Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 29 (1942)
Heft: 6

Artikel: Spaziergang in Rom
Autor: Bernoulli, Hans
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-86944

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 07.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

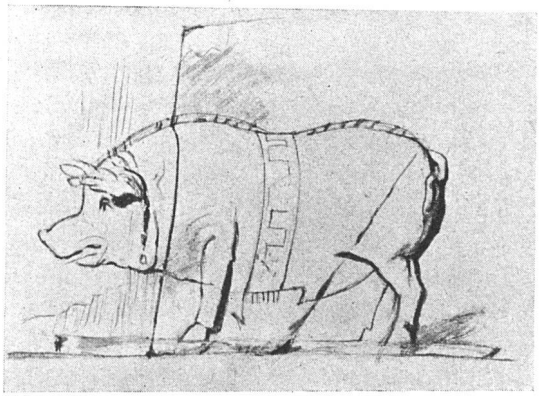
Ideologie der neuen Sachlichkeit. Franz Roh hat in den Zwanzigerjahren einmal geschrieben, einige Meter Kleinfilm enthielten mehr «Vollerinnerung, als viele Seiten altmodischer Tagebücher».[1] Es war dies eine jener kessen und frechen Behauptungen aus der Inflationszeit des Maschinalismus, denn in Wirklichkeit ist das Umgekehrte der Fall: jede Seite Tagebuch, jede noch so missglückte Zeichnung enthält mehr Erinnerungssubstanz, weil sie eine aktive Auseinandersetzung des Schreibenden oder Zeichnenden mit seinen Eindrücken erforderte, eine Sichtung und Transponierung des Erlebnisses, während der Fotograf der Maschinist seines Apparates ist, viel zu sehr beschäftigt mit dem Technischen der Aufgabe, als dass ihm überhaupt Zeit zur eigenen Auseinandersetzung mit dem bliebe, was fotografiert werden soll. Man möchte sagen: je systematischer eine Reise durchfotografiert wird, desto weniger war der Fotografierende als Mensch wirklich in der Gegend, die er fotografiert hat.

Zuhanden der jungen Architektengeneration ist zweierlei mit aller Schärfe auseinanderzuhalten: das Naturzeichnen und die grafische Ausgestaltung der Architekturpläne. Das letztere ist eine Sache der Aufmachung, von vornherein berechnet auf die Wirkung nach aussen. Das Blatt soll durch seine Beschriftung, seinen grafischen Duktus, seine allfällige Kolorierung sauber, komplett und dadurch überzeugend wirken, und wo die Grenze liegt, an der die grafische Aufmachung zum Bluff wird, ist dem persönlichen und beruflichen Takt jedes einzelnen überlassen. Die Gefahr, dass z. B. bei Wettbewerben von einzelnen Projektverfassern versucht wird, Preisgericht und Publikum durch die grafische Aufmachung zu blenden, ist so alt wie die Wettbewerbe selbst und wird sich nie ganz beseitigen lassen. Mit der gleichen Einstellung treten dann manche Architekten aber auch der Natur gegenüber. Ihre Zeichnung soll gekonnt, «gerissen» aussehen, sie bekommt dann den fatalen Architektenschmiss, eine gewisse formelhafte grafische Routine, die auf den ersten Blick meisterlich aussieht und auf den zweiten zeigt, dass eigentlich nur ein lockeres Handgelenk bei einem Minimum an Anschauungsintensität dahinter steht.

Diese Art von Zeichnen ist durchaus wertlos, ausser sie wolle nichts anderes sein als Uebung des Handgelenks für die vorhin besprochene grafische Aufmachung der Pläne. Eine Naturstudie muss, wenn sie der Bereicherung des inneren Formenvorrats dienen soll, aus einer ganz anderen Einstellung unternommen werden: aus einer ganz bescheidenen, völlig anspruchslosen Unterordnung des Zeichnenden unter das Objekt, mit einem Verzicht auf den kaligrafischen Schnörkel; was dabei herauskommt, ist zunächst ganz gleichgültig. Die ungeschickteste Zeichnung, die man niemandem zeigen möchte, ist bei weitem wertvoller als die routiniert hingeschmissene, die missglückteste Reiseskizze wertvoller als die beste Fotografie, nur muss sich der Zeichnende nicht einbilden, das Ergebnis müsse ein Kunstwerk sein. Er soll sein Zeichnen zunächst für nichts anderes nehmen als für ein Training in der geistigen Auseinandersetzung mit einem Objekt, und man verlangt ja auch von der einzelnen Uebung eines körperlichen Trainings nicht, dass sie als Kunstwerk gewertet werde. Viele werden auf dieser Stufe stehenbleiben und Vergnügen an ihrer Tätigkeit finden, auch ohne dass das Ergebnis über das Niveau eines mehr oder weniger erfreulichen Dilettantismus hinausginge. Einzelne werden es weiter bringen, und dann gewinnen ihre Blätter einen wirklichen Kunstwert, eine Tiefe, wie sie auf dem Weg der schmissigen Architektenzeichnung niemals erreichbar ist.

