



MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

Kunst als Mittel der Macht –
Bernini und Papst Alexander VII.

verfasst von / submitted by

Alexandra Riehl, BSc (WU) BA BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien, 2021 / Vienna 2021

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

UA 066 835

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Kunstgeschichte

Betreut von / Supervisor:

Mag. Dr. Berthold Hub, Privatdoz.

1. EINLEITUNG	2
2. DIE POLITISCHEN, SOZIALEN UND KULTURELLEN VERHÄLTNISSE DES 17. JAHRHUNDERTS.....	3
2.1. DREIßIGJÄHRIGER KRIEG UND WESTFÄLISCHER FRIEDE	5
2.1.1. <i>Vorgeschichte und Verlauf</i>	6
2.1.2. <i>Die Friedensverhandlungen</i>	8
2.1.3. <i>Die Folgen</i>	9
2.1.4. <i>Die Rolle Fabio Chigis bei den Verhandlungen</i>	11
2.2. DER MACHTVERLUST DER KIRCHE SEIT BEGINN DER REFORMATION BIS ZUM WESTFÄLISCHEN FRIEDEN	12
2.2.1. <i>Politik</i>	12
2.2.2. <i>Finanzen</i>	14
2.3. DER MACHTGEWINN FRANKREICHS	15
2.3.1. <i>Exkurs: Bernini in Paris</i>	18
3. PAPST ALEXANDER VII.	22
4. VERHÄLTNIS ZWISCHEN PÄPSTEN UND KÜNSTLERN	26
4.1. DAS VERHÄLTNIS DES PAPSTTUMS ZUR KUNST.....	27
4.2. KUNSTPATRONAGE VOR BERNINI	28
5. BERNINI	29
6. STÄDTEBAULICHES PROGRAMM IN ROM.....	32
6.1. PALAZZO CHIGI-ODESCALCHI	32
6.2. ERNEUERUNGEN ALEXANDERS VII.....	34
7. ST. PETER	37
7.1. PETERSPLATZ.....	38
7.1.1. <i>Der Petersplatz und die Kolonnaden</i>	40
7.1.2. <i>Die erzielte Wirkung</i>	47
7.1.3. <i>Die Rezeption der Neugestaltung</i>	49
7.2. SCALA REGIA UND DAS REITERMONUMENT KAISER KONSTANTINS	50
7.2.1. <i>Wirkung der Scala Regia</i>	52
7.2.2. <i>Entstehung des Reitermonuments Kaiser Konstantins</i>	54
7.2.3. <i>Beschreibung des Reitermonuments Kaiser Konstantins</i>	55
7.2.4. <i>Analyse des Reitermonuments Kaiser Konstantins</i>	56
7.2.5. <i>Die Wirkung des Ensembles</i>	57
7.3. CATHEDRA PETRI	58
8. SELBSTDARSTELLUNG ALEXANDERS VII.....	60
8.1. GRABMAL ALEXANDERS VII.	61
8.1.1. <i>Beschreibung</i>	63
8.1.2. <i>Analyse</i>	64
8.2. ELEFANT MIT OBELISK	67
8.2.1. <i>Beschreibung</i>	68
8.2.2. <i>Analyse</i>	68
9. ZUSAMMENFASSUNG	70
10. LITERATURVERZEICHNIS	73
11. ABBILDUNGSVERZEICHNIS.....	81
12. ABBILDUNGEN	84

1. EINLEITUNG

Kunst als Mittel der Macht: Die vorliegende Arbeit hat zum Ziel, aufzuzeigen, wie Papst Alexander VII. Berninis künstlerisches Schaffen als Mittel der Macht eingesetzt hat.

Meine These lautet, dass Papst Alexander VII. – geprägt von den persönlichen Erfahrungen bei den Verhandlungen zum Westfälischen Frieden und dem erlebten Machtverlust der Kirche sowie dem gleichzeitigen Machtgewinn Frankreichs – Bernini als Künstler einsetzte, um auf diesen Bedeutungsverlust der Kirche und des Papsttums zu reagieren. Er tat dies durch städteplanerische Maßnahmen, Umbauten und Neugestaltungen, die den alten Glanz des Papsttums hervorheben sollten. Neben der Stärkung der Machtposition der Kirche war Alexander VII. stets bestrebt, seine eigene Position, sei es durch die Errichtung seines Grabmals oder die Anbringung seines Familienwappens an prominenten Bauwerken, hervorzuheben.

Um diese These darzulegen, werde ich im zweiten Kapitel die politischen, sozialen und kulturellen Verhältnisse des 17. Jahrhunderts untersuchen. Um zu einem Verständnis des historischen Kontexts zu gelangen, ist es notwendig, den Dreißigjährigen Krieg und den Westfälischen Frieden genau zu beleuchten. Dabei gehe ich auf die Vorgeschichte, den Verlauf, die Folgen und Friedensverhandlungen sowie auf die Rolle Fabio Chigis bei diesen Verhandlungen ein. Dies ist notwendig, um den psychologischen Hintergrund um Alexanders VII. Machtbestrebungen zu verstehen. Im weiteren Verlauf des zweiten Kapitels gehe ich auf den Machtverlust der Kirche unter der Berücksichtigung von Politik und Finanzen ein. Der Machtgewinn Frankreichs stellt ebenso eine Komponente für das Machtstreben Papst Alexanders VII. dar.

Im dritten Kapitel gehe ich auf die Biographie Papst Alexanders VII. näher ein und erläutere seinen kirchlichen Werdegang ebenso wie seine künstlerischen Interessen und seine politischen Einstellungen. Neben den Umständen seiner Papstwahl ist auch der Umgang Alexanders VII. mit Gelehrten sowie sein aktives Interesse an seinen Bauvorhaben von Bedeutung.

Das vierte Kapitel widmet sich dem Verhältnis zwischen Päpsten und Künstlern. Einerseits stelle ich die Grundzüge päpstlichen Mäzenatentums seit der Neuzeit, andererseits die Kunstpatronage vor dem Pontifikat Alexanders VII. vor. Dabei finden vor allem die Künstler

und Mäzene, die für das Schaffen Berninis von Bedeutung waren, Berücksichtigung.

Das Hauptaugenmerk im fünften Kapitel liegt auf dem künstlerischen Werdegang Gian Lorenzo Berninis. Neben einem kurzen Überblick über die Jugendjahre und das Frühwerk des Künstlers liegt der Fokus vor allem auf der Tätigkeit Berninis unter den Vorgängern Papst Alexanders VII. Neben den wichtigsten Werken Berninis und seinen enormen Erfolgen ist aber auch auf seinen künstlerischen Misserfolg einzugehen.

Im sechsten Kapitel stelle ich die Werke Berninis unter Alexander VII., die ich zur Belegung meiner These ausgewählt habe, dar. Nach der Analyse der Bedeutung des Palazzo Chigi-Odescalchi und des städtebaulichen Programms analysiere ich die Bedeutung der Umgestaltung des Petersplatzes durch Bernini. Der vormals ungeordnete Vorplatz vor der bedeutendsten Kirche des Christentums wird durch die Errichtung der Kolonnaden zu einer prunkvollen, die Macht des Papsttums und der Kirche hervorhebenden, Platzanlage. Die Neugestaltung der Scala Regia mit der Errichtung des Reiterstandbildes Kaiser Konstantins trägt ebenso zur Demonstration der Hegemonie des Papsttums bei. Dieses Gesamtbild wird durch die Schaffung der *Cathedra Petri* und des Grabmals Alexanders VII. eindrucksvoll unterstrichen. Nicht zuletzt sei noch der Elefant mit Obelisk, der sowohl die Bedeutung der Kirche als auch das Supremat des Papstes betont, beschrieben.

2. DIE POLITISCHEN, SOZIALEN UND KULTURELLEN VERHÄLTNISSE DES 17. JAHRHUNDERTS

Dieses Kapitel beginnt mit einem Überblick über das 17. Jahrhundert, das in meiner Arbeit vorrangig bearbeitet wird. Das 17. Jahrhundert ist vor allem durch Kriege und Konflikte über die Hegemonie in Europa gekennzeichnet. Die prägendste dieser Auseinandersetzungen war der Dreißigjährige Krieg, der mitsamt seiner Auswirkungen im folgenden Unterkapitel ausführlich diskutiert wird. In diesem historischen Überblick werde ich mich auf die geographischen Gebiete, die für die folgende Arbeit relevant sind, also vor allem auf Italien und Frankreich, beschränken.

Im 17. Jahrhundert büßten Spanien und Italien zunehmend ihre Macht ein, und es gelang Frankreich, England und Holland die wirtschaftliche und politische Führung zu übernehmen. Somit lösten die protestantischen Regionen die Hegemonie der katholischen

Gemeinschaften ab.¹

Eine der prägendsten Persönlichkeiten im Frankreich der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts war Kardinal Richelieu (1585-1642). Im Inneren bekämpfte er die Hugenotten, beschränkte die Macht des Adels und stärkte die Macht des Königs und implementierte den Absolutismus. Das klare außenpolitische Ziel des Kardinals war die Ablösung der Hegemonialstellung der Habsburger durch Frankreich. Die Nachfolge nach Kardinal Richelieus Tod trat Jules Mazarin (1602-1661) an.² Dieser war zudem der Erzieher Ludwigs XIV. und seit dessen Krönung 1651 als sein Berater tätig.³ Anhand dieser beiden Minister zeigt sich das Verständnis der Kardinalswürde in Frankreich: Nicht mehr im römischen Sinn, sondern als politisches Instrument wird diese gesehen.⁴

Mit Ludwig XIV. wurden die feudalen Strukturen gänzlich überwunden und mit Hilfe eines stehenden Heeres eine vom Adel unabhängige Verwaltung geschaffen – der Hof des französischen Königs kann als stärkste Ausprägung des höfischen Absolutismus und Ludwig XIV. selbst als imposanteste Verkörperung neuzeitlichen Herrscherverständnisses gewertet werden.⁵

Die Kirche verlor nicht nur in politischen Aspekten immer mehr Macht – mit dem rasant zunehmenden Wissenschaftsfortschritt, der von der Kirche entkoppelt und eng mit dem Staatswesen verbunden war, fiel das Papsttum in wirtschaftlichen Aspekten immer weiter zurück.⁶ Nachdem in Italien im Jahr 1656 eine Pestepidemie die Bevölkerung stark dezimiert hatte, fiel das Land nun wieder in eine agrarische Wirtschaftsform zurück, obwohl Italien im 16. Jahrhundert bereits stark industrialisiert war.⁷ Die vorherrschende Wirtschaftsform in Frankreich war der Merkantilismus, der bereits im 16. Jahrhundert eingesetzt hatte, aber erst unter dem Staatssekretär Ludwigs XIV., Jean-Baptiste Colbert, seinen Höhepunkt erreichte.

Die kriegerischen Auseinandersetzungen Frankreichs und die Bezahlung des stehenden Heeres verlangten nach einer Steigerung von in Manufakturen hergestellten, hochwertigen Produkten und der Beschränkung von Importen durch Zölle.⁸ Dies führte zu einem

¹ Trevor-Roper 1999, S. 1-3.

² Mazarin stammte ursprünglich aus Italien und war zu Beginn seiner Karriere für Papst Urban VIII. tätig, eine Tatsache, die ihm bereits zu Lebzeiten Anfeindungen einbrachte.

³ Schmale 2000, S. 136-139.

⁴ Reinhard 2006, S. 292.

⁵ Skalweit 1957, S. 73.

⁶ Altgeld u.a. 2016, S. 328.

⁷ Magnuson 1986, S. 122.

⁸ Trevor-Roper 1999, S. 38.

wirtschaftlichen Aufschwung Frankreichs und ermöglichte die Finanzierung der Bauten Ludwigs XIV.

Der Barock hat seinen Ursprung in Italien, wo er sich im Laufe des 16. Jahrhunderts – mitbeeinflusst durch die Kirche im Zeitalter der Gegenreformation – entwickelte. Die Gläubigen sollten durch klar verständliche, aber ergreifende und bewegte Kunst zur Kirche zurückgeführt beziehungsweise stärker an sie gebunden werden. Den größten Ausdruck findet der Barock in der Architektur, wo die strenge Ordnung der Renaissancekunst durch bewegte, konvexe und konkave Linien und Formen ersetzt wird. Ein gesteigerter Illusionismus, die Nutzung von Lichteffekten sowie das Einbeziehen von Malerei und Skulptur in den architektonischen Raum charakterisieren den Barock.

Der Stil des Barocks wurde durch den Machtanspruch und dem Streben nach Reichtum sowohl von der Kirche als auch von weltlichen Herrschern stark geprägt und vorangetrieben. In Gebieten außerhalb Italiens entwickelte sich der Barock anders als in seinem Ursprungsland – so entwickelte sich der Barock am französischen Hof vor allem aus der italienischen Renaissancearchitektur. Das stark Bewegte des italienischen Barock wurde im Französischen durch den strengeren klassizistischen Barock ersetzt. Dies war auch einer der Gründe, warum Berninis Entwürfe für den Louvre abgelehnt wurden. (Siehe Kapitel 2.3.1.)

2.1. Dreißigjähriger Krieg und Westfälischer Friede

Einen integralen Bestandteil der Krise des 17. Jahrhunderts spielte der Dreißigjährige Krieg, wobei diese Bezeichnung suggeriert, dass es sich um ein gleichmäßiges Kriegsgeschehen handelte. Dies ist irreführend, da es sich um ein Konglomerat aus verschiedenen, einander überlappenden Konflikten handelte. Konfessionelle, verfassungs- und mächtepolitische Spannungen prägten den Krieg, an dem fast alle europäischen Mächte beteiligt waren.⁹

Ein einzelnes Ereignis kann nie als singulärer Moment des Umbruchs gelten und so ist auch der Westfälische Friede nur der Endpunkt einer langen Entwicklung. Weit vor 1648 schwand die politische Macht von Papst und Kaiser, der Zerfall des Reiches war mehr die Ursache als das Ergebnis des Krieges.¹⁰

⁹ Woyke 2016, S. 9.

¹⁰ Sofer 2009, S. 10.

2.1.1. Vorgeschichte und Verlauf

Manche der militärischen Konflikte begannen bereits vor dem offiziellen Ausbruch des Krieges 1618 – wie etwa der Spanisch-Niederländische Krieg, der bereits seit 1568 herrschte – und manche bestanden noch nach dem Westfälischen Frieden 1648 weiter – so zum Beispiel der Französisch-Spanische Krieg, der erst 1659 endete. Doch bereits von Zeitgenossen wurde der Krieg als „Teutscher Krieg“ bezeichnet und als Einheit verstanden – das Heilige Römische Reich war der Hauptkriegsschauplatz und mit bis zu zwei Drittel Bevölkerungsverlust¹¹ am meisten von den Verheerungen betroffen.¹²

Der Dreißigjährige Krieg begann am 23. Mai 1618 mit dem Prager Fenstersturz. Die vorwiegend protestantischen Stände in den böhmischen Ländern warfen dem böhmischen König Ferdinand von Steiermark¹³ und Kaiser Matthias (1612-1619) vor, die 1609 durch Kaiser Rudolf II. (1576-1612) zugestandene Religionsfreiheit der Protestanten zu missachten. Im Zuge dieses Konflikts wurden zwei Repräsentanten des habsburgischen Königs aus dem Fenster des Hradschin, der Prager Burg, geworfen.

Die drei größten Problembereiche, die untrennbar ineinander verwoben waren und zu dem Krieg geführt haben, waren die religiösen Konflikte und die Abspaltung der protestantischen Fürsten vom Reich, die Konflikte zwischen Frankreich und Spanien sowie der Spanisch-Niederländische Krieg.¹⁴

Zudem ging es um die Verfasstheit des Reiches; vor allem darum, auf welcher Ebene der Prozess der Staatsbildung auf lange Frist fortgesetzt werden würde – auf der Ebene der einzelnen Länder oder der des Reiches als Ganzem. Außerdem musste geklärt werden, wie weit die Gewalt des Kaisers gegenüber den Reichsständen ging, und wieweit die Gewalt der Landesherren gegenüber den Landesständen und Untertanen ging. Diese Frage nach der kaiserlichen Gewalt war eng mit der Auseinandersetzung in Fragen der Konfessionalisierung verbunden.¹⁵

Das beherrschende politische Thema des frühen 17. Jahrhunderts war die Auseinandersetzung der Dynastien der Habsburger mit den Dynastien der Bourbonen. Seit dem 15. Jahrhundert vergrößerte sich zunehmend das Territorium, über das die Habsburger

¹¹ Frankreichs Bevölkerung stieg hingegen zwischen 1600 und 1700 auf über 20 Millionen Einwohner. Kohler 2015, S. 17.

¹² Stollberg-Rilinger 2006, S. 73.

¹³ Ferdinand wurde nach dem Tod Kaiser Matthias' 1619 zu dessen Nachfolger gewählt.

¹⁴ Woyke 2016, S. 10-11.

¹⁵ Stollberg-Rilinger 2006, S. 73-74.

herrschen: Neben ihrem Stammland Österreich waren dies Spanien, Burgund, die Niederlande sowie die habsburgischen Erblande im Elsass. Frankreich war also im Norden und Osten zunehmend von der Territorialmacht der Habsburger eingeengt.¹⁶

Ein weiterer großer Problemkomplex war der bereits seit 1568 herrschende Unabhängigkeitskrieg der Niederlande von Spanien. Seit der Abdankung Karls V. im Jahr 1555 gingen siebzehn niederländische Provinzen an Philipp II. über und es kam zu Konflikten zwischen Reformatoren und dem christlichen König. Nachdem dieser der Ausbreitung der Lutheraner, Täufer und Calvinisten mit Inquisition entgegentrat, kam es zu Aufständen gegen die spanische Bevormundung.¹⁷

Auch im Osten des Habsburgerreichs kämpften die protestantischen Reichsstände um ihre religiöse Autonomie als Säule ihrer Landeshoheit und gleichzeitig um ihre Mitspracherechte. Dem gegenüber ging es dem Kaiser darum, seine zentrale monarchische Stellung auszuweiten, was auf Kosten der liberalen Reichsstände ging.¹⁸ Die Ausbreitung des Protestantismus wurde hier also ebenso wie in den Niederlanden mit einem Unabhängigkeitsstreben verknüpft. So versuchten einige Gebiete der Südostgrenze des habsburgischen Reiches sich von der Herrschaft der Habsburger zu lösen.¹⁹

Dazu kam eine Vielzahl regionaler Konflikte, an denen das Reich entweder von Anfang an beteiligt war oder durch die habsburgischen Kaiser nach und nach hineingezogen wurde. Zu nennen sind hier folgende Konflikte: der niederländische Aufstand gegen die Spanier, die Machtkämpfe der Könige von Schweden, Polen-Litauen und Dänemark im Ostseeraum, der Krieg gegen die Türken und ihre Verbündeten in Ungarn sowie das bereits Jahrhunderte andauernde Ringen um die Hegemonie in Italien.²⁰

Durch den Beitritt einer Vielzahl an Akteuren und der immer größeren Internationalisierung der Konflikte endete 1648 der Dreißigjährige Krieg. Er begann als Religionskrieg zwischen Katholiken und Protestanten und entwickelte sich in Folge zu einem Krieg um die Hegemonie in Europa, vor allem zwischen dem Hause Habsburg und Frankreich.²¹

¹⁶ Woyke 2016, S. 10.

¹⁷ Woyke 2016, S. 10.

¹⁸ Stollberg-Rilinger 2006, S. 74.

¹⁹ Woyke 2016, S. 11.

²⁰ Nach dem Aussterben der Hauptlinie der Gonzaga 1627 entbrannte der Konflikt um die Frage nach der Erbfolge im Herzogtum Mantua erneut. Stollberg-Rilinger 2006, S. 74.

²¹ Woyke 2016, S. 11.

2.1.2. Die Friedensverhandlungen

Der Westfälische Friede markiert den Übergang von einer Epoche in die nächste, von einer Welt, die in religiöse und weltliche Bereiche geordnet war und einträchtig von Papst und Kaiser beherrscht wurde, zu einer Welt, in der die internationale Autorität des Papstes missachtet wird und eine Vielzahl an souveränen Staaten ohne externe weltliche Autorität koexistieren.²²

Der Westfälische Friede wurde am 24. Oktober 1648 geschlossen, die Friedensverhandlungen fanden an zwei Orten statt: Die Verhandlungen zwischen Frankreich, dem Kaiser und katholischen Würdenträgern fanden in Münster, jene zwischen Schweden, dem Kaiser und den protestantischen Fürsten in Osnabrück statt.²³ Unterzeichnet wurden die Verträge von Kaiser Ferdinand III. und König Ludwig XIV. sowie Christina von Schweden. Einer der Gründe für die Trennung der Verhandlungen war einerseits, die Streitigkeiten zwischen Schweden und Frankreich zu verhindern und andererseits, die mangelnde Bereitschaft der Römischen Kurie, mit den protestantischen Reichsständen zu verhandeln.

In fünfjährigen Verhandlungen sollten insbesondere folgende drei Probleme gelöst werden: Das Kräfteverhältnis zwischen den europäischen Mächten musste, ebenso wie das Verhältnis zwischen den Reichsständen und dem Kaiser und zuletzt das Verhältnis zwischen Katholiken und Protestanten, neu verhandelt werden. Die drei vorherrschenden Parteien waren das Habsburgerreich, das seine Ansprüche gegen die Niederlande durchsetzen wollte; Frankreich, das den Machtgewinn und die damit einhergehende Umklammerung durch die Habsburger verhindern wollte; sowie Schweden, das seine hohen Kriegskosten ersetzt sehen wollte.²⁴

Der Westfälische Friede besteht nicht nur aus Friedensdokumenten; er ist ein umfassendes Regelwerk. Er enthält einen revidierten Religionsfrieden, Regelungen bezüglich der Verfassung des Reiches sowie Verträge zwischen dem Kaiser und den Reichsständen.²⁵ Der verfassungsrechtliche Aspekt des Westfälischen Friedens beinhaltet das Prinzip der Unabhängigkeit der Akteure sowie der völkerrechtlichen Gleichheit. Prinzipiell gleichberechtigte, souveräne und unabhängige Staaten traten an die Stelle einer Hierarchie,

²² Christenson 2012, S. 738.

²³ Sofer 2009, S. 7.

²⁴ Woyke 2016, S. 14.

²⁵ Woyke 2016, S. 14.

an deren Spitze Papst und Kaiser standen. Diese Staaten durften sich nicht mehr in innere Angelegenheiten von anderen Staaten einmischen – vor allem nicht in Religionssachen.²⁶ Die Republik der Vereinigten Niederlande sowie die Schweizer Eidgenossenschaft wurden als souveräne Staaten anerkannt,²⁷ waren aber weiterhin Mitglieder des Reichs und an dessen Gesetze gebunden.²⁸

Die Ergebnisse des Westfälischen Friedens in Konfessionsfragen waren unter anderem die erneute Bestätigung der Augsburger Friedensverträge (*Cujus regio ejus religio*), die allerdings auf alle Reformierten, und nicht mehr nur die lutherischen Kirchen, ausgedehnt wurden. Alle drei Konfessionen – die katholische, die reformierte und die lutherische – waren nun völlig gleichgestellt. Die Kirchenobrigkeit der Reichsstände blieb erhalten, jedoch durften andersgläubige Untertanen ihren Glauben privat ausüben und nicht diskriminiert werden. Anders war die Situation jedoch bei den geistlichen Fürsten – katholische Fürsten, die sich zum Protestantismus bekehrten, verloren ihr Amt als Landesherr.²⁹

In Artikel XVII, Paragraph 3 wird festgehalten, dass gegen diesen Friedensvertrag keinerlei kirchengesetzliches Recht, Konzildekrete, Edikte und weitere kirchliche Maßnahmen zugelassen werden.³⁰ Der Papst verweigerte die Anerkennung des Vertrages, unter anderem da dieser auch die völkerrechtliche Gleichberechtigung der Evangelischen festlegte.³¹

2.1.3. Die Folgen

Die langfristige Bedeutung der Verträge des Westfälischen Friedens war immens. Sie beendeten nicht nur einen mehr als ein Jahrhundert andauernden Religionskonflikt,³² sondern bildeten auch bis zur Französischen Revolution die Grundlage des Systems der europäischen Staaten und stellten für rund 150 Jahre die Rechtssicherheit in Mitteleuropa her. Es erfolgte mit den Friedensverträgen der Durchbruch zu einem pluralistischen Staatensystem, in dem sich kleine wie große Länder gleichberechtigt begegneten. Hervorzuheben ist auch, dass Auseinandersetzungen zuerst mit friedlichen Mitteln gelöst

²⁶ Stollberg-Rilinger 2006, S. 86-87.

²⁷ Jacob Burkhardt bezeichnete den Dreißigjährigen Krieg als Staatenbildungskrieg, in dem es um die Erlangung staatlicher Souveränität ging.

²⁸ Woyke 2016, S. 16.

²⁹ Woyke 2016, S. 15.

³⁰ Six 1942, S. 106-107.

³¹ Stollberg-Rilinger 2006, S. 86-87.

