

# Gian Paolo Oliva und Gian Lorenzo Bernini

Von RUDOLF KUHN

Die Beziehung zwischen Gian Paolo Oliva (1600—1681) und Gian Lorenzo Bernini (1598—1680), die in der Literatur über Bernini bisweilen, aber eine bisher nicht genau umrissene Rolle spielt, hat drei Seiten, nach denen sie unterschiedlich bestimmt werden muß.

Die erste ist die so vermutete persönliche Freundschaft zwischen Bernini und dem Pater und späteren Praepositus generalis der Gesellschaft Jesu. Dieser Freundschaft hat sich Bernini gerühmt<sup>1</sup>, was in das Tagebuch des Chantelou und in die beiden Viten des Künstlers von den Filippo Baldinucci und Domenico Bernini eingedrungen ist. Bisher läßt sich historisch nur feststellen, daß uns für diese persönliche Freundschaft kein Beweis vorliegt. Bekannt ist, daß es einen und nur<sup>2</sup> einen Brief<sup>3</sup> des Jesuitengenerals an Bernini in Paris gegeben hat, der in Formen allgemeiner Höflichkeit gehalten und in der aus zwei Quellen<sup>4</sup> stammenden, übereinstimmenden, längeren Version eher ein kluges, zum Vorzeigen bestimmtes Erzeugnis der Feder des Generals ist, das Oliva als einen Mann wird haben erscheinen lassen, der auch gegen Dritte bei sich bietender Gelegenheit von dem allerchristlichsten König in vorzüglicher Anerkennung zu sprechen pflegte. Ein offiziöser, auch von Oliva selbst publizierter Brief.

Berninis eigene Äußerungen in diesen Fragen mit sehr viel Vorsicht aufzunehmen, legt auch die Beobachtung nahe, daß die uns in den Viten und bei Chantelou nahegebrachten Freunde Berninis stets ersten Ranges und auf der „Menschheit Höhen“ wandeln; seine Freunde sind zwei Päpste, eine Königin, eine Reihe von Kardinälen und ein Jesuitengeneral. So wird der Historiker vermuten, daß der Cavaliere des Christus-Ordens durch solche ausgestreute Hinweise seinem Sozialprestige etwas nachhalf (wie es wohlwollend auch Chantelou verstand)<sup>5</sup>. Ausnahmen, wie vielleicht das wirklich herzliche, väterliche Verhältnis

<sup>1</sup> *Chantelou*, 2. 6. 65.

<sup>2</sup> *Oliva*, *Lettere* (Rom, 1681) vol. I, Vorwort.

<sup>3</sup> Olivas Brief an Bernini ist gekürzt in der Vita des Domenico Bernini, vollständig in der Vita des Baldinucci und Gian Paolo Oliva, *Lettere* (Rom 1681) vol. II, S. 13 f., Nr. 579, zu finden; bei Oliva scheinen zwei Worte irrtümlich ausgefallen zu sein.

<sup>4</sup> Dem Ordenshaus des Absenders und der Casa Bernini des Empfängers.

<sup>5</sup> *Chantelou*, 7. 6. 65.



Urbans VIII. zu dem jungen Künstler<sup>6</sup>, bedürfen jeweils genauer Erörterung<sup>7</sup>.

Hinzu kommt letztlich, daß außer in der deutschen Sprache in den anderen Sprachen der „Freund“ ein umfassenderer Begriff ist und in der Mehrzahl der Fälle den guten Bekannten, den man einige Male zu sehen die Freude gehabt hat, meint.

Berninis und Olivas persönliche Freundschaft ist vorerst nicht erwiesen.

Anders auf der zweiten Seite: der Schätzung des Künstlers durch Gian Paolo Oliva. Diese kann auch im gegenwärtigen Zustand der Forschung genauer bestimmt werden. Da ergibt sich, daß der päpstliche Hofprediger in den drei Bänden seiner Predigten (hauptsächlich Advents- und Fastenzyklen<sup>8</sup>), die er am päpstlichen Hofe gehalten hat, Bernini als einzigen Künstler um seiner Werke willen überhaupt und ihn bzw. seine Werke mehrfach und immer rühmend erwähnt<sup>9</sup>.

