

HANS GERHARD EVERS

# SCHRIFTEN

PDF-Auszug des Aufsatzes

## Zur Scala Regia des Vatikans

*Erstveröffentlichung:*

*Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia,*

*Vol. 39, 1966/7, p. 189-215.*

<https://archiv.evers.frydrych.org>

*Technische Hochschule Darmstadt 1975*

## *Zur Scala Regia des Vatikans*

Bis in den Anfang unseres Jahrhunderts war Berninis Treppe (Abb. 24, 25) als perspektivisches Kunststück berühmt, und zwischen den Worten der berufsmäßigen Fremdenführer und der Kunstwissenschaftler bestand kein großer Unterschied. Der Irrtum dieser Ansicht ist von E. Panofski<sup>1</sup> berichtigt und die ästhetische Bedeutung der Säulenstellungen klar gemacht worden: sie täuschen nicht eine größere Tiefe vor, sondern wirken einem solchen Eindruck entgegen.

Daß die Scala Regia mit dem Gesamtausbau der Kolonnaden und der Korridore des Petersplatzes zusammenhängt, und daß dieses Programm eine ungewöhnlich schwierige Bauaufgabe bedeutete, hat H. Voss<sup>2</sup> betont. Er nahm an, daß die divergierende Südwand der Treppe erst von Bernini gebaut sei, und fügte zu der perspektivischen Bedeutung der Säulen eine konstruktive: sie seien eingestellt, um die Last der quer darüber laufenden Wände der Sala Regia abzustützen. Für diesen Nachweis spricht: die Flachheit derjenigen Nischen in den Seitenwänden des Unterlaufes des Scala Regia, über denen diese Wände liegen, und der Einbau der Substruktionsmauer unterhalb der Treppe, von der gleich die Rede sein wird. Dagegen wird die Wichtigkeit dieses Nachweises gemindert, wenn man sieht, daß der große Bogen unterhalb der Cappella Paolina, der die ehemalige Via Cornelia überwölbt, eine Durchfahrtsweite hat, die nicht geringer ist als die lichte Weite der Scala Regia ohne Säulen. Wenn hier, hundert Jahre vor Bernini, ein solcher Bogen möglich war, so brauchten also auch in der Scala Regia die Säulen nicht der Konstruktion wegen zu stehen.

Hermann Egger<sup>3</sup> hat in zwei aufschlußreichen Arbeiten die Vorgeschichte des Petersplatzes und den Uhrturm von 1617 behandelt. Dieser Uhrturm war, wie wir sehen werden, in vieler Beziehung der Vorgänger der Scala Regia, und Bestandteile von ihm sind in den Eingang des Korridors wieder eingebaut.

H. Brauer und R. Wittkower<sup>4</sup> haben in dem imponierenden Werk über die Handzeichnungen Berninis daran gearbeitet, den tatsächlichen Bauverlauf zu klären, und haben dazu die flüchtigen Skizzen fast an der Grenze des Möglichen interpretiert. Es steht seither fest, daß zuerst die Korridore, dann die Scala Regia gebaut wurden.

Zuletzt sind in dem Conclave-Werk von F. Ehrle und H. Egger<sup>5</sup> zwei Conclavepläne veröffentlicht worden, durch die die vorigen Feststellungen in wesentlichen Punkten wieder erschüttert sind. Der Plan der Papstwahl von 1605 (Abb. 14) zeigt eine schräge, divergierende Führung des Unterlaufes der Treppe. Und der Plan der Wahl von 1655 (Abb. 15) zeigt den Korridorarm nach dem Plane Berninis schon in Bau befindlich, während er nach den Aufstellungen von Brauer-Wittkower erst einige Jahre später geplant wäre<sup>6</sup>. Mir erscheint fraglich, ob aus den wenigen Indizien, Zeichnungen und Verhandlungen, die bisher bekannt gemacht worden sind, die Gedankenentwicklung bei Bernini vollständig

verfolgt werden kann, da zum Beispiel bei jeder Verhandlung zu fragen ist, ob nicht Bernini diplomatisch die Kardinalskongregation und den Papst Schritt für Schritt zu Entschlüssen zu bringen suchte, deren künstlerische Gesamteinheit ihm längst klar war.

Die Forschung hat nun zwei Wege weiter zu gehen. Erstens die Aktenforschung: über welche Vorschläge ist verhandelt worden, besonders im letzten Jahre Innocenz' x. (1654), in welcher Reihenfolge sind die Bauaufträge vergeben und bezahlt worden. Zweitens die Erforschung des Bauwerks selber, das bei den bisherigen Arbeiten nicht erschöpfend befragt worden ist. Die bisher veröffentlichten Pläne über diese Palastteile reichen nicht aus, den tatsächlichen Bestand, geschweige denn die verschiedenen Zeitfolgen zu klären. Die Grundrisse, die diesem Aufsatz beigegeben sind (Abb. 20—21), verdanke ich der Bau-Intendanz des Vatikan, und sie gehen an Genauigkeit über Letarouilly<sup>7</sup> hinaus. Als Querschnitt der Capella Sistina kenne ich nur die Tafel IV in dem großen Werke von E. Steinmann<sup>8</sup>, die die anschließende Scala Regia nicht verzeichnet. Im Oktober 1934, als ich kurz Gelegenheit hatte, mich mit der Scala Regia zu beschäftigen, wurde gerade ein Geschoß unterhalb der Cappella Sistina mit Beleuchtung und Heizung eingerichtet, dasjenige Geschoß, dessen Wand gegen die Scala Regia vermauerte Fensternischen zeigt, die schon auf dem Conclave-Plan von 1590 angegeben sind<sup>9</sup>. Dabei wurde ein Zwischengeschoß unter der Scala Regia wieder zugänglich gemacht, von dessen Existenz nicht einmal die Baubehörde gewußt hatte. Die Substruktion Berninis läuft dort nicht längs, sondern quer zur Scala Regia in wuchtigem Roh-Ziegelwerk unterhalb des westlichen Mauerzuges der Sala Regia durch. Die Systematisierungen in den letzten Jahren des Pontifikates Pius XII. sind leider nicht zu einer genauen Bauaufnahme ausgenützt worden. Im Oktober 1961 wurde, auf meine Bitte, Dipl.-Ing. Friedrich Traut von den zuständigen leitenden Beamten des Vatikanstaates, Dr. D. Redig de Campos und comm. Dott. ing. Camillo Rebecchini, in dem Bereich der Treppe mit größter Sorgfalt geführt. Ihnen allen habe ich für die gesammelten Hinweise aufrichtig zu danken<sup>10</sup>.

Daß die Westmauer des Ripiano doppio nicht von Bernini errichtet, sondern nur verändert ist, war bekannt. Im Osten trifft die Scala Regia auf die Außenwände der Sala Regia und der Cappella Paolina. Die Nordseite muß immer mit der Mauer der Cappella Sistina in Verbund gewesen sein. Aber die Untersuchung der Südwand der Scala Regia (Abb. 26, 27), die nach Voß, und vermutlich allen anderen Forschern, von Bernini neu errichtet wäre, läßt Fragen offen. Sie ist außerordentlich behindert durch Keller, Höfe und verschachtelte Räumlichkeiten vieler Art. Das einzig zugängliche Südwandstück der Scala Regia unterhalb des mittleren Podests, zeigt einen Verstärkungspfeiler. Solche Pfeiler sind in dem Plan der alten Peterskirche von Alpharano<sup>11</sup> angegeben. Bei einer Anklopfung sowohl an diesem Pfeiler wie an anderen Stellen der Südwand der Treppe kam nicht der von Bernini in der inneren Substruktion benutzte Ziegel, sondern Tuff mit Malta zum Vorschein, den mein liebenswürdiger Führer Camillo Rebecchini

als mittelalterlich bezeichnete. Welche Teile der heutigen Südwand der Scala Regia sind also wirklich von Bernini? Haben die beiden Läufe der früheren Treppe wirklich parallel nebeneinander gelegen?

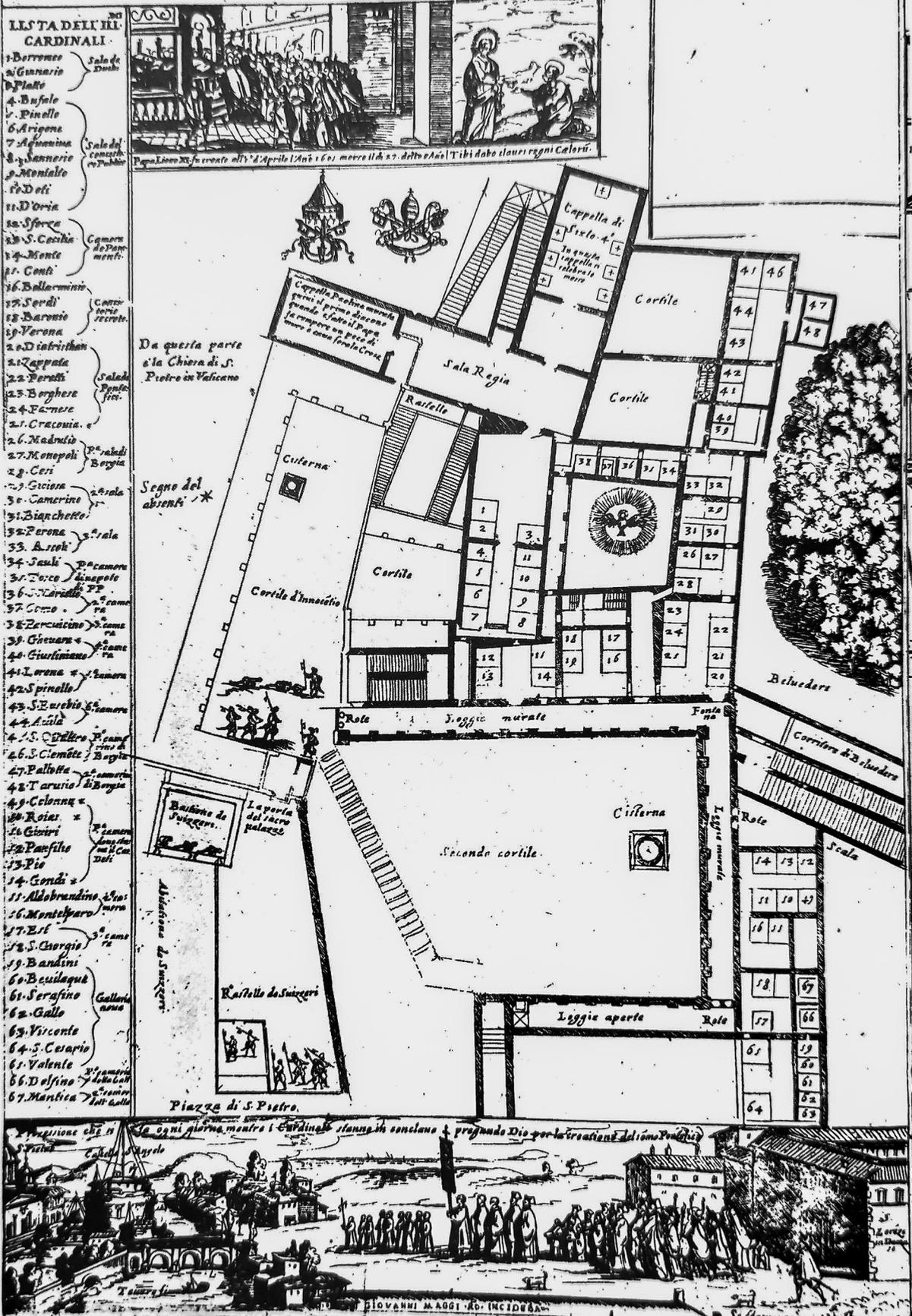
Wer nur die Pläne kennt und sich von der ursprünglichen Beschaffenheit des Geländes kein Bild zu machen sucht, dem wird es selbstverständlich scheinen, daß die früheren Treppenläufe Wand-an-Wand liegen müßten, und daß der abweichende Winkel beim unteren Treppenlauf, den Bernini so genial zu benutzen verstand, auch erst von Bernini geschaffen sein müßte. Er wird die entschiedene Abweichung, die der untere Treppenlauf im Conclaveplan von 1605 zeigt, mit Ungenauigkeiten innerhalb dieses Planes erklären.