³² Woyke 2016, S. 17.

werden sollten. Erst nach drei Jahren – sollten alle Verhandlungen und Vergleiche gescheitert sein – sollte es individuelle und kollektive Sanktionen gegen den Aggressor geben. Die Tradition des organisierten Interessenausgleichs lässt sich auf diese Verträge zurückführen. Jedoch wurden auch der Kaiser und der Papst als völkerrechtlich gleichberechtigte Mitglieder betrachtet. Sie waren damit die Hauptverlierer der Westfälischen Friedensverträge.³³

Der Dreißigjährige Krieg war eine der schwerwiegendsten Katastrophen der europäischen Geschichte, da die Zivilbevölkerung stärker unter den Kriegshandlungen litt als bei vorhergehenden Kriegen. Weniger die Schlachten selbst als die Nebenerscheinungen des Krieges, vor allem Hunger und Krankheiten, erschütterten das Land. So wurde die Bevölkerung Deutschlands um fast zwei Drittel dezimiert – von über sechzehn auf unter sechs Millionen Einwohner.³⁴ Dazu kamen die durch die Truppendurchmärsche geplünderten und zerstörten Landabschnitte, Vieh wurde geraubt und Geld und Proviant durch die Soldaten erpresst.³⁵ Am Ende des Krieges waren Dörfer des Heiligen Römischen Reichs größtenteils verlassen und verwüstet,³⁶ in einigen Teilen Deutschlands wurde erst nach einigen Jahrzehnten das Einwohnerniveau aus den Jahren vor Kriegsbeginn erreicht.³⁷

Auch die wirtschaftlichen Verluste im Heiligen Römischen Reich waren enorm – Bauern waren durch die niedrigen Getreidepreise gezwungen, ihren Landbesitz an den Adel zu verkaufen. Zusätzlich zu der Entvölkerung des Bauernstandes kam es ebenso zu einer Verarmung der Stadtbevölkerung. Das im 17. Jahrhundert noch schwache Bürgertum und die verschuldeten Städte öffneten den Weg zu einem Machtgewinn der regierenden Fürsten.

Auch kulturell war eine Veränderung zu verzeichnen – so kam es zu einem vermehrten kulturellen Einfluss aus dem Ausland, vor allem französische Vorbilder prägten die lokalen Fürstenhöfe.³⁸

³³ Woyke 2016, S. 17-19.

³⁴ Auf das gesamte Heilige Römische Reich umgelegt betrug der Bevölkerungsverlust „nur“ 15-20 Prozent. Sofer 2009, S. 7.

³⁵ Woyke 2016, S. 17.

³⁶ Von etwa 35.000 Dörfern in Böhmen haben nicht mehr als 6.000 den Krieg überstanden.

³⁷ Sofer 2009, S. 7.

³⁸ Woyke 2016, S. 18.

2.1.4. Die Rolle Fabio Chigis bei den Verhandlungen

Fabio Chigi, auf dessen Biographie in Kapitel 3 näher eingegangen wird, wurde Ende 1643 zum Westfälischen Friedenskongress nach Münster geschickt und blieb dort bis zum Verhandlungsende 1648.³⁹ Zeitgleich blieb er jedoch im Amt des Kölner Nuntius, das er seit 1639 inne hatte.⁴⁰

Papst Innozenz X. sah sich in diesem Konflikt nicht als Herrscher oder Richter über Königreiche oder Republiken, sondern als Friedensvermittler. Die Kirche schätzte ihre tatsächliche politische Macht offenbar realistisch ein. Sie formulierte zwar politische Grundsätze, operierte aber nicht mit innerkirchlichen Strafmitteln. Somit war der Handlungsspielraum des Nuntius Fabio Chigi äußerst eingeschränkt.⁴¹ Innozenz X. wies Fabio Chigi an, mit aller Macht den Frieden zu fördern, aber auf eine Weise, dass weder Kirche noch Religion Schaden nähmen; zu allem anderen sollte er nicht seine Zustimmung geben. Für Chigi bedeutete dies eine Gratwanderung, da einige Vertreter der Protestanten Kontakt zu ihm suchten, er als Gesandter des Papstes jedoch nicht mit ihnen verkehren sollte, gleichzeitig sie aber auch nicht vor den Kopf stoßen durfte, da sie der Kirche großen Schaden zufügen konnten. Chigi erwies sich als vorausschauender Verhandler, noch 1645 fertigte er ein Protestschreiben gegen jegliche Schädigung der Kirche an; dieses hielt er den Forderungen der Protestanten von 1646 auch prompt entgegen.⁴²

Die Verhandlungen zogen sich über die Jahre, ohne dass ein nennenswerter Erfolg errungen werden konnte.⁴³ Als den Protestanten immer mehr Privilegien zugesprochen wurden,⁴⁴ schrieb Fabio Chigi, dass bald kein Katholik mehr davor sicher sein werde, dass seine Enkel, wenn nicht sogar Söhne Protestanten würden, „so schlimm gestaltet sich die Lage“.⁴⁵ Auch Vertreter der französischen Seite unterstützten den Nuntius nicht, worauf dieser seine Abberufung, die ihm der Papst jedoch verwehrte, beantragte.

Fabio Chigi verbrachte etwas mehr als vier Jahre mit der undankbaren Aufgabe, Verbündete zu suchen und Gegner zu überzeugen. Dies misslang ihm – so urteilte der Nuntius selbst – und seine Tage waren von Niederlagen, die er jedoch meist duldsam ertrug, geprägt.

³⁹ Repgen 2015, S. 592.

⁴⁰ Gatz / Repgen 2009, S. 27.

⁴¹ Repgen 2015, S. 516.

⁴² Pastor 1929, S. 74-77.

⁴³ Der Nuntius war derart entmutigt, dass er einem Vertrauten in einem Brief schrieb, dass die Hölle leer sein, da ihre Bewohner alle nach Münster gekommen sind, um einen wahren Frieden zu vereiteln.

⁴⁴ So wurden ihnen die Kirchengüter, die sie seit 1627 inne hatten, für immer zugesichert.

⁴⁵ Pastor 1929, S. 79-83.

Obwohl Chigi vorausschauend und diplomatisch agierte, verhallten seine Proteste bei den Verhandlungen ebenso wirkungslos wie die Protestbulle Innozenz X.⁴⁶ Unter keines der Friedensdokumente war die Unterschrift Fabio Chigis gesetzt.⁴⁷

Die beim Friedenskongress gemachten Erfahrungen müssen für den bis dahin äußerst erfolgreichen Fabio Chigi geradezu traumatisch gewesen sein. An die traditionelle machtvolle Rolle der Kirche gewöhnt, sah sich der Nuntius mit einer gänzlich anderen Realität konfrontiert; weder gebührende Achtung noch ein politisches Mitspracherecht schlugen dem päpstlichen Legaten entgegen. Nachdem ein Gegenschlag erfolglos gewesen wäre, blieb Fabio Chigi nur ein hilfloses Sich-Abwenden.⁴⁸

2.2. Der Machtverlust der Kirche seit Beginn der Reformation bis zum Westfälischen Frieden

Der Streit um die Hegemonie in Europa zwischen Frankreich und der habsburgischen Macht beherrschte nicht nur die europäische Politik, sondern beeinflusste auch die katholische Kirche sowie das Konklave. Die Finanzen der Kirche verschlechterten sich auf Grund der Unterstützungszahlungen im Krieg ebenso wie durch den ausufernden Nepotismus und die vermehrten Bauvorhaben der Päpste.⁴⁹

2.2.1. Politik

Julius II. (1503-1513) war der Inbegriff eines Renaissancepapstes; einerseits ein großer Förderer der Künste (siehe Kapitel 4.2), andererseits ein Territorialfürst. Mit dem von ihm verursachten Blutvergießen, seiner Machtgier und seinem geringen Interesse an der Kirche und seinen Methoden der Geldbeschaffung⁵⁰ war der della Rovere Papst der Inbegriff dessen, wogegen sich Luthers Reformation auflehnte.⁵¹ Bereits 20 Jahre nach Julius II. Tod hatte sich etwa ein Drittel Europas von der katholischen Kirche losgesagt.⁵² Die Amtszeiten der folgenden Päpste waren durch Reformbewegungen, sowohl innerhalb der älteren Orden, als auch durch eine Reorganisation der römischen Inquisition geprägt.⁵³

⁴⁶ Reinhard 2006, S. 291.

⁴⁷ Pastor 1929, S. 93.

⁴⁸ Karsten 2004, S. 200.

⁴⁹ Seppelt / Löffler 1933, S. 268.

⁵⁰ Um den Umbau des Petersdoms zu finanzieren, sandte er Kleriker in ganz Europa aus, um Ablässe zu verkaufen.

⁵¹ Altgeld u.a. 2016, S. 254.

⁵² Seppelt / Löffler 1933, S. 272.

⁵³ Seppelt / Löffler 1933, S. 276-277.

Durch die vielen Konflikte innerhalb der Kirche und mit anderen Mächten Europas waren die öffentlichen Kassen des Vatikans leer. Als Papst Sixtus V. 1585 auf den Thron kam, zeichnete er sich nicht nur durch großes Herrschertalent, sondern auch durch seine Fähigkeit die Finanzen der Kirche zu ordnen aus. Zum Zeitpunkt seines Todes hatte Papst Sixtus V. einen Schatz von drei Millionen Scudi angehäuft.⁵⁴ Mit ihm steigerten sich die repräsentativen Bauvorhaben als Zeichen der Gegenreformation.⁵⁵

Mit Gregor XIV. wurde 1590 ein Papst gewählt, der eine offensive anti-Frankreich Politik betrieb und König Heinrich von Navarra – den einzigen protestantischen König Frankreichs – bekämpfte. Klemens VIII. (1592-1605), dessen bevorzugter Künstler Caravaggio war, erkannte Heinrich IV. jedoch wieder an und beendete damit die Religionskriege in Frankreich. Dies ermöglichte Frankreich wieder mehr Einfluss im europäischen Kontext zu erlangen und Spaniens Übermacht zu beschränken.⁵⁶

Der Ausbruch des Dreißigjährigen Kriegs fand unter dem Pontifikat Pauls V. (1605-1621) statt. Der Papst unterstützte sowohl die katholische Liga,⁵⁷ als auch den Kaiser Ferdinand I. mit hohen Zahlungen. Durch seinen Nachfolger Gregor XV. wurden diese Unterstützungszahlungen weiter erhöht.⁵⁸ Spätestens mit Paul V. waren jegliche verbleibenden Sparmaßnahmen vergessen und der Nepotismus nahm nie zuvor dagewesene Ausmaße an.⁵⁹

Fast zeitgleich mit Papst Urban VIII.⁶⁰ (1623-1644) übernahm Kardinal Richelieu die politische Leitung Frankreichs, und die beiden verband ein stillschweigendes antihabsburgisches Einverständnis.⁶¹ Urban VIII. war bedacht, keine der Parteien offen zu unterstützen – dennoch war er Frankreich durchaus zugetan, da er sich eine schnelle Rekatholisierung erhoffte; am Ende unterstützte er jedoch nur die Eigeninteressen Frankreichs.⁶² Die katholischen Mächte (vor allem Frankreich) konnten diese Friedenspläne

⁵⁴ Diese Einkünfte stammten teilweise aus den Einnahmen durch Simonie; Sixtus V. hatte die Preise für käufliche Ämter drastisch erhöht.

⁵⁵ Reinhard 2006, S. 310.

⁵⁶ Seppelt / Löffler 1933, S. 302-305.

⁵⁷ Mit 10.000 Scudi pro Monat.

⁵⁸ Reinhard 2006, S. 294.

⁵⁹ Munck 1990, S. 317.

⁶⁰ Nach dem Einzug des Herzogtums Urbino nach dem Aussterben der Montefeltro hatte der Kirchenstaat seine größte Ausdehnung erreicht.

⁶¹ Kohler 2015, S. 101.

⁶² Altgeld u.a. 2016, S. 324.

nicht ausschlagen, zögerten aber eine Teilnahme am Friedenskongress fünf Jahre lang hinaus; erst 1641 stimmten auch Schweden und die Generalstaaten einem Kongress, der von 1643 bis 1648 dauern sollte, zu.⁶³

In das Pontifikat Innozenz X. (1644-1655) fiel der Westfälische Friede, in welchem mehrfach kirchliches Recht verletzt wurde, Bistümer aufgehoben und Kirchengüter säkularisiert wurden.⁶⁴ In der Bulle *Zelo Domus Dei*⁶⁵ protestierte der Papst gegen die Friedensverträge und erklärte die Verträge für ungültig. Praktisch blieb dieser Einspruch jedoch ohne Wirkung, da im Vertrag festgelegt worden war, dass jeder Einwand nichtig sei.⁶⁶ Durch diesen Schritt büßte das Papsttum seine Bedeutung als Friedensinstanz in Europa drastisch ein.⁶⁷ Jedoch wurde das Papsttum durch keine neue überstaatliche Institution ersetzt – der offensive Protestantismus war stark gedämpft; die Konfession war dem Staat untergeordnet. Das Zeitalter des königlichen Absolutismus (1648-1789) löste das Zeitalter der Konfessionen ab.⁶⁸

Nach einigen der bereits genannten Reformpäpsten der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts sowie der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts verlor das Papsttum ab den 1650er Jahren zusehends an Bedeutung und rutschte in den Hintergrund der Geschichte.⁶⁹

So fand der Pyrenäenfriede zwischen Frankreich und Spanien ohne das Wissen Papst Alexanders VII. statt – eine drastische moralische Niederlage für die Kirche.⁷⁰

2.2.2. Finanzen

Die Finanzen der Kurie waren im 16. Und 17. Jahrhundert vor allem durch enorme Ausgaben und damit einhergehende immense Schulden geprägt. Durch die Unterstützungszahlen⁷¹ von Paulus V., Gregor XV. sowie Innozenz XI. an die Verbündeten der Katholischen Kirche waren die Geldreserven wieder stark dezimiert worden.⁷² Die Ausgaben Urbans VIII. für Arsenale, Waffenplätze und Kämpfe um die Ausdehnung des

⁶³ Repgen 2015, S. 514.

⁶⁴ Kohler 2015, S. 107.

⁶⁵ Die Bulle wurde erst im August 1650 publiziert; jedoch auf den 26. November 1648 rückdatiert, Croxton 1999, S. 571.

⁶⁶ Croxton 1999, S. 571-572.

⁶⁷ Kohler 2015, S. 10.

⁶⁸ Küng 2002, S. 181.

⁶⁹ Küng 2002, S. 183.

⁷⁰ Magnuson 1986, S. 134.

⁷¹ Von 1619 bis 1623 betrugen die Unterstützungszahlungen über 600.000 Scudi, Bauer 1928, S. 493.

⁷² Seppelt / Löffler 1933, S. 308.

Kirchenstaates – allein die militärischen Ausgaben von 1642 bis 1644 kosteten sechs Millionen Scudi – schwächten die kirchlichen Finanzen.⁷³ Dazu kam der Nepotismus Urbans VIII.; seine Verwandten überhäufte er mit Geschenken und übergab ihnen immense Landbesitze rund um Rom.⁷⁴ 30 Millionen Scudi sollen die direkten Zahlungen gemeinsam mit den Ländereien und weiteren Geschenken betragen haben.⁷⁵

Seit Sixtus V. versuchten die Päpste diesen Geldmangel mit Einführungen neuer Steuern⁷⁶ und Erhöhungen bereits bestehender Steuern zu kompensieren. Dennoch gab es im 17. Jahrhundert noch kein geregeltes Steuersystem; wer abgabepflichtig war und in welcher Höhe diese Abgaben erfolgen mussten, unterlag der Willkür des Papstes.⁷⁷

Die Staatsschulden des späten 16. und gesamten 17. Jahrhunderts beschreiben eine unaufhörlich steigende Kurve. Unter Papst Sixtus V. betrugen die Schulden 6,6 Millionen Scudi; um 1600 bereits 10,8 Millionen; von 12,5 Millionen im Jahr 1620 stiegen sie zu Beginn des Pontifikats Urbans VIII. nochmals weiter auf 16 Millionen. Den bisherigen Höchststand erreichten die Schulden unter Papst Alexander VII.⁷⁸ – 1658 betrugen sie rund 48 Millionen Scudi; nach dem Tod Alexanders VII. 52 Millionen.⁷⁹ Als Vergleich: Fabio Chigi verdiente in zwölf Jahren als Nuntius 52,860 Scudi.⁸⁰

2.3. Der Machtgewinn Frankreichs

Frankreich profitierte von den gegenreformatorischen Kämpfen des Hauses Habsburg – so gelangten bereits 1552 nach den sogenannten Fürstenaufständen Verdun, Rhein, Metz und Toul als Protektorate an Frankreich.⁸¹

Im Zuge der Neuordnung der europäischen Machtverhältnisse im Zuge des Westfälischen Friedens erhielt Frankreich territoriale und finanzielle Zugeständnisse – so erhielt es von den Habsburgern die Landgrafschaften Ober- und Unterelsass, den Sundgau sowie die Landvogtei über die zehn Reichsstädte im Elsass.⁸²

⁷³ Wobei ein Teil des benötigten Metalls durch die Zerstörung von antiken Kunstschatzen gewonnen wurde. Bauer 1928, S. 493.

⁷⁴ Seppelt / Löffler 1933, S. 315.

⁷⁵ Reinhard 2006, S. 314.

⁷⁶ So führte Papst Alexander VII. eine Papier-, Wachs- und Seifensteuer ein.

⁷⁷ Bauer 1928, S. 482 sowie S. 493-494.

⁷⁸ In den letzten Jahren seines Pontifikats gab Alexander VII. 600.000 Scudi für den Erwerb von Ländereien und Titel für seine Neffen aus.

⁷⁹ Magnuson 1986, S. 131.

⁸⁰ Repgen 2015, S. 543.

⁸¹ Kopp 1940, S. 111.

⁸² Woyke 2016, S. 16.

Frankreich und Schweden versuchten im Zuge der Friedensverhandlungen in Münster beziehungsweise Osnabrück ein Verbot, dass der Kaiser zweimal hintereinander aus dem selben Fürstenhaus gewählt werden darf, durchzusetzen – jedoch vergeblich.⁸³ Als Ludwig XIV. sich nach dem Tod Ferdinands III. 1657 für die Kaiserwahl bewarb, war es also nicht verwunderlich, dass 1658 der Habsburger Leopold I. zum Kaiser des Heiligen Römischen Reichs gekrönt wurde.⁸⁴ Dennoch wurde die einflussreiche Stellung Frankreichs nach dem Westfälischen Frieden unter Ludwig XIV. weiter ausgebaut; die Staatsräson, das Hegemoniestreben sowie die Idee eines souveränen Nationalstaats erreichten unter dem französischen König einen Höhepunkt. Nur ein starker Zentralstaat, so hieß es, konnte einen inneren Frieden gewährleisten.⁸⁵ Zudem erlebte das Land einen wirtschaftlichen Aufschwung – ganz im Gegensatz zu dem verwüsteten Deutschland.⁸⁶

Der Pyrenäenfrieden von 1659, der den Französisch-Spanischen Krieg (1635-1659) beendete, war ein weiterer politischer Sieg Frankreichs. Unterzeichnet von Ludwig XIV., Kardinal Mazarin und Philipp IV. von Spanien, setzte der Friedensvertrag neue Grenzen zwischen den beiden Staaten fest. Spanien musste einige Gebiete an Frankreich abtreten und die Tochter Philipps IV. wurde mit dem französischen König verheiratet. Der Frieden sicherte die Stabilität im Lande und verschaffte Ludwig XIV. diplomatische Vorteile.⁸⁷

Im Jahr 1667 – also mitten im Frieden – wagte Ludwig XIV. allerdings einen Eroberungszug gegen die bis dahin in spanischem Besitz stehenden Reichslehen Südniederlande und Burgund. Aus Angst vor einer Hegemonie Frankreichs bildete sich 1668 eine Allianz zwischen den Niederlanden mit den vormaligen französischen Verbündeten Schweden und England. Es kam zu einem Friedensschluss und Ludwig XIV. musste die Freigrafschaft Burgund zurückgeben – einige Gebiete in den Spanischen Niederlanden blieben jedoch bei Frankreich.⁸⁸

Die Stellung Frankreichs als säkularisierter, zentralistischer Staat und seine Vormachtstellung in Europa gehen auf Kardinal Richelieu zurück. Im Inneren setzte Richelieu den königlichen Absolutismus gegen den Adel und Bauern durch und entmachtete nicht nur politisch, sondern auch militärisch die Hugenotten. Um die Hegemonie Frankreichs

⁸³ Die Habsburger, die seit 1438 die Kaiserkrone trugen, hätten mit einem gravierendem Machtverlust zu rechnen – und neue Kämpfe um die Kaiserwürde wären höchstwahrscheinlich entbrannt. Vor den beiden genannten Möglichkeiten schreckten sogar die Habsburg-feindlichen Reichsfürsten zurück.

⁸⁴ Kopp 1940, S. 104-105.

⁸⁵ Thomas Hobbes *Leviathan* von 1651 sei hier exemplarisch genannt. Küng 200, S. 182.

⁸⁶ Kopp 1940, S. 114.

⁸⁷ Lavin 2019, S. 460.

⁸⁸ Kopp 1940, S. 118.

weiterhin zu gewährleisten, richtete er sich gegen Spaniens Armee, Deutschlands Heere und Englands Flotten. Erreicht wurden diese Ziele vor allem dadurch, dass die Staatsräson über alle kirchlichen und konfessionellen Interessen gestellt wurde.⁸⁹

Frankreich blieb zwar ein katholisches Land, Ludwig XIV. versuchte jedoch den Einfluss des Papstes auf die französische Staatskirche stark zu beschränken.⁹⁰ Dieser Gallikanismus⁹¹ hatte die Minimierung der weltlichen Macht des Papstes in Frankreich zum Ziel.⁹² 1516 kam es zu einem Konkordat in Bologna zwischen König Franz I. und Papst Leo X. – der König erkannte die Überlegenheit des Papstes über die Konzilien an und bekam dafür die beinahe vollständige Kontrolle über kirchliche Ämter und Besitztümer der Kirche in Frankreich. Auf diesem Konkordat aufbauend erreichte der Gallikanismus seinen Höhepunkt 1673 unter Ludwig XIV. im sogenannten Regalienstreit: Mit dem Zugewinn einiger neuer Territorien sollten die im Konkordat von Bologna zugestandenen Rechte nun auch für die neuen Staatsgebiete gelten. In einer Versammlung bestehend aus 33 Bischöfen⁹³ und 38 Theologen wurden die vier sogenannten Gallikanischen Artikel beschlossen. Zusammengefasst wurde darin festgelegt, dass die Gewalt des Papstes durch die Autorität der Konzilien beschränkt war; ebenso war die Macht des Papstes auf geistliche Bereiche beschränkt, in weltlichen Aspekten waren die Fürsten von der Kirche unabhängig; päpstliche Entscheidungen erforderten die Zustimmung der Gesamtkirche.⁹⁴

1662 kam es abermals zu einer Machtdemonstration Frankreichs über den Kirchenstaat: Nachdem der Botschafter Ludwigs XIV. unerhörte Forderungen bezüglich seiner diplomatischen Immunität stellte, kam es zu handgreiflichen Auseinandersetzungen zwischen dem Gefolge des französischen Botschafters und der Papst Alexander VII. unterstellten Korsischen Garde.⁹⁵ Es kam zu mehreren Toten und Ludwig XIV. zog daraufhin in einem Akt der Machtdemonstration seinen Botschafter aus Rom ab, verwies den päpstlichen Nuntius seines Landes und besetzte das päpstliche Avignon. Erst zwei Jahre später kam es zum Friedensvertrag von Pisa. Der Papst musste sich dem königlichen Dekret beugen; die Folgen waren unter anderem die öffentliche Entschuldigung bei Ludwig

⁸⁹ Küng 200, S. 181.

⁹⁰ Küng 200, S. 181.

⁹¹ Die Wurzeln des Gallikanismus reichen bereits ins frühe Mittelalter zurück, der eigentliche Gallikanismus begann jedoch mit dem Streit zwischen König Philipp IV. und Papst Bonifaz VIII. im 14. Jahrhundert.

⁹² Heyer 1963, S. 7-11.

⁹³ Vorab wurden nur jene Bischöfe ausgewählt, von denen kein Widerstand zu erwarten war – der Ausgang der Generalversammlung war daher absehbar.

⁹⁴ Adrianji 1984, S. 18-19.

⁹⁵ Sella 1997, S. 13.

XIV. durch den Neffen von Papst Alexander VII., Kardinal Flavio Chigi, sowie die Auflösung der Korsischen Garde.⁹⁶ Zudem wurde 1664 in Rom eine Gedenksäule, die die Korsische Garde als „ungeeignet und unfähig“ bezeichnete, errichtet – unter Papst Klemens IX. jedoch wieder entfernt. Eine derart öffentliche Zurschaustellung der politischen Ohnmacht des Papsttums war ohne Vorbild.⁹⁷

Frankreich stieg ab der Mitte des 17. Jahrhunderts zur führenden Kulturnation auf. Französisch wurde an Stelle von Latein die neue Weltsprache, der französische Klassizismus löste den überschwänglichen Barock ab. Der rationale, durchstrukturierte Charakter des Staates drückte sich auch in der geometrischen Art des Städtebaus, Festungswesens sowie der Gartenarchitektur aus.⁹⁸

Die veränderten Machtverhältnisse in Europa nach dem Westfälischen Frieden spiegelten sich auch in dem Bau von Schloss Versailles, der etwa zeitgleich mit dem Umbau des Petersplatzes begann, wider. Während Versailles ein Symbol für die neue starke Machtposition Frankreichs und des Königs in Europa war, stellte der Ausbau des Petersplatzes eine Reaktion auf den Machtverlust der Kirche und Roms dar.

2.3.1. Exkurs: Bernini in Paris

Berninis Berufung nach Paris im Juni 1665 war ein nur in Umrissen erkennbarer Teil des Konfliktes zwischen Papst und König. Die genauen Umstände, wie es zu der Berufung Berninis an den französischen Hof kam, sind nicht ganz klar. Bereits 1623 soll er von dem damaligen französischen Botschafter in Rom eine Einladung bekommen haben.⁹⁹ Über die nächsten dreißig Jahre bemühten sich sowohl Kardinal Richelieu – dem es gelang, eine von Bernini geschaffene Porträtbüste zu erhalten – als auch Kardinal Mazarin darum, Bernini nach Frankreich zu holen.¹⁰⁰ Urban VIII. verbot „seinem“ Künstler für einen anderen Schirmherren tätig zu sein, für den Papst hätte dies einen enormen Prestigeverlust bedeutet.¹⁰¹ Durch die Korsarenaffäre unter Papst Alexander VII. (siehe Kapitel 2.3.) kam es zu einer Neuevaluierung der Situation; naheliegend ist die These, dass angesichts der Reparationsforderungen im Frieden von Pisa 1664 auch die Forderung gestellt wurde, dass

⁹⁶ Gelmi 1989, S. 217.