Olivas Verständnis der Kunst des Bernini als Kunst war beschränkt; seine Kenntnis — man vergleiche die Beschreibung der Kathedra — höchst ungenau; aber er hat sie gekannt und war auch der Meinung, in Bernini den Phidias<sup>10</sup> seiner Zeit zu sehen.

Auf der dritten Seite: Oliva als Anreger Berninischer Kunst, liegt das Verhältnis komplizierter. Nach diesen seinen Predigten war Oliva ein bewundernswerter, ernsthafter und mutiger Vertreter der katholischen Reform. Fast allein von ihr, von den Pflichten der Bischöfe und Prälaten, die ihm zuhörten, an der päpstlichen Kurie und besonders je zu Hause in den ihnen anvertrauten Diözesen zu reformieren, spricht er mit Beharrlichkeit und insistierend<sup>11</sup>.

So werden alle seine Predigten zu moralischen Homilien. Etwa eine dogmatische, z. B. theologische oder christologische Exegese wird von ihm nicht geleistet. Ein flüchtiger Blick in seine publizierten, ausgewählten Bibelkommentare<sup>12</sup> läßt dieses vorzügliche Interesse an der anagogischen Benützung ebenfalls erkennen. Es steht nicht zu ver-

<sup>6</sup> Chantelou, 6. 6. 65.

<sup>7</sup> Vgl. *Erich Hubalas* Erklärung der Büste Urbans VIII. in Spoleto in Gesprächen und Vorlesungen.

<sup>8</sup> *Gio. Paolo Oliva*, Prediche dette nel Palazzo Apostolico, vol. I—III (Rom 1659—74), die übrigens auch lateinisch erschienen sind unter: *Conciones habitae in Palatio Apostolico* (Lyon - Mainz 1664 ff.).

<sup>9</sup> Stellen: Vierströmebrunnen: vol. II, § 96; Baldachin: vol. II, § 236, vol. III, § 631; Konstantin: vol. III, § 301; Kathedra: vol. III, §§ 631, 642, 686; Engelsbrücke und Tiber: vol. III, § 530; Sonstiges: Casa santa: vol. III, § 159; Fontana Paola, Bewässerungssystem, Brunnen u. a. auf dem Petersplatz: vol. II, § 316.

<sup>10</sup> *Oliva*, Prediche ... vol. II, § 96.

<sup>11</sup> Auch gegen die Leidenschaft, Kunstwerke zu sammeln, bei Kirchenfürsten: a. a. O. vol. II, § 388; ferner: non è la Chiesa nè Accademia nè Teatro: vol. I, §§ 351, 356, in der ganzen einundvierzigsten Predigt §§ 570—588.

<sup>12</sup> *Olivas*: in selecta S. Scripturae loca commentationes sind Lyon 1677 ff. erschienen.



muten, daß Bernini von Oliva gerade zur theologischen Seite gelenkt, dazu angeregt und befeuert werden konnte. Wenn Lehrgegenstände, die in Berninis Kunst eine Rolle spielen, bei Oliva berührt werden, ist nie eine Übereinstimmung in einer besonderen Wendung zu finden; und wenn Oliva Berninische Kunstwerke beschreibt — man vergleiche die Kathedrabelbeschreibung, besonders die Stellung der Kirchenväter<sup>13</sup>, die Abhängige vom Stuhle Petri sind, nicht aber dessen Träger —, sind die für die ekklesiologische Exegese wichtigen Punkte nur ungenau zur Kenntnis genommen. Bisher<sup>14</sup> kommt Oliva weder als allgemeiner Berater noch als ikonologischer Programmierer für Bernini irgendwie in Frage.

Oliva hat allerdings, wie bekannt ist, bei zwei gestochenen Illustrationen des Bernini und, wie hier gezeigt werden kann, noch für einen dritten Stich des Bernini eine Rolle gespielt: für den zweiten Band der Hofpredigten des Oliva hat Bernini den Stich mit der Johannespredigt entworfen<sup>15</sup>; und für die Bände der Bibelerklärung den Stich: *Colligite fragmenta*<sup>16</sup>. Ich möchte vermuten, daß auch der Stich *Sangue di Cristo* (s. Taf. 16) für Oliva bestimmt gewesen sein könnte, eventuell für eine Neuauflage des ersten Bandes seiner Predigten. Jedenfalls geht die Vorstellung zu diesem Stich auf Oliva, und zwar diesen ersten Band der Predigten zurück. (Bernini über die Lektüre der Predigten des Jesuiten überhaupt: Lesen Sie zu Ihrer Erbauung die Predigten des Pater Oliva. Da werden Sie schöne Stellen finden, die Sie zur Tugend mahnen<sup>17</sup>.)