Hoffentlich tragen die Skizzenbuchblätter von Bernoulli dazu bei, bei der heutigen Architektengeneration die Freude am Naturzeichnen von neuem zu wekken; das würde auch zu einem unbefangeneren Verhältnis gegenüber historischen Bauten beitragen. *P. M.*

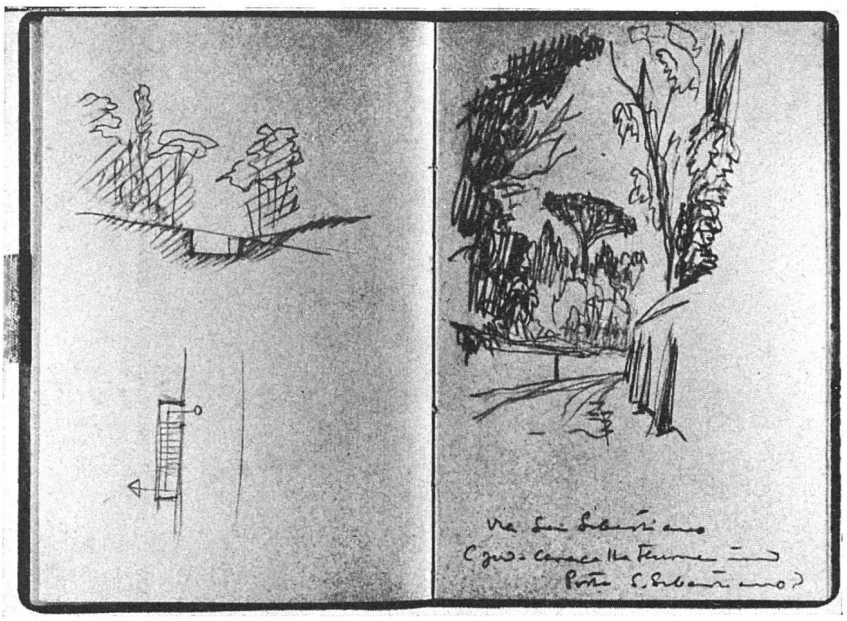
[1] In «Foto-Auge» von Franz Roh und Jan Tschichold heisst die Stelle «... und wenn um 1800 jemand fünfhundert Seiten Tagebuch schrieb, so bringt er heute hundert Meter Leika-Filmstreifen heim. Diese können mehr Vollerinnerung enthalten als das Wort, denn sie sind anschauungsgesättigt.» Dies ist der bare Unsinn. Wie wenig sich der Verfasser dabei klar war, welchen Sinn das Tagebuchschreiben überhaupt hatte, beweist die Fortsetzung «Räumlich wie zeitlich werden sie auf weitere Strecke hin wirken» usw. — als ob es dabei auf «Wirkung», also auf den Effekt nach aussen angekommen wäre, und nicht auf die Wirkung nach innen, die Erziehung des Schreibenden, sich über Erlebtes Rechenschaft abzulegen und sich damit das äusserlich Gesehene durch Verarbeitung anzueignen.



Hans Bernoulli, römisches Skizzenblatt. Opferschwein vom Suovetaurilienfries auf dem Forum.

Reiseskizzenbuch von Hans Bernoulli, Architekt BSA, Basel.

Rom, Via San Sebastiano, zwischen den Caracalla-Thermen und Porta San Sebastiano. Im Bild rechts hält der Reisende den spontanen Eindruck fest, links analysiert er als Architekt die Situation.



Spaziergang in Rom

Nous avons goûté le bonheur d'être à Rome en toute liberté, et sans songer au devoir de voir.
Stendhal, «Promenades dans Rome».

Die Feinschmecker, die noch das päpstliche Rom gesehen, jenes Rom *vor* dem Sturm auf die Bresche neben Michelangelos Porta Pia, diese Feinschmecker mochten leichtlich schwören, sie würden das neue Rom, das Rom der Sanierungen und der Mietskasernen, das königliche Rom mit keinem Fusse betreten — derlei Subtilitäten können wir Nachgeborenen uns nicht mehr leisten. Vollends unverständlich ist uns, muss uns sein, wie Goethe schon anno 1785 («am 5. November abends» war's) schreiben konnte, es sei «ein saures und trauriges Geschäft, das alte Rom aus dem neuen herauszuklauben — was die Barbaren stehen liessen, haben die Baumeister des neuen Roms verwüstet».

Goethes «Baumeister des neuen Roms» sind uns längst zu historischen Figuren geworden; ihre Bauten sind für uns in die Geschichte der Stadt eingegangen — wir möchten sie so wenig aus dem Hintergrund des antiken Roms lösen als die Werke ihrer Vorgänger, der Michelangelo, Bernini, Vignola — auch einst «Baumeister eines neuen Roms».

Uns Enkeln bleibt gar nichts anderes, als alles, was das neunzehnte und gar erst das zwanzigste Jahrhundert angerichtet hat an Verwüstungen, in Gelassenheit hinzunehmen. Was uns der immerwährende Kampf um Rom hinterlassen an Denkmälern, Trümmern und Spuren, ist immer noch mehr, viel mehr, als ein ganzes Menschenleben zu fassen vermöchte. So darf eine flüchtige Dekade von kurzen Wintertagen kaum mehr bedeuten als ein halb träumerisches, halb trunkenes Schweifen, ein Spaziergang in Rom.

Der Massstab

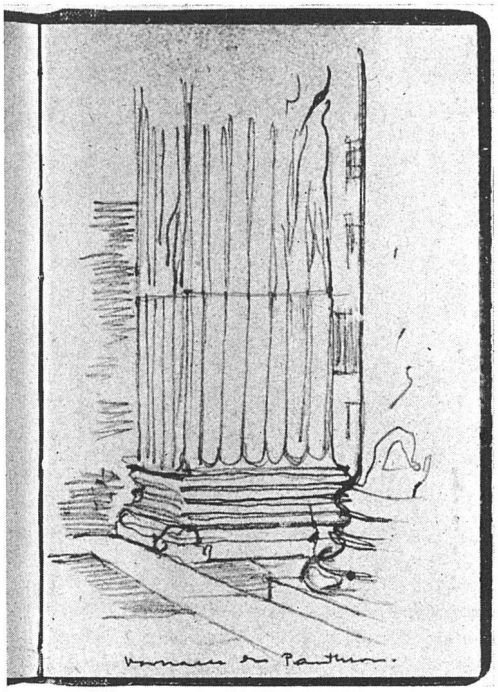
Nun stehen sie da, die Bilder, bekannt und vertraut, die wir so lange in uns getragen als reine Vorstellungen — und nun beginnt vor jedem Bau, immer und immer wieder, das Verwirrende, das Ueberraschende:

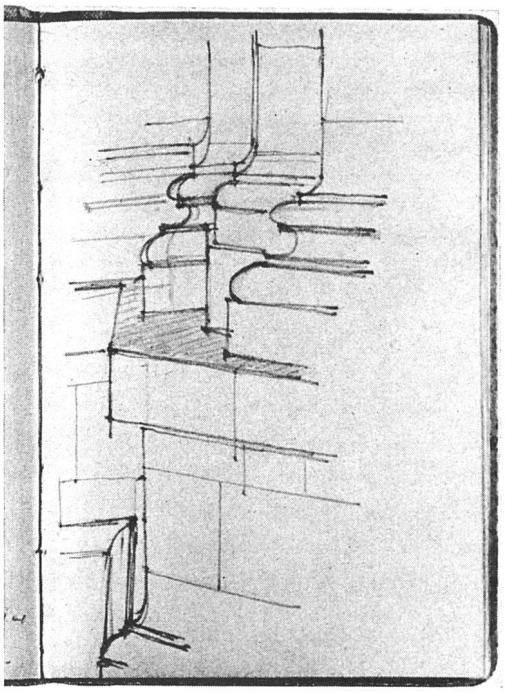
Bekannt und vertraut, aus der Ferne gesehen, wächst beim Nähertreten ein Titusbogen, ein Palazzo Farnese, eine Front von St. Peter in übermenschliches Mass hinauf.

Nicht die Verhältnisse haben sich gewandelt — der Titusbogen ist ein sozusagen bescheidenes Eintor, der Palazzo Farnese zählt drei Geschosse, nicht mehr, die Front von St. Peter wird von einer Pilasterordnung überspannt — das Aussergewöhnliche liegt in den absoluten Abmessungen: das Tor des Titusbogens, dem man — vom Menschenmass ausgehend — zwei, drei Mannshöhen, also etwa fünf Meter gibt, misst acht Meter im Scheitel. Der Palazzo Farnese mit seinen drei Geschossen — da ein Geschoss vier, höchstens fünf Meter zählen mag, also zwölf bis fünfzehn Meter? — misst deren neunundzwanzig. Die Front von St. Peter mit ihrem uns längst geläufigen Aufbau von Sockel, Pilaster, Kranzgesims, Attika und Balustrade — also fünfzehn, höchstens zwanzig Meter — misst deren über vierundvierzig.

Man beginnt am Menschenmass zu zweifeln.

Und wirklich: St. Agnese in Navona, ein nach römischen Begriffen zierlicher Bau, reduziert die von rechts und links herantretenden Bauten zu Behausungen von Zwergen; neben den grossgliedrigen Figuren des





Hans Bernoulli, römisches Skizzenbuch; links: Pilaster und Säulenfuss in der Vorhalle des Pantheon; rechts: Sockel und Pilasterbasis aussen am Ostteil vom St. Peter, Travertin.

Berninibrunnens fühlen wir uns klein und hässlich, und vor den Kolonnaden von St. Peter erscheinen die sich hin- und herschiebenden Menschengruppen als dunkle Flecken, als Kehricht.

Erst in unmittelbarer Nähe, wo Mass und Wesen der Menschengestalt nicht mehr zu verkennen, nicht mehr zu unterdrücken sind, da wird der Mensch zum Maßstab der Bauten, da wachsen dann die Bauten ins Heroische, ins Uebermenschliche empor.

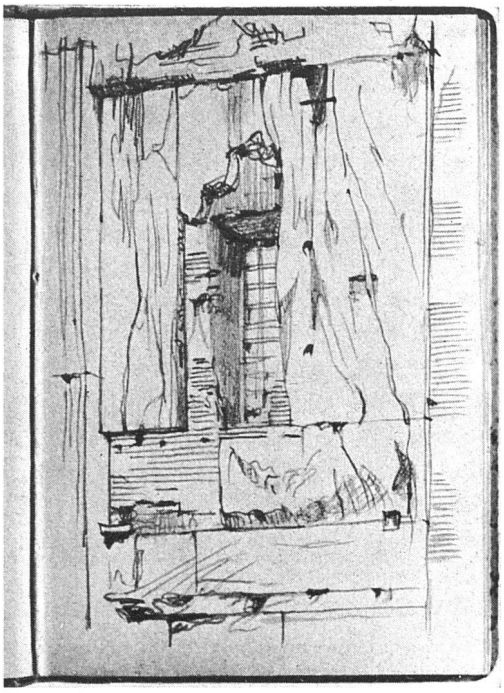
Aber all das verliert seine Geltung vor den Grossruinen, wo der Backstein zutage tritt, die ewige Norm und Einheit der Welt des Bauens: vor dem Kolosseum, in den Caracallathermen, vor den Trümmern der Kaiserpaläste auf dem Palatin; da übernimmt der Backstein, der Werkstein, die Führung, und sofort steigen die Trümmer vor uns auf in ihren wahrhaften Abmessungen, in ihren bestürzenden Ausmassen.