Aber an dieser Stelle lag ein ursprünglicher Abfall des Baugeländes, des Hügels Mons Saccorum<sup>12</sup>. Die Bebauung mit Cappella Sistina, Sala Ducale und Damasus-Hof entspricht in sanftem Rund dem Gelände. Um einen vollen Geländeabsatz tiefer und weiter nach außen, nach Süden, zog sich (und zieht sich noch heute) um diesen Hügelrand die Cortina, die die Befestigung des Vatikangebietes bildete. Der Abfall der beiden Geländestufen kam vorn am Petersplatz in der Überhöhung des Marschallhofes über den Hof der Schweizer zum Ausdruck. Der Aufstieg vom Schweizerhof zur höheren Geländestufe, die im Damasus-Hof erreicht wurde, erfolgte nicht mit einer Rampenführung, die genau parallel zu den oberen Bauten oder zur unteren Cortina lag, sondern schräg zu ihnen, wie es einem Aufstieg an einem schrägen Gelände entsprach. Das ist in allen Conclave-Plänen zu sehen, besonders deutlich 1590, 1605, auch 1655. Es ist also denkbar, daß der ursprüngliche Abstieg über das abfallende Gelände auch von der Sala Ducale zur Peterskirche in Form einer schräg gewinkelten Serpentine niederging und in dieser gewinkelten Form überbaut wurde. Dann wäre zwischen den beiden alten Treppenläufen ein schmaler toter Winkel gelegen, unzugänglich, den die anderen alten Zeichner in dem Bestreben nach Gradlinigkeit unterdrückt hätten. Dann bezöge sich auf diesen toten Winkel die Angabe von Carlo Fontana<sup>13</sup>: »Als man den Umbau mit großem Eifer angefangen hatte, und dafür an bestimmten Stellen die Mauern einbrach, die bis zur Höhe der Gebäude hinaufreichten, entdeckte man, daß die Dicke der Wand, welche die Treppenläufe von der Sala Regia scheidet, in ihrer Mitte voll von Ruinen war. Daraus war das völlige Ausweichen dieser Mauer, und damit der Zusammensturz der ganzen Gebäude zu befürchten.« Und ebenso die späteren Worte: »die alten Mauern, die noch jetzt die Scala Regia einengen . . .«.

Hier wird man eine vielleicht in der Durchführung schwierige, in ihrer Fragestellung aber einfache Untersuchung des heutigen Bauwerks und seiner Grundlagen durchführen müssen. Da ich diese Bauaufnahme zur Zeit nicht machen kann, so mögen die Außenbilder wenigstens vor Augen führen, wie »einseitig« Berninis Treppe ist, da nicht leicht ein anderes, gleich berühmtes Bauwerk einen so krassen Gegensatz von beschwingtem Inneren und vernachlässigtem Äußeren zeigen wird.

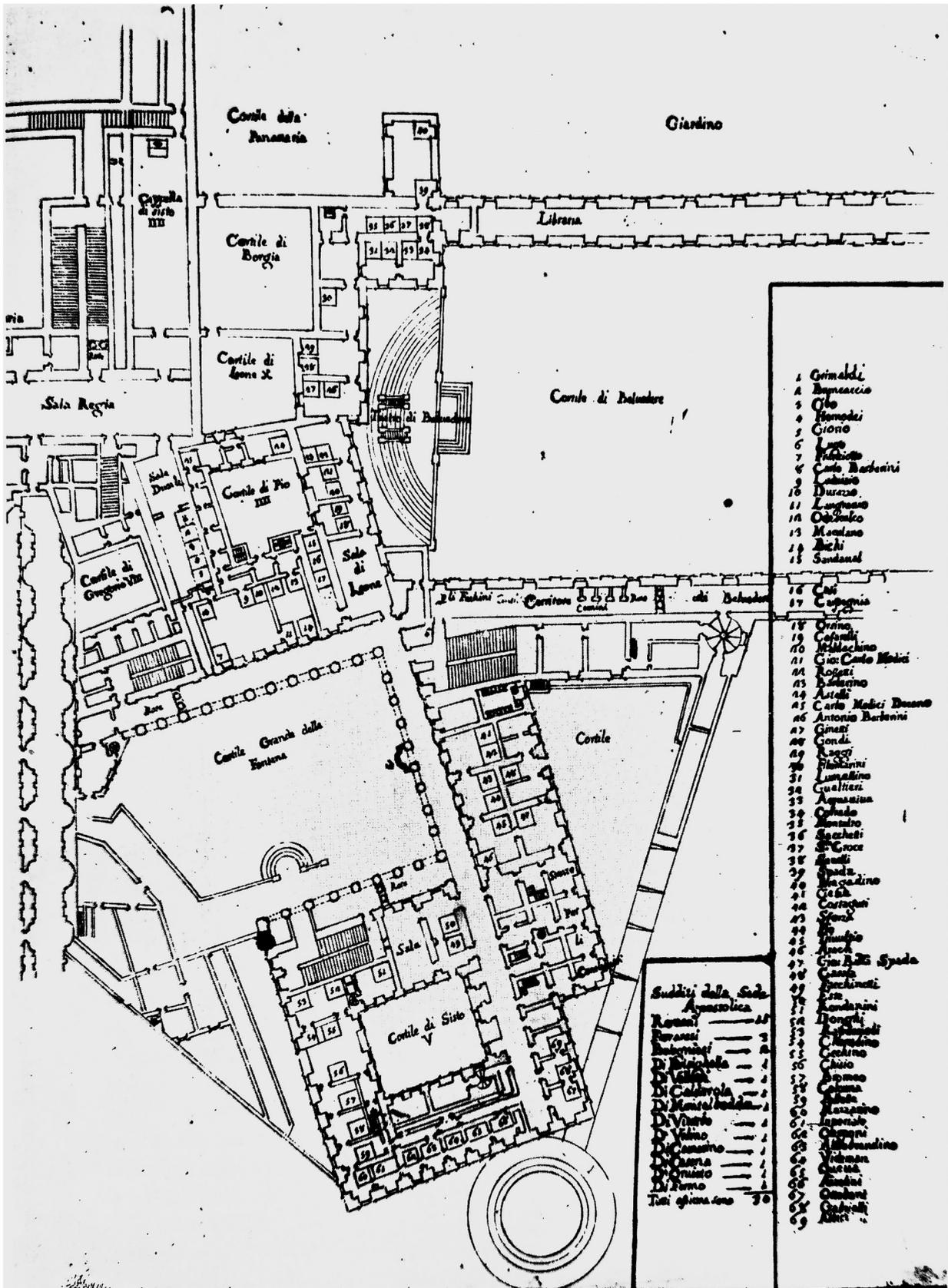
VERA et REAL PIANTA DEL CONCLAVE

FATTA IN SEDIA VA  
Si stampano in Roma a Paolino Appresso



- LISTA DELL'HI. CARDINALI.**
- 1. Borromeo
  - 2. Gennaro
  - 3. Platte
  - 4. Bufale
  - 5. Pinello
  - 6. Arigona
  - 7. Aquaviva
  - 8. Sannerio
  - 9. Montalto
  - 10. Deti
  - 11. Doria
  - 12. Sforza
  - 13. S. Cecilia
  - 14. Monte
  - 15. Conti
  - 16. Ballarmino
  - 17. Serdi
  - 18. Barozio
  - 19. Verona
  - 20. Diabrittan
  - 21. Zappala
  - 22. Perelli
  - 23. Borghese
  - 24. Farnese
  - 25. Cracovia
  - 26. Madrucci
  - 27. Monopoli
  - 28. Ceri
  - 29. S. Sisto
  - 30. Camerino
  - 31. Bianchetto
  - 32. Perona
  - 33. Ascoli
  - 34. Jacobi
  - 35. Torco
  - 36. Caradillo
  - 37. Conco
  - 38. Zaccarino
  - 39. Cievano
  - 40. Giustiniani
  - 41. Loma
  - 42. Spinello
  - 43. S. Urbano
  - 44. Atilio
  - 45. Caltabiano
  - 46. S. Clemente
  - 47. Pallotta
  - 48. Tarusio
  - 49. Colonna
  - 50. Rias
  - 51. Civini
  - 52. Panfilo
  - 53. Pio
  - 54. Condi
  - 55. Aldebrandino
  - 56. Monteparo
  - 57. Est
  - 58. S. Giorgio
  - 59. Bandini
  - 60. Bevilacqua
  - 61. Serafino
  - 62. Gallo
  - 63. Virconti
  - 64. S. Cesario
  - 65. Valente
  - 66. D'offino
  - 67. Mantica

Abb. 14. Rom, vatican, Conclaverplan 1605



- |    |                    |
|----|--------------------|
| 1  | Grimaldi           |
| 2  | Borghese           |
| 3  | Cibo               |
| 4  | Homodei            |
| 5  | Giono              |
| 6  | Luca               |
| 7  | Petrucchi          |
| 8  | Carlo Barberini    |
| 9  | Labini             |
| 10 | Durazzo            |
| 11 | Lungarotti         |
| 12 | Obispo             |
| 13 | Mariano            |
| 14 | Bichi              |
| 15 | Sondani            |
| 16 | Casi               |
| 17 | Catagnini          |
| 18 | Orsini             |
| 19 | Cofani             |
| 20 | Milaciano          |
| 21 | Giuseppe Medici    |
| 22 | Ruffini            |
| 23 | Baldoni            |
| 24 | Autelli            |
| 25 | Carlo Medici Duomo |
| 26 | Antonio Barberini  |
| 27 | Ginetti            |
| 28 | Gondi              |
| 29 | Angeli             |
| 30 | Flaminio           |
| 31 | Luminalino         |
| 32 | Guattieri          |
| 33 | Agostini           |
| 34 | Orlando            |
| 35 | Monte              |
| 36 | Scacchi            |
| 37 | St. Croce          |
| 38 | Storti             |
| 39 | Spada              |
| 40 | Marcadino          |
| 41 | Galati             |
| 42 | Castellani         |
| 43 | Strozzi            |
| 44 | Strozzi            |
| 45 | Strozzi            |
| 46 | Strozzi            |
| 47 | Strozzi            |
| 48 | Strozzi            |
| 49 | Strozzi            |
| 50 | Strozzi            |
| 51 | Strozzi            |
| 52 | Strozzi            |
| 53 | Strozzi            |
| 54 | Strozzi            |
| 55 | Strozzi            |
| 56 | Strozzi            |
| 57 | Strozzi            |
| 58 | Strozzi            |
| 59 | Strozzi            |
| 60 | Strozzi            |
| 61 | Strozzi            |
| 62 | Strozzi            |
| 63 | Strozzi            |
| 64 | Strozzi            |
| 65 | Strozzi            |
| 66 | Strozzi            |
| 67 | Strozzi            |
| 68 | Strozzi            |
| 69 | Strozzi            |

- Sudditi della Sede Apostolica**
- |                 |    |
|-----------------|----|
| Romani          | 25 |
| Baroncelli      | 2  |
| Di Bologna      | 1  |
| Di Ferrara      | 1  |
| Di Caserta      | 1  |
| Di Montecassino | 1  |
| Di Viterbo      | 1  |
| Di Velletri     | 1  |
| Di Cornetani    | 1  |
| Di Capua        | 1  |
| Di Frosinone    | 1  |
| Di Fregene      | 1  |
| Tutti gli altri | 30 |