<sup>13</sup> *Oliva, Prediche* ... vol. III, § 686.

<sup>14</sup> D. h. nach der Lektüre der Prediche. Eventuell könnten ferner von Interesse sein die Predigtensammlungen *Olivas: Sermoni domestici* (Rom 1670 ff.); ebenfalls lateinisch erschienen unter: *Allocutiones ad suos in Urbe* (Prag 1676 ff.); und *Quaranta sermoni detti in varii luoghi sacri di Roma* (Rom 1670). Letztere enthält unter anderem 16 Predigten für die Oratorianer in Rom: *sermoni detti nella chiesa nuova e sul Monte di Sant'Onofrio per servire a' Padri dell' Oratorio, incl. einer auf Filippo Neri*. Dieses Faktum ist auch als Beispiel nicht unwichtig für die vielen religiösen Querverbindungen im damaligen Rom, wie ja auch die Kenntnis des für Bernini so wichtigen Franz von Sales durch verschiedene Kräfte gefördert wurde, so z. B. von Kardinal Fabio Chigi, seit 1655 Alexander VII. (vgl. *Chantelou*, 23. 8. 65; ferner *Pastor*, XIV, 393), so auch eben von den Jesuiten (vgl. u. a. *E. R. Curtius*, Franz. Geist im 20. Jh. [Bern 21960] 445, 446) und ihrem späteren General Gian Paolo Oliva, Predigt XXIII am päpstlichen Hof.

<sup>15</sup> Abbildung: *Brauer-Wittkower*, Tf. 197a.

<sup>16</sup> Abbildung: *Brauer-Wittkower*, Tf. 197b; die Meinung, er sei für Band III der Predigten, ist nach den Exemplaren der Bayrischen Staatsbibliothek irrtümlich. Auch ist die Wahl des Themas kein Zeichen gewachsenen Selbstbewußtseins für Oliva, sondern im Gegenteil ein Akt der Bescheidenheit; vgl. die Auslegung des Mottos im Vorwort des ersten Bandes.

<sup>17</sup> *Chantelou*, 23. 7. 65.



Folgende Momente kennzeichnen die Besonderheit des genannten Stiches: 1. das Blut Christi fließt aus allen seinen Wunden in solchen Strömen, daß die ganze Erde in ihm, als in einer zweiten Sintflut, jetzt der Gnade und Erlösung, ertränkt ist; 2. von Golgatha, das mit in der Flut ertrunken ist, ist das Kreuz emporgehoben und schwebt in den Lüften; 3. das Kreuz schwebt schräg, wodurch es in einer symbolischen Anordnung (die auch sonst bei Bernini zu belegen ist, z. B. bei Longinus<sup>18</sup>) in alle Dimensionen des Raumes weist, nach oben und unten, wie auch nach rechts und links, wie hinten und vorne zugleich.

Diese drei Momente unterscheiden die Darstellung von den herkömmlichen Formen sowohl des Gnadenstuhles wie der doppelten Fürbitte Christi und Mariae beim Vater, die noch in einem Ureinfall Berninis erhalten ist<sup>19</sup>. Diese drei neuen Momente nun sind bei Oliva zu finden.