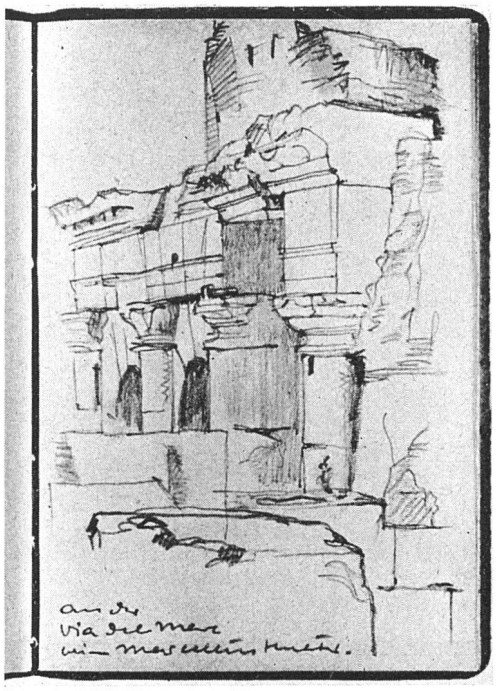
Und nochmals werden wir am römischen Maßstab irre vor den mittelalterlichen Bauten. Das Mittelalter — ohnehin ohne künstlerisches Heimatrecht in Rom, in Italien überhaupt — gefällt sich in einer merkwürdigen Umkehrung der Verhältnisse. Auch da, wie bei den Ruinen der antiken Stadt, tritt der Backstein als Maßstab auf, das Auge zu führen. Aber diese Backsteine, diese Folgen von Horizontalfugen täuschen: wir nehmen ohne weiteres an, dass es sich um die uns vertrauten Masse handle, um die siebeneinhalb oder acht Zentimeter von Fuge zu Fuge. Wer nachmisst, findet bei der Fassade von Santa Maria in Aracoeli 47 Millimeter, bei den Wehrbauten aus den ersten christlichen Jahrhunderten nicht viel mehr. So scheinen diese Bauten aus der Entfernung grösser und sinken beim Nähertreten in ihre wirklichen Abmessungen zusammen.

Selbst beim Konservatorenpalast und beim Kapitolinischen Museum wirkt dieses Vexierspiel: die Backsteinfelder zwischen den Hausteinen zeigen Fugenabstände von nur 33 Millimeter, also nicht einmal der Hälfte der uns geläufigen Höhe, und steigern damit den Maßstab ihrer Fronten — für einen Augenblick — auf das Doppelte.

Aehnlich die Fussbodenzeichnungen der Cosmaten: die verschlungenen Bänder, Kreise, Rechtecke, Mäander bestehen aus unzähligen kleinen Steinen, deren Farben deutlich und bewusst jedes einzelne Stückchen einprägsam machen und damit zum Massstab erheben — so vor allem im Marmorteppich von Santa Maria Maggiore, dem Fussboden des im Golde des Kolumbus erstrahlenden, so stolz und ruhig dahinschreitenden Raumes.

Und wenn wir dann in den Bannkreis des relativen Maßstabes zurückkehren, wenn wir die «Rotonda», das Pantheon, betreten, so umfängt uns ein Raum, dessen Grösse immer wieder verkleinert werden will durch die mächtigen Masse der Fussbodenzeichnung: Pio Nono, der Papst, dessen Name als Schlachtruf auf den Feldern um Dijon und an der Lisaine erschollen ist, hat dies grosse Schachbrett anlegen lassen. Felder von drei Meter siebzig. Die dunkelroten Porphyrkreise kehren wieder in Rapporten von sieben Meter vierzig, die weissen Stege zwischen den Quadraten — Striche, vergleichsweise! — messen neunzig Zentimeter, die





Hans Bernoulli, römisches Skizzenbuch; links: Fensterdurchbruch in der Travertinverkleidung am Vorbau des Pantheon; rechts: beim Marcellustheater an der Via del Mare.

dunkeln Kanten der weissen Felder fünfundvierzig Zentimeter. So irrt das Auge von der grossen Zeichnung den Wänden und der Wölbung entlang bis zu jenem Kreis, der das Firmament öffnet, und zurück zu den ab- und zugehenden Menschen, zweifelnd und ungewiss hin- und hergeworfen in Grössenordnungen, die einer andern Welt anzugehören scheinen, getäuscht und erhoben vom römischen Maßstab.

Der römische Schutt

Piranesis kontrastreicher Stich von der Cestiuspyramide — jeden Morgen den ersten Blick auffangend — zeigt sie in ihrer ganzen Mächtigkeit, die Schuttschicht, die den römischen Boden deckt: an den Figuren gemessen, die in Callots Manier vor dem soeben freigelegten Monument posieren, schätzt man ihre Stärke auf drei Mannshöhen. Die Wirklichkeit lässt sie auf Schritt und Tritt erkennen.

Wir hatten unser flüchtiges, allzu flüchtiges Standquartier in der Nähe der «Rotonda» aufgeschlagen, des Pantheons; und so führte uns jeder erste Gang des Tages über den abschüssigen Platz — über eine Schutthalde! — der herrlichen Achtsäulenfront entgegen. Knapp über der Erde bauen sie sich auf, die glatten Leiber der Säulen, die präzis kannelierten Pfeiler. Vom Grund einer Grube, eines Schachtes, steigen Hauptbau und Vorhalle auf. Die umgebenden Strassen führen «in halber Höhe» um den Bau — so die Via Palombella — durch eiserne Gitter gesichert; steile Stufen führen in die Tiefe — wir massen hier fünf Meter.

Nur die Vorderfront ist notdürftig dem heutigen Niveau angeglichen durch eine sozusagen provisorische Abschürfung, die den Koloss erst halb aus dem Schutt befreit. Ohne Basis, noch Freitreppe, unbehilflich, wie ein von stürzenden Massen Begrabener, auftauchend, doch noch bis zu den Knien vom Geröll gefesselt.

Das Trajansforum, die abgemessene, mit Steinplatten ausgelegte Fläche, darauf in festbestimmmten Abständen Basen, Stümpfe, Säulen den ihnen vor zweitausend Jahren zugewiesenen Rhythmus tonlos weiterskandierend — auch dieser Bezirk schwebt nicht frei im Planum der Stadt; er ist tief versenkt; mehr als vier Meter tief verschüttet und — wohl um der immer noch aus Bruchstücken und Gestrüpp frei aufragenden bildgeschmückten Trajanssäule willen — wieder ausgegraben.

Von der lärmdurchbrausten Via Nazionale führt eine Freitreppe tief, bei sechs Meter tief, hinunter zur Schwelle von San Vitale — einem Bau aus dem fünften Jahrhundert — also bereits damals über antikem Schutt errichtet, ihn überragend, und nun in den von den Jahrhunderten herangespülten Massen allmählich versinkend.