Abb. 15. Rom, Vatikan, Conclaveplan 1655

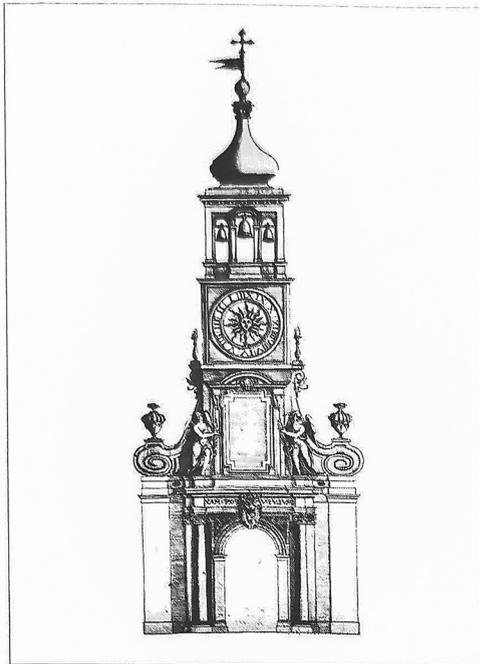


Abb. 16. Rom, Uhrturm, Entwurf A

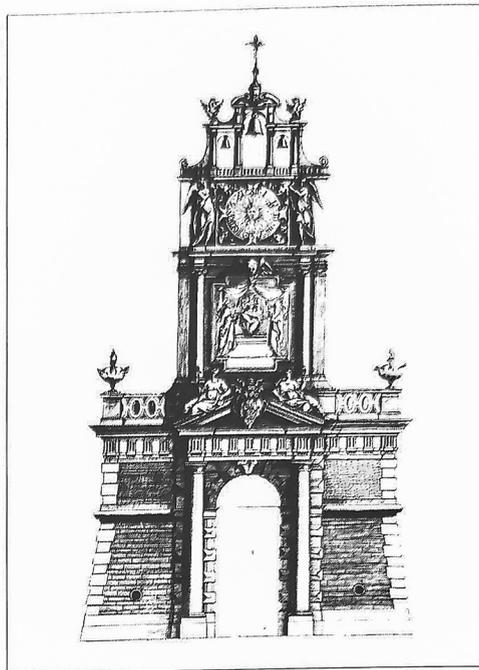


Abb. 17. Rom, Uhrturm, Entwurf B

Unabhängig von der Bauaufnahme ist eine Überlegung möglich, wie die Treppe, die von der sixtinischen Kapelle und von der Sala Regia in die Peterskirche hinabführte, durch Bernini zu einer »Regia« wurde, — also zur Hoheits-treppe oder zur königlichen Treppe —, wenn man diesen Ausdruck im Bereich des Papstpalastes nicht scheut.

Zur weltlichen Herrschaft früherer Jahrhunderte gehörte als Bauform die Hohe Pforte, die Chalke, das Fürstenportal. Soweit die Päpste Landesherren waren, hatten auch sie Bauformen dieser Art nötig. Im 15. und 16. Jahrhundert schob sich dieses Baubedürfnis in den Vordergrund, steigerte sich bis zum Uhrturm Paul v. und war anschließend schon bei Alexander VII. und Bernini deutlich abgeschwächt. Heute ist dieses Baubedürfnis fast nicht mehr vorhanden. Der Eingang zum Vatikan ist nebensächlich geworden, und der Petersplatz ist nur der Kirche vorgelagert. Wenn das architektonische Kunstwerk Berninis an seinem Platze nicht eingebaut wäre, würde heute niemand dort eine Architekturform vermissen.

Um die Wende zum 16. Jahrhundert war das ganz anders. Der Straßendurchbruch Alexanders VI., der Borgo nuovo, führte von der Engelsbrücke nicht auf die Peterskirche zu, sondern auf die Pforte des Vatikans<sup>14</sup>. Der Petersplatz lag seitlich, herausgenommen aus der Richtungsachse, ein Versammlungsplatz, kein Durchgangsplatz. Die Stiche (Abb. 28) und Zeichnungen des 16. Jahrhunderts, die den Petersplatz überliefern, haben mehrfach nicht die Benediktionsloggia und

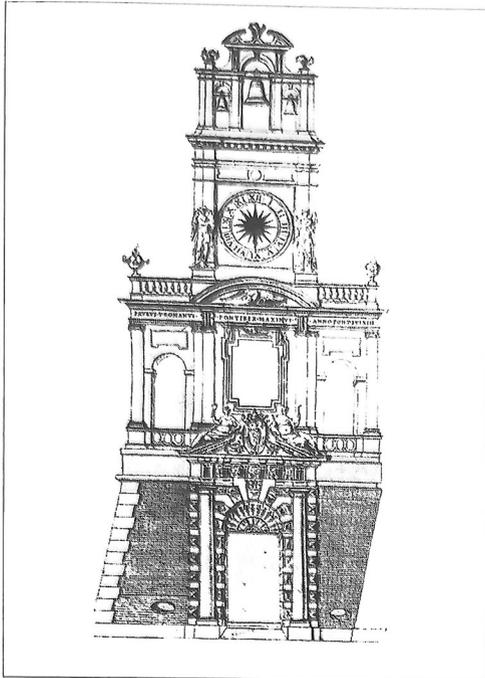


Abb. 18. Rom, Uhrturm, Entwurf C

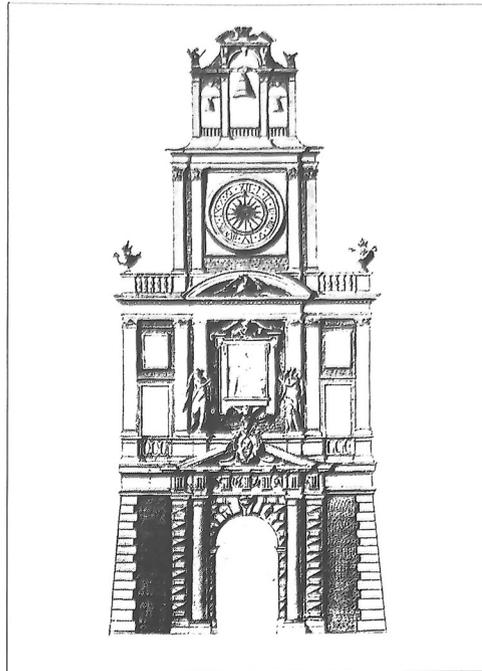


Abb. 19. Rom, Uhrturm, Entwurf D

vollends nicht den alten Eingang zur Kirche zum Zentrum, sondern eben diese Pforte des Vatikans<sup>15</sup>. Im Bilde der »Rückkehr Gregors xi. aus Avignon« hat Vasari den Kopf des heimkehrenden Papstes genau neben die Pforte des Palastes angeordnet<sup>16</sup>.

Im Inneren des Palastes mußte im Cortile del maresciallo ein Eingang und Ausgang nochmals betont werden: denn aus diesem Hofe stieg man damals zur Sala Regia und zur Sixtinischen Kapelle hinauf<sup>17</sup>. Wenn während einer Sedisvacanz die Kardinäle in der sixtinischen Kapelle eingeschlossen waren, hatte der Conclave-Marschall seinen Platz in dem vorgelagerten Hofe, der daher seinen Namen bekommen hatte. Die offenen Arkaden des Hofes, die in barocker Verstärkung noch heute erhalten sind, dienten dazu, den inneren Eingang auszuzeichnen.

Das eigentliche Hauptportal des ganzen Vatikans lag aber seit Paul II. (1464–71) vor dem »Schweizer«- oder »Cardinals«hofe. Es war in eine festungsartig geböschte Wand (ähnlich der Cortina) eingesetzt. Nur für das eigentliche Portal war die Böschung zurückgenommen. Über der Böschung folgten zwei gerade aufsteigende Geschosse, durch die quer der Zugang zur südlich anschließenden Benediktionsloggia (vor der Peterskirche) führte. Die Räume waren zu Empfängen hergerichtet.

Zu diesem Portal, das ursprünglich nur aus den notwendigsten Teilen, aus Bogen, Säulen und Gebälk bestand, wurden in allmählicher Steigerung während

eines ganzen Jahrhunderts die anderen Sinnbilder der Staatshoheit gefügt. Zuerst oben der offene Stuhl und die Glocken. Der Glockenschlag über das ganze Land bedeutete Zeitbestimmung und die Einteilung des Tages, die dem Fürsten zustand<sup>18</sup>. Die Form des Glockenstuhls scheint mehrmals gewechselt zu haben. Dann ein Schmuck über dem Portal. Schon Innocenz VIII. (1484–92) ließ es verschönern. Auf dem Stich von Hendrik van Cleve 1550 ist eine Attika angegeben, und auf ihr stehend drei Statuen, wohl Maria in der Mitte, die Apostelfürsten seitlich. Sie müssen kurz darauf ersetzt worden sein, denn schon 1555 bei Pinardo ist ein Giebel über dem Portal angegeben, den auch sehr deutlich der Romstich Duperacs von 1577 zeigt<sup>19</sup>. Weiter kam eine Uhr an die Front. Ihre Bedeutung war ähnlich wie die der Glocken die Zeithoheit. Auf der Zeichnung von Heemskerck ist die Rundung angedeutet, um 1550 und 1555 bei Hendrik van Cleve und bei Pinardo fehlt sie, auch bei Vasari; bei Duperac 1577 ist sie wieder vorhanden. Um 1590 war es ein prunkvolles Zifferblatt in rechteckiger Rahmung.

An die Stelle des Giebels kam 1607 unter Paul v. ein großer Aufzug über dem Portal<sup>20</sup>. Die Einfügung dieser Zone zwischen die bereits bestehenden Symbole war bezeichnend für die Architekturgesinnung kurz nach 1600. Während die Künstler der Renaissance die Architektur fast zu freier Schönheit verändert hatten, wurden um 1600 für die Architektur wieder anspruchsvolle Formeln mit bestimmten Bedeutungsinhalten verlangt. Hier wurde eingesetzt ein gerahmtes Bild mit Pilastern und oberem Segmentgiebel, und darauf die Madonna, thronend zwischen den Apostelfürsten. Es war das offizielle Staatsbild der Gegenreformation, vergleichbar mit der mittelalterlichen »Deesis«, dem Gekreuzigten zwischen Maria und Johannes. Seitlich davon standen zwei plastische Engel, in annähernd symmetrischer Gebärde, die den überirdischen Rang für das Bild gewährleisteten. Darunter der aus den Altären dieser Zeit tausendfach bekannte große Engelskopf mit Flügeln. Das Bild war nach einem Entwurf des Cavaliere d'Arpino in Mosaik hergestellt. Endlich mußte das große Wappen des jeweils regierenden Papstes über dem Tor eingefügt sein, wofür auch wechselnde Plätze gefunden wurden.

Als nun die Wand des Tores fallen mußte, weil die neue Kirchenfassade freigelegt werden sollte, wurde der weltliche Anspruch nicht aufgegeben, sondern gesteigert, indem die ganze Folge der Staats-Symbole auf einen Torturm übertragen wurde, der überhaupt nur aus diesen Elementen bestand. Nicht die Architekten, sondern das damalige Papsttum, im besonderen Paul v., dürften diese Architektur verlangt haben. Zum ersten und einzigen Mal wurde die Hohe Pforte, das Portone principale, innerhalb der päpstlichen Anlagen zu einem selbständigen Bau gesteigert, zu einem nur-weltlichen Bau, der mit dieser Bestimmung innerhalb des ganzen Zusammenhanges um St. Peter eigensinnig, man kann vielleicht sagen, wie ein Fremdkörper stand.

