeholt. Man ahnt bereits, wo in Berninis Kirche das Netz zu finden ist: Die schirmförmige Ovalekuppel des Hauptraumes ist in Segmente unterteilt. Die einzelnen Gewölbesegele sind leicht gewölbt und mit einem wabenförmigen Kassettenmuster dekoriert.

Die Rippen erscheinen mit feinen Bändern am Sprengring der Laterne angebunden. Am Kuppelfuß zieht sich eine Girlande um den ganzen Bau herum, deren Enden unter der Stuckfigur des hl. Andreas zusammenlaufen. Diese umlaufende Girlande verleiht der Kuppel, wie schon mehrfach beschrieben wurde, ihren leichten, fast schwebenden Charakter.⁵³

Die ausgestreckten Arme des hl. Andreas entsprechen der Bewegung, die der Fischer beim Werfen des Netzes vollführt. Wir dürfen annehmen, dass auch Bernini der Anblick von Fischern, die ihre Netze auswerfen, vertraut war. Ich habe leider keine frühere Darstellung gefunden, auf der das Fischernetz in der Luft schwebt. Ein Kupferstich des Giovanni Stradano lehrt jedoch immerhin, dass bereits im 16. Jahrhundert in Florenz auf dem Arno

⁴⁸ Gibt es Hinweise auf dieses Phänomen (Verhalten des Lichts unter Wasser) in Optik-Traktaten des 16./17. Jh. o. ä.?

⁴⁹ Beleg (z. B. aus Warwick: „Bernini - Art as Theatre“?)

⁵⁰ Z. B. Connors

⁵¹ Zitat Ottolini

⁵² Detaillierter ausführen?

⁵³ Lit. mit dieser Beobachtung?

nach der gleichen Methode mit einem runden Netz gefischt wurde, „piscantur rete rotundo“.⁵⁴

In der Regel ist der Fischer bei der Ausübung seiner Tätigkeit nackt. So berichtet es auch die Bibel von den ersten Aposteln.⁵⁵ Allenfalls waren sie leicht geschürzt. Dementsprechend sind auch antike Darstellungen von Fischern meistens unbekleidet. Ein prominentes Beispiel befand sich in der Sammlung des Fürsten Camillo Pamphili. Die Statue zeigt einen nackten, alten Fischer, wie man an einem Körbchen mit Fischen erkennen konnte, das er in der linken Hand trägt. Die Figur wurde um 1645 bei Ausgrabungen am Meer bei Nettuno gefunden und 1658 restauriert.⁵⁶ Selbst wenn Bernini der Pamphili-Fischer nicht bekannt gewesen sein sollte - was unwahrscheinlich erscheint - so muss ihn Antonio Raggi, der Schöpfer der Stuckfigur des hl. Andreas, gekannt haben, denn er hat mehrfach Figuren der Pamphili-Sammlung restauriert.⁵⁷ Auch wenn die Körperhaltung der antiken Statue nicht der des hl. Andreas entspricht, so ist doch die Betonung der körperlichen Merkmale des Alters in beiden Fällen vergleichbar. Die schwebende Stuckfigur des hl. Andreas ist also sowohl motivisch als auch ikonographisch als Fischer gestaltet.

Die Handlung, die Bernini im Kuppelraum von Sant'Andrea zur Aufführung bringt, nimmt den Betrachter im wahrsten Sinnes des Wortes gefangen. Der Apostel wirft sein Netz aus über die in der Kirche befindlichen Gläubigen, die sich in der Rolle von Fischen im Wasser wiederfinden. Nie zuvor ist die Tätigkeit des Menschenfischers, zu der der hl. Andreas berufen wurde, eindrucksvoller in Szene gesetzt worden.⁵⁸

Die ausgebreiteten Arme des Andreas, die das Netz losgelassen zu haben scheinen, können zugleich verstanden werden als Nachahmung der Kreuzeshaltung Christi und als Ausdruck der Ergebenheit in den christlichen Auftrag.⁵⁹ Es ist gewissermaßen Gott selber, der das Netz mit den Fischen aus dem Wasser der sündhaften Welt herauszieht und zu sich in den Himmel hinauf holt.⁶⁰ Dieses Bild ergänzen die Pamphili-Tauben mit dem Ölzweig, die sich auf jedem Kapitell, sozusagen auf dem Trockenen, niedergelassen haben. Auch sie sind Symbole der Rettung aus dem alles verschlingenden Wasser der Sintflut.⁶¹

Selbst die Grundrissfigur des Querovals, von der wir am Anfang gesprochen haben, fügt sich in die Wasserthematik nahtlos ein. Seit der Antike haben Brunnen und Anlagen für Wasserspiele oft einen querovalen Grundriss, so z.B. die berühmte Naumachie des Kaisers Domitian in Rom, eine Art von marinem Amphitheater für kleine Seeschlachten, die im 16.