Die zur Porta San Sebastiano hinausführende Strasse, gefühlsmässig in der Höhenlage, die sie von je besessen, führt heute als Hohlweg, beidseitig von Mauern gesichert, durch die übergrünte Trümmerwelt. So ähnlich wird man sich wohl «die grossen Strassendurchbrüche» vorzustellen haben, die Domenico Fontana für den hastigen und heftigen Sixtus V. von

Kirche zu Kirche schlug, jenes System von Diagonalen, das die sieben Wallfahrtskirchen untereinander verbinden sollte: Hohlwege durch geringes Gemäuer, Gestrüpp und römischen Schutt.

Der Archäologe wird zum Geologen, der Schichten unterscheidet und benennt nach Zeitspannen, jede Schicht an ihren Besonderheiten, ihren Leitfossilien erkennend. Der Niederschlag der Geschichte wird hier im Zentrum der Welt, am ewigen Ausgang und Eingang allen abendländischen Wesens, zur leibhaftigen, greifbaren Tatsache.

Ein merkwürdiges, unvergessliches Dabeisein unweit des Fusses der grossen Freitreppe von Aracoeli; Strassenarbeiten, die neue Verbindung zum Meer in die Stadt einzuführen: die Spitzhacke schlägt sorglos in die noch von grünem Leben überspielte Erdschicht; sie prallt auf Ziegelmauerwerk, auf mittelalterliches Gemäuer; und zehn Schritte weiter, auf tieferem Planum, löst die Brechstange Gewölbe, Mauern, Fundamente — altrömisches Gussmauerwerk. Wir sind in Rom; sie räumen den Schutt weg, den römischen Schutt, wie jene Callot-Gestalten auf Piranesis Stich der Cestiuspyramide.

Altrömische Kunst

Zwischen den gemessenen, zierlichen Bildwerken, die den Konservatorenpalast bevölkern — von griechischer Luft umwittert — taucht da und dort ungefüg, bestürzend ein Riesenfuss auf, ein Riesenhaupt — Bildnistrümmer von Kolossen. Diese Monstra, daran besteht kein Zweifel, sind römische Bildnereien. Sie mögen an die Zeit erinnern, da die römischen Heere ihre Feldzeichen an den Rändern der afrikanischen Wüsten aufpflanzten, auf den Bergpässen der Pyrenäen, da sie ihre Rosse an der Save tränkten und am Rhein. Eine Verwilderung des Geschmacks; so wie damals die kunstvolle Sprache Virgils überlärmt worden sein mag vom Rotwelsch der Militärkantine.

Für höhere Ansprüche waren die Griechen da, die Marmorhandwerker «aus den besetzten Gebieten», wie wir heute sagen würden; die lieferten Kopien der griechischen Meisterwerke, schiffsladungsweise; Kopien, just die, deren letzte vor den Barbarenstürmen durch einen gnädigen Zufall geretteten Reste wir im Capitolinischen Museum, in den Galerien des Vatikans bewundern.

In den Tierbildnissen, die wir im Vatikan treffen, im «Saal der Tiere» — jene Rehe und Hunde und Wildschweine, hinunter bis zum Igel —, darin zeigt sich so deutlich genug der Geschmack der Besteller; man hört ordentlich die Silberstücke klimpern in den Taschen der Nimrode, wenn sie die Werkstatt betreten. Dass damit so liebenswürdige Geschöpfe ins Leben traten, ist ein besonderer Glücksfall. Noch unmittelbarer spüren wir das Wesen des römischen Kunstbetriebes in den zierlichen Mosaiken, den Vögeln und Fischen, den Stilleben, die hier im Vatikan wie drüben im Thermenmuseum unsere Bewunderung herausfordern: In der rührenden Naturtreue, deren höchste Spitze die Täuschung bedeutet, liegt etwas von jener Verachtung aller Kunst, wie sie die säbelrasselnden Geschlechter von jeher zur Schau getragen.

Die Ara Pacis des Augustus, in jahrzehntelanger Arbeit aus Bruchstücken mühsam und sorgfältig wieder zusammengestellt, als besondere Kostbarkeit an der historischen Stelle, auf dem Marsfeld, in einem besonderen Gehäuse aus Porphyr, Glas und Bronze geborgen — auch diese Ara Pacis ist für den, der in Rom nach der Kunst der Antike sucht, eine Enttäuschung. Unsicher, bald grob im Detail, bald überzierlich, leere Wiederholungen im Pflanzenwerk wie sogar in den figürlichen Darstellungen und, wenn wir der Rekonstruktion glauben dürfen, im Ganzen ungeschickt und befangen. Und das bei einer Aufgabe ersten Ranges!

Grob und schwerfällig sind auch die römischen Bauten, die den griechischen Vorbildern nachgebildet erscheinen; was sie am Leben erhält, das ist der unsterbliche griechische Kanon, der in ihnen, wenn auch nicht mehr rein, weiterklingt.

Jene auf Macht und Grösse — und wohl auch auf gewinnbringende Geschäfte — vor allem bedachte Zeit hat das ihr Gemässe hervorgebracht an Bauwerken wie an Bildwerken: Klein und dünn steht das Menschlein in Kragen und Schlips vor den Massen des Kolosseums, vor jener riesenmässigen Organisation von Stufenfolgen, Treppen, Umgängen, Unterbauten, ausgeführt in den vergleichsweise primitiven Mitteln des Quaderbaus. Gegenüber der grossen Erfindung des Gesamtbaues, was besagt da die Einkleidung der äusseren Schale in vier (vier!) Ordnungen? Die Wiederholung eines Musters, nicht mehr; eines Musters, das zudem nicht ausreichen wollte für die Höhe, zu deren Schmuck es bestimmt war. Auch das Marcellus-Theater mit seinem vielgepriesenen Architektursystem ist in erster Linie gross als kunstvoller Organismus.