Der Turm wurde, wie H. Egger nachgewiesen hat, 1617/18 gebaut. Zu dieser Zeit war Carlo Maderna Architekt von St. Peter, und Giovanni Vasanzio (Jan

van Santen) Architetto generale des Vatikans. Beide werden in alten Berichten neben Ferrabosco als Urheber des Turmes genannt. Von Maderna liegt ein Projekt zum Vorplatz von St. Peter in Grundrissen vor, demzufolge seine Idee für den Palasteingang ganz einfach war und eher hinter der alten Fassung zurückblieb als sie überbot<sup>21</sup>. Schon deshalb wird man die Entwurfsarbeit für den Turm eher bei Ferrabosco oder Jan van Santen vermuten. Die Entwürfe sind von H. Egger zusammengestellt<sup>22</sup>, nach dessen Bezeichnungen wir sie kurz besprechen:

Das erste Projekt (Abb. 16) (Ferrabosco?) schichtet einfach alle bisher vorhandenen Elemente des Portalbaus übereinander, wie sie sind, und zwar mit den alten Teilen. So ist das Portal unten annähernd dasjenige des 15. Jahrhunderts. Solche Steine reliquienhaft wieder einzusetzen, liegt bei jedem hierarchischen Architekturdenken nahe<sup>23</sup>. Der Aufzug darüber ist unverändert übernommen, und dieser Teil wurde auch bei allen weiteren Planungen am meisten geschont. Nur wurde in dem Mosaik die Figur der Madonna verändert und diejenigen der beiden Apostel neu gemacht, nach Entwurf von Giov. Batt. Calandra, vermutlich weil die vorigen Figuren vom Cavaliere d'Arpino im Profil standen, man aber lieber frontal stehende Figuren haben wollte<sup>24</sup>. Das Mosaik und die beiden Engel, von Cordier und Buonvicino, wurden sogar noch in den Neubau Berninis übernommen, weil sie durch den langen Gebrauch sozusagen heilig geworden waren.

Darüber das Uhrgeschoß besteht aus nichts anderem als eben der Uhr, die offenbar vierseitig gedacht ist für alle Seiten des Turms. Endlich der Glockenstuhl, der in ähnlicher Weise als Klangarkade in einen viereckigen Rahmen eingepaßt ist, wie es Maderna auch für die Türme von St. Peter entworfen hatte. Überhaupt weisen die Einzelheiten auf einen Einfluß Madernas: die Turmzwiebel mit neu ansetzendem Turmknopf, die langen Kandelaber, die Vasen mit den gebuckelten Schultern. (Vgl. Madernas Turmknopf<sup>25</sup>.) Auch die schroffe Vierseitigkeit entspricht Maderna und einer noch manieristischen Auffassung. Das Tor sollte unten in einer Art Hohlweg liegen, und deshalb sind die beiden Wangen seitlich des Bogens weiß gelassen<sup>26</sup>.

Gegen diese primitive Art des Zusammensetzens wurde offenbar der Rat van Santens angerufen, dessen Entwurf auch ich (H. Egger folgend) in dem Projekt C (Abb. 18) sehe. Er bringt ganz neue Gedanken. Erstens die Wiederaufnahme der geböschten Festungsmauer. Damit schließt das Tor besser an die Cortina an, die den Vatikan umgibt, und setzt sich deutlicher gegen die Peterskirche ab. Zweitens ein neu entworfenes Portal, mit Diamantquaderung am Gewände, mit großen Säulen davor, und mit mächtigem dorischen Gebälk als Abschluß. Der Gegensatz von Hausteinen und Ziegeln betont den Wert der Steine. Über den Giebel kommen gelagerte allegorische Gestalten und das Wappen. Auch das zweite Geschoß mit dem Aufzug ist dreiaxig, mit seitlichen Bogen. Balustraden werden über beiden Geschossen eingeführt. Die Uhr oben wird von einem architektonischen Geschoß eingefaßt, und dorthin sollen die vorhandenen Engel. Der

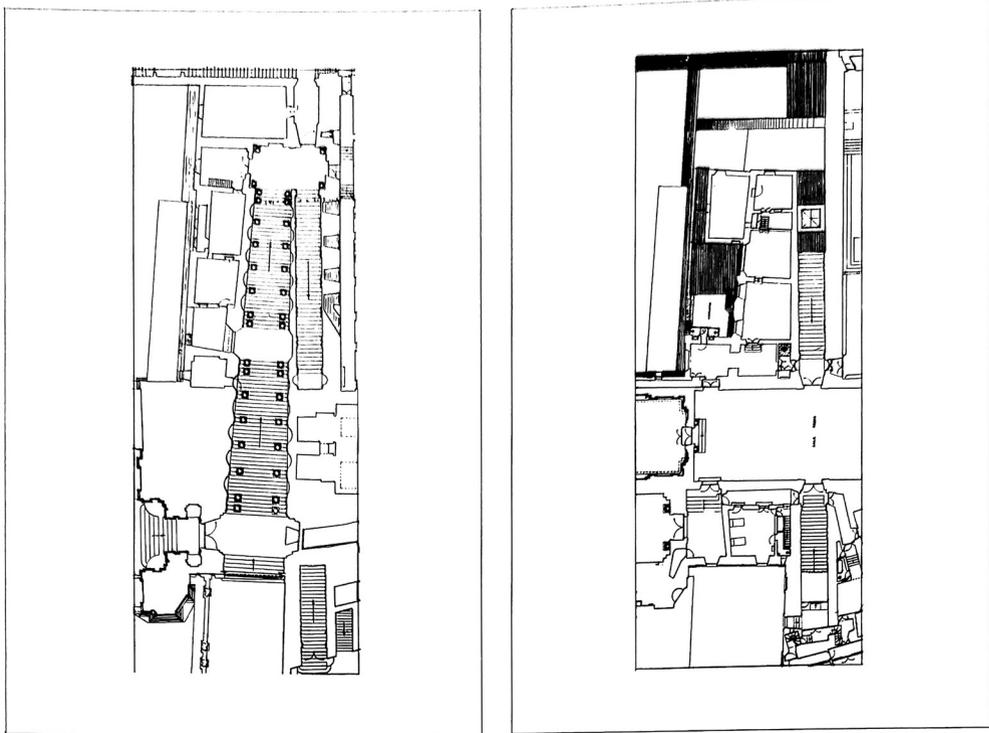


Abb. 20. Rom, Vatikan, Scala Regia, Grundriß des Unterlaufs, Abb. 21. Grundriß des Oberlaufs

Glockenstuhl bildet selbst den Abschluß, ohne weitere Turmzwiebel. Endlich aber soll der ganze Aufbau streng dem Gesetz der »Säulenordnungen« unterworfen werden. Die korinthischen Kapitelle des dritten Geschosses sind nur nicht ausgezeichnet.

Diesen Entwurf halte ich für niederländisch und glaube, daß man jeden seiner Gedanken, bis zu den rundlichen Feuerkugeln, bis zu der konsolenartigen Überbindung des jonischen Frieses in der Inschriftzeile, in der vlämischen Groß- und Kleinarchitektur wiederfinden kann. In der Gesinnung finde ich das Tor im Rubenshaus von Antwerpen (um 1612) ähnlich; man vergleiche die Folge im zweiten Geschoß: Vase — Balustrade — Statue — Sockel — Statue — Balustrade — Vase<sup>27</sup>. Nach Kenntnis dieses (oder eines ähnlichen) Entwurfes suchte Ferrabosco noch einmal die Führung an sich zu reißen mit dem Entwurf B (Abb. 17), den er deshalb als seinen »Gedanken« in seinem Werk abbildete. Das Portal beläßt er als Form, steigert es aber ins anderthalb-fache, und vermindert zugleich die Zahl und Art der Bossen. Das Maß von Anderthalb bringt er heraus, indem er den Festungswall über die geböschten Teile noch weiter emporführt; offenbar will er die Dreigeschossigkeit vermeiden. Das Aufzugsgeschoß übernimmt er annähernd. Dagegen wird das Uhrgeschoß wieder umgeformt. Was ihm an Architektur fehlt, sucht er durch das überreiche Rollwerk und die radialen Engelsköpfe zu ersetzen. An dem Glockenstuhl endlich weiß er nichts wesentliches zu

ändern. Wie Ferrabosco im Projekt A von Maderna abhängig war, so hier im Projekt B von Jan van Santen. Die weitere Arbeit fiel diesem, dem *Architetto generale*, zu.

Zwei weitere Gedanken sind noch vor der Ausführung (Abb. 19) eingefügt. Erstens der Verzicht auf die liegenden allegorischen Figuren und die Versetzung der Engel neben das Aufzugsmotiv, wo sie schon früher standen. Zweitens die strengere Betonung der »Ordnungen«. In allen drei Geschossen wird die innere Säule (resp. Pfeiler) von dem danebenliegenden Pfeiler abgetrennt. Durch diese Trennung kommen die drei Systeme der toskanischen, der jonischen und der korinthischen Säule schärfer zum Ausdruck. Die vierte, Komposit-Ordnung ist weniger durch Säulen als durch die gesprengteartige Auflösung des Glockenstuhls charakterisiert, ganz im Sinne der Vorbilder eines Wendel Dietterlin<sup>28</sup>. Man kann sogar sagen, daß die abstrakte Idee von den Ordnungen sich in den Vordergrund der Komposition geschoben hat. Die Symbole des Tores, Aufzug, Wappen, Uhr, müssen sich einordnen, sind nicht mehr die bestimmenden Teile.

Auch die Italiener dieser Zeit bauten mit starker Betonung des Würdigen, denn das nochmalige Hochsteigen einer Welle politischer Architektur ist ein überall zu beobachtender Vorgang um 1610/20. Auch Maderna hätte in den geplanten Turmgeschossen von St. Peter nach den jonisierenden Kapitellen der Fassade die korinthische Ordnung folgen lassen. Aber bei den nordischen Künstlern blieb die Lehre von den fünf Ordnungen nicht ein freies Spiel der Schönheit, sondern nahm etwas von Weltgesetz, von prästablierter Harmonie an. Wenn in dem Uhrturm Pauls v. die alten Elemente der Hoheit durch das starre Gesetz der Säulenordnungen überlagert wurden, war es keine dumme oder klägliche Gedankenleistung, aber eine ungewöhnlich hieratische Auffassung von Architektur. Man würde also von vornherein nicht an einen modernen italienischen Künstler, sondern entweder an den Bauherren oder an einen nordeuropäischen Menschen denken, wenn man nach dem Urheber dieses Turmes suchte.