⁹⁷ Reinhard 2006, S. 291.

⁹⁸ Küng 200, S. 181.

⁹⁹ Erben 2004, S. 51-52.

¹⁰⁰ Bernini lehnte mehrere Aufträge ab, darunter die Gestaltung des Grabmals von König Ludwig XIII., entwarf jedoch ephemere Aufbauten für die Festlichkeiten zur Feier der Geburt Ludwigs XIV. sowie zur Geburt des Dauphins. Erben 2004, S. 53-55.

¹⁰¹ Zitzlsperger 2002, S. 99.

Papst Alexander VII. Bernini nach Frankreich gehen lassen sollte.¹⁰² Der Sohn Berninis, Domenico, berichtet in der Biographie seines Vaters, dass es bei dem Vertrag ein geheimes Zusatzprotokoll gab, in dem der Papst Bernini einen Aufenthalt von mindestens drei Monaten am französischen Hof erlaubte.¹⁰³ Sicher ist, dass sich Bernini Anfang Juni des darauffolgenden Jahres in Paris befand und beauftragt war, den Louvre umzubauen beziehungsweise zu erweitern.¹⁰⁴

Diese Bauaufgabe hatte einen höchst symbolischen Wert; bildete doch der Louvre als Stadtschloss der französischen Monarchie das Zentrum der politischen Macht.¹⁰⁵ Eine genaue Analyse dieses Vorhabens würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen, wichtig erscheint mir jedoch zu erwähnen, dass Berninis Pläne¹⁰⁶ (Abb. 1 und 2) nach seiner Abreise beinahe sofort ad acta gelegt wurden und der Louvre nach Plänen von mehreren französischen Konkurrenten erneuert wurde.¹⁰⁷

Die Porträtbüste (Abb. 3) Ludwigs XIV., die Bernini in siebzehn Sitzungen mit dem König schuf, ist unvollendet; der Künstler hatte noch eine Statuenbasis, auf die noch eingegangen wird, vorgesehen.¹⁰⁸ Bernini stellte den König mit leicht angehobenem Kopf in die Ferne blickend dar, die wallenden Locken¹⁰⁹ umrahmen die jugendlichen, aber markanten Gesichtszüge des Monarchen. Die aus der Frontalansicht gedrehte Mittelachse wird durch die glatten Rundungen der Wangen und Schläfen sowie den fleischigen Lippen, dem Bart und der hervortretenden Nase akzentuiert.¹¹⁰ Auf Herrschaftsinsignien verzichtete Bernini, der König trägt einen Spitzkragen und eine Rüstung.¹¹¹ Die den König umgebende Draperie ist wie durch einen Luftzug in Bewegung geraten.¹¹² Diese Bewegtheit wird durch die Kopfdrehung, die zum Sprechen geöffneten Lippen und die nach oben gerichteten Augen noch verstärkt.¹¹³ Der Gesichtsausdruck Ludwigs XIV. kann als vorausschauende und noble Distanziertheit interpretiert werden. Die Büste Ludwigs XIV. erinnert sowohl an Alexander

¹⁰² Erben 2004, S. 57.

¹⁰³ Karsten 2017, S. 184.

¹⁰⁴ Erben 2004, S. 52.

¹⁰⁵ Schneider / Zitzlsperger 2006, 121.

¹⁰⁶ Diese entsprachen jedoch noch am ehesten dem Geschmack des französischen Hofes, die Pläne Pietro da Cortonas, Carlo Rainaldis oder eines unbekannten Candianis wurden, da sie zu „barock“ waren, sofort abgelehnt. Haskell 1963, S. 187.

¹⁰⁷ Avery 1997, S. 242.

¹⁰⁸ Delbeke 2015, S. 13.

¹⁰⁹ Ursprünglich wollte Bernini die Stirn des Königs frei lassen, ganz nach dem Vorbild der Frisur Alexander des Großen, hatte jedoch auf Grund großer Kritik die Stirn mit einer Lockenvolute bedeckt. Zitzlsperger 2002, S. 118.

¹¹⁰ Erben 2004, S. 112.

¹¹¹ Delbeke 2015, S. 49.

¹¹² Marder 1998, S. 272-273.

¹¹³ Zitzlsperger 2002, S. 125.

den Großen als auch an Helios. Vor allem der Kopf und die Körperhaltung ähneln den antiken Alexander-Helios Büsten, exemplarisch sei hier Abbildung 4 gezeigt.¹¹⁴ Der Vergleich ist naheliegend, denn der Hof des französischen Königs war voller Referenzen zu Alexander dem Großen. Zudem vereinigte Alexander der Große sowohl den Sonnenkult als auch eine göttliche Herrschaft in sich und war damit ein Vorbild des absolutistischen Sonnenkönigs Ludwigs XIV.¹¹⁵

Die Büste hätte ursprünglich auf eine Basis (Abb. 5) aufgesetzt werden sollen, wurde stattdessen aber auf einer provisorischen Stütze in den Gemächern des Königs in Versailles aufgestellt. Die Frage, warum diese Statuenbasis nie ausgeführt wurde, muss hier unbeantwortet bleiben.¹¹⁶ Der Entwurf zeigt Berninis Planung für den allegorischen Sockel: Auf Trophäen des Krieges und der Tugenden sollte ein Globus liegen. Die Weltkugel hätte in vergoldetem Kupfer und die Ozeane in azurblauem¹¹⁷ Emaille gearbeitet werden sollen. Auf dem Sockel war die Inschrift *Piccola basa* geplant.¹¹⁸

Es ist also zu bedenken, dass die Büste Ludwigs XIV. derart konzipiert war, dass sie deutlich über den Köpfen der Betrachter schweben sollte. Ludwig XIV. wäre beinahe sonnengleich über seinen Untertanen geschwebt.¹¹⁹ Obwohl der Sockel nicht ausgeführt wurde – wodurch der universalistische Herrscheranspruch etwas neutralisiert wurde – ist die Büste dennoch eine Heroisierung des Herrschers. Sie bildet den Höhepunkt der subtilen Idealisierung, den Gipfel der porträthaften Veredelung.¹²⁰ Meisterhaft schaffte Bernini es, den Herrschaftsanspruch Ludwigs XIV. und die Stärkung der Staatsgewalt in einer Büste auszudrücken.¹²¹

Trotzdem erhielt nicht Berninis Büste den prominentesten Aufstellungsplatz auf der Gesandtentreppe. Stattdessen wurde dort die Königsbüste (Abb. 6) des Hofbildhauers Jean Varin (1606-1672) aufgestellt.¹²² Dieser fertigte die Büste als Reaktion auf Berninis Werk ohne Auftrag des Königs an und verteidigte damit seine Position als Hofkünstler in recht deutlicher Weise.¹²³

¹¹⁴ Lavin 2007, S. 560-561 und Zitzlsperger 2002, S. 138.

¹¹⁵ Marder 1998, S. 273.

¹¹⁶ Als mögliche Gründe wird die Abreise Berninis aus Paris angeführt, ebenso wie die Möglichkeit, dass die Ikonographie Berninis in einem Gegensatz zu dem vermehrt naturalistischen Vokabular des französischen Stils stand. Delbeke 2015, S. 14-15.

¹¹⁷ Azurblau war die heraldische Farbe des Königs.

¹¹⁸ Erben 2004, S. 113.

¹¹⁹ Zitzlsperger 2002, S. 148.

¹²⁰ Erben 2004, S. 115 sowie Zitzlsperger 2002, S. 125-127.

¹²¹ Karsten 2006, S. 193.

¹²² Die Statue ist stark unter Einflüssen aus der Antike geschaffen worden. Erben 2004, S. 116.

¹²³ Erben 2004, S. 91 sowie S. 116.

Das Reiterstandbild (Abb. 7) wurde erst ein Jahrzehnt nach Berninis Aufenthalt am französischen Hof gefertigt und traf erst nach dem Tod des Künstlers 1685 in Paris ein.¹²⁴ Bernini stellte Ludwig XIV. als siegreichen Eroberer, als zweiten Herkules, dar, wobei Bernini auf zentrale Elemente der Statue Kaiser Konstantins in der Scala Regia zurückgriff. (Siehe Kapitel 6.3.) Als der König die Statue jedoch 1685 zum ersten Mal sah, war er keineswegs erfreut und verkündete, dass sowohl das Pferd als auch der König selbst so grässlich ausgeführt seien, dass er die sofortige Entfernung und Zerstörung der Statue wünsche.¹²⁵ Die Statue sei keine angemessene Form der Herrscherdarstellung, so der allgemeine Konsens. Dennoch konnte Ludwig XIV. dazu überredet werden, die Statue lediglich an einem weniger prominenten Ort aufzustellen und leichte Veränderungen durchführen zu lassen.¹²⁶ Deswegen wurde die Statue in die Darstellung des Marcus Curtius – einem mythologischen jungen Römer – umgewidmet und 1687 von Francois Girardon¹²⁷ dahingehend modifiziert: Der Felsen unter dem Pferd, der für die von Ludwig XIV. eroberten Gebiete stand, wurde zu einer Flammenwand und der Kopf wurde behelmt und jede Ähnlichkeit zu dem König unkenntlich gemacht.¹²⁸ (Abb. 8)

Außergewöhnlich ist Berninis Verzicht auf so gut wie alle königlichen und dynastischen Referenzen – wie etwa der Krone oder der Fleurs-de-Lys – in allen drei Frankreich-Projekten. Bernini zeigte den König als Mann nobler Ideale, die nicht von seiner noblen Geburt herrührten, sondern von seinen heroischen Tugenden und Taten. Colbert beschwerte sich jedoch über diese Auslassungen der traditionellen Herrscherwürden und auch der König schien keineswegs begeistert.¹²⁹

So war also keines der drei Projekte Berninis ein großer Erfolg für den Künstler: Von seinen Entwürfen für den Louvre wurde nicht einmal ein Detail umgesetzt; die Porträtbüste wurde in einem wenig repräsentativen Raum aufgestellt und durch eine Büste eines französischen Konkurrenten um die logische Aufstellung gebracht; das Reiterstandbild wurde grundlegend umgearbeitet und an einem unbedeutenden Platz im Park von Versailles aufgestellt.¹³⁰

Obwohl Bernini zum Zeitpunkt seiner Reise nach Paris bereits 67 Jahre alt und in Italien ein

¹²⁴ Delbeke 2015, S. 9.

¹²⁵ Avery 1997, S. 247.

¹²⁶ Erben 2004, S. 133.

¹²⁷ Girardon entwarf 1692 seinerseits ein Reiterstandbild Ludwigs XIV. – ganz im Typ der Statue Marc Aurels sowie der von Cosimo I. von Giambologna.

¹²⁸ Erben 2004, S. 127.

¹²⁹ Lavin 2019, S. 467.

¹³⁰ Schneider / Zitzlsperger 2006, 125.

gefeierter Künstler war, war er in Paris vor allem fremd¹³¹ und seine Planungen wurden mehr kritisiert als gefeiert.¹³² Am Hof Ludwigs XIV. musste Bernini für seine Anerkennung als Künstler kämpfen, während sie in Rom selbstverständlich war.¹³³ Das völlig unterschiedliche Kunst- und Künstlerverständnis in Paris und Rom spielte eine wesentliche Rolle bei der Ablehnung Berninis Projekte.¹³⁴

Die Tatsache, dass Bernini der Einladung Ludwigs XIV. erst nach dem Frieden von Pisa Folge leistete, kann als weiteres Zeichen der Macht des Königs über Papst Alexander VII. gesehen werden und spiegelt die sich zu Gunsten Frankreichs verschiebende Balance der (künstlerischen) Vormacht wider.

3. PAPST ALEXANDER VII.

Fabio Chigi wurde am 13. Februar 1599 – also nur zwei Monate nach Bernini – in Siena geboren.¹³⁵ Bevor er 1628 seine Karriere bei der Kurie begann, studierte Fabio Chigi in Siena Theologie, Philosophie und Recht.¹³⁶ 1629-1634 war er als Vizelegat in Ferrara, ab 1634 fünf Jahre als Inquisitor in Malta tätig. Beide Tätigkeiten führte er sehr zur Zufriedenheit seiner Vorgesetzten aus, sodass er 1639 zum Nuntius von Köln ernannt wurde.¹³⁷ 1643 wurde Fabio Chigi zu den Friedensverhandlungen des Westfälischen Friedens (siehe Kapitel 2.1.4.) geschickt, wonach er bis 1661 Kölner Nuntius blieb. Erst in diesem Jahr wurde er zurück nach Rom berufen und dort von Innozenz X. zum Kardinal-Staatssekretär¹³⁸ befördert.¹³⁹

Nach einer Unzahl an politischen Niederlagen während der Friedensverhandlungen in Münster konnte er mit dem Übertritt der schwedischen Königin Christina¹⁴⁰ zum

¹³¹ Chantelou beschreibt Bernini als „Mann (...) von feurigem Temperament“ und gesteht ihm zwar einen großen Intellekt zu, aber „ohne studiert zu haben“. Vor allem das Temperamentvolle stand im Gegensatz zu dem höfischen Ideal der Affektkontrolle. Mehrmals wollte Bernini abreisen, stritt sich mit Künstlerkollegen wie Charles Perrault und ließ seine Überlegenheit in künstlerischen Angelegenheiten durchklingen. Karsten 2017, S. 189-190.

¹³² Schneider / Zitzlsperger 2006, 126.

¹³³ Delbeke 2015, S. 10.

¹³⁴ Erben 2004, S. 135.

¹³⁵ Repgen 2015, S. 540.

¹³⁶ Marder 1998, S. 124.

¹³⁷ Repgen 2015, S. 591.

¹³⁸ Chigi war der erste Staatssekretär, der zum Papst gewählt wurde.

¹³⁹ Reinhard 2006, S. 285.

¹⁴⁰ Nach ihrem Empfang in Rom im November 1655 machte sie ihren Palast in der Stadt zu einem intellektuellen Zentrum und zeigte, dass sie nicht eine gehorsame Tochter der Kirche, sondern willensstark und exzentrisch war – wodurch sie für Papst Alexander VII. oftmals eine Belastung darstellte.

katholischen Glauben einen kleinen politischen Erfolg verbuchen.¹⁴¹ Der Vater der Königin, Gustav August, war einer der Hauptgegner der Kirche im Dreißigjährigen Krieg – die Bekehrung Christinas stellte für den ehemaligen Friedensverhandler daher eine besondere Errungenschaft dar. Als Staatssekretär war Fabio Chigi maßgeblich für die Verhandlungen, die zum Übertritt der Königin führten, verantwortlich.¹⁴² Christina, die den Namen Maria Alexandra annahm, wurde im ersten Jahr des Pontifikats Alexanders VII. vom Papst persönlich in Empfang genommen. Dies wurde sogleich zum Anlass genommen, um einen für den Barock typischen Triumphzug zu inszenieren.¹⁴³

Nach dem Tod von Papst Innozenz X. 1655 war der aussichtsreichste nächste Papstkandidat Kardinal Giulio Sacchetti.¹⁴⁴ Kardinal Mazarin unterstützte diesen pro-französischen Papstkandidaten und beauftragte zwei seiner ihm ergebenen Kardinäle während des Konklaves, weitere Geistliche von diesem Kandidaten zu überzeugen. Die Spanien zugewandten Kardinäle verhinderten Sacchettis Wahl jedoch.¹⁴⁵ Mazarin, der Fabio Chigi noch von den Friedensverhandlungen in Münster kannte,¹⁴⁶ ließ sich erst nach Wochen von den pro-französischen Kardinälen und vor allem Sacchetti überzeugen,¹⁴⁷ dass eine Wahl eines Freundes Frankreichs nicht gelingen werde.¹⁴⁸ Somit wurde Fabio Chigi am 7. April 1655 zum Papst gewählt und nannte sich zu Ehren seines ebenso aus Siena stammenden Vorgängers, Papst Alexanders III., Alexander VII.¹⁴⁹

Bereits seit seiner Kindheit wurde Alexander VII. von gesundheitlichen Problemen geplagt, unter anderem litt er sein Leben lang unter Nierensteinen, was ihn jedoch nicht davon abhielt, täglich mehrere Stunden am Tag mit Audienzen zu verbringen.¹⁵⁰

Papst Alexander VII. war, ebenso wie einst Urban VIII.,¹⁵¹ ein Freund und Förderer der Wissenschaften. In der von ihm gestifteten *Biblioteca Alessandrina* befanden sich rund

¹⁴¹ Gelmi 1989, S. 217.

¹⁴² Wilson 1996, S. 35.

¹⁴³ Rodén 1997, S. 29.

¹⁴⁴ Dieser war bereits 1644 als Papstkandidat nominiert worden, verlor jedoch gegen den „Kompromisspapst“ Innozenz X.

¹⁴⁵ Gelmi 1989, S. 216-217.

¹⁴⁶ Kopp 1940, S. 111.

¹⁴⁷ Sacchetti war in Ferrara Fabio Chigis Vorgesetzter gewesen und über die Jahre ein Freund geworden. Fosi 2002, S. 190-191.

¹⁴⁸ Magnuson 1986, S. 124.

¹⁴⁹ Gelmi 1989, S. 217.

¹⁵⁰ Repgen 2015, S. 540-542.

¹⁵¹ Noch als Kardinal war Maffeo Barberini mit Galileo Galilei befreundet; erst nachdem er sich vermeintlich in Galileis *Dialogo* als tölpelhafter Simplicio wiederfand, beauftragte er die Inquisition, das Werk zu untersuchen.

13.000 Bücher.¹⁵² Zudem umgab er sich gerne mit gebildeten Männern, etwa Athanasius Kircher und Leo Allacci. Er wurde von Virgilio Spada¹⁵³ und Giulio Rospigliosi (dem späteren Papst Klemens IX.) beraten, führte lange Gespräche mit dem Jesuiten Sforza Pallavicino und beriet sich mit Gian Lorenzo Bernini¹⁵⁴ über die gemeinsamen Bauprojekte.¹⁵⁵ Einige dieser Männer sollten auch für seine Bauvorhaben von großer Bedeutung sein. (Siehe Kapitel 6.6)

Als gebildeter Avantgardist, der die Traktate Vitruvs und dessen Kommentatoren des Cinquecento studiert hatte, war der Papst ein Freund stilistischer Neuerungen – solange diese in einem traditionellen Rahmen stattfanden.¹⁵⁶ Er selbst war oftmals auf den Baustellen zu Besuch, um sich des Fortschritts seiner Projekte zu vergewissern.¹⁵⁷

Noch vor seiner Wahl zum Papst verurteilte Kardinal Fabio Chigi den päpstlichen Nepotismus seiner Vorgänger, was einer der Gründe für seine Erwählung zum Papst war. Gleich nach seinem Aufstieg auf den päpstlichen Thron ließ er seinen Verwandten in Siena mitteilen, dass sie sich aus Rom fernhalten sollten.¹⁵⁸ Zudem entließ er alle überflüssigen Bediensteten im päpstlichen Palast und unterband die Errichtung von Triumphbögen zur Feier seiner Wahl.¹⁵⁹

Die Ablehnung einer Ehrenstatue mag als Zeichen einer bescheideneren Haltung Alexanders VII. in den ersten Jahren seines Pontifikats gewertet werden: Nachdem er eine Vielzahl von Maßnahmen¹⁶⁰ zur Eindämmung der Pest 1656/57 unternahm, wurde ihm vom römischen Senat die Errichtung einer Statue angeboten. Der Papst lehnte diese jedoch ab,¹⁶¹ da er der Meinung war, dass das Volk bereits ein ausreichendes Bild von ihm in ihren

¹⁵² Magnuson 1986, S. 141-144.

¹⁵³ Dieser favorisierte den Künstler Borromini. Marder 1998, S. 123.

¹⁵⁴ In den rund 1000 Einträgen zu Kunst und Kultur in Alexanders Tagebüchern erwähnt er Bernini beinahe 400 Mal. Marder 1998, S. 123.

¹⁵⁵ Krautheimer 1985, S. 8.

¹⁵⁶ Borrominis unklassischer Stil, der mit dem scheinbar willkürlichen Formenvokabular einen Bruch mit der klassischen Ordnung darstellte, entsprach nicht Alexanders Geschmack. Sowohl Architektur als auch Skulptur zählten zu Alexanders Leidenschaften, während er an Malerei wenig interessiert war. So entwarf Bernini für Alexander zum Beispiel dessen Grabmal sowie Büsten und Porträts von ihm als auch das Reiterstandbild Konstantins. Jedoch beauftragte Alexander keine bekannten Maler und in seiner Amtszeit entstanden keine Fresken.

¹⁵⁷ Krautheimer 1985, S. 40-44.

¹⁵⁸ Magnuson 1986, S. 128.

¹⁵⁹ Rodén 1997, S. 37.

¹⁶⁰ Von rund 120.000 Bewohnern wurden „nur“ 15.000 Tote zwischen Mai 1656 und August 1657 verzeichnet – im Vergleich dazu verloren Neapel und Genua etwa die Hälfte ihrer Einwohner. Magnuson 1986, S. 134.

¹⁶¹ Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass die Grabstatue des Papstes auf einem üblicherweise für Repräsentationsstatuen verwendeten Sockel steht. Zollikofer 1994, S. 96.

Herzen trüge; eine externe Zurschaustellung dieser Dankbarkeit wäre daher nicht nötig.¹⁶² Die Dankbarkeit des Volkes war jedoch nicht von langer Dauer, man erinnerte sich eher an Alexanders Nepotismus, seinen Bauwahn und sein Scheitern in vielen Belangen:¹⁶³ bei der Reduktion von Steuern oder der Verbesserung der Lebensmittelversorgung, bei der Sanierung der Staatskassen und dem Beenden des Nepotismus.¹⁶⁴

Nach nur einem Amtsjahr holte Alexander VII. seine Verwandten doch an den päpstlichen Hof, da er deren Unterstützung und Vertrauen benötigte. Er befragte zu dieser Vorgangsweise sogar die Kardinäle und ließ sie schriftlich Stellung beziehen – wie wahrscheinlich die Äußerung von Kritik war, sei dahingestellt. Erst mit deren Zustimmung stattete Alexander VII. seine Verwandten mit Geschenken und Titeln aus,¹⁶⁵ so ernannte er seinen Neffe Flavio Chigi zum Kardinalnepoten.¹⁶⁶

Zudem entwickelte sich Papst Alexander VII. zu einem Meister der Zurschaustellung der Macht des Papsttums als auch der Macht der Familie Chigi. Sein Wappen (Abb. 9) ist noch heute in ganz Rom zu bewundern – unter anderem auch am Petersplatz.¹⁶⁷ (Siehe Kapitel 6.2.)

Obwohl Alexander VII. viele seiner Ziele nicht erreichte, legte er doch die Grundsteine für die Verbesserung vieler Missstände: Alexander VII. war der erste Papst der Neuzeit, der tatsächlich versuchte den Nepotismus zu bekämpfen und dem die Dringlichkeit sozialer Reformen bewusst war. Beides misslang, doch sein Nachfolger Innozenz XI. brach mit der Tradition des Nepotismus, und Ende des 17. Jahrhunderts entwickelte sich der Ausbau des Sozialwesens weiter.¹⁶⁸

Alexander VII. war in zwei verschiedenen Welten gefangen: Einerseits war er noch der Tradition der mächtigen und einflussreichen Päpste verhaftet, andererseits war er höchstpersönlich Zeuge des Machtverlustes der katholischen Kirche gewesen.¹⁶⁹ Obwohl Papst Alexander VII. also keineswegs der erste Papst war, der eine Vorliebe für das Bauen

¹⁶² Delbeke 2010, S. 356.

¹⁶³ Auch Christina von Schweden urteilte kurz vor dem Tod Alexanders VII. über seine Schwäche: „... a pope who is virtuous enough to execute that which Pope Alexander initiated with so much glory, and that which he lost through so much weakness...“. Christina von Schweden, zitiert nach Rodén 1997, S. 38.

¹⁶⁴ Magnuson 1986, S. 253.

¹⁶⁵ Bereits 1662 soll Papst Alexander VII. 620.000 Scudi für den Kauf von Ländereien und Palästen für seine Verwandtschaft ausgegeben haben.

¹⁶⁶ Rodén 1997, S. 37.

¹⁶⁷ Krautheimer 1985, S. 10.

¹⁶⁸ Lavin 2009, S. 756.

¹⁶⁹ Metzger Habel 2002, S. 8.

hatte oder Rom als Bauprojekt seiner Familie oder des Papsttums sah, so war sein Zugang zu Beginn ein funktionaler. Die Stadt und ihre Monumente sollten einen zeitgenössischen strategischen und ideologischen Zweck erfüllen. Papst Alexander VII. verfolgte die Bauvorhaben persönlich und beteiligte sich an den Planungen mit Leidenschaft und Können.¹⁷⁰ Zudem betraf seine Passion für das Bauen nicht nur große Projekte im Herzen der Stadt, sondern auch die Vororte waren Teil von Alexanders VII. Vision.¹⁷¹

Der Papst war seit dem Beginn seines Pontifikats von einer Art Bauwahn, der ihn auch in den Wochen vor seinem Tod nicht ruhen ließ, erfasst; so schrieb er in einem Tagebucheintrag über sechs Bauprojekte, die er zu vollenden gedachte. Diese Projekte waren folgende: die Errichtung je eines Brunnens auf der Piazza S. Marco sowie der Piazza SS. Apostoli; die Versetzung eines Obeliskens vom Campo Marzo auf den Monte Cavallo; die Aufstellung von Pferdestatuen gegenüber der Porta Pia; die Verlagerung der Schaufassade des Trevi-Brunnen zur Piazza Colonna und die Vollendung der Arbeiten an St. Peter.¹⁷²

Dieser Bauwahn, der Alexander VII. von seinen Zeitgenossen vorgeworfen wurde, wurde durch den Papst und dessen Berater mit praktischen Notwendigkeiten gerechtfertigt. Große Bauprojekte schafften Arbeitsplätze im Bauwesen und verwandten Gewerben, zogen Touristen an und kreierten Arbeitsplätze. Zudem verringerten verbreiterte Straßen den Verkehr und die Verbreitung von Krankheiten. Diese Argumente waren jedoch, wie sich im Laufe dieser Arbeit zeigen wird, nur eine willkommene Rechtfertigung für die Neuordnung Roms unter dem Chigi-Wappen.¹⁷³

4. VERHÄLTNIS ZWISCHEN PÄPSTEN UND KÜNSTLERN

Nachdem die Päpste nach dem Exil von Avignon (1309-1377), dem Abendländischen Schisma (1378-1417) und dem Exil von Florenz (1434-1443) wieder dauerhaft in Rom residierten und die Bedeutung von individuellen Künstlern in der Renaissance zunahm, kam es zu einer vermehrten Kunstpatronage unter den Päpsten in Rom. Sowohl die politischen Interessen als auch die persönlichen Vorlieben der Päpste spiegelten sich in der Auswahl der Künstler und den Bauvorhaben wider.

