

Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 47 (1960)
Heft: 8: Synthese der Künste

Artikel: Berninis Inszenierung von Sankt Peter in Rom
Autor: Hohl, Reinhold D.
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-36781>

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: 18.02.2026

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

Berninis Inszenierung von Sankt Peter in Rom

Der kunstsinige Besucher Roms wird die Peterskirche nicht über den neuen Ponte Vittorio Emanuele und auf der breiten Achse der Via della Conciliazione erreichen, sondern den Weg über die Engelsbrücke und durch den Borgo S. Angelo oder S. Spirito einschlagen. Er gelangt auf diese Weise nach relativ engen Straßen so unvermittelt, als dies heute noch möglich ist, zur Piazza Rusticucci, so daß aus ihm der Petersplatz nun weit und mit der berechneten grandiosen Fassade von St. Peter erscheinen wird. Er tritt in die Kirche ein und schreitet, von unmeßbarem Raumgefühl erfüllt, zum Tabernakel, von wo aus er den ihm nicht zugänglichen Stuhl Petri in der Apsis betrachten und die Lichtstrahlen der Glorie darüber als überirdische Erscheinung erleben wird. Von der Engelsbrücke an bis zur Cathedra Petri steht er im Bann jener doppelten Idee, die das geistige Programm der barocken Peterskirche gewesen ist: Im Bann der mächtigen, universalen Ecclesia Triumphans einerseits und des Dogmas von der Einsetzung Petri als Statthalter Christi anderseits. Wir weisen auf diesen Gehalt der gesamten Anlage besonders hin, um dem Wort «Inszenierung» in der Überschrift jeden erniedrigenden Sinn zu nehmen.

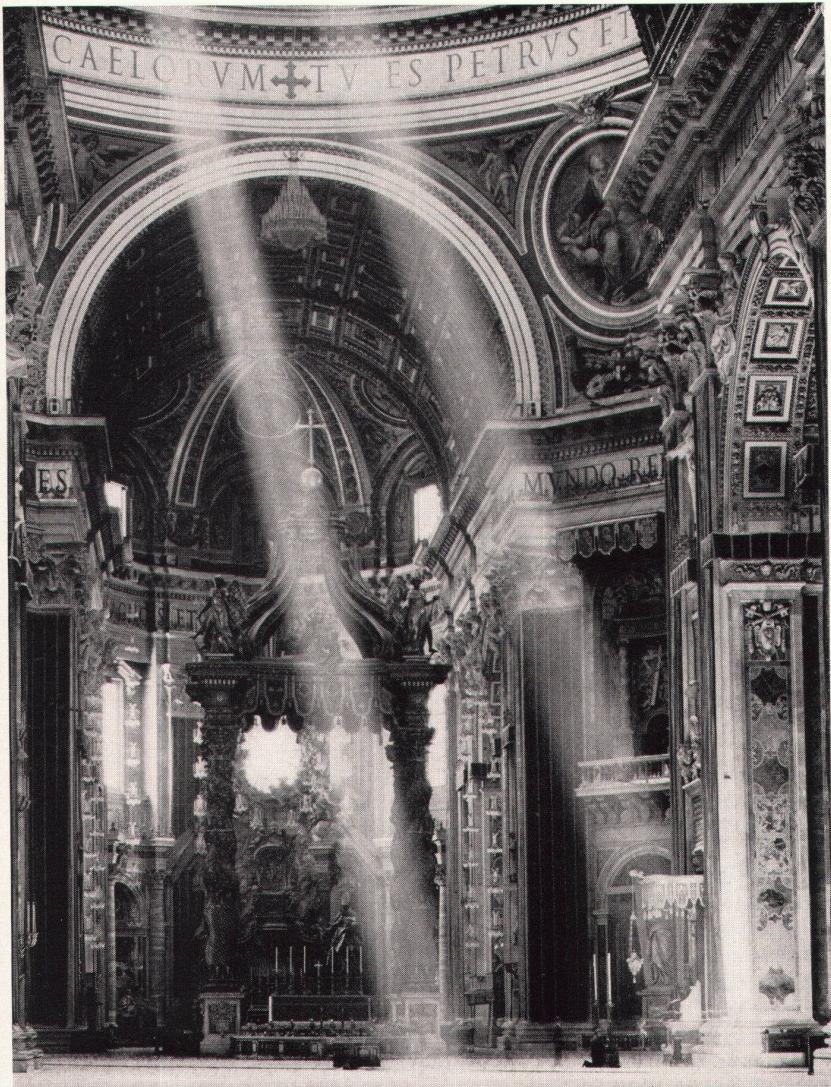
Bramante, Raffael, der jüngere San Gallo, Michelangelo und Maderna hatten St. Peter als architektonische Gestalt konzipiert; Bernini inszenierte den Weg von der Stadt bis vor den Glorienschein in der Apsis als einen fortlaufend gesteigerten, beeindruckenden Effekt. Er tat dies mit den Mitteln des Stadt-