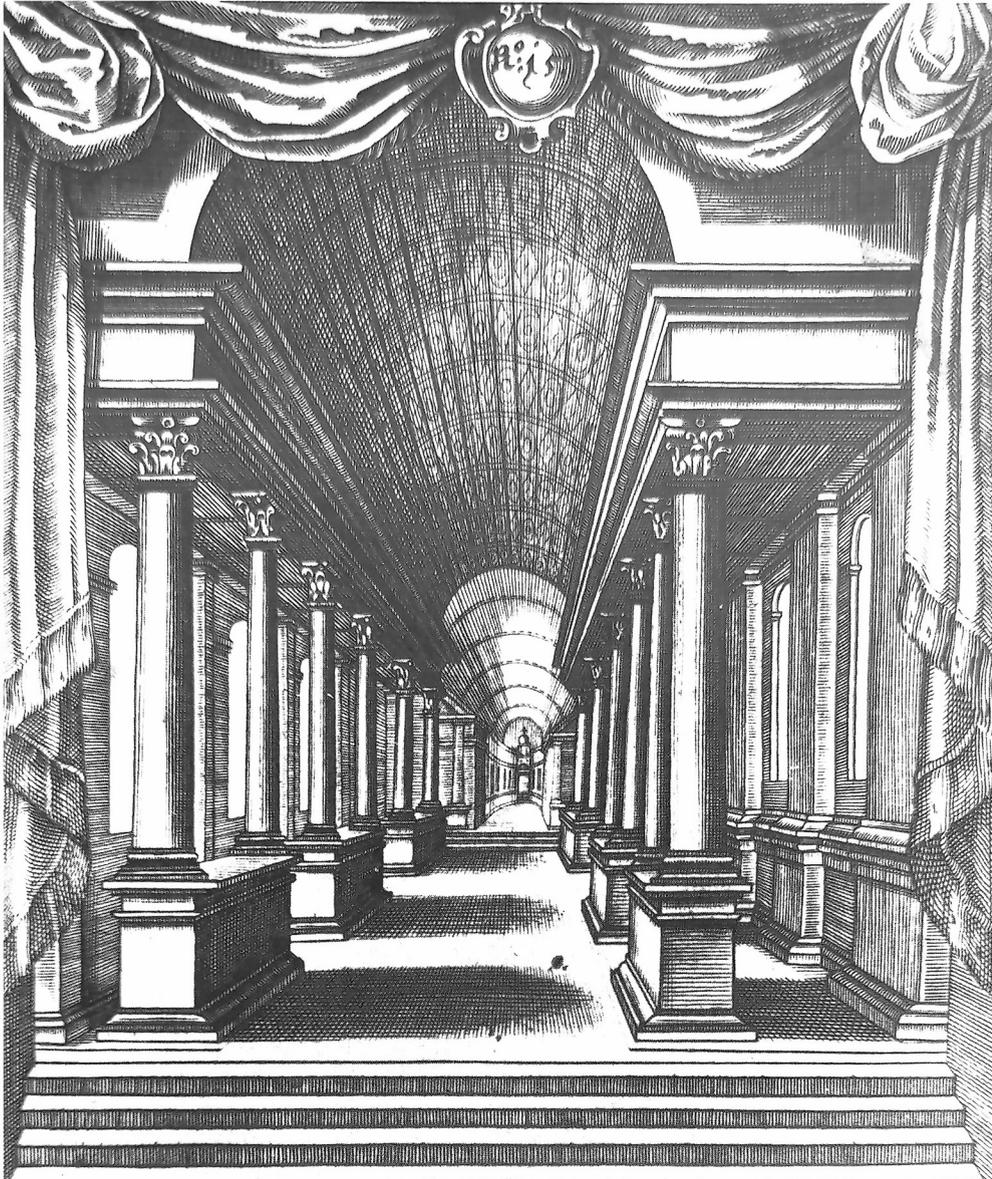
Die Zierlichkeit des Ganzen (Abb. 32), die Abstraktheit der Gesetze erinnert an ein Gerät, an einen Schrank und seine Architektur, an einen »ebenista« (Elfenbeinkünstler), wie Jan van Santen in seinen Anfängen war. Manche Einzelheiten kommen in den niederländischen Triumpheinzügen wieder vor. Vor allem scheint mir eine mehr als zufällige Ähnlichkeit mit der Fassade der Jesuitenkirche in Antwerpen (Abb. 36) vorzuliegen<sup>29</sup>, die zwischen 1614 und 1621 gebaut wurde, also zur gleichen Zeit wie der Uhrturm. Hier finden wir die ganze Mittelbahn des Turmes wieder: die Kuppelung von vorspringender Säule und zurückliegendem Pfeiler, die Strenge der Ordnungen, das Untergeschoß ohne Sockel, ein ähnliches Portal (Rundbogen) mit ähnlichem Segmentgiebel, ein wappenartiges Aufzugsfeld. Die Voluten seitlich des Giebels sind den Voluten des Projektes A ähnlicher als sonst Voluten einander sind. Besonders charakteristisch ist das Auftauchen der Balustraden mitten in der Fassade. An den Möbel-Charakter erinnern die »eingeschraubten« Säulen an den Kanten der eigentlichen fünfteiligen Fas-

sade. Es ist kaum vorstellbar, daß das ein Italiener gemacht hätte. Daß die Front noch durch die Turmunterbauten beiderseits verbreitert ist, dürfte auf Madernas Petersfassade zurückgehen. Kurz, die Antwerpener Fassade scheint eine unmittelbare Kenntnis der gleichzeitig in Rom aufwachsenden Bauwerke und sogar ihrer Planungen zu verraten, die man am einfachsten erklären kann, wenn man Jan van Santen als berühmten und befragten Landsmann der Vlamen in Rom annimmt und Rubens als seinen Korrespondenten in Antwerpen.

Die Ausführung des Uhrturms scheint dem starren Projekt D gegenüber wieder geschmeidiger geworden zu sein. Die Geschoßhöhen wurden rhythmisch unterschieden, indem im mittleren Geschoß die Gebälk- und die Kapitellzone zusammenschmolzen. Das Mosaik, das zu klein war für die inzwischen größer gewordene Architektur, bekam Sonderkonsolen. Der Glockenstuhl wurde vierflügelig und diagonal angeordnet, dadurch konnten auch noch die Zwiebel und das Kreuz aus den Projekten A und B zur Verwendung kommen. Zu diesem Turm gehörten die Löwenköpfe außen (Löwen als Gerichtstiere), und gehörte innen der Hof, der auf der einen Seite von der Rückseite des Tores, auf der entgegengesetzten vom »Armamentarium«, einem kleinen Artilleriearsenal, gerahmt war, und der südlich mit einem Wandbrunnen und nördlich mit dem weiteren Aufgang zum Palast ausgestattet war. Es war ein rings geschlossener Hof<sup>30</sup>. Denn anders als im heutigen Zustand (und anders als in Madernas Projekt) führte der Uhrturms-Eingang nicht geradeaus weiter, sondern nur rechtsseitlich zum Damasus-Hof hinauf<sup>31</sup>. Geradeaus war nur eine kleine Tür zu dem toten Winkel zwischen der alten Böschungsmauer unterhalb des Cortile del maresciallo (der ein Stockwerk höher liegt) und der neu aufgeführten Festungsmauer.

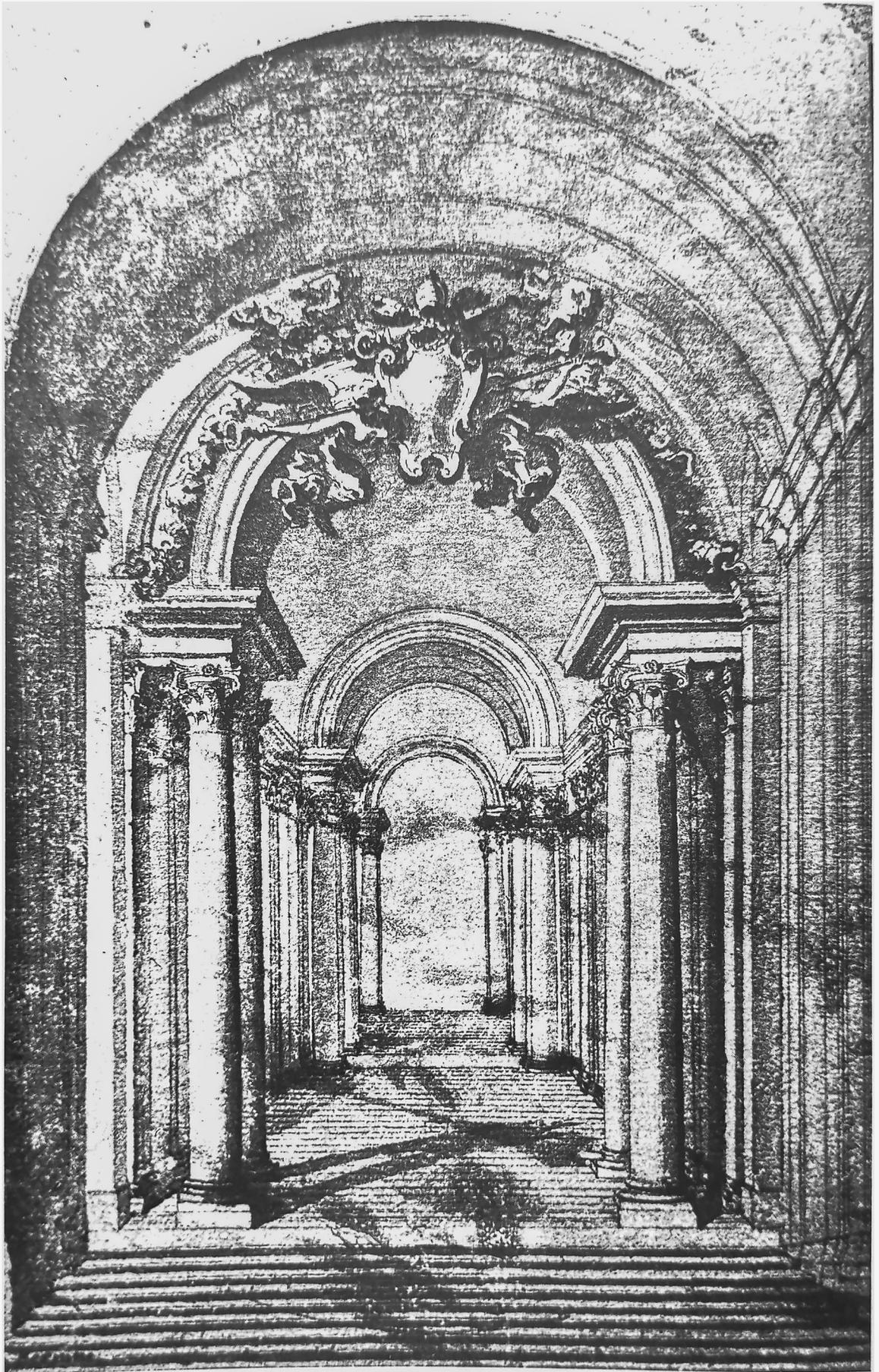
So hat man das Bild einer wirklichen »Chalke«, der letzten »Hohen Pforte« in strengem Sinn, die im Abendland gebaut wurde. Sie muß neben der großen sakralen Peterskirche eigenwillig mit ihrer vielteiligen Zierlichkeit gewirkt haben. Wenn überhaupt neben der Petersfassade etwas Selbständiges stehen sollte, durfte es nicht viel anders aussehen als dieses Bauwerk. Nichts wäre künstlerisch verkehrter gewesen, als auf ein Bauwerk von zierlichen Abmessungen die karge Größe der Michelangelo-Formen zu übertragen. Ob das Aburteil über diesen Bau wirklich so allgemein war, wie Egger angibt, möchte ich bezweifeln. Wenigstens Bonanni äußert sich anders<sup>32</sup>: »Bernini habe die prachtvolle Pforte des Vatikans nicht aus Mißachtung oder Geringschätzung (wie einige behaupteten) niederlegen lassen; nur weil es notwendig war, um die Kolonnaden errichten zu können, habe er das an sich vornehme Bauwerk Madernas beseitigen müssen« (Bonanni hielt den Uhrturm für ein Werk Madernas).

Über die Verwandlung im Architekturdenken von Maderna zu Bernini, von der Zeit um 1610 bis um 1650 haben auch Egger und Brauer-Wittkower schon gesprochen. Die frühere Zeit dachte hierarchisch, die spätere ästhetisch. Platzumfassungen mit Obergeschossen, wie sie Maderna und noch Carlo Rainaldi für den Petersplatz planten, diese uralten Zuschauertribünen, die für die Feste der



*Abb. 22. Genua, S. Lorenzo, Heilig-Grab, von P. Rizio, vor 1627*

Renaissance- und Barockzeit immer wieder neu erstanden und Tribünen und Logen boten für die vornehme Zuschauer-Welt, waren etwas anderes als die Kolonnaden von Bernini, die trotz aller antiken Einzelheiten doch eine fast ästhetische Bauform sind, eine fast »gegenstandslose« Kunst, die keinen Bedeutungsinhalt mehr hat. Daß aber die Bedeutung des Uhrturmes als »Hoher Pforte« noch nicht vergessen war, sieht man an dem Bemühen, für ihn einen Ersatz zu schaffen. Seine Sinnbilder wurden auseinander genommen und an weit verteilten liegenden Stellen wieder eingesetzt.