Wie viel freier, kühner, selbstsicherer, wie viel «römischer» sind doch die Aquädukte und die Brücken; und jene Grossleistung, durchgeführt, als es an den Rändern des Reiches schon zu bröckeln begann, als man in der Hauptstadt die müssigen Massen nur noch mühsam bändigte mit Spenden von Brot und Oel und Geräuchertem und Wein und Wagenrennen — die Aurelianische Mauer.

Wohl möglich, dass uns von den Thermen, vorab von den Thermen des Caracalla, bei all ihrer Pracht, in den Ruinenmassen von heute für unser Gefühl das Beste geblieben ist: der bis in alle Einzelheiten gross angelegte Grundriss, und die Trümmer, aus denen sich die Phantasie selbst ihre Welt baut.

Man wird immer wiederkehren zur Maria della Rotonda, zum Pantheon, in dessen reinem Rund, in dessen einfachem Verhältnis — Durchmesser gleich Höhe

— in dessen einfacher Belichtung — eine kreisrunde Oeffnung, allen Elementen offen — sich die drei bewegenden Kräfte der Architektur in seltenem, reinem, höchstem Einverständnis gefunden haben: der Wille des Bauherrn, die Kenntnis des Technikers und die Kunst des Bildners, des Architekten.

Begegnung mit Meistern

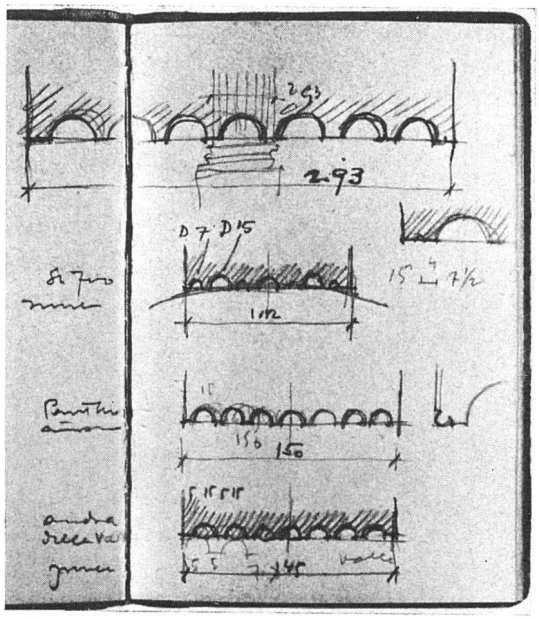
Sie tragen noch dieselbe Tracht wie zur Zeit Julius des Zweiten und sprechen — mitten in Rom — die Sprache, die am Vierwaldstättersee heimisch ist: die Wachtposten am Vatikan, die päpstlichen Gardisten.

Solch ein Gardist mit Barett, schwarzem Radmantel und Partisane weist uns in ein hölzernes Gehäuse, das sich zwischen zwei Pilastersockeln von St. Peter eingenistet hat: dort, bei der Dogana, geschieht der Uebertritt aus dem Königreich Italien in die päpstliche Vatikanstadt. Wir lösen einen Passierschein, und nach wenigen Schritten befinden wir uns in einem merkwürdigen Bezirk: Eine schiefe Ebene von einigen Baulichkeiten regellos besetzt; sie scheint abzurutschen, einer Schlucht entgegen, aus deren Tiefe mächtig wie eine Felswand der Petersdom aufsteigt. Der wahre St. Peter. Der St. Peter des Michelangelo.

Da stehen wir ihm nun unmittelbar gegenüber.

Die grosse Ordnung — Sockel, Pilaster, Hauptgesims, darüber Attika und Balustrade — umschreitet unbeirrt, folgerichtig und genau den reichbewegten Umriss des Baues, die grossen halbrunden Apsiden, die schräg anschliessenden Zwischenpartien, deren Masse den vier Hauptpfeilern entspricht, und die Flächen endlich, die das mächtige Quadrat, die Grundfigur erkennen lassen. Alle diese Wände sind umsponnen oder vielmehr dargestellt durch diese Ordnung. Die Pilasterflächen wenden sich nach den im Grundriss vorgezeichneten Fluchten, die Gesimse aller Stufen umkreisen in grossgeführten Bewegungen die Massen. In stetem Wechsel zwischen breiten und zwischen schmalen Pilasterabständen, die grossen, reich ausgebildeten und die schmalen, knapp eingespannten Fenster. Wie die Motive sich wiederholen, wie weit auseinanderliegende Akzente die grosse Masse unter ein Gesetz zwingen, wie die Elemente des Hauptkörpers abgestuft, abgewogen sind gegen die entsprechenden Elemente der Attika — die Pilaster, Gesimse, Fensterumrahmungen — das darf man hier verfolgen, nachlesen, nachrechnen. Das staunende Schauen wandelt sich über ein Verstehen und Erfassen zu einem berauschenden Geniessen. In dem wiederholten Nachlesen der einzelnen Strophen und dem Einreihen der Strophen in das ganze Werk folgen wir Gedankengängen, wie die tastenden Finger der Rundung einer Kannelüre folgen, den Gedankengängen des Meisters. Ein ungeheurer Wolkenschatten zieht flüchtig über die Steinwand.

Im Capitolinischen Museum — berühren uns nicht im Treppenhaus die römischen Schrifttafeln und in



Pilasterquerschnitte im gleichen Maßstab, oben die riesigen Pilaster der Innengliederung von St. Peter.

der Sala dei Orazi e Curiazi der Ueberschwang der Wandmalereien wie sichtbar, greifbar gewordene Weltgeschichte? — weit hinten, im obersten Geschoss, im letzten Saal, stehen wir vor dem Marmorkopf, der die Züge des Boromini trägt. So, so oder ähnlich hat er ausgesehen, der unruhige Geist, der Grübler, der Neuerer um jeden Preis; der in das nie zuvor betretene Dunkel einer wilden Phantasie vorgedrungen ist; dem nichts Bestehendes genügte, der auch die Werke, die er selbst geschaffen, immer wieder überbieten musste.