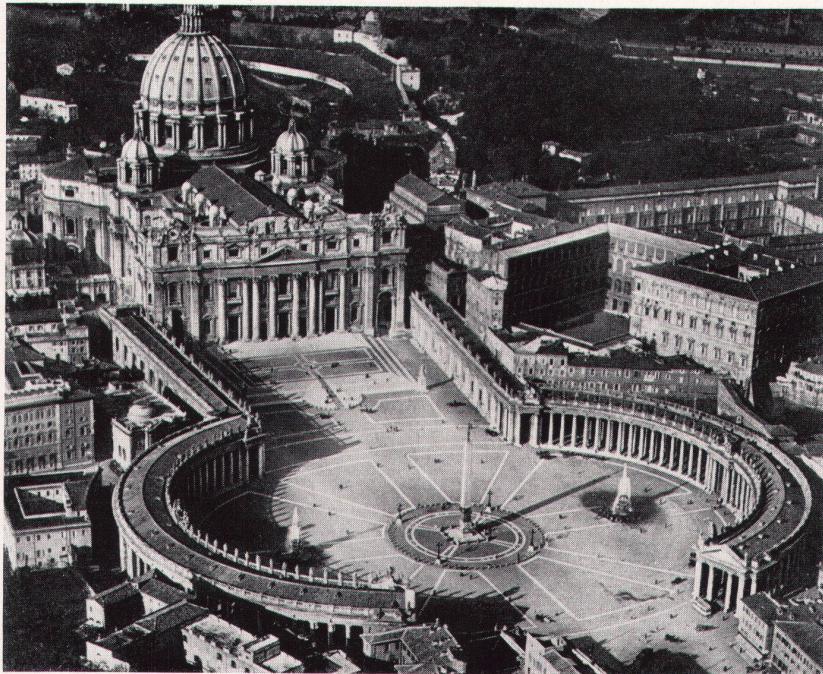
planers, des Architekten, des Bildhauers und Malers. Das Zusammenwirken der Künste (denen die Liturgie, die Musik und alle Kunsthandwerke zuzurechnen sind) ist an diesem Ort, der hier als Beispiel für viele andere Schöpfungen aus allen Epochen steht, Ereignis geworden. Wie oft in der ästhetischen Interpretation stellt sich dafür der Ausdruck «Gesamtkunstwerk» ein, und mehr als bei andern Beispielen könnte man hier von der «Integration der Künste» sprechen; aber wir möchten glauben, daß beide Ausdrücke problematisch sind, indem die Begriffe sich mit den Tatsachen jeweils nur ungenau decken. Jeder Stil bringt in der Zeit seines ersten kräftigen Erblühens «Gesamtkunstwerke» hervor, wenn die Kunstgattungen für ein Werk, das ganz das Stil- und Lebensgefühl einer Zeit ausdrücken soll, sozusagen programmatisch gebündelt werden. Die Frage ist, wie weit die Synthese einfach durch die in allen Künsten fühlbare Stileinheit geprägt wird, wie weit ein «uomo universale» in allen Sparten Hand anlegt und schließlich wie weit von Anfang an eine einheitliche Gesamtkonzeption von einem Kopf und vielen Händen ins Werk gesetzt worden ist. Gian Lorenzo Berninis Anteil an St. Peter erfüllt sicher die beiden ersten Bedingungen; im Resultat zeigt sich auch ein Gesamtkunstwerk im Sinn einer einheitlichen, nicht abgrenzbaren Wirkung von Architektur, Plastik und Oberflächendekoration. Daß ein Gesamtkunstwerk im engeren Sinn, nämlich von Anfang an eine Gesamtkonzeption mit dem Ziel einer übergeordneten Einheit des Kunstwerks, angestrebt worden wäre, läßt sich kunstgeschichtlich nicht nachweisen. Wenn dem so gewesen wäre, so hätten so wichtige Bestandteile wie die Flankentürme der Fassade nicht wegen technischer Schwierigkeiten ausfallen dürfen. Wohl aber stehen die vier Phasen von Berninis Anteil alle unter dem Zeichen der oben angedeuteten Idee von St. Peter.