¹⁷⁰ In seinen privaten Gemächern bewahrte Papst Alexander VII. ein Modell der Stadt Rom – vermutlich eines der ersten Modelle, das für den Zweck der Stadtplanung entstand.

¹⁷¹ Lavin 2009, S. 749-750.

¹⁷² Krautheimer 1985, S. 79.

¹⁷³ Krautheimer 1985, S. 80.

4.1. Das Verhältnis des Papsttums zur Kunst

Seit der Neuzeit wurde das Papsttum immer mehr zu einem zentralistischen, modernen Staat ausgebaut, an deren Spitze der Pontifex Maximus als absoluter Herrscher regiert. Es handelt sich dabei nicht um eine Alternative zum spirituellen Hegemonialanspruch, sondern um einen Versuch, dieses universale Vorrecht auch gegen die Monarchien und Fürstentümer aufrechtzuerhalten. Die Entwicklung des Territorialstaates war die politische Grundlage des *patrimonium Petri*, und für die spirituelle Autorität unentbehrlich. Somit gewann auch der Papst als politische Figur an Macht, er war nicht mehr nur geistliches Oberhaupt, sondern auch weltlicher Herrscher. Diese zwei Mächte, die in einer Person vereinigt waren, konnten im 17. Jahrhundert kaum mehr voneinander getrennt werden und dieser veränderte Machtanspruch zeigte sich auch im Künstlerischen.¹⁷⁴

Ein weiterer Aspekt, der Rom zur kulturell und künstlerisch florierendsten Stadt machte, war der schnelle Wechsel von Aufstieg und Abstieg einzelner Papstfamilien. Die oftmals recht kurze Dauer des Pontifikats musste besonders effektiv genutzt werden, um möglichst viel Kapital – wirtschaftliches wie kulturelles – zu akkumulieren. Durch steigende Einnahmen war es den Päpsten möglich, ihren Herrschaftsanspruch mit Hilfe von Kunst nicht nur zu legitimieren, sondern auch ihren Familiennamen zu verewigen. Dazu kam, dass sich nach jedem Papstwechsel der neue Pontifex Maximus von seinem Vorgänger politisch wie kulturell abzusetzen versuchte. So wurde die „Entdeckung“ neuer Künstler zu einem Zeichen der Kennerschaft und Einzigartigkeit eines jeden Papstes.¹⁷⁵

Eines der großen Leitmotive der Kunstpatronage dieser Zeit war der Gedanke an das goldene Zeitalter. Durch die – durch göttlichen Willen auserkorene – Papstfamilie und deren fromme Bauvorhaben sollte die glorreiche Ära Roms wieder auferstehen.¹⁷⁶ Es ist daher nur verständlich, dass die Künstler oftmals auf antikes Formenrepertoire zurückgriffen und die Päpste Interesse an antiken Monumenten zeigten.

Nicht nur die Päpste, sondern auch die Künstler stammten oftmals nicht aus Rom – wodurch der kulturelle Austausch und die Innovation umso mehr gefördert wurden. Dies, gemischt mit dem Wunsch nach Innovation und dem schier unendlichen Auftragsvolumen – nicht nur die Päpste, sondern auch die (meist verwandten) Kardinäle waren fleißige Mäzene – machte

¹⁷⁴ Zollikofer 1994, S. 111.

¹⁷⁵ Karsten 2017, S. 22.

¹⁷⁶ Karsten 2003, S. 25.

Rom sowohl in Qualität als auch in Quantität zur künstlerisch produktivsten Stadt Europas dieser Zeit.¹⁷⁷

4.2. Kunstpatronage vor Bernini

Der erste dieser einflussreichen Renaissance-Päpste, die ihre persönliche Macht sowie die Macht des Papsttums mit Hilfe von Kunst zu befördern und auszudrücken suchten, war Papst Julius II. (1503-1515). Der della Rovere Papst war einer der politisch und kulturell bedeutendsten und wohl mächtigsten Männer, der je auf dem Stuhl Petri saß. Mit ihm begann der Aus- und Umbau der Peterskirche, für den er als ersten Architekten Bramante (1444-1514) beauftragte. Weiters war Julius II. Michelangelos (1475-1564) erster päpstlicher Auftraggeber – eine Zusammenarbeit, die beiden zur Verankerung ihrer Person in der Geschichte verholfen hatte. Neben Michelangelo beschäftigte Julius II. vor allem Raffael (1483-1520).¹⁷⁸ Zudem war Michelangelos Umbau des Kapitolsplatzes der Anfang einer künstlerischen Zurschaustellung der politischen Macht als Reaktion auf die Reformation.¹⁷⁹ Den Großteil der unfertigen Arbeiten Michelangelos übernahm Giacomo della Porta, der vor allem durch die Fertigstellung der Kirche Il Gesù zu Ruhm gelangte.¹⁸⁰

Sixtus V. (1585-1590) war der erste Papst, der mit der breit gestreuten Ausgestaltung Roms begann.¹⁸¹ Sixtus V. hat wenig Malereien und Skulpturen in Auftrag gegeben, dafür sorgte er unter anderem mit Straßenplanung und Ingenieurwesens für eine Verbesserung der Verkehrs- und Kommunikationswege. Domenico Fontana, der präferierte Künstler, transportierte und errichtete durch großes technisches Können vier antike Obelisk – unter anderem auf der Piazza San Pietro (siehe Kapitel 6.2.) und Maria del Popolo (siehe Kapitel 6.1.2.). Die Neubauten oder Umbauten des Architekten können hingegen kaum als stilistische Meisterwerke bezeichnet werden.¹⁸²

Der Neffe Fontanas, Carlo Maderno, übernahm die technische Versiertheit seines Onkels und führte den progressiven Stil della Portas fort. Madernos erster großer Auftrag war die Renovierung der Fassade der kleinen Kirche Santa Susanna. Deren Formensprache beeinflusste maßgeblich Berninis Sant'Andrea al Quirinale. Sein Können und seine

¹⁷⁷ Karsten 2017, S. 22.

¹⁷⁸ Karsten 2017, S. 54.

¹⁷⁹ Nussdorfer 1997, S. 161.

¹⁸⁰ Marder 1998, S. 9-10.

¹⁸¹ Imorde 2004, S. 181.

¹⁸² Marder 1998, S. 9-10.

Originalität werden auch in dem Umbau des Palazzo Ludovisi (siehe Kapitel 6.1.2.) und der Errichtung des Palazzo Barberini evident. Sein wichtigster Auftrag unter Papst Paul V. (1605-1621) war jedoch die Planung der Hauptfassade des Petersdoms.

Die Bedeutung Carlo Madernos – abgesehen von seinen künstlerischen und technischen Leistungen – besteht auch darin, die drei Künstler, die die italienische Architektur im 17. Jahrhundert am meisten prägen sollten, in seiner Werkstatt beschäftigt zu haben: Francesco Borromini, Pietro da Cortona und Gian Lorenzo Bernini.¹⁸³

5. BERNINI

Gian Lorenzo Bernini, geboren am 7. Dezember 1598 in Neapel und gestorben am 28. November 1680 in Rom, zählt zu den bedeutendsten Bildhauern und Architekten des 17. Jahrhundert und bestimmte maßgeblich den barocken Stil in Rom. Bernini erhielt seine Ausbildung in der Werkstatt seines Vaters, Pietro Bernini, und kam mit diesem 1606 nach Rom, um für Papst Paul V. Borghese zu arbeiten.¹⁸⁴ Das bot ihm die Gelegenheit die antiken griechischen und römischen Statuen im Vatikan zu studieren, die – ebenso wie die Malerei der Hochrenaissance – sein Werk fundamental beeinflussten.¹⁸⁵

Bernini beschloss, Rom zu seinem Schaffensmittelpunkt zu machen. Eines seiner frühesten, zweifelsfrei ihm zugeschriebenen Werke ist die Skulptur des Heiligen Lorenzo 1617 – mit diesem Werk kündigte sich bereits die noch bevorstehende Revolution der römischen Skulptur durch Bernini an.¹⁸⁶

Obwohl weder Paul V. Borghese noch Gregor XV. Ludovisi Bernini größere Aufträge zukommen ließen, waren die frühen Schaffensjahre des Künstlers keineswegs unproduktiv: Unter dem Kardinalnepoten Scipio Borghese¹⁸⁷ entstanden Äneas und Anchises (1618-19), der Raub der Proserpina (1621-22), David (1623-24) sowie Apollo und Daphne (1622-25).¹⁸⁸ Die Porträtbüste Papst Gregors XV. (1621) ist die erste Statue seiner „sprechenden“ Porträts, in denen der Porträtierte direkt auf den Besucher zu reagieren scheint. (Siehe

¹⁸³ Marder 1998, S. 10-11.

¹⁸⁴ Als Bernini seinen Vater eines Tages zu dem Pontifex begleitete, fragte dieser den achtjährigen Jungen, ob er ein Gesicht zeichnen könne. Daraufhin zeichnete Bernini an Ort und Stelle eine derart meisterhafte Zeichnung des Heiligen Paulus, dass Paul V. voraussagte, er werde der Michelangelo des Barocks.

¹⁸⁵ Karsten 2017, S. 17-18.

¹⁸⁶ Karsten 2017, S. 23-24.

¹⁸⁷ Trotz der vielen Aufträge, die ihm Kardinal Scipio Borghese beschaffte, zeichnete Bernini um 1630 eine Karikatur des trägen und vergnügungssüchtigen Mannes.

¹⁸⁸ Karsten 2017, S. 17, S. 28 sowie S. 42.

Kapitel 2.3.1.) Dieses Meisterwerk trug vermutlich seinen Teil dazu bei, dass Bernini als Ritter in den Orden Christi aufgenommen und zum Präsidenten der Accademia San Luca gewählt wurde.¹⁸⁹

Als im Jahre 1623 Maffeo Barberini als Urban VIII. den Papstthron bestieg,¹⁹⁰ eröffneten sich für Bernini Möglichkeiten, wie sie kaum einem anderen Künstler vor oder nach ihm geboten wurden. Unter Barberini, der bereits viele Jahre Berninis Mentor gewesen war, sowie unter dessen Familie genoss Bernini beinahe monopolistische Patronage.¹⁹¹ Urban VIII., der schon früh das Talent Berninis entdeckt und gefördert hatte, sah sein Verhältnis zu dem Künstler ähnlich wie das von Julius II. zu Michelangelo.¹⁹²

Unter Urban VIII. begann Bernini mit dem Studium der Architektur. Das vermehrte Interesse daran war vor allem durch sein Umfeld geprägt. Sein Vater, der die Bedeutung der Architekten täglich erlebte, wollte seinem Sohn zu einer ebenso prominenten Stelle verhelfen. Ebenso förderten seine Auftraggeber, die ein starkes Interesse an Architektur hatten, Berninis Ambition. So begann Bernini mit dem Entwickeln eigener Ideen, mit dem Ziel, das Notwendige mit dem Schönen zu verbinden; aufgebaut auf den Idealen der Antike.¹⁹³

In den ersten Jahren des Pontifikats Urbans VIII. arbeitete Bernini an der Piazza Navona, der Engelsburg und dem Bau von Aquädukten. Nach dem Tod Madernos wurde Bernini 1629 zum leitenden Architekten von St. Peter ernannt.

In und an St. Peter war er für die Errichtung eines Baldachins, direkt über dem Grab Petri, und der Ausschmückung der Vierung verantwortlich. Zudem sollte Bernini 1638 die unproportionierte Fassade des Petersdoms durch zwei Glockentürme bekrönen. Dieses Projekt sollte die größte Niederlage in Berninis Leben darstellen. Das Fundament für die Glockentürme war zu schwach und so traten kurz nach der Fertigstellung des südlichen Glockenturms 1641 Risse in der Fassade auf. Papst Urban VIII. starb inmitten des Baustopps und sofort erhoben sich Stimmen, die gänzlich an Berninis Können zweifelten. Vor allem Berninis Widersacher Francesco Borromini versuchte mit allen Mitteln seinen

¹⁸⁹ Marder 1998, S. 19.

¹⁹⁰ Noch am Tag seiner Wahl soll Urban VIII. gesagt haben: "The great fortune is yours, oh Cavalier, to see Cardinal Maffeo Barerini pope, but much greater is ours that the Cavalier Bernini lives during our pontificate." Domenico Bernini, zitiert nach Marder 1998, S. 19.

¹⁹¹ Marder 1998, S. 19.

¹⁹² Karsten 2017, S. 51-54.

¹⁹³ Marder 1998, S. 19.

bisher unangreifbaren Konkurrenten zu diskreditieren.¹⁹⁴

Das Vorhaben seiner Kritiker gelang schlussendlich, Innozenz X. (1644-1655) brach das Projekt ab und ließ den bereits bestehenden Turm wieder abtragen. Obwohl die missglückten Glockentürme nur zum Teil Berninis Schuld waren, wurde er mit voller Härte bestraft: Der ehemalige Papstliebling erhielt einstweilen keine öffentlichen Aufträge mehr, dank seines guten Rufes jedoch einige private Aufträge wie die Gestaltung der Cornaro Kapelle (1647-1651) mit der *Verzückung der Heiligen Theresa* (1645-1652). Mit der Errichtung des spektakulären Vier-Ströme-Brunnens (1647-1651) auf der Piazza Navona konnte Bernini Papst Innozenz X. von seinen technischen und künstlerischen Fähigkeiten wieder überzeugen. Er wurde zwar nicht der Lieblingskünstler des Papstes, aber immerhin war er nicht mehr *persona non grata*. In diese Zeit fällt auch die Skulptur der *Wahrheit*, die Bernini ohne Auftrag, nur für sich selbst erschuf.¹⁹⁵ (Siehe Kapitel 6.5.3.)

Berninis wohl produktivste Schaffensjahre unter Papst Alexander VII. werden im folgenden Kapitel ausführlich behandelt. Der darauffolgende Papst Klemens IX. (1667-1669) war Bernini wohlgesonnen; dieser war in jener Zeit vor allem als Bühnenbildner und Regisseur tätig.¹⁹⁶

1670 kam es für den Künstler abermals zu einer prekären Situation: Sein Bruder Luigi wurde wegen Sodomie und schwerer Körperverletzung verklagt, wobei der Vorfall noch dazu am Ort einer der letzten Aufträge Berninis unter Papst Alexander VII., der Statue Konstantins am Fuße der Scala Regia, stattfand. Auf solche Taten stand die Todesstrafe. Dank der guten Beziehungen Gian Lorenzos kam Luigi mit der Konfiskation seines Besitzes und einer Strafe von 26.000 Scudi davon.¹⁹⁷

Im Gegenzug musste Gian Lorenzo Bernini kostenlos Entwürfe für die Familienkapelle der Albertoni und die Statue der Seligen Ludovica für den machthabenden Pontifex, Klemens X. (1670-1676) Albertoni, schaffen.¹⁹⁸

Innozenz XI. Odescalchi (1676-1689), der letzte Papst, unter dem Bernini leben sollte, war ein großer Reformator. Neben rigorosen Sparmaßnahmen und der Reduktion des zeremoniellen und repräsentativen Aufwands auf ein Mindestmaß wurden die Nepoten

¹⁹⁴ Karsten 2017, S. 119-120.

¹⁹⁵ Karsten 2017, S. 120 sowie S. 130-141.

¹⁹⁶ Karsten 2017, S. 215-218.

¹⁹⁷ Borsi 1982, S. 347-348.

¹⁹⁸ Karsten 2017, S. 222.

durch fachlich kompetente Bürokraten ersetzt.

Damit ging auch das Einstellen aller Großprojekte – wie dem Petersplatz – einher und bedeutete das Ende der großen Kunstförderungen. Der einzige Auftrag, den Bernini von Innozenz XI. erhielt, war die Verhüllung der *Veritas* auf dem Grabmal Alexanders VII.¹⁹⁹ (Siehe Kapitel 6.5.3.)

Damit war es ruhig geworden um den Künstler so vieler Päpste. Mit 81 Jahren verstarb Bernini am 28. November 1680 und wurde in einem schlichten Grab in der Familiengruft in Santa Maria Maggiore beigesetzt.²⁰⁰

6. Städtebauliches Programm in Rom

Rom als Residenzstadt sowohl weltlicher als auch kirchlicher Oberhäupter, deren Bedeutung bis in die Antike zurückreicht, erfuhr durch Berninis Meisterschaft wesentliche Veränderungen. Die Macht des Papsttums sollte sich in diesen städtebaulichen Maßnahmen widerspiegeln. Als exemplarisch für dieses Programm kann der Palazzo Chigi an der Piazza SS. Apostoli gelten: Einerseits setzt Bernini mit der Fassade neue Maßstäbe, andererseits ist der Palast Teil der von Alexander VII. geplanten Nobilitierung des Viertels um die Via del Corso.

6.1. Palazzo Chigi-Odescalchi

Obwohl der Palazzo Chigi-Odescalchi nicht von Alexander VII. selbst bewohnt wurde, war der Papst eng mit der Ausführung einzelner Umbauarbeiten verbunden. Der Palast, der sich im 17. Jahrhundert abwechselnd im Besitz der Familien Colonna und Ludovisi befand, wurde ab 1657 an die Familie Chigi vermietet.

Bereits im Jahr darauf trennte sich der weltliche Part der Familie Chigi vom geistlichen und zog in den von der Familie Aldobrandini erworbenen Palast an der Piazza Colonna. Im Palazzo Chigi an der Piazza SS. Apostoli, in der Nähe des Quirinalspalastes, wohnte fortan der Kardinalnepot und Neffe des Papstes Flavio Chigi.²⁰¹

Nach dem Kauf des Palastes auf der Piazza SS. Apostoli im Dezember 1661 vergingen drei

¹⁹⁹ Karsten 2017, S. 225-226.

²⁰⁰ Karsten 2017, S. 229.

²⁰¹ Sladek 1985, S. 453-454.

weitere Jahre, bevor mit dem Umbau begonnen wurde. Der Plan der Chigi, den Bau zu erweitern, wurde aus verschiedenen Gründen mehrfach vereitelt.²⁰² Unter anderem auch durch die Familie Manchini, deren Anwesen sich ebenfalls auf der Piazza SS. Apostoli befand. Der berühmteste Vertreter war Kardinal Mazarin, der Minister des französischen Königs Ludwigs XIV.²⁰³

Mehrere Künstler, unter anderem Carlo Maderno und Felice della Greca, waren für Entwürfe für den – nie ganz vervollständigten – Umbau des Palastes verantwortlich.²⁰⁴ (Abb. 10) Die Gestaltung der Fassade schien Vorrang vor anderen Arbeiten am Palast gehabt zu haben und so betraute Alexander VII. Bernini mit dieser Aufgabe. Das heutige Erscheinungsbild geht auf einen Umbau der Familie Odescalchi Mitte des 18. Jahrhunderts zurück. Nachdem der zweite Chigi-Palast auf der Piazza Colonna nicht zu seiner vollen Zufriedenheit errichtet wurde – darauf sei noch genauer eingegangen – wünschte sich Alexander VII. eine Gestaltung, die nicht den klassischen römischen Palastbauten dieser Zeit entsprach. (Abb. 11) Berninis Entwürfe erfüllten diesen Wunsch und so begannen 1664 die Bauarbeiten an der Fassade; Tagebucheinträge Alexanders VII. bezeugen, dass er die Fortschritte an der Fassade von den Fenstern des Quirinalspalastes oder vor Ort genau beobachtete.²⁰⁵

Der Grundgedanke Berninis war die Hervorhebung eines reich ornamentierten und vorgesetzten Mittelteils und die Unterordnung der rustizierten Seitenteile.²⁰⁶ Über dem Erdgeschoß im Mittelteil gliedern Kolossalpilaster, die die beiden oberen Stockwerke verbinden, die Fassade in sieben Abschnitte.²⁰⁷ An den Ecken zu den Seitenteilen stoßen sie auf „geknickte“ Pilaster, die in die rustizierte Fassade überleiten.

Während die Kranzgesimse der Seitenteile schlicht gehalten sind, sind jene des Mittelteils aufwendig gestaltet. Letztere sind wiederum von einer Balustrade bekrönt,²⁰⁸ auf der acht Statuen die Kolossalpilaster vertikal fortsetzen. Die Fenster des Erdgeschoßes sind *finestre inginocchiate*, die direkt auf den Palazzo Farnese zurückgehen;²⁰⁹ im *piano nobile* sind die Fenster von Ädikulä gerahmt, deren Giebel in rhythmischem Wechsel zwischen Segment-

²⁰² Metzger Habel 2002, S. 214.

²⁰³ Metzger Habel 2002, S. 199.

²⁰⁴ Zu den verschiedenen Entwürfen des Umbaus siehe vor allem Waddy 1990, S. 291-311 sowie Metzger Habel 2002, S. 200-213.

²⁰⁵ Sladek 1985, S. 164-165.

²⁰⁶ Sladek 1985, S. 165.

²⁰⁷ Waddy 1990, S. 313.

²⁰⁸ Ein Motiv, das von Michelangelos Palazzo di Conservatori abgeleitet ist.

²⁰⁹ Magnuson 1986, S. 203.

und Dreiecksform variieren. Im obersten Geschoß sind die Fenster umrahmt, wobei jene im Mittelteil an den oberen Seiten mit Ausbuchtungen verziert sind. Die Umrahmungen der Fenster der Seitenteile sind deutlich schlichter ausgearbeitet.²¹⁰

Der Balkon direkt über dem profilierten Torbogen war mit dem Wappen der Familie Chigi geschmückt.²¹¹ Durch diese architektonischen Elemente wurden der Mittelbau mit den Kolossalpilastern und der mit Statuen bekrönten Balustrade von den rustizierten, niedrigeren und schlichteren Seitenflügeln abgesetzt und das Vertikale des Palastes wird hervorgehoben.²¹²

Zu erwähnen ist, dass sich der Palast gerade im Bau befand, als Bernini²¹³ nach Paris an den Hof Ludwigs XIV. ging. Dort entstand ein Entwurf für den Louvre-Palast, der dem Entwurf für den Palazzo Chigi sehr ähnelte.²¹⁴ (Abb. 2)

Der Palast, der an einer nicht prominenten Stelle an der Längsseite des Platzes steht, gewinnt durch die Fassade eindrucksvoll an Wirkung und dominiert die Piazza SS. Apostoli.²¹⁵ Bernini gelang es mit Rückgriffen auf die römische Tradition eine gänzlich originelle und monumentale Fassade zu schaffen. Alexander VII. verwirklichte mit diesem Umbau durch Bernini seine Vision einer städtebaulichen Erneuerung Roms und seine Verwandten erhielten dadurch ein repräsentatives Domizil.²¹⁶ Bernini schuf mit dem Palast an der Piazza SS. Apostoli einen Idealtypus hochbarocker römischer Stadtpaläste und setzt Maßstäbe, deren Wirkung weit über die Grenzen der Ewigen Stadt hinausreichten.²¹⁷

6.2. Erneuerungen Alexanders VII.

Zu den weniger prestigeträchtigen und günstigeren Baumaßnahmen Alexanders VII. gehörten die Verbreiterung, Begradigung und Räumung der Straßen. Dazu zählten auch drastischere Maßnahmen. Sollten Häuserfronten zu weit hervorstehen, mussten sie rückgebaut werden; wenn sie zu sehr zurückwichen, wurden sie zur Straße hin verlängert. Das Ziel Alexanders VII. war es, Rom zu seiner alten Herrlichkeit²¹⁸ zurückzuführen. Damit

²¹⁰ Waddy 1990, S. 314.

²¹¹ Magnuson 1986, S. 203.

²¹² Krautheimer 1985, S. 81.

²¹³ In dieser Zeit übernahm der 26-jährige Carlo Fontana die Bauaufsicht. Waddy 1990, S. 320.

²¹⁴ Erben 2004, S. 82.

²¹⁵ Krautheimer 1985, S. 81.

²¹⁶ Metzger Habel 2002, S. 216.

²¹⁷ Karsten 2017, S. 199.

²¹⁸ Ein weiteres Bauprojekt mit Antiken-Bezug war die Erneuerung des Forum Romanum. Siehe dazu Krautheimer 1985, S. 109-113.

verbunden ist der Rückgriff auf alte Begriffe wie *Hippodrom* und *Römisches Stadium*, die bei seinen Zeitgenossen eine Erinnerung an Pracht und Macht auslösen sollten.²¹⁹

Der Chigi Palast war somit ein Teil dieses Bauprogramms um die Via del Corso, mit dem Alexander VII. das gesamte Viertel nobilitieren wollte. (Abb. 12, Nr. 3) Die Verbreiterung der Straße hatte praktische Gründe: Rom hatte ein Verkehrsproblem. Die oftmals von mehreren Pferden gezogenen Kutschen waren nicht wendig genug für die schmalen Gassen der Stadt und so kam es zu Staus und daraus resultierenden Konflikten. Lange, gerade Straßen erfüllten sowohl praktische als auch ästhetische und repräsentative Bedürfnisse. Die verbreiterten Straßen wurden mit Inschriften und dem Wappen Alexanders VII. geschmückt – so waren hochrangige Besucher sowohl mit dem Prunk Roms als auch mit dem mächtigen Einfluss des Papstes konfrontiert.²²⁰

Neben dem Ausbau des Chigi Palastes an der Piazza SS. Apostoli (Abb. 12, Nr. 8) sollte ein weiterer Palast für die päpstliche Familie erneuert werden: der Chigi Palast auf der Piazza Colonna.²²¹ (Abb. 12, Nr. 4) Auf dem Platz, der sich auf halbem Weg zwischen der Piazza del Popolo und der Piazza San Marco (heute Piazza Venezia) befindet, stand die antike Siegestsäule des Marc Aurel. Als Alexander VII. auf den Papstthron kam, bot der Platz einen desolaten Anblick. (Abb. 13) Der Pontifex bereinigte die L-Form des Platzes, indem er die Häuser nahe der Säule verschwinden und die Häuser so ausrichten ließ, dass der Platz zu einem fast perfekten Viereck wurde.