Oliva, Prediche . . . , Predica XXXIII (wohl vom Kardienstag 1654<sup>20</sup>): Christus am Kreuz: Deus, Deus meus, ut quid dereliquisti me? — E ciò stimato che fosse per consideratione, ch'egli facesse a'tormenti proprij? Derivossi la querela dal non vedere maturati i frutti della sua Croce, nè convertiti i Gentili, per la salute de'quali penava sù la durezza di quel tronco. Fù un dire *all'Eterno Padre*: io muoio, mà ove sono i Popoli à me promessi, quando per loro morissi? I chiodi, che mi trafiggono, sono quattro: mà delle quattro parti del Mondo niuna veggo compunta. Se una goccia solo del mio sangue basta per ricomperare più Mondi: come à *diluvio sì grande di sangue* nè pure una sola Provincia dell'Universo s'arrende, si che rinuntii la falsità de' Simulacri, e voi adori, Dio vivo e vero? Frà le paglie del Presepio hebbi a'miei piedi, ne'suoi Principi, trè Reami: e pel patibolo della Croce un solo Castello non muta Religione e non migloria costumi? Oh, se potessi, senza ostentatione di miracolo o staccare me medesimo da questo Legno, o *crocifisso staccar lui da questo Monte, e volarmene sopra di esso à comunicare* i frutti della Redentione *all'Oriente, all'Occidente, al Mezzo giorno, e al Settentrione!* trà le conversioni di tanti popoli morrei sodisfatto, e riputerei il patibolo d'infamato, cocchio di *trionfante*. Mà sul Torchio della Croce *spremersi quanto sangue hò nelle vene*, e non rinverdire per esso nè meno un'albero di tante selue idolatre, nè cangiarsi in grappolo di carità una sola lambrusca di livore, mi radoppia l'agonia, e fà che io muoia assai peggio trafitto nell'anima dal cordoglio, che non sono da'ferri traforato nel corpo. — Bernini hat, von diesem ergreifenden Stück Predigt ange-regt, die Idee desselben doch als Mirakel gezeigt.

Durch diese Beziehung des Stiches *Sangue di Cristo* auf Oliva kommt die Berniniforschung aus einer Verlegenheit, in welcher wir uns befunden haben. Denn zumindest seit den Forschungen von Brauer und

<sup>18</sup> Vgl. *Verf.*, Die Entstehung des Berninischen Heiligenbildes (Berlin 1967) 106.

<sup>19</sup> Abbildung: *Brauer-Wittkower*, Tf. 128.

<sup>20</sup> Tom. I. Pars. I. § 468, hier nach der ersten Auflage, S. 526; in der zweiten Auflage S. 589.



Wittkower rückte Bernini für uns Schritt um Schritt immer mehr ins Ruhige, Klare, Maßvolle, im Sinne der europäischen Konstanten Ernst Robert Curtius', ins Klassische<sup>21</sup>. Dieser visionäre Stich aber, als eigene Vision des Bernini, als die er bisher hypothetisch hätte behandelt werden müssen, ist von uns, die wir über Bernini arbeiteten, an den Rand geschoben worden, weil er einen Fremdkörper in seinem Oeuvre bildet, und er hat, wenn nicht radikal an den Rand geschoben, das Bild vom Altersstil des Bernini verfälscht. Berninis Altersstil wurde durch ihn ein subjektives, eher religiös-psychisches Problem. Hat Bernini nun aber, außer der traditionellen Ikonographie, auch die neuen Concetti, wenn auch in nur rhetorisch-religiös-ergreifendem Zusammenhang vorgefunden, sie zusammengesehen und zusammengestaltet, so ist das ein ander Ding: und ist Bernini auch in diesem Werke auf der objektiven, der allgemein-verbindenden und sachlich-religiösen Ebene von Tatsachen des Glaubens geblieben, deren sehr feine Grenze er in der Discretion seines immer „mit der Kirche fühlenden“ Geistes öffentlich nie überschritten hat. So kann der Altersstil der gesamten Kunst des Bernini jetzt mit dessen großem Thema, das ist: der *Einheit von Verehrung und Liebe* oder, wie Ignatius von Loyola sagt, des amor reverencial, endlich dargestellt und gerade im Zusammenhang mit Ignatius neu beleuchtet werden: dergestalt<sup>22</sup>, daß Bernini im Thema seines Lebens von der Darstellung der sinnlichen Liebe in den antikischen Borghese-Figuren über die der Gottesliebe in den Heiligenfiguren der Reifezeit schließlich in seinem Alterswerk bis zur verehrenden Gottesliebe als Thema emporgestiegen ist, wodurch hier, nach einem langen Lebensweg, im amor reverencial die verehrende Scheu der römischen Pietas aus der Aeneasgruppe völlig verwandelt, ganz christlich wiedergekehrt ist.

<sup>21</sup> Ernst Robert Curtius, Europ. Lit. u. Lat. MA (Bern 1954) 277.

<sup>22</sup> Vgl. *Verf.*, Gian Lorenzo Bernini und Ignatius von Loyola, im Druck.