«Nach Madernas Tod», heißt es im «Cicerone» mit bitterem Unterton, «kam der noch junge Bernini über das Gebäude.» Während mehr als fünfzig Jahren hat Bernini als leitender Architekt der Fabbrica di San Pietro vorgestanden. Mit sechzehn Jahren entwarf er 1624 den kolossalen Baldachin über dem päpstlichen Altar in der Vierung, der von den bekannten vier gedrehten Monumentsäulen gestützt und durch vier Riesenengel scheinbar an Girlanden getragen wird. Dieses Möblierungswerk bedeutet einen entschiedenen Eingriff in die architektonischen Proportionen, zum Schaden der Raumwirkung, zum Nutzen des Petrusofficiums.

Noch bevor diese Arbeit 1633 vollendet war, zog sie eine architektonische Änderung am Bau nach sich: in die Nischen der Vierungspfeiler wurden Balkone eingezogen. Unter den Emporen hat je eine große Statue Platz gefunden (diejenige des Longinus von Bernini), darauf je eine Aedicula zur Ausstellung der vier kostbaren Reliquien, zugänglich über Treppen im Innern von Michelangelos Pfeilern, die Bernini mit technischem Wagemut aushöhlte (1628–1640). Nach Form und Farbigkeit (gedrehte Säulen auch in den Balkonischen; polychromer Marmor für die Architekturstücke, weißer Marmor für Figuren und Reliefs, Stuck und Bronze) bilden diese architektonisch-plastischen Einfügungen zweifellos eine Wirkungseinheit mit dem Tabernakel. Das Ziel dieser ersten, von Urban VIII. angeregten Kampagne bestand darin, die sakrale Bedeutung des Kuppelraums über dem Petrusgrab zu potenzieren. Zu ihr gehört wenigstens inhaltlich, wenn auch ohne optische Verbindung, das Relief mit dem Christuswort an Petrus, «Weide meine Lämmer», das, für die Innenseite der Eingangsfront geplant, bald über dem Mittelportal in der Vorhalle angebracht wurde (1633–1646, seit 1649 am heutigen Ort).

Die Absicht der zweiten Kampagne, unter Innozenz X., war, den Zentralbau Michelangelos mit dem Langhaus Madernas perspektivisch und in der Dekoration zu verbinden. Die Seitenschiffe Madernas trafen auf die Ostmauer des ursprünglichen Rechtecks von Michelangelo, die nicht in gleicher Breite durch-





2

brochen werden konnte. Hier täuschte Bernini mit vorgestellten Säulen über die Verengung des Durchgangs hinweg, während die Vierungspfeiler, auf welche die Seitenschiffe weiter zuläufen und die nun gar nicht mehr zu durchbrechen waren, mit ähnlichen vorgestellten Säulen mit gleichem Zwischenraum den Durchblick auffangen müssen. Aus der Not hat Bernini insofern eine Tugend gemacht, als die hier enger als in den übrigen Traeven zusammengestellten Säulen die Flucht der Seitenschiffe perspektivisch verlängern. Gleichzeitig (1645 bis 1649) wurden die Pilaster und Arkaden mit einem einheitlichen Dekorationssystem übergangen, das farbige Marmorinkrustationen, Putten, Reliefmedaillons und vollplastische allegorische Figuren zu einem überaus reichen Gesamteindruck vereinigt. Anders als mit einer großen Schar von Mitarbeitern und Spezialisten in ihrem Fach, die Bernini auch sonst dauernd beschäftigte, ist diese Arbeit nicht auszuführen gewesen; der Cavaliere Bernini ist ein ungewöhnlicher Koordinator und Organisator gewesen.

Erst in der dritten Kampagne, unter Alexander VII., wurde die Inszenierung von St. Peter im Ganzen bedacht, im Innern und Äußern, im Westen und Osten, in der Detailausstattung und in der städtebaulichen Anlage aufs Mal. In der Apsis entstand die Cathedra Petri, ein Reliquienhochaltar für den verehrten Apostelthron (1657–1665). Entwurfsskizzen zeigen, daß Bernini diese Aufgabe von Anfang an als Schauspiel, das zwischen den Tabernakelsäulen hindurch zu sehen wäre, aufgefaßt hat. Alles ist denn auch auf optische Wirkung von einem festen Standpunkt aus angelegt; was daran Architektur, Plastik, Stuck, Kolorit, Beleuchtung ist, muß sich der Bilderscheinung unterordnen. Die beträchtliche Distanz zwischen Tabernakel und Apsis wird übersprungen; die Glorie regiert den Chor bis in die Vierung. «Entschieden verkleinernd für das ganze Gebäude erscheint dann der Effekt des entsetzlichen Tabernakels und der Cathedra Petri... Hier allein wird das Auge zu einer falschen Rechnung beinahe genötigt», beobachtet der «Cicerone». Auf die falsche, nämlich die subjektive Rechnung des Betrachters hatte Bernini es aber abgesehen. Man erinnert sich an seine Theateraufführungen, von denen der englische Reisende John Evelyn 1644 notiert (Tatsachen und Gerüchte mischend): «Bernini gab eine öffentliche Opernaufführung, für die er selbst das Bühnenbild gemalt, die Statuen skulptiert, die

Maschinen erfunden, die Musik komponiert, die Handlung gedichtet und das Theater gebaut hat.»