Pietro da Cortona schlug den Bau eines „Brunnen-Palastes“ (Abb. 14) vor, von dem zwar der Papst begeistert war, seine Verwandtschaft jedoch zog einen bereits bestehenden Wohnort – den 1659 von seinem Bruder erworbenen Palazzo Aldobrandini – vor.²²² Dieser wurde von Felice della Greca – der bereits die ersten Entwürfe für den Palazzo Chigi-Odescalchi lieferte – auf recht unspektakuläre Weise umgebaut.²²³ (Abb. 15)

Neben dem Brunnen-Palast wollte Alexander VII. einen Brunnen auf dem Platz errichten lassen. Eine schnelle Skizze, vermutlich von Bernini, bezog die antike Säule in das Konzept mit ein. Zusammen mit dem Palast Cortonas hätte die Säule und der Brunnen den Platz dominiert – keines der Projekte wurde jedoch ausgeführt, vermutlich aus technischen und

²¹⁹ Krautheimer 1985, S. 24-25.

²²⁰ Krautheimer 1985, S. 24-30.

²²¹ Sladek 1985, S. 454.

²²² Krautheimer 1985, S. 53-57.

²²³ Metzger Habel 2002, S. 214.

finanziellen Gründen.²²⁴

Ein weiteres großes Bauprojekt waren die Restaurierung des Pantheons und die damit verbundene Umstrukturierung der umliegenden Gegend. (Abb. 12, Nr. 28) Das Pantheon, sowohl Kirche als auch antikes Monument, war über die Jahrhunderte zunehmend von der Umgebung „verschlungen“ worden. Das Ziel Alexanders VII. war es, dem Bauwerk zu alter Glorie zu verhelfen. Der Papst verbannte nicht nur den Markt auf der Piazza del Pantheon und vereinheitlichte die Häuser um diesen herum; auch das Pantheon selbst sollte verändert werden. Tatsächlich ausgeführt wurde die Erneuerung des Portikus. Der Plan Alexanders VII., den Rand des Opaion sowie die Kassetten mit Sternen, Lorbeerkränzen und dem Namen sowie dem Wappen Chigis auszuschmücken, wurde nie ausgeführt. Dennoch gibt es Entwürfe von Carlo Fontana (Abb. 16), die das Schema illustrieren – es heißt, Bernini selbst wollte mit so einem Sakrileg nichts zu tun haben.²²⁵

Die Erneuerung der am Anfang der Via del Corso befindlichen Piazza del Popolo begann als Alexander VII. noch Kardinal Fabio Chigi war. (Abb. 12, Nr. 1) Auch die Titelkirche von Alexanders VII. Neffen Flavio Chigi, S. Maria del Popolo, und die daran anschließende Chigi-Kapelle von Raphael aus dem frühen 16. Jahrhundert wurden renoviert.²²⁶ Für das Innere der Kapellen beauftragte Alexander VII. Bernini mit der Anfertigung zweier Skulpturen: Daniel in der Löwengrube sowie Habakuk und der Engel. (Abb. 17 und 18) Ebenfalls von Bernini stammt das Stadttor,²²⁷ das für den Einzug Königin Christinas von Schweden neugestaltet wurde.²²⁸

Die Planung für die sich heute auf der Piazza del Popolo befindlichen Schwester-Kirchen S. Maria di Montesanto und S. Maria di Miracoli begann bereits 1658. Carlo Rainaldi war für die Planung verantwortlich, musste seine Entwürfe jedoch nach Kritik Alexanders VII., der vermutlich von Bernini beeinflusst wurde, mehrmals verändern. Die Kirchen wurden jedoch erst lange nach dem Tod Alexanders VII., 1675 und 1679, unter der Aufsicht Berninis fertiggestellt.²²⁹ (Abb. 19)

Als seine Residenz wählte der Papst den Quirinalspalast, der durch eine lange Straße, die Teil der Erneuerung des Verkehrsnetzes Alexanders VII. war, direkt mit der Piazza del

²²⁴ Krautheimer 1985, S. 53-57.

²²⁵ Krautheimer 1985, S. 104-109.

²²⁶ Sladek 1985, S. 454.

²²⁷ Mit der Inschrift FELICI FAVSTO INGRESSVI ANNO DOM MDCLV.

²²⁸ Metzger Habel 2002, S. 63-95 sowie Krautheimer 1985, S. 114-125.

²²⁹ Magnuson 1986, S. 228-229.

Popolo verbunden war.²³⁰ (Abb. 12, Nr. 21) Vor allem der Ausbau und die Verschönerung des Palastes (unter anderem durch Fresken von Pietro da Cortona) standen im Vordergrund. Jedoch wurde auch hier Bernini mit einzelnen Bauprojekten betraut; so etwa mit der Erneuerung der durch den unebenen Boden verursachten schiefen Fassade oder dem – unausgeführten – Bau eines Triumphbogens. Dieser wäre von dem Wappen Chigis bekrönt gewesen und hätte den Dioskuren als Bühne gedient. (Abb. 20) Abermals hätte Alexander VII. eine Verbindung seiner Familie mit antiken Denkmälern und damit ein neues, glorreiches Rom unter seinem Wappen geschaffen.²³¹

Alexander VII. erreichte mit seinem städtebaulichen Programm, wovon der Palazzo Chigi-Odescalchi ein Teil war, eine Verbesserung der Verkehrssituation und Kommunikationsmöglichkeiten. Vor allem aber nutzte der Papst die Gelegenheit, unliebsame Gebäude zu verändern und die Paläste, in denen er selbst oder seine Familie lebte, besonders hervorzuheben. Damit gelang es Alexander VII., praktische Verbesserungen mit seiner persönlichen Propaganda zu verknüpfen und Rom an das Ideal einer Stadt im 17. Jahrhundert anzunähern.²³²

7. St. Peter

Das wohl größte Bauprojekt unter Papst Alexander VII. war die Neugestaltung des Petersplatzes. Dieses war in mehreren Aspekten einzigartig: sowohl in Bezug auf die Größe, die Form, die immensen Baukosten und die überwältigende Wirkung.²³³ (Abb. 21)

Er stellt mit seinen Kolonnaden wohl den Höhepunkt der Zusammenarbeit von Papst Alexander VII. und dem überragenden Talent Berninis dar.

Die Scala Regia steht mit dem Reitermonument Kaiser Konstantins nicht nur in einem engen örtlichen Zusammenhang, beide bilden auch eine inhaltliche und symbolische Einheit. Die Erneuerung der Scala Regia ist eng mit dem Umbau des Petersplatzes verbunden und stellt die letzte größere Erweiterung am zeremoniellen Kern des Vatikanpalastes dar.

Mit der Erschaffung der *Cathedra Petri* schließt Bernini ein Gesamtkunstwerk, mit dem er

²³⁰ Sladek 1985, S. 454.

²³¹ Metzger Habel 2002, S. 39, S. 46 sowie S. 56-58.

²³² Krautheimer 1985, S. 34-35.

²³³ Metzger Habel 2002, S. 257.

die Macht des Papsttums manifestiert, ab.

7.1. Petersplatz

Bereits im fünften oder sechsten Jahrhundert wurde die Hauptstraße des Viertels um den Petersplatz herum, die Via Cornelia, von Säulen – dem sogenannten *porticus Sancti Petri* – gesäumt. Diese sind die ersten Vorboten für den von Bernini entworfenen, bedeckten Kolonnadengang. In den kommenden Jahrhunderten wurde die Via Cornelia durch drei parallele Straßen, dem Borgo Vecchio, Borgo Santo Spirito und Borgo Nuovo, ersetzt.²³⁴ (Abb. 22)

Einer der ersten Pläne, diese Straßen zu formalisieren, mit Portiken auszustatten und den Obelisken vor die Basilika aufzustellen, entstand bereits um 1450 unter Papst Nicolas V. (1447-55). Diese Pläne wurden nie ausgeführt, jedoch zog sich die Idee, den Obelisken in der Platzmitte aufzustellen, durch vier weitere Pontifikate, bis schließlich Papst Sixtus V. 1589/90 den Obelisken durch Domenico Fontana an seinen heutigen Platz transportieren ließ.²³⁵ Sixtus wollte die weit auseinanderliegenden Hauptkirchen der Stadt durch ein Netz von geradlinigen Pilgerwegen verbinden. Um dies zu erreichen, plante er die gesamte Häusermasse zwischen Borgo Nuovo und Borgo Vecchio, die sogenannte *spina dei borghi*, niederzureißen.²³⁶ Der Obelisk hätte der Akzentuierung der Tiefe des Blickfelds von der Engelsburg bis zum Petersdom gedient, da die Aufstellung dem projektierten Blick aus dem Durchbruch folgte.²³⁷ (Abb. 23)

Das Projekt dieser *spina* geriet seitdem nicht in Vergessenheit; Maderno und Ferrabosco nahmen diese Idee wieder auf und auch 1651 wurde das Projekt erneut diskutiert. Bernini war darüber nicht nur informiert, er war auch ein Befürworter dieser Idee. Da keinerlei Tagebucheinträge oder sonstige Schriftstücke Papst Alexanders VII. darüber erhalten sind, ist davon auszugehen, dass er wenig Interesse an diesem Plan hatte.

Als Bernini die Entwürfe für den Petersplatz – und vor allem den *terzo braccio* – entwarf, hatte er vermutlich noch die Idee, die *spina* niederzureißen, im Kopf. Dieser dritte Arm sollte nicht nur als räumlicher Abschluss des Platzes dienen, sondern auch eine Barriere zwischen

²³⁴ Der Borgo Nuovo hieß ursprünglich wie der Erbauer der Straße Papst Alexander VI. Borgia (1492-1503) *Via Alessandrina*. Metzger Habel 2002, S. 264.

²³⁵ Brauer 1931, S. 65.

²³⁶ Birindelli 1981, S. 29-31.

²³⁷ Thones 1963, S. 107.

dem Platz und der neuentstehenden Allee – wäre sie jemals erbaut worden – bilden. Der Besucher, der vom Tiber kam, hätte so die Kuppel des Petersdoms und das Oberste der Fassade gesehen. In der Mitte der Allee wäre nur mehr die Kuppel sichtbar gewesen und kurz vor dem *terzo braccio* wäre sogar diese aus dem Blickfeld verschwunden. Erst nachdem der Gläubige den Platz betreten hätte, hätte sich ihm St. Peter in seiner Gesamtheit präsentiert: Kuppel, Fassade, Stufen. Mit dem Tod Alexanders VII. und dem damit verbundenen Ende des Plans für den *terzo braccio* war auch die Idee der *spina* in Vergessenheit geraten – bis Mussolini Berninis elegante, den Petersplatz in seiner Wirkung steigernde Lösung in eine monotone, St. Peter verkleinernde Version verunglimpfte.²³⁸

Spätestens nach der Vollendung der Fassade durch Carlo Maderno unter Paul V. 1612 gerieten die Gestaltung und Vergrößerung des Platzes zum Zweck der Segensspendung in den Blickpunkt. Pläne gab es bereits von verschiedenen Architekten, jedoch wurde bis zum Pontifikat Alexanders VII. 1655 keiner davon ausgeführt.²³⁹

Als Papst Alexander VII. die Neugestaltung des Petersplatzes in Angriff nahm, bot dieser einen eher desaströsen Anblick. (Abb. 24 und 25) Der Platz vor der bedeutendsten Kirche des Christentums war eigentlich nur eine unbebaute Fläche, dessen Mittelpunkt der Obelisk bildete. Dieser Obelisk stand jedoch nicht direkt in der Mittelachse der Fassade, (Abb. 26) sondern war um knapp vier Meter²⁴⁰ verschoben. Diese Tatsache bildete eines der drei Hauptprobleme des Platzes für die Planung. Die unregelmäßig bebaute Umgebung sowie die unproportionierte Fassade stellten die zwei anderen schwierigen Voraussetzungen dar. Bernini selbst beklagte die misslungene Fassade. Er stellte fest, dass unter Paul V. zwei Fehler begangen wurden: einerseits Michelangelos Entwurf zu verwerfen und andererseits ein Portal zu errichten, das im Verhältnis zu seiner Breite deutlich zu niedrig ausfiel.²⁴¹ Auf dieses Problem wird noch genauer eingegangen.

Eine weitere, allerdings nicht architektonische Limitierung stellte die finanzielle Lage Roms dar. Die Bauaufgaben wurden zu einem Zeitpunkt begonnen, als Rom nahe dem Staatsbankrott war. Eine Tatsache, die unter anderem dem Nepotismus und dem Hang zur Selbstdarstellung geschuldet war. In einer Zeit, in der eine Reihe ehrwürdiger Paläste verkauft und sogar abgerissen werden musste, begegnete man einem Bauprojekt dieser

²³⁸ Krautheimer 1985, S. 91-93.

²³⁹ Schütze 2015, S. 204.

²⁴⁰ Der Obelisk steht 3,8 Meter nördlich der Längsachse. Thoenes 1963, S. 128.

²⁴¹ Karsten 2017, S. 157.

Größe mit viel Skepsis, Zweifeln und Bedenken.²⁴² Die Kurie verteidigte dieses enorme Prestigeprojekt, indem sie auf die positive Auswirkung des Baus hinwies, nämlich, dass durch das staatliche Bauvorhaben die Handwerker mit Arbeit und daher Lohn versorgt wurden, womit wiederum die Wirtschaft belebt würde.²⁴³ Die Einwände der Bauhütte, doch wenigstens Wohnungen im zweiten Geschoß der Portikusanlage zu erbauen, wurden abgelehnt.²⁴⁴

7.1.1. Der Petersplatz und die Kolonnaden

Der Platz, wie er sich heute darstellt, besteht aus zwei Teilen: der trapezförmigen Piazza Retta und der ovalen Piazza Obliqua. Die der Fassade vorgelagerte Piazza Retta wird seitlich von Korridoren eingefasst und schließt an die Piazza Obliqua an, die wiederum von einer eingeschößigen Portikus umschlossen ist. Die Säulen der Kolonnaden sind entlang der Korridore zu Pilastern reduziert. Der ganze Platz umfasst eine Fläche von 35.300 Quadratmetern. Insgesamt bekrönen 94 je 3,20 Meter hohe Märtyrer- und Heiligenstatuen die Portikus.²⁴⁵ Die beiden halbrunden Säulengänge bestehen aus insgesamt 300 fünfzehn Meter hohen Säulen, die vierreihig angeordnet sind. Der Obelisk wird von zwei identen Springbrunnen flankiert.²⁴⁶

7.1.1.1. Die Baugeschichte

Circa 1620 entstand ein Entwurf von Papirio Bartoli (Abb. 27), den Petersplatz zu umschließen. Der Entwurf zeigt den Platz mit rechteckig angeordneten Portiken, den Obeliken und einem in der Achse platzierten Brunnen sowie zwei- beziehungsweise dreistöckige Arkaden. Die Idee, den Papstpalast um Wohnungen und Verwaltungsgebäude zu erweitern, hielt sich bis zur Zeit Berninis. Ein weiterer Vorgänger Berninis, Carlo Rainaldi, unterbreitete Papst Innocent X. (1644-55) einen ähnlichen Entwurf. (Abb. 28) Rainaldi schlug eine polygonale Piazza vor, in der Mitte ebenfalls der Obelisk, diesmal jedoch flankiert von zwei identen Springbrunnen. Die Idee der zweistöckigen Gebäude mit Arkaden und Wohnungen im oberen Geschoß setzt sich auch hier fort. Er plante außerdem zwei Flügel von Portiken, die im rechten Winkel von der Fassade weglaufen und in Eingangstore mit Glockenzellen münden sollten.

²⁴² Karsten 2017, S. 159.

²⁴³ Lavin 2005, S. 146.

²⁴⁴ Karsten 2017, S. 160.

²⁴⁵ Schütze 2015, S. 205.

²⁴⁶ Krautheimer 1985, S. 67.

Um die beiden Arme mit der Basilika zu verbinden, wählte Rainaldi, ebenso wie sein Vorgänger Ferrabosco – der jedoch einen sechseckigen Grundriss wählte – (Abb. 29) doppelte Eingangsflügel.²⁴⁷ Rainaldis ovaler Grundriss (Abb. 28) kann als unmittelbare Vorstufe zu Berninis Endlösung gesehen werden.²⁴⁸

Im Jahre 1656 äußerte Alexander VII. zum ersten Mal den Wunsch, den Platz vor der Peterskirche zu gestalten.²⁴⁹ Eine zeitgenössische Quelle zeigt, dass Alexander VII. die von Rainaldi geschaffenen Entwürfe zur Einsicht anforderte.²⁵⁰ Kurz darauf beauftragte Alexander VII. seinen bevorzugten Künstler Bernini mit der Gestaltung des Petersplatzes. Wie so oft nahm der Papst aktiven Einfluss auf die Planung,²⁵¹ er wünschte sich von Anfang an eine freistehende Portikus und unterstützte Bernini in der Entscheidung – entgegen der Meinung seiner Berater – keine Wohnungen und Verwaltungsgebäude zu errichten.²⁵² In seinem privaten Tagebuch notierte Alexander VII. am 13. August 1656: „Der erwähnte Portikus soll an den Seiten losgelöst sein, die unten einen Winkel bilden, und sie sollen dann parallel sein, man soll sie oben ohne Aufbauten machen, aber mit Balustraden und mit Statuen über jedem Pfeiler.“²⁵³

Nachdem es bereits viel Kritik ob des kostspieligen Projektes gab, musste Alexander VII. die von ihm gewünschten, kostenintensiven Portiken rechtfertigen; er griff auf die antike Tradition zurück und zitierte Autoren wie Vitruv,²⁵⁴ um die Portikus als Element der Verfeinerung und Verschönerung darzustellen.²⁵⁵ Mit der Verwendung von antiken Bauelementen wurde ein Bogen zu den wohl ruhmreichsten Tagen Roms und des Vatikans gespannt.²⁵⁶

Alexander VII. wirkte auch bei der Entscheidung über die Form des Vorplatzes aktiv mit. Der Papst sah sofort voraus, „auf welche Übelstände man stoßen würde, wenn man die Portikus in quadratischer Form anlegte, weil dessen Höhe bei einer solchen Gestaltung dem Volk den Anblick des Palastes und dem Palast die Aussicht auf den Platz beeinträchtigt hätte.“

²⁴⁷ Marder 1998, S. 127-128.

²⁴⁸ Voss 1921, S. 19.

²⁴⁹ Marder 1998, S. 135.

²⁵⁰ Voss 1921, S. 19.

²⁵¹ Nachdem sich Alexander VII. ein Modell Berninis angesehen hatte, „setzte er nicht nur die Höhe des Werks fest, sondern bestimmte auch dessen Form, was den Architekten, der in seinem Beruf alt geworden war, staunen ließ.“

²⁵² Schütze 2015, S. 204.

²⁵³ Borsi 1982, S. 64.

²⁵⁴ „M. Luca Holstenio soll uns den Band über die doppelten Portiken der Alten schicken, und wir wollen uns im Garten bis vierundzwanzig Uhr darüber unterhalten.“ Tagebucheintrag von Papst Alexander VII., zitiert nach Borsi 1982, S. 66.

²⁵⁵ Borsi 1982, S. 66-67.

²⁵⁶ Marder 1998, S. 148.

Dazu kam noch die Tatsache, dass der Papst die Pilger nur aus großer Entfernung hätte segnen können, außer man hätte den Platz verkleinert und unterteilt, indem zwischen dem Palast und der Portikus ein toter Raum gelassen worden wäre, der jedoch schnell mit Unrat gefüllt gewesen wäre. Darum beschloss der Papst den Platz in ovaler Form anlegen zu lassen.²⁵⁷ Auch wenn diese Berichte im Stil der Legendschreibung verfasst wurden, zeigen sie doch deutlich, dass der Papst direkten Einfluss auf die Entwürfe Berninis genommen hatte.²⁵⁸ Als Anhaltspunkt dafür kann eine von Alexander selbst angefertigte Skizze in seinem Notizbuch gelten.²⁵⁹ (Abb. 30)

Den ersten Entwurf präsentierte Bernini Alexander VII. im August 1656 – nur ein Monat nachdem er mit dem Projekt beauftragt wurde. Dieser von der Baukongregation vielfach kritisierte Entwurf ist nicht mehr erhalten und kann nur durch die Kritikpunkte schemenhaft rekonstruiert werden. Der Platz hätte eine trapezoide Form annehmen und von geraden Flügeln umschlossen werden sollen. Auf Grund der großen Kritik ließ Alexander VII. die nördlichen Bauelemente in einer provisorischen Holzkonstruktion errichten – und stellte prompt fest, dass diese den Blick auf den Palast und die Fenster des Papstes blockierten. Der Plan wurde also abgelehnt und erst ein Jahr später, 1657, präsentierte Bernini der Baukongregation das erste Mal einen ovalen Entwurf.²⁶⁰

Was diese Planung vorsah, zeigt eine Medaille (Abb. 31), die wenig später geprägt wurde. In der Mitte der ovalen Piazza Obliqua befindet sich der Obelisk, in der Achse ein Brunnen, und sowohl die Kolonnaden, mit dem dritten Arm, als auch die Korridore sind abgebildet. Jedoch gibt es vier gröbere Unterschiede vom Plan zur Ausführung: Die geringste Änderung betrifft den Brunnen – in der Ausführung wird der Obelisk von zwei Brunnen flankiert, wobei einer der beiden bereits von Domenico Fontana entworfen und aufgestellt worden war und Bernini das Pedant herstellen ließ. Die zweite Abweichung betrifft die Säulen, denn im Bereich des Platzovales sind anstatt der ausgeführten einfachen Säulenstellung (die die Monumentalität der Wirkung nochmal erhöht) noch Doppelsäulen abgebildet.²⁶¹

Die nächste Planänderung betrifft die Skulpturen, auf die ich in Kapitel 6.2.2.3. noch genauer

²⁵⁷ Fraglich ist auch, ob Bernini dem Papst bewusst die Idee eines ovalen Platzes eingegeben hat, um Kritik vorzubeugen. Magnuson 1986, S. 166.

²⁵⁸ Borsi 1982, S. 67.

²⁵⁹ Marder 1998, S. 139.

²⁶⁰ Magnuson 1986, S. 165.

²⁶¹ Karsten 2017, S. 161.

eingehen werde. Die vierte Änderung betraf den *terzo braccio* (Abb. 32), den dritten Arm in der Mitte der beiden Ovale, der nie ausgeführt wurde. In späteren Entwürfen, sowohl noch von Bernini selbst als auch von seinem Nachfolger Carlo Fontana (Abb. 33), ist der dritte Arm aus der Achse des Ovals herausgerückt. Dadurch wäre der *terzo braccio* ein selbstständiges architektonisches Element gewesen und es wäre ein Raum als Pendant zu der von den Korridoren eingeschlossenen Piazza Retta geschaffen worden.²⁶²

Als Bernini den endgültigen Entwurf des *terzo braccio* vorlegte, gab der bereits von Krankheit geschwächte Papst der Pflasterung des Platzes den Vortritt und vertagte die Entscheidung über den kostspieligen dritten Arm. Mit dem Tod Alexanders VII. wenige Monate später wurde auch der Plan des *terzo braccio* beerdigt.²⁶³ So wurden weder Berninis oder Fontanas Pläne, noch auf diesen aufbauende Vorschläge des 18. und 19. Jahrhunderts jemals ausgeführt.²⁶⁴

Wäre Berninis Plan des *terzo braccios* umgesetzt worden, hätte es entweder nur mehr zwei schmale Durchgänge gegeben und der Kontrast zwischen der schmalen Straße, dem Borgo Nuovo und dem weiten, überwältigenden Petersplatz hätte eine grandiose Wirkung erzielt.²⁶⁵

Wäre aber der Plan, die *spina* niederzureißen, ausgeführt worden, hätte man von der Allee aus nur Elemente des Petersdoms sehen können und der Petersplatz samt der Kirche hätte sich in seiner Gesamtheit erst nach Durchschreiten des *terzo braccio* offenbart.²⁶⁶

Stattdessen baute Mussolini 1938, wie schon angemerkt, ohne auf die Geschichte oder Ästhetik der Stadt Rücksicht zu nehmen, die monotone Via della Conciliazione von dem Flussufer des Tiber direkt in den Platz, der eigentlich geschlossen hätte sein sollen.²⁶⁷ Die Via della Conciliazione lässt sowohl den Petersplatz als auch die Kirche selbst diminuiert wirken.²⁶⁸ Der Name der Straße, aus Mussolinis Zeit stammend, erinnert an die Vereinbarung zwischen der katholischen Kirche und dem faschistischen Rom – der Petersplatz hat seine Macht, politische Botschaften zu vermitteln, also nicht verloren.²⁶⁹

²⁶² Marder 1998, S. 148.

²⁶³ Krautheimer 1985, S. 93.

²⁶⁴ Marder 1998, S. 148.

²⁶⁵ Karsten 2017, S. 161.

²⁶⁶ Krautheimer 1985, S. 69.

²⁶⁷ Avery 1997, S. 214.

²⁶⁸ Krautheimer 1985, S. 63.

²⁶⁹ Marder 1998, S. 149.