Wir sind ihm begegnet in der kapriziösen Universitätskirche St. Ivo; in der kühn bewegten Front des Oratorio di Philippo Neri; in dem erstaunlichen San Carlo alle quattro Fontane; in San Giovanni in Laterano, der frühchristlichen Basilika, deren einfache Säulenfolge er in schwere Dreivierteltaktrhythmen umgezwungen hat. Und haben ihn schliesslich die Massen gruppieren sehen der schönsten aller Kombinationen von Front, Türmepaar und Kuppel, in S. Agnese in Navona.

Nicht ein Lebenswerk, eine Stufe zwischen andern, unseren Horizont höher hebend; nicht eine lichte oder glänzende Erscheinung, nach kurzem Wirken wieder erlöschend; eher einem Sturmwind vergleichbar, der in die Wüste hinausstösst und den Sand hoch aufwirbelt zu phantastischen Gebilden, um — nachlassend — den Staub abzulagern auf allen Gesimsen und Vorsprüngen; trüb und unerfreulich; die Nachwelt verwirrend.

Wie liebenswürdig, wie brillant und intelligent instrumentiert sind dagegen die Arbeiten eines Pietro da Cortona! Der Mann, der dem kostbaren kleinen Bau von Santa Maria della Pace eine so anmutige Front vorgesetzt, zusamt einer ganzen Platzanlage, deren

Hans Bernoulli, römisches Skizzenbuch. Die Arkade in Sta Maria in Aracoeli, mit Wiederverwendung verschiedener antiker Säulen.

vor- und zurücktretende Fluchten gleich geschickt gestellten Kulissen die Primadonna in Szene treten lassen, strahlend und ihre ganze kleine Umwelt verklärend.

Und als wir vom Pincio aus die «Landschaft Rom» überblickten, auf der Terrasse des Casino Valadier, vormals dem König von Rom zubestimmt, da war es wiederum Cortona, der eines seiner Werke uns so liebenswürdig lächelnd präsentierte: die Kuppel von S. Carlo al Corso. Da, im Vordergrund, alle andern Versuche und Variationen von Kuppelbauten beiseiteschiebend, ein artiges Spielwerk vor dem weit hinten ragenden grossen und ernsten St. Peter. Ein nur mit bestimmten Tongruppen aus der Welt der Musik vergleichbares Schweben zwischen Weichheit und Bestimmtheit.

Nächst der Piazza Venezia überrascht uns derselbe Cortona mit seiner Fassade von Sta Maria in Via Lata — ohne Wimpernzucken vertritt er hier das klassizistische Lager: Korrekte Säulenstellungen, kühl durchlaufende Gesimse. Und doch auch hier wieder jene angenehme Temperatur, jener weltmännische Geschmack. Nichts Glasiges oder Frostiges. Auch hier, mit den spröden Mitteln weiss er sich liebenswürdig zu geben, weiss er jenen Charme zu entwickeln, um deswillen ihm niemand gram sein kann. Hat nicht Jacob Burckhardt, von Cortonas Verzierungskünsten handelnd, wie man zu hören glaubt, ärgerlich lachend geschrieben: «Wenn diese Dekorationsweise Irrtum ist, so wird wohl nie ein Künstler mit grösserer Sicherheit geirrt haben.» —

Wer Tag um Tag, zufällig oder gesucht, denselben Bauten begegnet, der darf bald von einer merkwürdigen Vertrautheit sprechen, die sich da einstellt. Vordem ein leeres Abstraktum, gewinnt ein Bau bei täglichem Besuch Leben und Bewegung. Die verschiedenartigen Aspekte bei verschiedener Beleuchtung, bei verschiedener Begleitung auch und verschiedener Staffage, mögen solchen Eindruck aufkommen lassen.

Und hinter dem belebten Bau — selbstverständlich und unbeabsichtigt — erscheint sein Schöpfer. Von allem Alltäglichen abgelöst und gereinigt, tritt er uns entgegen in seinen besten Gedanken, in dem, was sein Wesen und seine Bedeutung ausmacht. Wenn wir mit dem Maßstab die Masse nachmessen, die er bestimmt hat, mit der Hand die Rundungen abtasten und die Abstufungen der Profile einer Basis, einer Deckplatte, tritt er uns fast körperlich nahe. Und weicht nur zurück, wenn wir aufblicken, die Gesamtkontur ins Auge zu fassen, oder aufstehen, den Raum durch das Durchschreiten zu empfinden und zu erfassen.

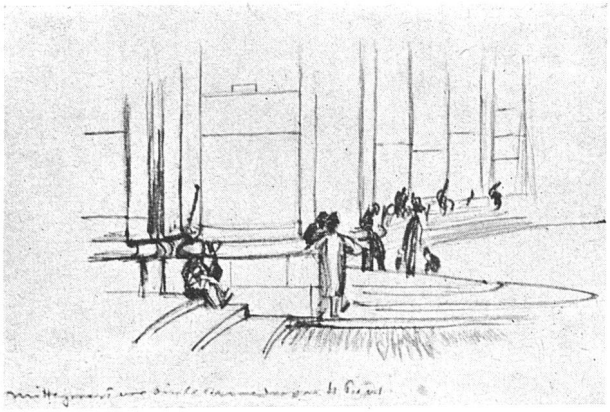
Das Eigene, das Besondere jener Figuren wird uns immer deutlicher, deutlich bis zu den Eigenheiten und Absonderlichkeiten. Die Zeiträume versinken vor der Dauerhaftigkeit des Materials und vor der Sorgfalt des Unterhalts. Der Baugedanke und sein Träger — das Werk —, wie sein Erzeuger — der Meister — sie stehen in der heiteren Luft der Gegenwart.

Der Schmelztiegel der Jahrhunderte

«Sans songer au devoir de voir» — ohne die ängstliche Sorge, ob wir auch alles gesehen, durchstreifen wir die Reste, die uns die Barbaren übriggelassen.