Im Osten entstand der Petersplatz mit den statuenbekrönten Kolonnaden, die ein gegen die Fassade verbreitetes Trapez und ein anschließendes Queroval umschließen (1656–1667). Hatten noch in den vierziger Jahren Berninis Pläne der Fassadenumgestaltung gegolten, für die ein 1646 wieder abgetragener Turm aufgerichtet worden war, so sollte nun die Fassade und mit ihr das ganze Gebäude als Prospekt gesteigert werden. Einer mächtigen Breitenerscheinung dienen die auseinandergehenden Zangen des Trapezplatzes; für die optisch potenzierte Höhenerstreckung bieten das Freitreppenpodest und die kurze Achse des Querovals scheinbare Maßstäbe. Zugleich mit dem Platz von St. Peter wurde der Eingang zum vatikanischen Palast ausgestaltet; vom Borgo durch die Kolonnade über die Treppe bis zur päpstlichen Audienz führt ein durchgehender Monumentalweg. Da neben der Kirche nicht Raum für ein eigenes Prachtportal war, erhielt die Scala Regia mit Säulenstellungen und Ausstuckierung die erwünschte Prestigewirkung (1663–1666). Für das untere Podest und als Achsenfluchtpunkt der Vorhalle von St. Peter schuf Bernini das kolossale Reiterbild Konstantins, jenes Kaisers, der sich dem Kreuz unterworfen hat. Die Gesamtwirkung ist hier besonders ausgeprägt, indem nicht einfach die Plastik eine geeignete Aufstellung gefunden hat, sondern die architektonische Anlage (Schnittpunkt der absteigenden Treppenflanke und des Portikusdurchblicks) und die malerisch konzipierte Skulptur nur im Zusammenwirken Sinn erhalten.

Unter die Herrschaft Clemens' X. fallen Berninis Alterswerke für St. Peter: die Engel mit den Passionswerkzeugen auf dem Ponte S. Angelo als Stationenweg zwischen Stadt und Petersbasilika (1669–1671) und der Altar der Cappella del Sacramento am rechten Seitenschiff (1673/74).

So hat Bernini St. Peter Schritt für Schritt zu seinem Werk gemacht. Vom Kern, vom Petrusgrab, ausgehend, hat er schließlich alles unter ein Gesetz gestellt. Es ist nur natürlich, daß alle Künste dazu vereinigt wurden und sich dem Gesamtwerk unterordneten. Das liegt nicht nur am Barockstil, sondern zeigt sich überall dort, wo eine Idee in der Gestaltung Ausdruck und Wirkung finden soll. Das Resultat ist dann, negativ ausgedrückt, ein spektakelhafter Effekterfolg der Idee oder, unter positivem Vorzeichen, das Erlebnis einer Wirklichkeit, die über den sinnhaften Anteil der einzelnen Künste hinausgeht.

Die Synthese der Künste, die Bernini vorträgt, beruht wohl auch auf seiner mehrfachen Begabung, vor allem aber doch auf dem Primat der Plastik: Berninis künstlerisches Denken spielt sich während der Arbeit am Wachsmodell ab. Der Bozzetto aber, den seine Hände modellieren, kann in der Ausführung noch alles werden: Architektur, Skulptur, Malerei. Meistens wird er alles zusammen. Das Problem entsteht für die Kritik dadurch, daß sie dafür keinen Namen hat, sondern durch die akademische Begriffstrennung der Künste zu unangemessenen Spekulationen geführt wird. Kunsthistorisch (das heißt, Kunst nicht nur als Ausdruck, sondern als Formentwicklung verstanden) nehmen bei Bernini und allgemein die einzelnen Gattungen jenen Standort ein, den sie in ihrer separaten Entwicklung auch innehaben.

1

Peterskirche. Blick durch den Kuppelraum und Berninis Tabernakel zur Cathedra Petri

Eglise Saint-Pierre: vue prise au-dessous de la coupole et montrant la chaire de Saint Pierre à travers le tabernacle du Bernin
St. Peter's Church. Looking through Bernini's Tabernacle toward the Cathedra Petri

2

Peterskirche und Petersplatz in Rom. Flugaufnahme
Saint-Pierre de Rome et sa place. Vue aérienne

St. Peter's Church and St. Peter's Square in Rome. Air view

Photo 1: Leonhard von Matt, Stans, aus: L. von Matt, Die Peterskirche, NZN-Buchverlag, Zürich 1958