7.1.1.2. Die Ausführung

Im Jahre 1658 endete die Phase der Planung und der Bau selbst begann, allen voran mit dem Abbau von Stein aus Tivoli und Monterotondo²⁷⁰ und, nach der Verarbeitung, mit dem Transport der einzelnen Bauelemente nach Rom. Bernini selbst entwarf für den Tiberhafen einige Skizzen, in denen er sich Gedanken zur Ausladung und Anfuhr des Baumaterials machte.²⁷¹ (Abb. 34) Mit der Verbreitung des Drucks von Giovanni Battista Bonacina im Juli 1659 bekam die Öffentlichkeit das erste Mal das gesamte Ausmaß des Projektes zu sehen.²⁷² (Abb. 35)

Ende des Jahres 1662 wurde der nördliche Korridor vollendet, 1664 die südlichen Kolonnaden und schließlich im Frühjahr 1667 die letzten Elemente:²⁷³ der südliche Korridor und Brunnen. Einer der beiden Brunnen war noch von Maderno entworfen worden und wurde von Bernini an seinen heutigen Platz geschafft. Der zweite wurde erst 1667 in genauer Symmetrie und in identer Gestaltung hinzugefügt.²⁷⁴ Der südliche Korridor wurde erst kurz nach dem Tod von Alexander VII. fertiggestellt; diese Tatsache erklärt, dass dort (und nur dort) das päpstliche Siegel seines Nachfolgers, Clemens IX. Rospigliosi (1667-69), angebracht ist.²⁷⁵

Vier von Papst Alexander VII. selbst verfasste Inschriften zieren die Enden der Kolonnaden. Die beiden im Osten angebrachten Inschriften verweisen auf Alexander VII. als den Auftraggeber des Projekts und auf die Funktion der Kolonnaden als Schutz vor der Sonne und dem Regen.²⁷⁶ Die Inschrift auf dem nordwestlichen Eingang ruft den Besucher zu Demut und Gebet auf.²⁷⁷ Die letzte Inschrift lautet: *Venite ascendamus in montem domini adoremus in templo snacto eius*; übersetzt: Kommet, lasst uns den Berg Gottes hinaufsteigen und lasst uns in seinem heiligen Tempel beten. Besonders interessant ist hier die Erwähnung des Berges, der sowohl auf den Tempel am Berg von Jerusalem, als auch den Mons Vaticanus – auf dem sich St. Peter und der Vatikan befinden – und die Berge, die Teil des Chigi Familienwappens sind, hinweist.²⁷⁸

Die die Piazza Obliqua umschließenden Kolonnaden, die aus jeweils vier Säulen aufgebaut

²⁷⁰ Dieser wurde später von Bernini als nicht qualitativ genug befunden und es kam zu einem Rechtsstreit.

²⁷¹ Brauer 1931, S. 68.

²⁷² Marder 1998, S. 143.

²⁷³ Die Kosten für den Bau der Kolonnaden betrugen angeblich 850.000 Scudi. La Gournerie 1898, S. 313.

²⁷⁴ Obwohl die Brunnen ident sind, musste für den südliche Brunnen eine neue Leitung mit einem erhöhten Wasserdruck gelegt werden.

²⁷⁵ Marder 1998, S. 144.

²⁷⁶ In umbraculum diei ab aestu in securitatem a turbine et a pluvia. Lavin 2005, S. 152.

²⁷⁷ Venite procidamus ante deum/in templo sancti eius et nomen domini invocemus.

²⁷⁸ Lavin 2005, S. 152-153.

sind, bilden das Hauptmotiv des Platzes. (Abb. 36) Diese, sowohl für Bernini als auch den Barock, als eher schlicht zu bezeichnende Säulen teilen die beiden Arme in je drei Passagen: zwei schmalere, mit flachen, großgemusterten Kassettendecken ausgeschmückte für Fußgänger, und einen breiteren, überwölbten Arm, der für Kutschen konzipiert war.²⁷⁹ (Abb. 37) Die dorischen Ordnung verlangt in der klassischen Bauordnung nach Metopen und Triglyphen. Die Säulen könnte man auch als toskanisch bezeichnen, doch das Fries und der Zahnschnitt des Gebälks ist ionisch. Der durchlaufende Fries bildet eine Gegenkraft zu der Vertikale der Säulen und der auf der Balustrade stehenden Statuen.²⁸⁰

Die Säulen sind wie auf der Speiche eines Rades platziert. Die Mittelpunkte der Säulen laufen auf Punkte zwischen Obelisk und Springbrunnen zu. Wenn man also an einem der Punkte steht, werden die drei äußeren Kolonnaden hinter der innersten unsichtbar. (Abb. 38 und 39) Dadurch entsteht eine visuelle Elastizität zwischen den Seiten und den zentralen Elementen.²⁸¹

Der Lauf der Kolonnaden wird von den Ecken der Piazza Retta gestoppt. (Abb. 40) Der Ort, an dem die Kolonnaden mit dem Korridor zusammentreffen, wird von einem System aus schrägen Pfeilern kontrolliert. Diese Pfeiler bilden einen Übergang von den gebogenen Kolonnaden zu der linearen Geometrie der Korridore. Ebenso wurden entlang der Korridore die Säulen zu Pilastern reduziert.²⁸²

Durch das Licht der Sonne verschwinden die Säulen, zuerst jene, die den Betrachtern am nächsten stehen, Reihe für Reihe mehr in der Dunkelheit. (Abb. 38) Dieses *chiaroscuro*, mit dem auch schon Bramante in dem von ihm entworfenen Tempietto (Abb. 41) spielt, erzeugt beim Petersplatz eine Illusion von zusätzlicher Tiefe und spielt mit den Gegensätzen von Dichte und Leere sowie Licht und Dunkel. Die Säulen, die näher zum Betrachter stehen, passieren das Auge schneller als die dahinter stehenden, womit ein stereoskopischer Effekt erzeugt wird. Dieser Effekt ist vergleichbar mit der Erfahrung von Fahrgästen in einem stehenden Zug, die einen vorbeifahrenden Zug ansehen.²⁸³

²⁷⁹ Lavin 2005, S. 149.

²⁸⁰ Magnuson 1986, S. 171.

²⁸¹ Boorsch 1982/83, S. 31.

²⁸² Marder 1998, S. 132.

²⁸³ Marder 1998, S. 134.

7.1.1.3. *Die Skulpturen*

Die insgesamt 96 Figuren von Heiligen und Märtyrern (Abb. 42), die bereits in allen Plänen Berninis zu sehen sind, begann dieser ab 1660 zu entwerfen. Bernini hatte nicht nur das ikonographische Programm geplant und die Auswahl der Heiligen und Märtyrer getroffen, er fertigte auch eine Reihe von exemplarischen Skizzen an.²⁸⁴ (Abb. 43) Diese Sorgfalt zeugt von Berninis künstlerischem Verantwortungsgefühl und der immensen Bedeutung dieses barocken Gesamtkunstwerks für den Meister.²⁸⁵ Die Bildhauer der verschiedenen Werkstätten, die beauftragt wurden, entwarfen ausgehend von diesen Vorlagen neue Variationen der Figuren. Da nicht alle Skulpturen nur von einer Werkstätte erschaffen wurden, gibt es deutliche Qualitätsunterschiede in der Ausführung. Dennoch zeigt die gesamte Komposition eine großartige Wirkung unabhängig von den individuellen Qualitäten der Komponenten.²⁸⁶

Eines der wenigen von Bernini selbst entworfenen Tonmodellen ist durch mehrere Bronzestatuetten überliefert; es handelt sich dabei um die Figur der Heiligen Agnes. (Abb. 44) Dass Bernini gerade für diese Figur selbst ein Modell ausgeführt hat, liegt an dem prominenten Aufstellungsort der Figur.²⁸⁷

Auf einem Stich von Cruyl (Abb. 45) sieht man die in Bearbeitung stehenden Marmorblöcke, auf denen die Wappen der Familie Chigi und des Heiligen Stuhls zu erkennen sind.²⁸⁸ Die Figur der Heiligen Agnes flankiert gemeinsam mit jener der Heiligen Katharina eben jenes päpstliche Wappen Alexanders, woraus sich auch erklärt, dass Bernini persönlich dieses Tonmodell entworfen hat.²⁸⁹ (Abb. 40)

1662 wurden die ersten Figuren platziert, die letzte Gruppe von 69 Heiligen wurde zehn Jahre später aufgestellt. In dieser Zeit gab es eine gravierende Planänderung: Ursprünglich war geplant, sowohl an der Innen- als auch an der Außenseite der Kolonnaden Skulpturen anzubringen. Schließlich wurde jedoch die Entscheidung getroffen, nur innen Skulpturen aufzustellen, da die äußeren Skulpturen auf Grund der den Petersplatz umgebenden Häuser schlecht bis gar nicht gesehen worden wären. Diese Aufstellung hatte außerdem zur Folge, dass die Kolonnaden nicht als freistehendes Monument, sondern als räumliche

²⁸⁴ Magnuson 1986, S. 171.

²⁸⁵ Brauer 1931, S. 87.

²⁸⁶ Avery 1997, S. 215.

²⁸⁷ Schütze 2015, S. 205.

²⁸⁸ Avery 1997, S. 214.

²⁸⁹ Marder 1998, S. 145.

Abgrenzung zur Umgebung funktionierten.²⁹⁰

Zudem erschienen die Statuen als eine direkte Verlängerung der Säulen und erinnerten so an antike Triumphsäulen. Somit kreierte Bernini eine Legion christlicher Helden, vereinigt in ihrem Glauben, die die gläubigen Besucher bewachen sollten. Die Heiligen und Märtyrer, die den Platz überblickten, fungierten sowohl als Akteure als auch als Zuschauer in dem ovalen Theater.²⁹¹ (Abb. 38)

7.1.2. Die erzielte Wirkung

„Da die Kirche Petri sozusagen die Mutter aller anderen Kirchen ist und sie daher Kolonnaden haben muss, die wie mit mütterlich ausgebreiteten Armen die Katholiken aufnehmen, um sie in ihrem Glauben zu bestärken, und die Häretiker, um sie in der Kirche wieder zu vereinen, sowie die Ungläubigen, um sie zum wahren Glauben zu erleuchten.“²⁹² Bernini spielt mit der in der Renaissance gängigen Analogie des Körpers, indem er die Kathedrale als den Kopf, die Stufen als Nacken und Schultern und die umschließenden Teile der Portikus als umschließende Arme skizziert.²⁹³ (Abb. 46)

Das Problem, dass der Platz zu breit in Relation zu seiner Länge war, löste Bernini, indem er sich für einen ovalen Entwurf entschied und die Achse des Platzes vertikal zu der Ausrichtung der Basilika legte. Die beiden Springbrunnen bilden eine horizontale Dimension des Platzes. Während der Besucher sich also der Basilika nähert, erlebt er eine zweiteilige Dimensionserweiterung: zuerst eine ovale und dann, näher beim Eingang, eine trapezförmige. (Abb. 47) Dies und die Tatsache, dass der Platz nicht von einem geschlossenen, statisch wirkenden Oval oder Rechteck, sondern von zwei Bögen eines Kreises umschlossen wird, lässt den Platz dynamisch wirken. Dieses Spiel mit ovalen und trapezoiden Formen ist ein Thema, das bereits Michelangelo in dem von ihm entworfenen Campidoglio aufgegriffen hat.²⁹⁴ (Abb. 48)

Bernini gibt der von den Korridoren und der Petersfassade eingeschlossenen Piazza Retta durch den trapezoiden Grundriss eine besondere Tiefenstreckung. Außerdem orientiert er

²⁹⁰ Marder 1998, S. 145.

²⁹¹ Lavin 2005, S. 151.

²⁹² Thoenes 1963, S. 131f.

²⁹³ Avery 1997, S. 213.

²⁹⁴ Marder 1998, S. 129-132.

das Oval der Piazza Obliqua quer zur Piazza Retta, also mit der langen Achse parallel zur Petersfassade. An die Stelle eines zweigeschossigen Aufrisses tritt eine eingeschossige Portikusanlage. Bernini differenziert zwischen den offenen Kolonnadenhallen um die Piazza Obliqua und den Korridoren mit Doppelpilastern um die Piazza Retta. (Abb. 40) Die Korridore sind flächenhaft gegliedert und es wird nur die horizontale Kontur herausgehoben, wodurch sie einen neutralen Charakter erhalten. Dieser kommt nicht nur der Petersfassade, sondern auch den Kolonnaden, die dadurch dreidimensionaler wirken, zugute. Die Flügel sollten lediglich eine ruhende Masse darstellen, die Säulen sind also als kurze, stämmige Träger, die das schwere Sims tragen, konzipiert.²⁹⁵

Die Piazza Obliqua hat durch die Kolonnaden einen offenen Charakter. Die Piazza Retta hingegen wirkt durch die Korridore geschlossener und stellt die Verbindung zwischen dem ovalen Platz und St. Peter dar. Die Nähe zu dem zeremoniellen Raum der Kirche ordnet nicht nur den Platz vor der Fassade, sondern auch die Besucher vor dem Fenster, aus dem der Papst den Segen spendet. Freier in ihrer architektonischen Formgebung dient die Piazza Obliqua als Versammlungsplatz bei der Ankunft oder Abreise. Ebenso grenzt Berninis Entwurf der Kolonnaden den Petersplatz von der umliegenden Stadt ab, bindet ihn aber durch das Faktum, dass man durch sie hindurchblicken kann, in die Umgebung ein.²⁹⁶

Bernini konzipiert die Kolonnadenanlage eingeschossig. Der Grund dafür liegt darin, dass er den Eindruck eines gedrückt wirkenden Raumvolumens erzeugen will, sodass die Fassade umso großartiger in Erscheinung treten kann. (Abb. 49) „Der Betrachter bleibt in einer unbefriedigenden Spannung, deren Lösung durch das erwartungsvolle Ansteigen der Korridore langsam vorbereitet wird, bis sie in dem plötzlichen Emporwachsen der Fassade mit überwältigender Großartigkeit erfolgt.“²⁹⁷ Zusammenfassend können also folgende optische Funktionen der Platzanlage im Verhältnis zur Fassade der Peterskirche festgehalten werden: Erstens, die wichtigste Horizontallinie der Fassade – also das Hauptgesims – wird durch das unverkröpfte, durchlaufende Gebälk sowohl der Korridore als auch der Kolonnaden entwertet. Zweitens, durch die als monotone Masse dargestellten, in gleichen Abständen aneinandergereihten Säulen und Pilaster werden die dynamischen Faktoren der Petersfassade gesteigert. Zuletzt zeigt sich die Akzentuierung der Höhe der Fassade durch den Bau eines breiten und dafür unverhältnismäßig niedrigen Platzes. Die

²⁹⁵ Voss 1921, S. 19-21.

²⁹⁶ Metzger Habel 2002, S. 263 sowie S. 285.

²⁹⁷ Voss 1921, S. 21-22.

Maßnahmen, jede für sich einzeln gesehen, wirken nicht besonders raffiniert oder überraschend, aber erzeugen in ihrer Gesamtheit einen großartigen Eindruck: Wirkung durch Kontraste.²⁹⁸

Papst Alexander VII. bezeichnete den Petersplatz vielfach als *piazza del teatro di S. Pietro*.²⁹⁹ Auch von Zeitgenossen wurde der Platz als *teatro* oder *nuovo teatro* bezeichnet.³⁰⁰ Das Wort *teatro* verwies im 16. Und 17. Jahrhundert primär auf die in der Renaissance bekannten, runden oder ovalen römischen Theaterbauten wie das Marcellustheater oder das Kolosseum. Nachdem der Petersplatz jedoch bereits als *teatro* bezeichnet wurde, als der Entwurf einen rechteckigen und nicht ovalen Grundriss vorsah, muss eine weitere Bedeutung des Wortes in Betracht gezogen werden. *Teatro* verwies auch auf eine Bühne und das, was auf einer Bühne geschieht: ein Spektakel, eine Performance. Das Gebäude selbst ist der Hauptdarsteller – ebenso wie der Papst, der vom Fenster aus die „Zuschauer“ auf dem Petersplatz segnet. Die Skulpturen auf den Kolonnaden komplettieren diesen Eindruck.³⁰¹ (Abb. 21 und 38)

7.1.3. Die Rezeption der Neugestaltung

Das Projekt hatte, wie bereits erwähnt, einige Kritiker, sogar unter Alexanders loyalsten Unterstützern. Die Berater des Papstes, unter ihnen Bernini selbst, hatten jedoch eine Antwort parat: Mit dem Bauauftrag brachte er Geld in die Wirtschaft und schaffte Arbeitsplätze. Jedoch, anstatt für sich selbst einen Palast oder eine riesige Gartenanlage erbauen zu lassen – wie so einige Päpste vor ihm – investierte Alexander in einen Bau, der Gott und all seinen Heiligen gewidmet war.³⁰²

Der Bau hatte aber auch weltliche Vorteile, etwa gab es im 17. Jahrhundert keinen Platz, der groß genug war, einer Vielzahl an Kutschen als Parkplatz zu dienen. Die ovale Piazza mit den Portiken bot also nicht nur Fußgängern, sondern auch Kutschen einen Schutz.

Einige der Kritiker konnten jedoch auch mit diesen Erklärungen nicht überzeugt werden, die Piazza San Pietro war laut dem Vertreter Kardinal Mazarins „a reedy thicket of columns... at a cost of two millions“.

Es gab aber auch konkretere Kritikpunkte, etwa die Verwendung eines ionischen Frieses

²⁹⁸ Voss 1921, S. 22.

²⁹⁹ Krautheimer 1985, S. 4.

³⁰⁰ Magnuson 1986, S. 177.

³⁰¹ Krautheimer 1985, S. 4-6.

³⁰² Krautheimer 1985, S. 70.

über dorischen Säulen.³⁰³ Tatsächlich handelt es sich um eine gemischte Ordnung, Elemente der dorisch-toskanischen Ordnung (die Kapitelle und Basen) und der ionischen (Gebälk und Säulenschaft) vermischen sich. Diese Stilkombination verwendete Bernini einerseits zum Ausgleich vertikaler und horizontaler Kräfte, andererseits geht es auch um die Wirkung der schlichten und monumentalen Form, die nicht im Detail, sondern im Gesamteindruck zur Geltung kommen soll.³⁰⁴

Auch wenn der Großteil der Zeitgenossen Kritik an der optischen Gestaltung und den damit verbundenen finanziellen Ausgaben der Entstehung übten, so war doch allen bewusst, dass die Piazza ein Wiederaufleben der alten Glorie Roms darstellen sollte. Ein venezianischer Botschafter schrieb zwar einen generell negativen Bericht über den Platz, musste jedoch auch eingestehen, dass „the building of the colonnades which encircle Piazza San Pietro will be an achievement to recall the greatness of ancient Rome.“³⁰⁵ Auch für Bernini stellte das Projekt einen immensen Erfolg dar; nicht zuletzt, weil es für ihn am Ort seiner schwersten Demütigung schlussendlich doch einen Triumph zu feiern gab.³⁰⁶

Alexander VII. lehnte die funktionalen Entwürfe mit dem nutzbarem zweiten Geschoß der Kolonnaden ab und entschied sich stattdessen für die Ausführung von selbstständigen Kolonnaden, die allein der Glorie der Kirche dienen sollten.³⁰⁷ Die umschließenden Arme der Kirche sollten die Gläubigen einfangen und zuerst vor das Fenster, aus dem Papst Alexander VII. seine Segnungen spendete, führen und dann in das Innere der Kirche weiterleiten, wo mit der *Cathedra Petri* (siehe Kapitel 6.4) die Vorrangstellung der katholischen Kirche betont wurde.

7.2. Scala Regia und das Reitermonument Kaiser Konstantins

Die Scala Regia wurde bereits im 16. Jahrhundert unter Paul III. (1534-49) erbaut, um die Basilika mit dem Vatikanischen Palast zu verbinden. Einen Überblick über den Zustand vor den Umbaumaßnahmen zeigt die Zeichnung von Heemskerck. (Abb. 24) Im frühen 17. Jahrhundert, zeitgleich mit der Errichtung der Fassade durch Maderno, wurde der Scala Regia ein Flügel vorgebaut. Der Eingang zu diesem Flügel ist ein Turm, der von Ferrabosco entworfen wurde. (Abb. 50) Eine Vielzahl an Entwürfen ist erhalten, stets dominiert der realisierte dreistöckige Aufbau des sich oben stark verjüngenden Turms.

³⁰³ Krautheimer 1985, S. 72.

³⁰⁴ Voss 1921, S. 21 und Kitao 1977, S. 88.

³⁰⁵ Marder 1998, S. 145.

³⁰⁶ Karsten 2017, S. 162.

³⁰⁷ Lavin 2005, S. 145-146.

Nachdem der nördliche Korridor des Petersplatzes den Glockenturm Ferraboscus ersetzt hatte – ohne jegliche Einwände –, entstand nun die Möglichkeit, einen neuen Eingang zum Papstpalast zu schaffen und diesen direkt über die Piazza zu erreichen.³⁰⁸ Der Bau der Scala Regia folgt sowohl zeitlich als auch planungstechnisch der Konstruktion des nördlichen Korridors.³⁰⁹

Die Tatsache, dass die Korridore schräg gestellt sind, ist nicht durch die Lage der – erst später geplanten – Scala Regia, sondern durch die Lage des letzten Kolonnadenintervalls im Westen und den für die architektonische Klarheit benötigten Abstand zwischen Fassade und Korridor im Osten bestimmt. (Abb. 51) Dies erleichterte den Umbau der Scala Regia ungemein, da es dadurch zu keinem „Knick“ beim Übergang des Korridors in die Treppe kam.³¹⁰ Auch die Piazza San Pietro und die Scala Regia sind als ein Gesamtprogramm zu sehen. Der Korridor, der die Scala Regia mit den Kolonnaden des Petersplatzes verbindet, unterstreicht die Wirkung der Treppenanlage. Durch seine Gliederung durch lisenenartige Pilaster und die mächtigen Nischen dazwischen erscheint der ansonsten schmucklose Korridor nicht zu nüchtern und der Blick des Besuchers wird auf die Mittelachse und damit der Perspektive der Scala Regia entgegen gelenkt. Der Korridor lädt durch seine schlichte Gestaltung all jene, die sich der Basilika oder dem Palast nähern, zur inneren Sammlung ein und stimmt sie andererseits erwartungsvoll ein.³¹¹

Spätestens im März 1663 war Baubeginn und nur ein Jahr später war bereits der Großteil der Arbeiten vollendet, die Ausschmückungen zogen sich noch bis 1666 hin. Abermals war Alexander VII. stark in die Planung eingebunden; essentielle bauliche Entscheidungen ebenso wie jene, das ikonographische Programm betreffend, traf der Papst gemeinsam mit dem Künstler.³¹²

Bernini sagte nach Vollendung der Scala Regia zu seinem Sohn, es sei „die gewagteste Operation gewesen, die er je in seinem Leben unternommen habe. Und wenn er sie von

³⁰⁸ Marder 1998, S. 44, S. 67-69 sowie S. 170.

³⁰⁹ Voss 1922, S. 16. Sowohl Marder 1997, S. 137 als auch Brauer 1931, S. 90-95 führen an, dass es keine Belege gibt, die zeigen, dass der Umbau der Scala Regia bereits bei Beginn des Petersplatz-Projektes beschlossen wurde. Voss 1922 argumentiert hingegen, meiner Meinung nach überzeugend, dass es höchst unwahrscheinlich wäre, dass ein derart bedeutungsvolles Projekt nicht bereits im Vorhinein in seiner Gesamtheit konzipiert war. Zudem musste vor Baubeginn am rechten Korridor der Uhrturm Pauls V. demoliert werden; es erscheint äußerst unwahrscheinlich, dass Bernini keine Alternative für die Überleitung zur Scala Regia geplant hatte.

³¹⁰ Brauer 1931, S. 89 sowie S. 94.

³¹¹ Voss 1922, S. 15.

³¹² Marder 1997, S. 157-161.

jemand anderem in einem Buch beschrieben gefunden hätte, bevor er sie ins Werk setzte, so hätte er es nicht geglaubt.“³¹³ (Abb. 52) Um diese Aussage verstehen zu können, ist eine Analyse der Ausgangssituation der *Königstreppe* nötig.³¹⁴ Die Scala Regia verband vor Berninis Umbau den Vatikanpalast mit der Basilika St. Peter.³¹⁵

Man gelangte über die Treppen von der Basilika zur Sala Regia – dem *Königssaal* im Vatikanischen Palast, in welchem der Pontifex hohe weltliche und geistliche Würdenträger empfing. Die Treppe, eingeklemmt zwischen der seitlichen Wand der Basilika, dem nördlichen Glockenturm und der Sixtinischen Kapelle, war somit ein zentrales Element der kurialen Repräsentation.³¹⁶ Vor Berninis Eingriff bot sie jedoch alles andere als einen königlichen Anblick: die Treppenläufe zu eng für ihre Länge; auf Grund mangelnder Fenster fehlte Licht; die sich verjüngenden Korridore vermittelten ein Gefühl von Enge und die Verjüngungen waren noch dazu unregelmäßig. Das wahre Problem war jedoch, dass weder ein Totalabriss noch strukturelle Umbaumaßnahmen in Frage kamen, da ein solcher Eingriff auch die sich über der Treppe befindliche Scala Regia und die von Paul III. errichtete Capella Paolina betroffen hätte.³¹⁷ Bernini war also in dreifacher Beziehung gebunden: die Richtung, die Höhe und die Breite betreffend.³¹⁸ Die einzige Möglichkeit war daher, mit Hilfe von „kosmetischen“ Mitteln aus einem unregelmäßigen, überproportional langen und dunklen Raum einen repräsentativen Aufgang zu den päpstlichen Gemächern zu machen.³¹⁹

Vor allem T. A. Marder argumentiert in seiner Arbeit über die Scala Regia an Hand einer Zeichnung von Carlo Fontana, dass die Säulen nicht primär dafür gedacht waren den Betrachter zu täuschen, sondern viel mehr aus einer praktischen Notwendigkeit der Statik entstanden.³²⁰ Für diese Arbeit spielt der genaue Grund jedoch eine untergeordnete Rolle; vielmehr ist die Wirkung von Berninis Lösung von Relevanz.