*Abb. 23. Bernini, Entwurfszeichnung für die Scala Regia*



*Abb. 24. Rom, Scala Regia, Stich A. Specchi*



Abb. 25. Rom, Vatikan, Korridor zur Scala Regia, Stich G. Falda

Wie schon gesagt, begann die Richtung auf den »Uhrturm« bereits bei der Engelsbrücke, mit der schnurgeraden Führung des Borgo nuovo. Diese beherrschende Stellung des Turmes im Straßenbild hatte der Zeichner der sogenannten »Busiri-Vici«-Blätter unterstrichen, und in einem vergleichenden Blatt daneben gestellt, wie unzulänglich nach seiner Absicht die von Bernini geplanten Kolonnaden wirken würden<sup>33</sup>. Bernini mußte also versuchen, seinen Kritiker schon aus dieser Entfernung zu widerlegen und die bisherige Lösung zu überbieten. Daher griff er bei der Gestaltung des ganzen Zugangsweges noch weiter zurück und bezog auch die Engelsbrücke in seinen Plan. Es kann kein Zweifel sein, daß die Umgestaltung der Engelsbrücke, auch wenn sie erst ein Jahrzehnt nach der Erbauung der Scala Regia und der Kolonnaden durchgeführt wurde, doch ein Teil des Gesamtplanes war<sup>34</sup>.

Hier stellte Bernini zehn Engel in überlebensgroßen Figuren zu beiden Seiten des Triumphweges auf. Das dürfte nicht nur einen religiösen, sondern auch einen weltlichen Sinn haben. Diese Engel stehen wie die Schildwachen am Weg zur Residenz des Papstes. Wenn man die Veduten des 15. und 16. Jahrhunderts durchsieht, so fällt auf, wie oft vor dem Portal des Vatikans die Schweizer in regelmäßiger Aufstellung mit geschulterten Hellebarden stehen (Abb. 28). Hierarchisch geordnete Architekturformen und hierarchisch aufgestellte Menschen zusammenzubringen, auch wohl die einen durch die anderen zu ersetzen, das ist eine der stets wechselnden und stets wichtigen Fragen der Architekturgeschichte. Im frühen Mittelalter wurden die schweren Säulen der Gewände-Portale durch Statuen und Heilige vermenschlicht und abgelöst. Im 15. Jahrhundert wurden die architektonischen Baldachine und Gewölbe durch Putten und Engelchöre ersetzt. In Raffaels Schule von Athen sind die beiden Heroen des Altertums, Platon und Aristoteles, nicht von Säulen, sondern von zwei säulenartig angeordneten Menschenreihen gefaßt. Ebenso wie die Menschen im Bilde Raffaels, standen die Schweizer vor dem Portal. Das Tabernakel von Sta. Maria Maggiore von Mariani tragen nicht Säulen, sondern Engel. Ebenso trugen Engel den ersten Baldachin über dem Grabe des hl. Petrus<sup>35</sup>. Bernini hat sie durch die berühmten gewundenen Säulen ersetzt. Am 27. Juni 1961 bei der Inthronisierung des hundertsten Erzbischofs von Canterbury, Dr. Michael Ramsey, standen die Kanoniker in zwei säulenartigen Reihen auf den Stufen, die zu dem Hoheitsportal der Kathedrale führen<sup>36</sup>. So ersetzte Bernini die Reihe der Schweizer vor dem Uhrturm einerseits durch die zehn Engel auf der Engelsbrücke und andererseits durch die Säulen der Scala Regia.

Ungefähr an der bisherigen Stelle wurden auch im Neubau Berninis wieder eingebaut: das alte Portal-Gewände mit den bronzenen Türflügeln, den beiden seitlichen Säulen, dem Gebälk, dem Mosaik und den rahmenden Engeln (Abb. 24). Aber sie waren nun verborgen an einer Stelle, wo sich der eigentliche Eingangskult nicht entfalten konnte.

Es ergab sich die Möglichkeit, die wichtigste Bedeutung des Torturms, die-



*Abb. 26. Rom, Vatikan, Scala Regia von außen*

jenige der »Hohen Pforte«, an eine neue Stelle zu übertragen: auf eine Treppe. Wann und bei wem dieser Gedanke zuerst aufgetaucht ist, scheint mir trotz der Angaben bei Brauer-Wittkower nicht geklärt zu sein. Innerhalb des Vatikans war dieser Gedanke neu. Aber an sich kam damit eine Tradition herein, die uralt war. Die Treppe gehörte seit je zu den Empfangsarchitekturen. Man braucht nur an den Thron Salomons mit seinen sieben Stufen, an die Staffelgerichte, an den Tempelgang Marias, an die Madonna auf der Treppe zu erinnern. In Rom war 1348 die große Treppe von Aracoeli gebaut, auf der als erster der Tribun Cola Rienzi emporstieg, die aber auch im 19. Jahrhundert noch als Staatstreppe benutzt wurde<sup>37</sup>. Sixtus v. hatte 1589 die Scala santa errichtet.

Der Namen »Scala Regia« wurde der Treppe erst mit dem Neubau Berninis beigelegt. Früher, wie wir es bereits gesagt, erfolgte der Aufgang zur Sala Regia über die östliche Treppe, vom Cortile del maresciallo aus. Die westliche Treppe war nur zum Hinabschreiten, nicht zum Empfang eingerichtet. Sie war von Paul III. gebaut und hieß entweder sachlich: »Treppe, die von der Sala Regia zur Peterskirche führt«, oder (laut Fontana) »Scala major«, was Fontana mit »Scala maestra« ins Italienische übersetzte<sup>38</sup>. Sie war so lang und schmal und abschüssig, dazu aus dem einzigen Fenster auf dem Kehrpodest so schlecht beleuchtet, »daß die Päpste, wenn sie sich aus dem Palaste in die Kirche auf dem Tragstuhl hinabbringen ließen, und auch das Kollegium der begleitenden Kardinäle



*Abb. 27. Rom, Vatikan, Cortina unterhalb der Scala Regia*

diesen düsteren Abstieg sehr fürchteten«<sup>39</sup>. Schon der Kehrpodest lag wesentlich tiefer, und die Fenster im Geschoß der Cappella Sistina, unterhalb der eigentlichen Kapelle, deren Gewände tief einschneiden, von Bernini aber zugesetzt sind<sup>40</sup>, müssen ursprünglich schon oberhalb des Daches des früheren Treppenaufs ans Licht gekommen sein. Der unterste Podest, wo heute der Constantin steht<sup>41</sup>, lag um ein Stockwerk tiefer als heute. Man konnte anschließend nach Süden in die Vorhalle von Alt-St. Peter gelangen, oder nach Osten wieder hinaufsteigen zum Cortile del maresciallo, nicht aber direkt in den Schweizerhof und zu dem Uhrturm weitergehen.

Der neue Name »Scala Regia« wurde in der gleichzeitigen Denkmünze erklärt: »regia ab aula ad domum Dei«. Bonanni übersetzte diese Inschrift dem Sinne nach als: »die königliche, von dem Saal (d. h. der Sala Regia) zum Hause Gottes (d. h. der Peterskirche) führend«. Man könnte auch übersetzen: »die Königliche, so genannt nach dem entsprechenden Saale beim Hause Gottes«. Mit dem Umbau wurde die Treppe aufsteigend, also in ihrer Richtung umgekehrt, was sich schon dadurch aussprach, das nur der untere, nicht der obere Lauf reich ausgestattet wurde.

Auf welche Weise konnte eine gewöhnliche Treppe zu einer »königlichen« gemacht werden? Nur durch die Einsetzung der Hoheitsmotive, also durch Säulen, Bogen, Gewölbe, Wappen, Ruhmesgöttinnen. Nur durch diese Sinnbilder, nicht