⁵⁴ Angaben zu Stradano. Andere Abbildungen suchen?

⁵⁵ Beleg; Lit. im Internet

⁵⁶ Lit. belege? Diskussion des sog. Seneca ergänzen?

⁵⁷ Beleg

⁵⁸ Diskussion des Begriffs „Menschenfischers“; Exegese der Symbolik des Fischfangs (bei dem die Fische eigentlich sterben)

⁵⁹ Kreuzhymnus und Kreuzverehrung des hl. Andreas ergänzen (apokryphes Evangelium)

⁶⁰ Beleg

⁶¹ Beleg

Jahrhundert immer wieder auf Kupferstichen rekonstruiert wurde.⁶² Auch Bernini verwendete das Queroval für Brunnenanlagen, zuerst in der Barcaccia auf der Piazza di Spagna und später im Vier-Ströme-Brunnen auf der Piazza Navona. Ähnlich wie in Sant'Andrea symbolisiert hier das Queroval den weltumspannenden Ozean, der die vier bekannten Erdteile umspült.⁶³ Vielleicht bewegten Bernini sogar ähnliche Gedanken bei der Gestaltung des Petersplatzes, an dem er zur gleichen Zeit arbeitete. Dort entsendet die Kirche des Fischers Petrus zwei Arme in Gestalt der Korridorflügel, und wie ein großes Wurfnetz umfängt das durchlässige Oval der Kolonnaden die aus aller Welt herbeiströmenden Gläubigen.

So gesehen, entfaltet sich das Schauspiel in Sant'Andrea auf schlüssige Weise. Letzten Endes verbildlicht Bernini jenes prophetische Wort, das der auferstandene Jesus zu Petrus sprach, als dieser nach dem Passionsgeschehen mit seinem Bruder Andreas an das Galiläische Meer zum Fischfang zurückgekehrt war: „Wenn du aber alt bist, wirst du deine Hände ausstrecken, und ein anderer wird dich gürtend und führen, wohin du nicht willst“ (Joh 21,18). Das Leben als Menschenfischer in der Welt mündet im Martyrium und wird gekrönt von der Aufnahme in den himmlischen Kreis der Heiligen.⁶⁴

Bernini nötigt den Betrachter nicht durch plakative Offensichtlichkeit, die Dekoration der Kirche so zu lesen, wie wir es eben getan haben. Seine Hinweise sind erst auf den zweiten Blick erkennbar, wie z.B. der Fußboden, der aus einer speziell ausgesuchten Marmorsorte besteht, die an Muschelschalen auf dem Meeresgrund erinnert.⁶⁵

Der große Wurf des greisen Apostels Andreas, den Bernini hier anschaulich werden lässt, involviert den Betrachter in einzigartiger Weise. In keinem anderen Werk Berninis agiert die Skulptur derart raumübergreifend.⁶⁶ Vielleicht ist das der Grund, warum der alternde Bernini sich so gern in diese Kirche zurückzog, die ihm als einzige seiner Schöpfungen eine gewisse Zufriedenheit bescherte.⁶⁷

⁶² Literatur

⁶³ Literatur zum Vierströmebrunnen

⁶⁴ Evtl Diskussion der Exegese des 17. Jh. bei Cornelius a Lapide

⁶⁵ Umrahmung des Grabmals von Kard. Sforza Pallavicini

⁶⁶ Vielleicht Inszenierung noch ausführlicher beschreiben? Deutungsaspekte im Hinblick auf Gläubige, Jesuiten? Kurzer Querschnitt durch Berninis Raum-Inszenierungen? Bibiana, Longinus, Theresa?, Konstantin, Papstgrabmäler; allgemeine Bernini-Literatur zu diesem Thema.

⁶⁷ Beleg