7.2.1. Wirkung der Scala Regia

Von zentraler Bedeutung für die Gestaltung war die Säulenreihe, die Bernini den Wänden der Treppe vorblendete. (Abb. 53) Bernini nutzte seine Kenntnisse über die Sehgewohnheiten des Menschen und spielte mit der Wahrnehmung des Auges. Der Abstand der Säulen zur dahinterliegenden Wand verringert sich in aufsteigender Richtung

³¹³ Domenico Bernini, zitiert nach Karsten 2017, S. 162.

³¹⁴ Karsten 2017, S. 163.

³¹⁵ Marder 1998, S. 170.

³¹⁶ Borsi 1982, S. 346.

³¹⁷ Karsten 2017, S. 163.

³¹⁸ Brauer 1931, S. 94.

³¹⁹ Karsten 2017, S. 163.

³²⁰ Marder 1998.

– dadurch entsteht beim Besucher der Eindruck eines gleichmäßigen und rechteckigen Grundrisses, der raumstreckende Effekt der zusammenlaufenden seitlichen Wände wird behoben. Ebenso werden die Größe und der Abstand der Säulen zu einander verändert. Sowohl der Durchmesser der ionischen Säulen als auch die Interkolumnien nehmen in aufsteigender Richtung zu – wodurch der Besucher über die, im Verhältnis zu seiner Breite, unvorteilhafte Länge des Scala Regia hinweggetäuscht wird. Andernfalls würden auch die Bögen gleichmäßig nach hinten verkleinert wirken.³²¹ (Abb. 54) Der in der Mitte eingefügte Treppenabsatz, über dem die Kassettendecke pausiert und stattdessen Licht durch ein Seitenfenster einfällt, verstärkt diese Täuschung.³²² Hier seien zum Vergleich die überwölbten Kolonnaden im Garten des Palazzo Spada von seinem Rivalen Francesco Borromini erwähnt. (Abb. 55) Erbaut 1653, könnte das Bernini als Inspiration für die Scala Regia gedient haben.³²³

Die zweite, obere Treppe (Abb. 52, I) hat eine konstante Breite und wurde von Bernini nicht neu gebaut sondern nur mit neuen, von Tageslicht erhellten Gewölben ausgestattet und mit Marmor und Gips redekoriert.³²⁴ Die Treppenabsätze dienen nicht nur als Unterbrechung des Gewölbes für die Anbringung von Fenstern, sondern haben auch einen psychologischen Effekt. Bereits im 16. Jahrhundert stellte ein Geistlicher fest, dass der Aufstieg über Treppen mit Wendungen und Absätzen deutlich leichter fällt, da man die volle Länge nicht auf einen Blick erfasst.

Die Treppenabsätze der Scala Regia in Kombination mit den tiefen Auftritten und kurzen Stellstufen sowie den konvergierenden Säulenreihen erleichtern also, zumindest aus psychologischer Sicht, auch den Aufstieg in den vatikanischen Palast.³²⁵

Über dem Eingang zur Scala Regia befinden sich zwei Trompeten blasende Ruhmesfiguren, die das von Tiara und Schlüssel bekrönte Wappen Alexanders VII. tragen³²⁶. (Abb. 56) Damit erhält der Treppenaufgang einen feierlichen Anstrich, der hochrangigen Besuchern einen zeremoniellen Eintritt bereitet.³²⁷ Über dem doppelten Treppenabsatz (dort, wo die Treppen eine 180 Grad Wendung beschreiben, siehe Abb 52, H) tragen vier *ignudi* einen Rahmen, der vermutlich für ein Fresko bestimmt war. In den Zwickeln sind abermals die Wappensymbole von Papst Alexander VII. angebracht.³²⁸ (Abb. 57)

³²¹ Marder 1997, S. 137.

³²² Magnuson 1986, S. 179.

³²³ Panofsky 1919, S. 257.

³²⁴ Marder 1998, S. 175.

³²⁵ Marder 1997, S. 164.

³²⁶ Diese wurden, ebenso wie der Elefant mit Obelisk, von Ercole Ferrata ausgeführt.

³²⁷ Magnuson 1986, S. 179.

³²⁸ Marder 1998, S. 175.

7.2.2. Entstehung des Reitermonuments Kaiser Konstantins

Eine Statue Konstantins wurde bereits 1654 von Papst Innozenz X. bei Bernini in Auftrag gegeben, auf Grund des Papstwechsels und anderer Projekte war der Fortschritt an der Statue jedoch äußerst gering. Ursprünglich hätte die Statue in St. Peter gegenüber dem Denkmal von Mathilde von Canossa aufgestellt werden sollen.³²⁹ Papst Urban VIII. ließ die Gebeine der Heiligen 1633 in die Basilika versetzen und beauftrage Bernini mit der Gestaltung des Grabmals. Als Vermittlerin zwischen Gregor VII. und Heinrich IV. im Investiturstreit galt sie als eine der stärksten Förderinnen des Christentums und hätte als weibliches Pendant zu Konstantin dem Großen gesehen werden sollen.³³⁰

Erst 1662, unter Alexander VII., nahm Bernini die Arbeit wieder auf;³³¹ jedoch so langsam, dass die Statue bei seiner Abreise nach Paris 1665 unvollendet blieb. Die Statue diente auch als Vorbild³³² für das Reiterstandbild Ludwigs XIV.³³³ (siehe Kapitel 2.3.1.)

1669, beinahe zwei Jahre nach Alexanders VII. Tod, wurde die überlebensgroße Statue Konstantins im *Ripiano Reale* – dem Treppenabsatz, an dem der nördliche Korridor auf die Scala Regia trifft – aufgestellt. (Abb. 58) Dieser Aufstellungsort wurde noch unter Alexander VII. ausgewählt, wie eine Skizze, die Bernini kurz nach seiner Rückkehr aus Frankreich anfertigte, erkennen lässt. Auf dieser Skizze ist die Statue bereits in der Nische auf dem Treppenabsatz der Scala Regia zu sehen. Nach dem mühevollen Transport, im Zuge dessen Bernini eine Wand seines Studios einreißen musste, war das Monument allerdings noch nicht vollendet. Erst vor Ort begann der Meister selbst mit der Ausarbeitung der Draperie, während ein Gehilfe die Stuckaturen anbrachte und vergoldete.³³⁴ Am 29. Oktober 1670 wurde das Monument schlussendlich enthüllt. Der 29. Oktober war derselbe Tag, an dem Innozenz X. die erste Statue Konstantins in Auftrag gab und an dem der Kaiser siegreich aus der Schlacht an der Milvischen Brücke nach Rom einzog.³³⁵ Vor der

³²⁹ In der Scala Regia ist Mathilda als Zeugin des unterwürfigen Fußkusses des Königs zu sehen, dieselbe Szene, die auch auf dem Grabmal erscheint. Das Bildprogramm im königlichen Saal dient vor allem zu Ehren der Kirche und weniger der Könige; so sind auch Papst Gregor IX. bei seiner Rückkehr von der Exkommunikation Friedrichs II. und der Namensgeber Alexanders VII., Alexander III., bei der Versöhnung mit Friedrich Barbarossa abgebildet. Kauffmann 1970, S. 279.

³³⁰ Borsi 1982, S. 347 und 303.

³³¹ Zahlungen legen allerdings nahe, dass Bernini selbst für einen Großteil der Ausführungen der Statue verantwortlich war. Magnuson 1986, S. 181.

³³² Die beiden Statuen unterschieden sich jedoch in der Ausführung und Bedeutung. Bernini selbst schrieb in einem Brief an Colbert, dass während Konstantin in frommer Bewunderung das Kreuz verehrte, der König in einer majestätischen Haltung von Macht und Kontrolle dargestellt werden, sollte. Marder 1997, S. 177-178.

³³³ Erben 2004, S. 125.

³³⁴ Marder 1998, S. 175-178.

³³⁵ Kauffmann 1970, S. 278.

Aufstellung der Statue Konstantins befand sich an eben dieser Stelle eine in der Forschung bisher wenig beachtete Statue des Heiligen Petrus. Dieses unter Paul V. aufgestellte Monument wurde erst in den späten 1660er Jahren durch Papst Alexander VII. entfernt, um Platz für die neue Skulptur zu schaffen.³³⁶

7.2.3. Beschreibung des Reitermonuments Kaiser Konstantins

Die Statue steht auf einem Sockel, der für das Pferd etwas zu klein erscheint, die Vorderhufe und der Schweif schweben über dem Boden.³³⁷ (Abb. 58)

Berninis Werk zeigt das Eingreifen einer spirituellen Macht in den Verlauf der weltlichen Geschichte, der Künstler inszeniert den Moment als Kaiser Konstantin seine Vision hat. Sowohl Pferd als auch Reiter reagieren auf die himmlische Erscheinung: das Pferd, indem es sich auf den Hinterbeinen aufbäumt; der Kaiser wiederum, indem er die Arme ausgebreitet und den Blick nach oben richtet. Überwältigt blickt er auf das Kreuz und die Worte *In hoc signo vinces*, die sich auf der Wand im Osten des Treppenabsatzes befinden.³³⁸ (Abb. 59) Die Haltung der Arme Konstantins lassen sich einerseits als Adventus-Gestus deuten, andererseits erinnern sie an die ausgebreiteten Arme eines Gekreuzigten. Das Licht, das aus dem großen Fenster über dem Kreuz auf den Kaiser und die Draperie fällt, verstärkt den Eindruck von Erleuchtung.³³⁹ (Abb. 60)

Der Vorhang hat sowohl einen praktischen Nutzen – er verhüllt Teile des Blocks, die die stützende Verbindung zwischen Pferdekörper und Plinthe bilden – als auch eine symbolische Bedeutung – so kann die Draperie als Kriegszelt gelesen werden. Wie durch einen Windstoß bewegt, verdeckt die Draperie den gemalten Himmel hinter der Statue.³⁴⁰ Das glänzende und bewegte Muster der Draperie steht in Kontrast zu der glatten Gestalt von Reiter und Pferd. Die Bewegung des Stoffes fördert hingegen den Eindruck, dass der Reiter gerade eben von seiner Vision erschreckt wurde.³⁴¹

Über der Reiterstatue befindet sich ein ovales Relief, in dem die Taufe Konstantins abgebildet ist. (Abb. 58) Auf dem Relief auf der gegenüberliegenden Seite wird Konstantin bei der Gründung von St. Peter gezeigt. (Abb. 61) Sowohl die Reliefs als auch die Statue

³³⁶ Die weitere Provenienz dieser Statue ist unklar; in der Forschung wird die Statue kaum diskutiert, außer kurz bei Marder 1997, S. 66.

³³⁷ Diese Vorliebe für Spiele mit den Gesetzen der Statik zeigte Bernini bereits bei der Ekstase der Heiligen Theresa und am Vierströmebrunnen. Raspe 2007, S. 285.

³³⁸ Magnuson 1986, S. 181.

³³⁹ Marder 1998, S. 178.

³⁴⁰ Raspe 2007, S. 286.

³⁴¹ Wittkower 1990, S. 124.

selbst dienen als Erinnerung an die Hegemonie der spirituellen Autorität über alle weltlichen Mächte.³⁴²

7.2.4. Analyse des Reitermonuments Kaiser Konstantins

Die Geschichte Konstantins soll hier nur stichwortartig erzählt werden: Durch den göttlichen Beistand, den der Kaiser in Form von einer Vision erhielt, siegte er in der Schlacht an der Milvischen Brücke. Aus Dankbarkeit tolerierte und förderte Konstantin das Christentum, schon früh galt er daher als der erste christliche Kaiser.

Diese Geschichte wurde in der Liturgie oft wiederholt und war den Zeitgenossen Berninis daher leicht verständlich. Die Relieftondi (Abb. 61) in dem Gewölbe verbildlichen die spirituelle Unterwerfung des Kaisers unter das Papsttum und unterstreichen die Hegemonie von St. Peter. Ebenso wichtig für Konstantin waren neben den religiösen Aspekten auch die Einflussnahme auf die weltliche Nachfolge der Päpste. Indem das Kreuz und die Lichtquelle beim Aufstieg nicht sofort zu sehen sind, wird das Himmlische der Vision noch verstärkt.³⁴³

Ungewöhnlich ist zudem die Darstellung Kaiser Konstantins auf einem Pferd – meist wird er über seinen Soldaten stehend dargestellt, das Kreuz am Himmel erscheinend. Zudem steht bei Reiterstatuen das Pferd unweigerlich unter der psychischen oder physischen Kontrolle des Herrschers.³⁴⁴ Als Beispiel sei hier die Reiterstatue Karls des Großen von Agostino Cornacchini erwähnt. (Abb. 62) Diese 1725 unter Klemens XI. errichtete Statue war das Gegenstück zu der von Alexander VII. in Auftrag gegebenen Statue Konstantins; aufgestellt in dem linken Portikus von St. Peter und ebenfalls umgeben von einer großen Draperie, zeigt sie den Kaiser in voller Kontrolle über sein Pferd. Konstantin jedoch, von Ehrfurcht ergriffen, hat auf den ersten Blick weder sich selbst noch sein durch die Vision erschrecktes Pferd unter Kontrolle.³⁴⁵

Schenkt man den Ohren seines Tieres etwas mehr Aufmerksamkeit, lässt sich erkennen, dass es sehr wohl auf seinen Reiter hört; stellt man sich nun unsichtbare Zügel als Verbindung zwischen Konstantins Händen und dem aufgerissenen Pferdemaul vor, so würde das Tier in eben dieser ausgeführten Weise auf die Hilfen seines Reiters reagieren.

³⁴² Marder 1998, S. 173-175.

³⁴³ Raspe 2007, S. 287.

³⁴⁴ Dieser Typus begann mit Leonardos Entwürfen für das Sforza Monument und fand vor allem durch Rubens und Velasquez Eingang in die barocke Formensprache.

³⁴⁵ Marder 1998, S. 181.

Wenn man nun etwas symbolischer denkt, steht das ungebändigte Pferd für das Volk, das einen tugendhaften Reiter benötigt, um sicher geführt zu werden. Konstantin bezähmt (*vincere*) das Pferd nur Dank göttlicher Hilfe – ebenso wie nur ein vernunftbegabter Papst das vom Weg abgekommene Volk, das durch lasterhafte weltliche Herrscher geleitete wurde, zum Christentum zurückführen kann.

Das Motiv des steigenden Pferdes entlehnt Bernini von den Tieren der Rossebändiger. (Siehe Kapitel 6.1.2. und Abb. 20) Die Pferde am Quirinal galten lange als Sinnbild für die zügellosen Fürsten, die für das Elend der Stadt verantwortlich gemacht wurden.³⁴⁶ Ebenso wie die Rosse einen starken Reiter brauchten, brauchte das Christentum einen starken Papst, der die Menschheit wieder zum rechten Glauben brachte: Papst Alexander VII.

7.2.5. Die Wirkung des Ensembles

Die Scala Regia ist ein weiteres Meisterwerk des Barocks, das Berninis Talent, Architektur und Skulptur zu einer sinnvollen Einheit zu verbinden, demonstriert. Bernini komplettiert die nun höchst repräsentative Treppe mit einem Skulpturenprogramm, das die spirituelle Autorität ausdrückt – jedoch ohne zu vergessen, auf die Macht Papst Alexanders VII. Hinzuweisen.³⁴⁷

Die Präsenz des in gläubigem Staunen erstarrten Kaiser Konstantins erinnert alle Besucher des Vatikanpalastes daran, dass wahre Macht nicht von physischer Kraft, sondern von spiritueller Autorität herrührt. Die Wappen Alexanders VII. hingegen erinnern daran, wer das Oberhaupt dieser spirituellen Macht ist.

Der Besucher, der die Scala Regia emporgeht, verlässt die Außenwelt und steigt in höhere spirituelle Sphären auf. Licht spielt hier eine wichtige Rolle, die Fenster dienen nicht nur einem praktischen, sondern auch einem metaphorischen Zweck: die Erleuchtung auf dem Weg zum päpstlichen Empfang.

Nicht nur Konstantin blickt auf das Kreuz – auch die Gesandten, die den Palast verlassen, sahen zum Abschluss das Kruzifix und die Worte *In hoc signo vinces*. Eine Botschaft, die zu Vertrauen in Gott aufruft und die Vertreter der Königshäuser – hier sei vor allem an Frankreich, Spanien und England gedacht – an das moralisch richtige Handeln eines Herrschers erinnert.³⁴⁸

³⁴⁶ Raspe 2007, S. 288-289.

³⁴⁷ Marder 1998, S. 169 sowie S. 182.

³⁴⁸ Raspe 2007, S. 288 sowie Marder 1998, S. 176 und 182.

Die Hauptbedeutung, dass der Heilige Stuhl über den weltlichen Regierungssitzen steht, wird durch die Gründungsmedaille 1663 von Gaspare Morone Mola verfestigt. (Abb. 63) Auf dieser ist ein Spruchband mit der Inschrift *Regia ab avla ad domvm* eingesetzt. Versteht man das „Haus Gottes“ im übertragenen Sinn und übersetzt das Wort *avla* aus dem klassischen Latein, lautet die Übersetzung „Vom Königshof zur Wohnung Gottes“. Damit wird die Treppe zum zeremoniellen Raum, durch den die Gesandten der Königshöfe gehen, um zum Wohnsitz des Stellvertreters Gottes auf Erden – Papst Alexander VII. – zu gelangen. Der Weg zu Gott führt also auch für Kaiser und Könige nur über die katholische Kirche und ihr Oberhaupt.³⁴⁹

Die Scala Regia ist ein architektonisches Meisterwerk Berninis, das die vormals wenig königlichen Treppen zum Vatikanpalast zu einem höchst repräsentativen und allegorischen Raum macht. Durch die Statue Konstantins wird abermals die Vormacht der spirituellen Macht vor der weltlichen betont und der Platz Alexanders VII. an der Spitze dieser Autorität wiederholt demonstriert.

7.3. Cathedra Petri

Die *Cathedra Petri* befand sich nach gängiger Forschungsmeinung seit dem 9. Jahrhundert³⁵⁰ in St. Peter. (Abb. 64) Der Thron war ein Geschenk von Karl dem Kahlen an Papst Johannes VIII. im Jahr 875 und diente als Papstthron.³⁵¹

Dieser im 9. Jahrhundert entstandene bischöfliche Stuhl war laut der Tradition des Mittelalters der Lehrstuhl des Apostel Petrus gewesen. Dadurch wurde er zu einem Symbol der Papstwürde und der Rolle des Pontifex als Beschützer und Lehrer der christlichen Doktrin und Einheit der Kirche. Der im frühchristlichen Mittelalter meist in der Apsis hinter dem Altar platzierte Thron symbolisierte zudem die Vorrangstellung Petrus' unter den Aposteln und damit die Vorrangstellung der Kirche Roms.³⁵²

In Neu-St. Peter befand sich der Thron, aufbewahrt in einem hölzernen Reliquiar, in der Taufkapelle. Unter Papst Alexander VII. wurde Bernini 1656 mit dem wohl bedeutendsten

³⁴⁹ Raspe 2007, S. 281-282.

³⁵⁰ Eine C14-Untersuchung zeigte, dass das Holz der *Cathedra* selbst auf etwa 960-1040 datiert wird und damit fast ein Jahrhundert später als von (Kunst-)HistorikerInnen angenommen. Schimmelpfennig 1973, S. 387.

³⁵¹ Fillitz 1973, S. 357.

³⁵² Magnuson 1986, S. 182-183.

Auftrag seiner Karriere, betreffend das Innere von St. Peter, betraut. (Abb. 65) Die *Cathedra Petri* wurde in der Mitte der Apsis hinter dem Hochaltar von St. Peter aufgestellt. (Abb. 66 und 67) Die den Thron flankierenden Nischen beherbergten die Grabmonumente sowohl von Papst Paul III. als auch von Urban VIII.³⁵³ Zeichnungen (Abb. 68) zeigen, dass sich Bernini stark mit der Wirkung der *Cathedra* auseinandergesetzt hat: Betritt man St. Peter durch den Haupteingang, sieht man zuerst das Reliquiar, als ob es durch die gedrehten Säulen des Baldachins gerahmt wäre.³⁵⁴ (Abb. 69)

Die Entscheidung, den Thron als wichtiges Symbol der Papstwürde an eine prominente Stelle zu versetzen und damit die Autorität des Papstes und ihre apostolischen Ursprünge zu unterstreichen, ist angesichts der politischen Situation nicht verwunderlich.³⁵⁵ Alexander VII. war, wie so oft, direkt an der Planung der monumentalen³⁵⁶ *Cathedra Petri* beteiligt, auch sein Wappen ist zweimal am Sockel angebracht.³⁵⁷ Die ersten Pläne Berninis für die *Cathedra* wurden bereits 1657 – zeitgleich mit der Genehmigung der Kolonnaden – angenommen.³⁵⁸ Über mehrere Jahre, in die auch der Aufenthalt Berninis in Frankreich fällt, entstanden eine Reihe von Bozzetti, mehrere *Modellini* und ein originalgetreues Modell *in situ* bis die *Cathedra Petri* 1666 aufgestellt werden konnte.³⁵⁹

In dem Meisterwerk Berninis halten vier Kirchenväter – die heiligen Augustinus, Ambrosius, Athanasius und Chrysostomus – einen prunkvollen bronzenen Thron, in dem der ursprüngliche bis zum Jahr 1968 verwahrt war, weit über den Boden.³⁶⁰ Die Heiligen tragen den Stuhl nicht mit körperlicher Kraft, vielmehr sind sie lose mit ihm über ein Stoffband verbunden, welches die spirituelle Beziehung unterstreicht. Auf dem Thron ist die Szene *Pasce Oves Meas*³⁶¹ in Relief zu sehen³⁶², darüber tragen Engel eine Tiara und Schlüssel. Im Hintergrund erstreckt sich bis hoch nach oben eine von Lichtstrahlen umkranzte Glorie goldener Engel, in deren Zentrum ein ovales Alabasterfenster mit dem Bildnis der Heiligen Taube zu sehen ist. Damit wird ein Symbol über das andere gesetzt: Christus, der Petrus die Würde des Bischofs anvertraut, die Vorrangstellung des Papsttums und die göttliche

³⁵³ Magnuson 1986, S. 181-184.

³⁵⁴ Avery 1997, S. 109.

³⁵⁵ Magnuson 1986, S. 184.

³⁵⁶ Insgesamt wiegt der Thron mitsamt all seinen Accessoires 109 Tonnen.

³⁵⁷ Stephan 2007, S. 96.

³⁵⁸ Interessant ist, dass Bernini ein monatliches Gehalt von 200 Dukaten für die *Cathedra Petri* und für die Kolonnaden 60 Dukaten erhielt. Magnuson 1986, S. 186.

³⁵⁹ Avery 1997, S. 110.

³⁶⁰ Weitzmann 1973, S. 1.

³⁶¹ Die Anweisung „Füttere meine Schafe“ gab Jesus Petrus. Ein Relief mit diesem Thema wurde bereits mehr als 20 Jahre früher unter Urban VIII. am Eingang des Kirchenschiffes von St. Peter von Bernini angebracht.

³⁶² Wittkower 1990, S. 121.

Protektion und Führung.³⁶³

Der enorme Aufwand an Entwürfen, *Modellini* und originalgetreuem Modell, den Bernini mit seiner Werkstatt für dieses Monument einsetzte, zeigt die Bedeutung, die diesem Projekt sowohl vom Auftraggeber als auch vom Künstler zugemessen wurde. Mit der architektonischen Einbindung des monumentalen Aufbaus in die Kirchenarchitektur verstärkt Bernini den Eindruck von Erleuchtung. Das natürliche Licht changiert mit den vergoldeten Engeln und Lichtstrahlen, wodurch die Dynamik und Bewegung der Komposition noch gesteigert werden.³⁶⁴

Das ikonographische Programm vermittelt die Botschaft von Freude und Triumph. Bernini schuf nicht nur ein Reliquiar für die *Cathedra Petri*, sondern vor allem ein Symbol päpstlicher Macht, die größte Apotheose der *Ecclesia triumphans*.³⁶⁵

Papst Alexander VII. gelingt mit der *Cathedra Petri* nicht nur eine Verherrlichung des Throns und des Papsttums, sondern er relativiert auch die Herrschaftsikonographie seiner Vorgänger.

Der von Urban VIII. in Auftrag gegebenen Baldachin wird zu einem Rahmen für die *Cathedra* Alexanders VII.; die Kirchenväter „seines“ Werkes sind derart monumental, dass sie die Päpste auf den angrenzenden Gräbern auf Menschenmaß zusammenschrumpfen lassen.³⁶⁶ Mit der Erschaffung der *Cathedra Petri* kreierte Bernini durch die virtuose Verbindung von Skulptur und Architektur ein Gesamtkunstwerk, das den künstlerischen und spirituellen Höhepunkt des Barocks darstellt. Bernini gelingt es, die Kirche und den Platz zu einer Einheit zu verbinden – so schrieb sein Sohn Domenico Bernini: „The two works, the square and the *Cathedra* are, as it were, beginning and end of the magnificence of that great church, and the eye is as much infatuated at the beginning on entering the square as at the end on seeing the Catedra.“³⁶⁷

8. SELBSTDARSTELLUNG ALEXANDERS VII.

Die zwei wesentlichen Monumente der Selbstdarstellung Alexanders VII. waren sein noch zu Lebzeiten geplantes Grabmal sowie der Obelisk mit Elefant.

³⁶³ Borsi 1982, S. 339.

³⁶⁴ Borsi 1982, S. 171.

³⁶⁵ Wittkower 1990, S. 121.

³⁶⁶ Stephan 2007, S. 97.

³⁶⁷ Domenico Bernini, zitiert nach Wittkower 1990, S. 122.