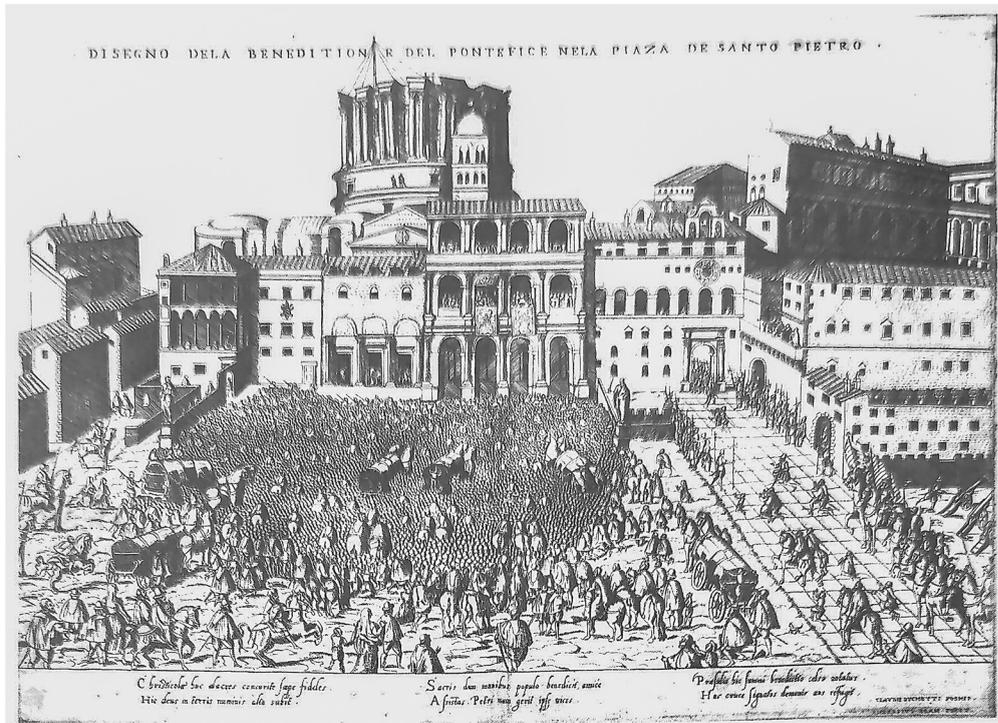


Abb. 28. Rom, Petersplatz um 1585. Stich A. Brambilla

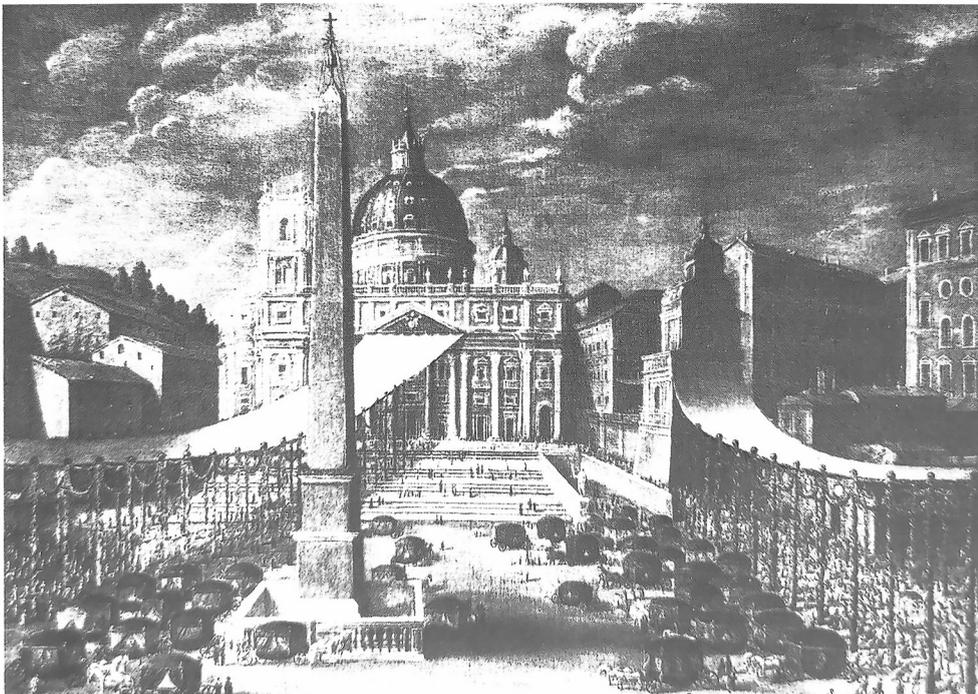
durch irgendeinen anderen noch so reichen Schmuck konnte die Treppe der Hoheitseingang des Vatikans werden. Seit jeher hatte das Papsttum die Benediktionsloggia ausgebildet. Es benutzt sie noch heute. Ihr Motiv war seit der Spätantike: zwei in einen größeren Rahmen eingesetzte Säulen, die einen seitlich geraden, in der Mitte hochgewölbten Architrav tragen. Die Architekten des 17. Jahrhunderts bedienten sich dieses sogenannten »Palladio-Motivs« (weil der Architekt Palladio es bevorzugt verwendete) überall, zum Beispiel der Genueser Ingenieur Paolo Rizio bei einer Totenfeier in San Lorenzo von Genua (Abb. 22), vor 1627, von welcher Joseph Furttentbach einen Kupferstich überliefert hat<sup>42</sup>. Wenn Bernini die Säulen in der Scala Regia verwendete, kam nur das alte Hoheitsmotiv erneut zur Anwendung. Denn daran ist nicht zu zweifeln, daß Bernini die Säulen im allgemeinen nicht als statische Gebilde zu technischen Konstruktionen verwendete, sondern in dieser symbolischen Weise verstand. So zeichnete er in den Reliefs der Familie Cornaro seitlich der »heiligen Theresa« annähernd die gleiche Säulenstellung, die er auch auf die Treppe übertrug, und so verwendete er 1665 die Säulen für das Denkmal Philipps IV. von Spanien, ohne jeden statischen Zwang<sup>43</sup>. Bonannis Beschreibung besagt, Bernini habe neue Wände aufgeführt und neue sehr starke Wölbungen und habe durch Fenstereinbrüche für Licht gesorgt. »Und indem er so die Schrecken der alten Treppe beseitigte, fügte er den vornehmen Schmuck der Säulen hinzu«. Wenn man also nach dem

Sinn der Säulen in der Scala Regia fragt, darf die Bedeutung als »Hohe Pforte« nicht vergessen werden<sup>44</sup>. Damit braucht nicht bestritten zu werden, daß die Säulen auch einen ästhetischen und einen statischen Zweck haben; es können mehrere Bedeutungen in ein und demselben Werke der Kunst enthalten sein.

Wenn man darüber nachdenkt, wieso die Scala Regia eine »Spätphase« ist, — denn niemand wird sie für ein Frühwerk halten, sie hat auch keine Nachfolge gehabt —, muß man denjenigen Begriffsbestimmungen des Späten auszuweichen versuchen, die in dem persönlichen, physischen Alter eines Künstlers begründet sind. Einen solchen persönlichen Altersstil des Künstlers zeigen die Engel Berninis für die Engelsbrücke als plastische Werke, die er im achten Jahrzehnt seines Lebens ausgehauen hat. Die Auszehrung des Körperlichen, die Einordnung in gotisch anmutende Konstruktionen, die religiöse Inbrunst, die Überwirklichkeit, das sind Kategorien, die dem persönlichen Alter entsprechen. Auch die Auffassung vom Wasser, über welchem die Brücke sich erhebt, das Meer von Christi Blut, das Meer von Chaos, das Meer von Licht, über welchem die Engel stehen, sind ganz persönliche Altersgedanken von Bernini<sup>44</sup>.

Was aber könnte die Spätphase eines Stiles sein? Weshalb ist die Leistung Berninis die Spätphase des Hochbarock? Nicht die Zerbröselung in zahllose Zirkelschläge erleben wir, wie in der Spätgotik, da vielmehr die Kraft der Vereinfachung und Vereinheitlichung in Bernini außerordentlich ist. Wohl aber erkennen

*Abb. 29. Rom, Petersplatz um 1640*



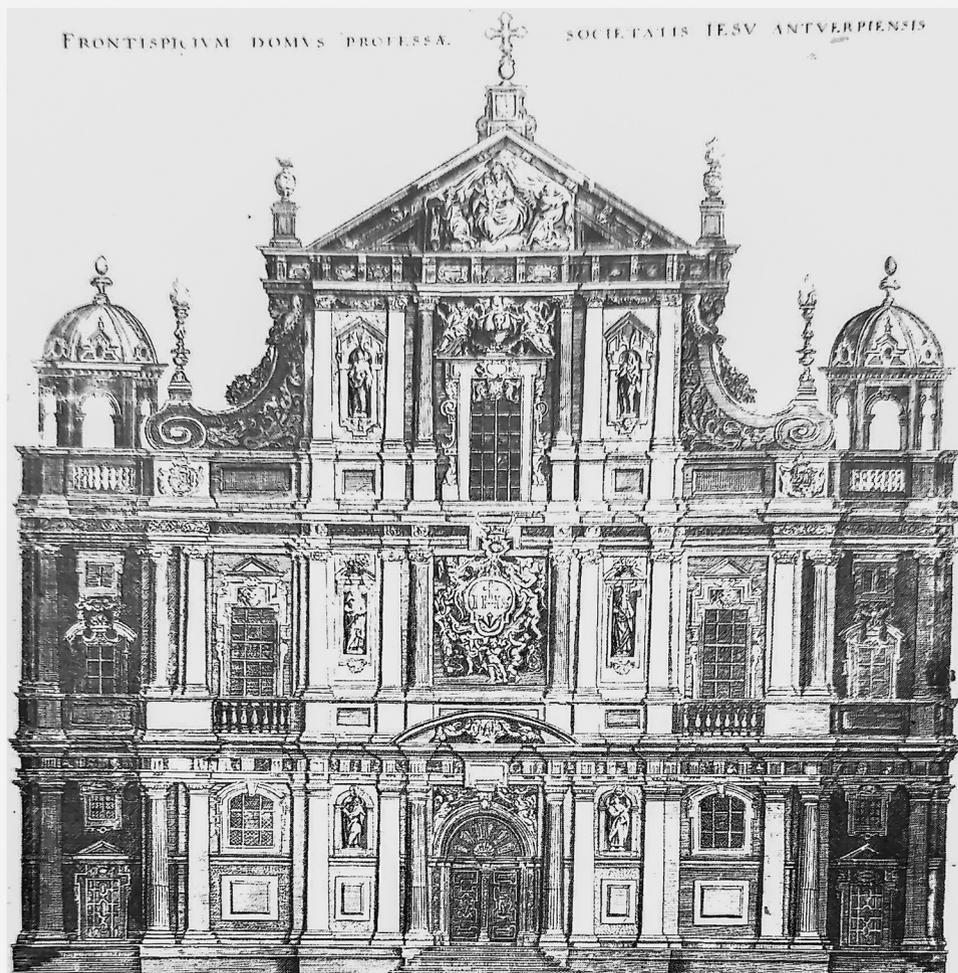


Abb. 30. Antwerpen, Jesuitenkirche, Fassade. Stich De la Barre

wir den Übergang in das Ästhetische, als eine sich-selber-findende, sich-selber-ge-nügende Größe. Wir erleben den Übergang in das Formale, wobei der Klassizismus, den Bernini innerhalb der barocken Möglichkeiten ausbildet, eine formalistische, geradezu kubistische Note hat, die Richtung auf »Würfel, Kugel, Zylinder«. Jedoch das eigentliche Charakteristikum der Spätphase, die Bernini vertritt, finde ich in der Fähigkeit zu »Mutationen«. Ein Architekturzweck wird noch gebraucht, ein Hoheitssymbol wird noch verlangt, die Rechtsgültigkeit von Empfang und von Fürstenmacht ist noch vorhanden. Aber die Spannung einer individuell empfindenden Menschlichkeit ist so groß geworden, daß das Neue mit einer bloßen Variation und Differenzierung des Bisherigen nicht mehr geleistet werden kann. Es »springt um«. Die Entwicklung zum Uhrturm war eine Differenzierung oder Kulminierung der bisherigen Symbole; die Entwicklung zur Scala Regia ist ein »Umspringen«. Man könnte formulieren: an die Stelle des



*Abb. 31. Genua, Sta. Maria de Carignano, Fassade*

Arbeitens mit Hoheitssymbolen tritt die Arbeit mit »Raumgestaltung«. Aber wie verschiedenartig ist der Raum, den Bernini gestaltet!

Auf der Brücke, bei den Engeln, die von Wasseroberfläche, von Luft, von einstrahlender Sonne umgeben sind, haben wir es mit einem Freiraum im allerkühnsten Sinne zu tun. Es ist, als müßten die Engel die nebligen Wolken erst zusammenstampfen zu einer tragfähigen Materie. In dem geraden Zug des Borgo nuovo haben wir das gelegte Geleise, — und vielleicht hat es viel tiefere Gründe als nur Zeit- und Geldmangel, daß Bernini diese Geleisführung nicht verwandelt hat,

daß er keinen banalen Durchbruch erzwungen hat, sondern diesen Teil seiner Vorgänger unverändert ließ. Das Raumbekken des Ovalplatzes hat seinesgleichen nicht. Man könnte auf Bilder des Petersplatzes (Abb. 29) vor Bernini hinweisen, wo die Zufahrten zum Uhrturm und zur Peterskirche mit riesigen Baldachinen überspannt sind, und daraus folgern, daß Bernini mit der dreibahnigen Straße innerhalb der Kolonnaden eine »Geleislegung« versucht habe. Dann würde schon Berninis Zeit, genauso wie die Gegenwart gelehrt haben: daß der Wagenverkehr nicht innerhalb dieser Geleise läuft, sondern den Platz diagonal durchquert. Niemals ist die Dachzone der Kolonnaden als Empore für Zuschauer ausgenutzt worden. Es bleibt: die Umrandung eines Beckens mit einer Architekturform, die nichts anderes als »Form« ist.

Und nun die beiden letzten Ziele der Gesamtschöpfung: ein neuerliches Emporschweben in den Wolken des Überwirklichen in der Kathedra Petri, im Inneren des Petersdomes. Und ein Eingesogenwerden durch eine Raum-Röhre in der Scala Regia. Es ist ein Sog, ein Durchkneten, geradezu eine Verschlingung und eine Neugeburt, was dem Besucher geschieht, bis er in die oberirdischen Räume der Papstresidenz gelangt. Es ist eine seelische Aufbereitung, wie sie eigentlich erst die Gartenkunst des 18. Jahrhunderts, wie sie der letzte Akt der »Zauberflöte«, mit den schwärmerischen Seelenlandschaften und mit den reinigenden Nötigungen, mit der Verwandlung der Wandernden dargestellt hat. Garten und Oper wären also die nächsten »Mutationen«.

*Abb. 32. Rom, St. Petersplatz um 1630; van Swanenburgh*



\* Presentato dal socio effettivo D. Redig de Campos.

<sup>1</sup> E. Panofski, Die Scala Regia im Vatikan und die Kunstanschauungen Berninis, in: *Jahrb. d. preuß. Kunstsammlungen*, XI 1919, S. 241.