Da steht auf dem kapitolinischen Hügel, hoch über jener Himmelsleiter von Freitreppe Sta Maria in Aracoeli, ein Bau aus frühchristlicher Zeit. Wie verängstigte Flüchtlinge — dereinst hochgepriesen in einer jetzt verbotenen Welt — stehen unter diesem schirmenden Dach die schönsten Zierden heidnischer Bauten: Marmorsäulen mit kostbaren Kapitälen, hier eine Jonierin, dort eine Schöne von Korinth; kannelierte und glatte Schäfte, wie es Glück und Zufall geboten. Welche Unbefangenheit, die vornehmste Rolle des Neubaues, das Traggerüst, der Kunst einer längstvergangenen Zeit zu überlassen!

Ganz anders hat Sta Maria degli Angeli sich die Antike dienstbar gemacht: nicht Säulen und Zierstücke — den Raum selbst hat sie der untergegangenen Welt abgeborgt. Noch standen zerbröckelnd und übergrünt die Gewölbe der Thermen des Diokletian. Da hat Michelangelo — war er es selbst, der den Wunsch ausgesprochen, den Plan gefasst? — die grösste der noch aufrechten Hallen, das Tepidarium, als Kirchenraum ausgebaut. Der hochgewölbte Raum, besteht er nun durch seine Dimensionen? Durch die Ausbildung von Wand, Decke und Fussboden? Durch die Lichtführung? Diese Umwertung — hat sie als



Mittagsruhe in den Kolonnaden vor St. Peter.

Notbehelf, hat sie als Vollendung zu gelten? Das freie Schalten und Walten mit der Antike, darf es angesprochen werden als ein Erhalten? — Wenn dann nach Michelangelo ein Vanvitelli den Bau nochmals umgewertet — er hat die Queraxe zur Hauptaxe erhoben — so mag uns der unverwüstliche antike Bau vorkommen als Fels in der Brandung, einmal übers andere überspült von dem glänzenden Schwall der Wellen.

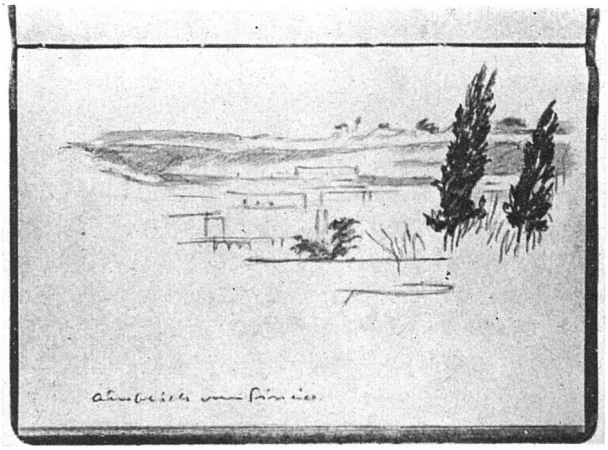
Und dann zwischen den Steintrümmern des Forums jenes seltsame Gewächs, wie es nur auf römischem Boden erblühen konnte, S. Lorenzo in Miranda: auf hohem Unterbau eine antike Säulenfront, noch fast vollkommen erhalten, mit dem vollständigen Architrav, doch ohne Dach; ein offenes Gehege, ein luftiges Gerüst, dem christlichen Kirchenbau mit seinem Barockgiebel vorgestellt. So dass die schönen Majuskeln der römischen Weihinschrift «Divae Faustinae» zusammenspielen mit den wild aufgebogenen Giebelfragmenten und dem Kreuz Christi.

Wir sehen das Profil und die Lockenperücke Fischer von Erlachs auftauchen aus dem Buschwerk des Campo vacchino und erstaunend stillestehen vor dieser wunderlich-kühnen Komposition. Hat nicht seine Karls-Kirche am Ring in Wien, einem ähnlichen Eindruck nachsinnend — der Trajanssäule vor Santa Maria di Loreto — diesem merkwürdigen Verschmelzen der Schöpfungen weitauseinanderliegender Zeiten zu einem Eindruck das herrlichste Monument gesetzt?

*

Mit der Selbstverständlichkeit und Sicherheit, die das Unmögliche möglich macht, die Sterne vom Himmel holt, versprechen wir uns beim Abschied, wiederzukehren, bald; und ein halbes Jahr in Rom zu verleben; vielleicht dort draussen, hinter San Stefano Rotondo, unfern der aurelianischen Mauer, in einem bescheidenen Zimmerchen. Wo dann an den sonnigen Tagen ein früher Gang uns immer wieder die Via San Sebastiano hinausführt, zwischen Mauern und Gärten, an Villen und Gräbern vorbei und grünen Abhängen entlang, die noch ungehobene Schätze decken. Um dann, von linder Luft umweht, auf einer Marmorschwelle sitzend, eine kleine Stunde im Gregorovius zu blättern oder was uns sonst der Zeit und dem Ort gemäss scheint; dem Spiel der Jahrhunderte hingegeben und dem Glück des Augenblicks.

Hans Bernoulli



Ausblick vom Monte Pincio.

Das Problem der Sichtbarkeit

Eine ganz einfache Frage: die karolingische Apsis der Kastorkirche in Koblenz ist recht dunkel. Wenn ich, um sie besser zu sehen, sie mit Scheinwerfern ableuchte... sehe ich dann, indem ich die Formen entschieden besser sehe, auch ihre «Kunst» besser — oder möglicherweise schlechter?

Vielleicht ist die Frage gar nicht so einfach.

Sind die «Formen» nicht glatt die «Kunst»?

«Form» bleibt immer an sich gleich, solange keine äussere oder innere Zerstörung das Gefüge verändert. Im Zwielicht, im Hellen, im Dunkel bleibt die Form sie selbst, nur besser oder schlechter s i c h t b a r. Es ist richtig,