<sup>2</sup> H. Voss, Bernini als Architekt an der Scala Regia und an den Arkaden von St. Peter, in: *Jahrb. d. preuß. Kunstsammlungen*, XLII 1922, S. 1.

<sup>3</sup> H. Egger, Carlo Madernas Projekt für den Vorplatz von St. Peter (Röm. Forschungen der Bibl. Hertziana, 6) 1929; *Id.*, Der Uhrturm Pauls V., in: *Mededeelingen van het Nederlandsch Historisch Instituut te Rome*, IX 1929, 71.

<sup>4</sup> H. Brauer-R. Wittkower, Die Handzeichnungen des Gianlorenzo Bernini (Röm. Forschungen der Bibl. Hertziana 9-10), Berlin 1931.

<sup>5</sup> Fr. Ehrle-H. Egger, Die Conclavepläne (Studi e documenti per la storia del Palazzo Vaticano, 5) 1933.

<sup>6</sup> Der Korridor des betreffenden Planes (18) zeigt im ganzen die charakteristische Form der Berninischen Lösung, weicht jedoch in der Form der Nischen und in der Zahl der Joche noch etwas von der heute vorliegenden Lösung ab. Die Grundrisse bei Brauer-Wittkower, T. 164, sind demnach früher als Januar 1655, und der Grundriß 164 c ist früher als der Grundriß 164 b. Bei dem ersteren liegt noch die von Maderna vorgeschlagene Schlußform des Korridors mit zweiteiliger Treppe vor, beim zweiten dagegen wohl schon der Achsenzusammenhang mit der Scala Regia, freilich noch mit deren ursprünglicher Breite. (Brauer-Wittkower, S. 89). Dementsprechend müssen auch die Aufrisse T. 163 früher als 1655 sein. 163 b schließt noch an das Ferraboscose Idealprojekt an: M. Ferrabosco-G. B. Costaguti, *Architettura della basilica di San Pietro*, Roma 1620 (1684), T. 12.

<sup>7</sup> P. Letarouilly, *Le Vatican etc.*, 4 Bände, Paris 1882.

<sup>8</sup> E. Steinmann, *Die Sixtinische Kapelle*, München 1901-05.

<sup>9</sup> Ehrle-Egger, T. 11; Steinman, T. VI

<sup>10</sup> D. Redig de Campos, Die Bauten Innocenz' III. und Nikolaus' III. auf den vatikanischen Hügel, in: *Römische Quartalsschrift*, LV 1960, 235; E. Galeazzi, *Edilizia e Urbanistica di Pio XII nella Città del Vaticano*, in: *Triplice omaggio a Sua Santità Pio XII*, Bd. 2, Città del Vaticano 1958, p. 217; T. Magnuson, *Studies in Roman Quattrocento Architecture*, Stockholm 1958, S. 100 ff.

Das Buch von R. Pane, *Bernini architetto*, Venezia 1953, enthält auf den Abb. 58 bis 70 wichtige Innenansichten der Scala Regia, doch im Text, S. 38 ff., keine für unser Problem weiterführenden Angaben.

<sup>11</sup> M. Cerrati, T. Alfarani de Basilica Vaticana structura (Studi e testi, 26), Roma 1914; nach Alfarano auch: C. Fontana, *Il tempio Vaticano*, Roma 1694, p. 89.

<sup>12</sup> Mons Saccorum, besonders instruktive Luftbilder auf T. IX der Arbeit von E. Galeazzi (Anm. 10).

<sup>13</sup> a.a.O., S. 233: «Ma non qui si terminarono all'architetto le difficoltà, e pericoli: poiché dopo principiata l'opera con gran fervore, nel rompere in alcune parti quei muri, che s'innalzavano sin alla cima degli Edificij, si scuopri, che la grossezza di quel muro, che divide le scale dalla Sala Regia, era nel mezzo piena di rovine. Onde si prevedeva il totale pregiudizio della muraglia, e con essa la distruzione de' medesimi Edifizij».

<sup>14</sup> Magnuson, Anm. 10.

<sup>15</sup> Heemskerck (H. Egger, *Das römische Skizzenbuch des Marten van Heemskerck*); Ambr. Brambilla (*Speculum Romanae magnificentiae*); Giov. Maggi (Egger, *Der Uhrturm*, Abb. 7).

<sup>16</sup> C. Cecchelli, *Il Vaticano*, Mailand 1927, S. 365.

<sup>17</sup> G. Zippel, Paolo II e l'arte, in: *L'Arte*, XIV 1911, S. 190.

<sup>18</sup> F. Bonanni, *Numismata Summorum Pontificum Templi Vaticani fabricam indicantia, Romae 1696*, p. 211: «horologium... quo nempe diei ac noctis horae Urbis et ecclesiae commode distinguerentur, ac excubiae dirigerentur in Arce Hadriana parum distante...».

- <sup>19</sup> Th. Hofmann, Raffael in seiner Bedeutung als Architekt, Zittau 1908-11, Bd. 2 und Bd. 4, T. 5 ff.
- <sup>20</sup> Egger, Der Uhrturm, S. 87.
- <sup>21</sup> Egger, Carlo Madernas Projekt, S. 22, T. v; Brauer-Wittkower, S. 66, Anm. 2.
- <sup>22</sup> Egger, Der Uhrturm, Abb. 8-13; G. Beltrami, Martino Ferrabosco architetto, in: *L'Arte*, xxix 1926, S. 23.
- <sup>23</sup> Wenigstens aufbewahrt zu späterer Wiederverwendung waren die Marmorteile des alten Portals tatsächlich: Egger, Der Uhrturm, S. 101.
- <sup>24</sup> Egger, Der Uhrturm, S. 103, in leichter Abänderung der dort gegebenen Deutung.
- <sup>25</sup> D. Frey, Berninis Entwürfe für die Glockentürme von St. Peter in Rom, in: *Jahrbuch d. kunsthistor. Sammlungen in Wien*, N. F., xii 1938, S. 220. Ferraboscos Turmentwürfe, die von seinen sonstigen Architekturentwürfen abweichen, halte ich für beeinflußt durch den Uhrturm.
- <sup>26</sup> Egger, Carlo Madernas Projekt, T. vii.
- <sup>27</sup> Rubens, *Klassiker der Kunst*, V, S. viii; H. G. Evers, Rubens, München 1943, S. 154.
- <sup>28</sup> M. Pirr, Die Architectura des Wendel Dietterlin 1598, Gräfenhainichen o. J. 1940, S. 97.
- <sup>29</sup> St. Leurs, *Barokkerken te Antwerpen*, Antwerpen 1955, T. 1; Evers, Zu einem Blatt mit Zeichnungen von Rubens, in: *Pantheon*, xix 1961, S. 138-140.
- <sup>30</sup> Egger, Der Uhrturm, Abb. 14 und 15; Carlo Madernas Projekt, T. vii.
- <sup>31</sup> Brauer-Wittkower, S. 89.
- <sup>32</sup> F. Bonanni, *Templi Vaticani historia*, Roma 1715, S. 211.
- <sup>33</sup> F. Baldinucci, *Vita del cavaliere Bernini*, hg. A. Riegl, S. 172; St. Frascetti, *Il Bernino*, Milano 1900, S. 309; Brauer-Wittkower, S. 73, 98.
- <sup>34</sup> H. G. Evers, G. L. Bernini, Die Engelsbrücke in Rom, in: *Kunstbrief*, Berlin, lxxx 1943.
- <sup>35</sup> St. Frascetti, *Il Bernino*, S. 57.
- <sup>36</sup> *The Illustrated London News*, 8 July 1961, S. 51.
- <sup>37</sup> Die ersten Senatoren Roms stiegen am 24. Nov. 1847 auf ihr empor, während die ganze Treppe feierlich mit Menschen besetzt war: Roma, xi 1933, S. 321, T. 26. Eine Gerichtsszene auf einer Treppe: *Boll. d'arte*, xxviii 1934-5, S. 80. H. Keller, Das Treppenhaus im deutschen Schloß- und Klosterbau des Barock, München 1936, S. 3 ff.
- <sup>38</sup> C. Fontana, *Il tempio Vaticano*, S. 233.
- <sup>39</sup> Bonanni, *Templi Vaticani historia*, S. 213-214.
- <sup>40</sup> Steinmann, T. vi.
- <sup>41</sup> Eine merkwürdige Parallele betrifft die Anordnung einer Reiterstatue (Konstantin) an der Wand des Ripiano Reale. An einer grundrißmäßig gleichen Stelle war im Spanierbogen des Einzugs für Erzherzog Ernst in Antwerpen 1594 ein großes Reiterbild angeordnet: Joannes Bocchius, *Descriptio publicae gratulationis*, 1595.
- <sup>42</sup> Die Einrichtung einer Grabfeier in der Domkirche S. Lorenzo von Genua beschreibt J. Furttenbach, *Neues Itinerarium Italiae*, Ulm 1627, S. 194: «Es wurde auff eine Zeit in dieser Kirchen durch zusammen legung einer Summe Gelts, von etlichen Nobili, eine gar schöne Sepultura Santa auffgericht, durch Anordnung deß vortrefflichen Ingenieurs Sigr. Paolo Rizio, die ich würdig geacht, nicht allein zu beschreiben, sondern auch dem Liebhaber der Prospectiva zu gefallen, durch das Kupfferblatt Nro. 15 zu deliniern; die wurde alles von Holzwerk und gar groß auffgebauen, also, daß ihr braite bey 10, Höhe aber bey 20 Schritt sich erstreckte, und köndte man wol 15 Schritt hinein gehn. das sahe in die ferne gar schön, sintemalen allda noch ein Capella, die stunde von dem umhang heraußen sampt einer cupula in großer höhe, die mit schwarzem Tuch und also bekleidt gewesen, dass einiges Tages Licht dahin zu kommen nicht vermöchte, hingegen aber, und hinder den Säulen thäten etlich hundert Oellampen hangen, doch also bedeckt, daß man ihren splendore nit, sondern allein den Glantz zurück dergestalt sahe fallen, als ob der Tag auß ermeldter Prospectiva herfür

bräche; auf den Staffeln aber stunde ein grosse Anzahl silberne Leuchter, daß war ein solches liebliches Wesen, darvon nit genugsam zu melden».

<sup>43</sup> Brauer-Wittkower, S. 158, T. 114.

<sup>44</sup> Zur Einstellung von Säulen als Hoheitssymbolen gibt es über 1200 Jahre hinweg eine verwunderliche Parallele aus der spätantiken Baukunst, der letzten Endes die Hoheitsformen alle entstammen: die Treppenanlage bei der Brunnenbasilika in Gerasa (J. W. Crowfoot, Churches at Jerash, in: Brit. School of Archeol. in Jerusalem, Suppl. Papers, III 1931, S. 7). Auch hier folgen hintereinander: eine Kolonnade außen, ein schmaler tieflaufender Korridor, ein Portal mit Gewänden, mit vorgestellten Säulen und vier Stufen vorher. Dann ein »Ripiano« vor der eigentlichen Treppe, und vier nachdrücklich auf die Treppe gesetzte Säulen. Über ihnen mag statisch eine Verbindungsbrücke von der einen zur anderen Flanke gelegen haben, denn oben war der ganze Treppenschacht nochmals in dreischiffiger Art von Säulenreihen gerahmt. Aber deshalb darf man die hierarchische Bedeutung der Säulen nicht verkennen. Die ganze Flucht führte auf eine Nische an der Rückseite der Kathedrale zu, die der Jungfrau Maria und den Erzengeln Michael und Gabriel, den Torheiligen, geweiht war. Natürlich hatte Bernini von dieser Anlage in Gerasa keine Kenntnis, sie zeigt nur, wie bei der Planung einer Hoheitstreppe aus der ähnlichen Aufgabe heraus zwangsläufig ähnliche Lösungen sich ergeben.