Alexander VII., der seit seiner Kindheit in schlechter gesundheitlicher Verfassung und dadurch dem Tod eng verbunden war, ließ zu Beginn seines Pontifikats einen Totenschädel und einen Sarg in seine privaten Räume bringen,³⁶⁸ und beauftragte bereits – so seine Biographen – in der Nacht seiner Papstwahl Bernini mit der Planung seines Grabmonuments.³⁶⁹

Der Obelisk mit Elefant im Zentrum der Piazza della Minerva war das letzte monumentale Werk Berninis unter dem Pontifikat Alexanders VII. Kurz nach der Frankreichreise Berninis 1665 erhielt dieser den Auftrag, und nur ein Monat nach dem Tod des Papstes im Sommer 1667 wurde der Obelisk vor der schlichten Fassade der Kirche Santa Maria sopra Minerva enthüllt.³⁷⁰

8.1. Grabmal Alexanders VII.

Zur Ausführung des Grabmonuments (Abb. 70) in St. Peter kam es erst im Auftrag von Alexanders VII. Neffen Flavio Chigi³⁷¹ in den Jahren 1672-1678.³⁷² Unter seinem Nachfolger Klemens IX. wurde das Projekt zunächst nicht weiterverfolgt, da dieser eine Verlegung des Grabmals in die zu dem Zeitpunkt noch unvollendete Kirche Santa Maria Maggiore vorsah.³⁷³

Nach dem raschen Tod Klemens IX. wurde als Aufstellungsort wieder St. Peter gewählt, jedoch an einem anderen Ort als zu Lebzeiten Alexanders VII. geplant war.³⁷⁴ (Abb. 67) Der veränderte – und liturgisch weniger präferierte – Aufstellungsort lässt sich vermutlich mit der besseren Sichtbarkeit und der daraus resultierenden intensiveren Wirkung erklären.³⁷⁵

Im Rahmen des Planungsprozesses ist vor allem auf die Rolle Papst Alexanders VII.³⁷⁶ einzugehen. Neben zwei Bozzetti und zwei großformatigen Projektzeichnungen sind kaum Informationen über die Genese des Grabmals erhalten. Die beiden Zeichnungen werden in

³⁶⁸ Karsten 2004, S. 201.

³⁶⁹ Es handelt sich nach den Grabmälern für Urban VIII. und Innozenz X. um das dritte päpstliche Grabensemble des Künstlers. Zollikofer 1994, S. 12.

³⁷⁰ Magnuson 1986, S. 240.

³⁷¹ Der Kardinalnepot wurde bereits zu Lebzeiten Alexanders VII. mit gewissen Aspekten der Planung des Grabmals beauftragt.

³⁷² Karsten 2017, S. 206.

³⁷³ Gegen diese These argumentiert Zollikofer, S.15-20.

³⁷⁴ Magnuson 1986, S. 307.

³⁷⁵ Zollikofer 1994, S. 66.

³⁷⁶ Wie bei vielen seiner künstlerischen Projekte war Alexander VII. auch hier an der Planung beteiligt, er wollte sogar seine Inschrift, zu der es in der Ausführung des Grabes schlussendlich nie kam, selbst verfassen.

der Forschung *Christie's*³⁷⁷ (Abb. 71) und *Windsor*³⁷⁸ (Abb. 72) genannt und dienten auf Grund ihrer Größe wahrscheinlich als Präsentationsblätter für Papst Alexander VII. Beide zeigen dieselbe Nische in St. Peter, jedoch differiert das Grabmal leicht in der Ausführung. Interessant ist hier, dass es sich um eine andere Nische handeln muss, als die, in der das Grabmal schlussendlich aufgestellt wurde (Abb. 67): Die Lichtquelle und der sich nach rechts – zum Hauptaltar – wendende Papst legen dies nahe.³⁷⁹

Besondere Aufmerksamkeit ist den Unterschieden der Allegorien zwischen den Entwurfszeichnungen und dem realisierten Projekt zu schenken, da sich hier der Einfluss Alexanders VII. erkennen lässt.

Im *Christie's* Entwurf stellt eine schwere Decke, die sich über die Tür legt und Teile des Grabaufbaus verdeckt, das Hauptelement dar. Direkt in Verbindung mit dieser Decke stehen vier allegorische Figuren und ein Skelett, das – ähnlich dem realisierten Monument – aus der Tür zu kommen scheint. Darüber befindet sich eine kniende Skulptur des betenden Papstes, über dessen Kopf ein weiteres Skelett und ein Engel ein Wappenschild tragen, beziehungsweise berühren.³⁸⁰ (Abb. 71)

Auf diesen Entwurf bezieht sich wohl Alexanders VII. Tagebuch-Eintrag vom 26. Jänner 1660: „*Cav. Bernini = modestia et Veritas obviaverunt, s'in-contrino, iustitia et pax, si abbraccino, e la pace volti più in quà e la morte in cambio del libro habbia la falce.*“³⁸¹ Die bei *Veritas* stehende Figur ist mit dem Kind jedoch als *Caritas* zu identifizieren – wenn sich der Tagebucheintrag also auf den *Christie's* Entwurf bezieht, handelt es sich um einen Vorschlag Alexanders VII., das ikonographische Programm zu ändern; dafür sprechen auch die Verben im Imperativ.³⁸² Der Papst bezieht sich mit dem Tagebucheintrag auf einen Bibelvers: „Gnade und Wahrheit sind sich begegnet, Gerechtigkeit und Frieden haben sich geküsst.“³⁸³

Der vermutlich später entstandene *Windsor* Entwurf (Abb. 72) ähnelt dem bereits besprochenen, hier fehlt jedoch das Skelett, die Figurenkomposition ist dem schlussendlich realisierten Projekt aber bereits sehr nahe. Auch hier sind nur die *Iustitia*, *Caritas* und die *Veritas* eindeutig zu identifizieren – die Figur in der rechten hinteren Ecke ist attributslos.

³⁷⁷ Da diese Zeichnung 1986 aus Privatbesitz zum Auktionshaus Christie's gelangte.

³⁷⁸ Diese Zeichnung befindet sich seit unbekannter Zeit in der königlichen Bibliothek in Windsor.

³⁷⁹ Zollikofer 1994, S. 12 sowie S. 29-30.

³⁸⁰ Zollikofer 1994, S. 31.

³⁸¹ Tagebucheintrag Papst Alexanders VII., zitiert nach Bernstock 1988, S. 171: *Cavaliere Bernini = Modesty and Truth have met, let them meet, Justice and Peace let them embrace, and may Peace turn hither and may Death have the scythe (sickle) in exchange for the book.*

³⁸² Zollikofer 1994, S. 42.

³⁸³ Psalm 85,11. <https://www.bibleserver.com/ELB.HFA.LUT.NG%C3%9C/Psalm85>.

Bernini setzt hier die Figuren in einen stärkeren Dialog zueinander und verstärkt dadurch die Tiefenwirkung des Grabmals.³⁸⁴

Aus der ursprünglich geplanten *Pax* wurde schlussendlich die Allegorie der *Prudentia*, eine Entwicklung, die sich angesichts der politischen Erlebnisse Papst Alexanders VII. leicht verstehen lässt. Nach den Ohnmachtserfahrungen bei den Verhandlungen mit Ludwig XIV. nach der Korsarenaffäre 1662-64 (siehe Kapitel 2.3.) muss die *Pax* als Fehlbesetzung erscheinen. Die *Prudentia*, die ein Politiker auch und vor allem in schweren und unruhigen Zeiten beweisen muss, scheint die deutlich glücklichere Wahl zu sein.³⁸⁵

Bemerkenswert ist, dass die Figur der *Veritas* als einzige ihren Platz im Laufe des Planungsprozesses nicht verändert hat. Die anderen drei Allegorien wechselten ihren Standort, eine davon verliert oder wechselt sogar ihre Identität. Die genaue Bedeutung dieser Veränderung lässt sich schwer eindeutig bestimmen. Mit Sicherheit lässt sich jedoch feststellen, dass Papst Alexander VII. in den Prozess der Planung seines Grabmals aktiv involviert war.³⁸⁶ Aus den frühen Biographien Berninis geht hervor, dass Alexander VII. auch einen Entwurf genehmigte, wobei hier von dem *Windsor* Entwurf auszugehen ist.³⁸⁷

Wie auch auf den Entwürfen zu sehen ist, war die *Veritas* ursprünglich nackt, wurde jedoch auf Befehl des Reformpapstes Innozenz XI. von Bernini selbst mit einem Bronzegewand verhüllt – ein Auftrag, der Bernini schwer getroffen haben muss, da die *Veritas* eine Schlüsselrolle beim Verständnis des Grabensembles spielt.³⁸⁸ (Siehe Kapitel 6.6.3)

8.1.1. Beschreibung

Das realisierte Grabmonument (Abb. 70) ähnelt den erhaltenen Entwürfen zwar in einigen ikonographischen Aspekten, musste jedoch auf Grund des veränderten Aufstellungsortes an die baulichen Gegebenheiten angepasst werden.³⁸⁹ Im Folgenden wird jedoch mehr auf die Skulpturen und das Grabmal selbst als auf den architektonischen Rahmen eingegangen.

Die potentiell ungünstige Lage des Grabmals über einer Türe³⁹⁰ nutzt Bernini zu seinen

³⁸⁴ Zollikofer 1994, S. 35-37.

³⁸⁵ Karsten 2004, S. 205.

³⁸⁶ Zollikofer 1994, S. 45.

³⁸⁷ Magnuson 1986, S. 307.

³⁸⁸ Karsten 2017, S. 208.

³⁸⁹ Zollikofer 1994, S. 49.

³⁹⁰ Diese Tür führt zu einer der Wendeltreppen Michelangelos.

Gunsten und verzichtet auf die Darstellung eines Sarges, um stattdessen die Tür als Eingang zur Krypta respektive zum Todesreich zu integrieren. Die Statue Papst Alexanders VII. ist barhäuptig und über eben jener Tür kniend dargestellt, die Hände sind vor der Brust zum Gebet gefaltet.³⁹¹ (Abb. 73) Die Skulptur kniet auf einem Polster, der sich auf einer Basis mit vorgewölbtem Mittelteil befindet. Der Saum des prunkvollen Gewandes ist mit dem Chigi-Emblem geschmückt. In mehreren Knickungen fällt das Ornat über das Kissen und umhüllt die rechts danebenstehende Tiara des Papstes.³⁹²

In dem Opaion der Nische über dem Papst sind acht Sterne, die dem Chigi-Wappen entnommen wurden, in einem blauen Scheinhimmel abgebildet.³⁹³ Zu seiner Rechten befinden sich die Allegorien *Caritas* und *Prudentia*, auf der anderen Seite sind Skulpturen der *Veritas* und *Iustitia* dargestellt.

Die beiden hinteren Allegorien sind in ihrem Handlungsspielraum durch die Anordnung in der Nische stark eingeschränkt³⁹⁴ und so bleibt ihnen nur der verträumte Blick durch den Petersdom. Umso dynamischer sind dafür die beiden vorderen Allegorien. Die *Caritas* eilt mit einem dicklichen Kind in der Hand im Laufschrift auf Alexander VII. zu und unterstreicht damit die Blickrichtung des Betrachters zu der Hauptfigur des Ensembles.³⁹⁵ Das Gegenteil dieser aktiven Figur bildet die in sich gekehrte, zu Boden blickende *Veritas*.³⁹⁶ (Abb. 74) Die Anordnung der Figuren evoziert den Eindruck eines Freigrabes und suggeriert – in Kombination mit der Türe – eine gesteigerte Tiefenwirkung.³⁹⁷

Zwischen den vorderen Figuren unterhalb der Figur Alexanders VII. liegt ein faltenreicher Stoff, der Teile der Türe verhüllt und ebendort von einem geflügelten Skelett mit Stundenglas hochgehalten/gehoben wird. Der Kopf ist, bis auf die Schädeldecke, ganz durch den Stoff verdeckt. Die Haltung des Hinterkopfes deutet jedoch darauf hin, dass es sein Gesicht zum Papst gewendet hat.³⁹⁸ (Abb. 75)

8.1.2. Analyse

Bei dem Grab Alexanders VII. handelt es sich um das erste Grabmonument in Neu-St. Peter, auf dem ein Papst betend dargestellt ist. Obwohl die Haltung der ewigen Anbetung

³⁹¹ Magnuson 1986, S. 307-308.

³⁹² Zollikofer 1994, S. 53.

³⁹³ Stephan 2007, S. 80.

³⁹⁴ Die Torsi dieser Figuren wurden nur soweit bearbeitet, wie der Betrachter sie sehen kann – so sind die Rückseiten die roh behauenen Flächen des Marmors.

³⁹⁵ Sie ist die erste Allegorie auf einem Papstgrabmal in St. Peter, die in direktem Dialog zur Statue des Verstorbenen steht.

³⁹⁶ Karsten 2017, S. 208-209.

³⁹⁷ Zollikofer 1994, S. 52.

³⁹⁸ Magnuson 1986, S. 308.

keineswegs neu ist, so war doch seit dem 16. Jahrhundert sowohl im profanen als auch sakralen Bereich der thronende und segnende, in zeremonielle Gewänder gehüllte und mit Herrschaftszeichen ausgestattete Papst die übliche Darstellungsweise.³⁹⁹ Die demütige Darstellung Alexanders VII. steht damit in starkem Kontrast zu der triumphierenden Gestalt Urbans VIII. auf dem dreißig Jahre zuvor – ebenfalls von Bernini – erschaffenen Grabmal.⁴⁰⁰ (Abb. 76)

Das Grabmal Alexanders VII. ist von einer Doppeldeutigkeit geprägt: Der Papst betet andächtig, hoch über den Tugenden und weit von den Menschen entfernt; durch diese Einsamkeit wirkt er von dieser Welt distanziert.⁴⁰¹ Das Marmortuch, das sich unter der Basis, auf der der Papst kniet, befindet, unterstreicht diese Trennung seiner Figur vom Betrachter.⁴⁰² Diese Mischung aus Bescheidenheit und Hochmut findet beim Grab Alexanders VII. seinen Höhepunkt.⁴⁰³ Doppeldeutig ist auch die architektonische Ausführung – obwohl es sich um ein Nischengrab handelt, wirkt es auf den Betrachter viel mehr als ein Freigrabmal – das einzige in St. Peter.⁴⁰⁴ Der Sternenhimmel in der Nische über dem Papst lässt Alexander VII. nicht nur schon halb in den Himmel entrückt wirken – er kommt auch den Sternen nahe.⁴⁰⁵ (Abb. 70)

Ebenso ist die Identifikation des Skeletts als Tod nicht eindeutig – durch das Attribut der Flügel und des Stundenglases lässt sich eine Deutung der Figur als Zeit nicht ausschließen. (Abb. 75) Darüber hinaus stellen sich folgende Fragen: Befindet sich das Skelett auf dem Weg nach oben? Oder sind nicht sowohl Tod als auch Zeit angesichts dieses Papstes dazu verdammt in die Unterwelt zurückzukehren?⁴⁰⁶ Hat es sich in dem Tuch verfangen und hält die Sanduhr mit der Verzweiflung eines Ertrinkenden in die Höhe? ⁴⁰⁷ Dadurch, dass das Skelett nicht eindeutig identifiziert werden kann, ist eine doppeldeutige Interpretation möglich: sowohl Zeit, als auch Tod kehren in die Unterwelt zurück, Alexander VII. besiegt den Tod indem sein Ruhm die Zeit überdauern wird.

³⁹⁹ Zollikofer 1994, S. 75 und 92-93.

⁴⁰⁰ Karsten 2004, S. 197.

⁴⁰¹ Schlegel 1984, S. 418.

⁴⁰² Eine ähnliche Trennung ist bei dem nicht ausgeführten Sockel von der Büste Ludwigs XIV. geplant gewesen, siehe Kapitel 2.3.1. Wittkower 1990, S. 123.

⁴⁰³ Karsten 2004, S. 197.

⁴⁰⁴ Karsten 2004, S. 202.

⁴⁰⁵ Stephan 2007, S. 80.

⁴⁰⁶ Karsten 2004, S. 205-206.

⁴⁰⁷ Stephan 2007, S. 81.

Eine weitere Schlüsselfigur für das Verständnis des Grabmals ist die Figur der *Veritas*. (Abb. 74) An einem barocken Papstgrabmal war die Darstellung der *Veritas* ein absolutes Unikum. In der Reihe der Tugendallegorien beim Grabmal Alexanders VII. ist sie eigentlich ein Ausreißer, da die *Veritas* genau genommen keine Tugend, sondern das Ergebnis tugendhaften Handelns ist. Dies, zusammen mit der Tatsache, dass ihr linker Fuß auf einer Weltkugel steht, lässt bereits die inhaltliche Bedeutung der Figur erahnen. Bei Alexanders VII. Grabmal wird das Hervortreten folgender Wahrheit gefeiert: „diejenige von der auf geistlichen Grundlagen beruhenden Macht des Papsttums, über das Diesseits in heilsmächtiger Vergeistigung erhoben und ihm zugleich als verantwortungsbewusster Vater zugewandt, die göttlichen Gnade im Dienste der guten Herrschaft, des *buon governo*, vermittelnd.“ Dieser hochgreifende Anspruch ist keineswegs neu, findet aber im Grabmal jenes Papstes, dessen Leben und Pontifikat wie kaum ein anderes von Niederlagen und Demütigungen geprägt ist, durch Bernini einen neuen artistischen Ausdruck.⁴⁰⁸

An dieser Stelle sei erwähnt, dass Bernini als Reaktion auf die Kritik an seinen gescheiterten Türmen für St. Peter – und damit kurz nach dem Tod seines Förderers Urban VIII. in seiner auftragslosen Zeit unter Innozenz X. – mit der Erschaffung einer Marmorstatue der *Veritas* begann. Auch hier war die *Veritas* (Abb. 77) in Verbindung mit *Tempus* geplant, wobei nur erstere fertiggestellt wurde und der Figur der *Veritas* an Alexanders VII. Grabmal ähnelt. Bernini brachte in seiner privaten Skulptur die als ungerecht wahrgenommenen Beschuldigungen gegen seine Arbeiten an St. Peter zum Ausdruck.⁴⁰⁹

Die Botschaft der Figur der *Veritas* an Alexanders VII. Grabmal richtet sich – ebenso wie bei Berninis Skulptur – auch an die Kritiker seines Pontifikats; sowohl die geistlichen, als auch an die weltlichen Herrscher, wobei letzteres vor allem durch die Darstellung der Weltkugel hervorgehoben wird.⁴¹⁰ Der sichtbare Teil der Weltkugel ist so gewählt, dass der Betrachter die katholischen Teile der Welt sieht – zusätzlich dazu Großbritannien, deren Rekatholisierung ein großes politisches Ziel des 17. Jahrhunderts war.⁴¹¹

Die gewählten Tugenden betonen die weltliche Rolle des Papstes mehr als die geistliche – *Prudentia* und *Iustitia* sind eindeutige Herrschaftstugenden und die *Caritas* verdeutlicht die Bedeutung des Herrschers für das Wohlergehen seiner Untertanen. Das Fehlen von Allegorien des Glaubens, der Kirche oder Religion unterstreicht den Hegemonialanspruch

⁴⁰⁸ Karsten 2017, S. 207-208.

⁴⁰⁹ Bernstock 1988, S. 179.

⁴¹⁰ Karsten 2004, S. 210.

⁴¹¹ Karsten 2004, S. 210.

des Papstes.⁴¹²

Das Grabmal ist eine Idealisierung des Papsttums, eine Apotheose Papst Alexanders VII. und zugleich eine Mahnung, dass das Leben vergänglich ist und am Ende – nach dem Tod und mit der Zeit die nackte Wahrheit ans Licht kommt.⁴¹³

8.2. Elefant mit Obelisk

Der Obelisk mit Elefant wurde im Sommer 1667, kurz nach dem Tod Alexanders VII., vor der Kirche Santa Maria sopra Minerva aufgestellt. (Abb. 78 und 79) Der dafür verwendete, nur fünfeinhalb Meter hohe Obelisk gehörte den Dominikanern, die ihn im Garten ebenjener Kirche fanden und dem Papst als Geschenk überließen.⁴¹⁴ Alexander VII. zeigte abermals großes Interesse an dem Kunstwerk und beauftragte seinen Vertrauten Athanasius Kircher⁴¹⁵ mehr über den Obeliken und dessen Hieroglyphen herauszufinden.⁴¹⁶

Bernini war bereits unter Urban VIII. mit einem ähnlichen Projekt betraut worden; er hätte einen vor Porta Maggiore gefundenen (und zerbrochenen) Obeliken für den Garten des Palazzo Barberini restaurieren sollen. Bei dem Entwurf Berninis handelt es sich um einen Elefanten, der einen Obeliken trägt, das Monument zieren die Bienen des Wappens Urbans VIII. (Abb. 80) Warum das um etwa 1632 begonnene Projekt nicht zur Ausführung kam, ist unklar.⁴¹⁷

Die geringe Größe des Obeliken bot Bernini die Möglichkeit, neuartige Lösungen für dessen Aufstellung zu entwerfen, und so gingen dem realisierten Projekt eine Vielzahl an Entwürfen voraus.⁴¹⁸ Die früheren Zeichnungen zeigen den Obeliken umgeben von Hunden (eine Anspielung auf die Dominikaner als die *domini canes*), geschmückt mit Girlanden und weiblichen Gestalten oder getragen von zwei Atlanten. (Abb. 81 a und b) Der kühnste Entwurf zeigt einen stehenden Herakles, der den Obeliken mit beiden Händen umklammert und leicht gegen seine Schulter lehnt. (Abb. 81 a) Das Chigi-Wappen ist in allen Entwürfen präsent.⁴¹⁹ Der letzte Entwurf (Abb. 81 b) unterscheidet sich so drastisch

⁴¹² Karsten 2017, S. 208.

⁴¹³ Karsten 2004, S. 207-208.

⁴¹⁴ Petzet 1984, S. 457.

⁴¹⁵ Dieser veröffentlichte 1666 *Obelisci Aegyptiaci...interpretatio*, worin er sowohl den Obeliken als auch die Hieroglyphen analysierte und interpretierte.

⁴¹⁶ Magnuson 1986, S. 240.

⁴¹⁷ Brauer 1931, S. 145.

⁴¹⁸ Berndt 2015, S. 163.

⁴¹⁹ Borsi 1982, S. 351.

von den vorhergehenden, dass davon ausgegangen werden muss, dass Alexander VII. selbst – beeinflusst durch Athanasius Kircher – auf die Gestaltung eingewirkt haben muss.⁴²⁰ Es erscheint zunächst ungewöhnlich, dass Alexander VII., der sonst sehr bemüht war, sich von seinem Vorgänger Urban VIII. abzugrenzen und diesen zu übertrumpfen, auf einen dreißig Jahre alten Entwurf Berninis für ebendiesen zurückgriff. Diese Tatsache wird nach der genaueren Analyse der einzelnen Elemente nicht weiter verwunderlich erscheinen. Ausgeführt wurde das Monument schlussendlich nicht von Bernini, sondern von dessen Assistenten Ercole Ferrata, der sich jedoch genau an die Vorgaben des Meisters hielt.⁴²¹

8.2.1. Beschreibung

Das realisierte Monument zeigt den Elefanten mit gedrehtem Kopf, zum Obeliken zeigenden Rüssel und nach oben blickenden Augen.⁴²² (Abb. 83) Auf der Spitze des Obeliken ist das Wappen Alexanders VII. angebracht.

Auf beiden Seiten der Basis sind Inschriften appliziert, die für das Verständnis des Werkes eine integrale Rolle spielen. Die Inschrift auf der nach Westen zeigenden Seite, hier Inschrift A genannt, lautet: „veterem obeliscum palladis aegyptiae monumentum e tellure erutum et in minervae olimnunc deiparae genetricis foro erectum divinae sapientiae alexander vii dedicavit anno sal. Mdclxvii“⁴²³

Die Inschrift auf der anderen Seite, Inschrift B genannt, besagt Folgendes: „Sapientis aegypti insculptas uras ab elephanto belluarum fortissima gestari quiscuis hic documentum intellige robustastis esse solidam sapientiam sustinere.“⁴²⁴

8.2.2. Analyse

Der Obelisk, der in der ägyptischen Kultur eng mit dem Weltgeist und durch seine Höhe auch mit der Sonne verknüpft ist, wurde von zeitgenössischen Gelehrten mit der Göttlichen Weisheit assoziiert.⁴²⁵ Generell war ein Obelisk eines der ausdrucksstärksten Zeugnisse

⁴²⁰ Marder 1998, S. 157-158.

⁴²¹ Wittkower 1990, S. 287.

⁴²² Marder 1998, S. 158.

⁴²³ Übersetzt nach Berndt 2015, S. 169: „Nachdem der Obelisk, vormals ein Denkmal der ägyptischen Pallas [i.e. Isis], der einst auf dem Platz der Minerva stand und heute auf dem Platz der Mutter Gottes steht, aus der Erde geborgen worden war, hat ihn Alexander VII. im Jahre des Erlösers 1667 der göttlichen Weisheit geweiht.“

⁴²⁴ Übersetzt nach Berndt 2015, S. 170: „Wer immer die von den Weisen Ägyptens gemeißelten Figuren auf dem Obeliken erblickt, der vom Elefanten getragen wird, dem kräftigsten Tier im Tierreich, begreife das Beispiel: Es bedarf eines kräftigen Verstandes, um dauerhafte Weisheit zu bewahren.“

⁴²⁵ Magnuson 1986, S. 240.

von Religiosität und Spiritualität.⁴²⁶

Athanasius Kircher beschrieb den Obelisk folgendermaßen: "Est Obeliscus hic ab Aegyptijs consecratus supremo Genio, quem Spiritum seu Animam Mundi dicebant, in Sole sedem suam fixisse credebant..."⁴²⁷

Alexander VII., der also von der engen Verbindung des Obelisk mit Weisheit und der Sonne unterrichtet war, setzt mit der sofortigen Errichtung dieses Monuments nach der Rückkehr Berninis aus Frankreich (eine Reise die, wie bereits in Kapitel 2.3.1. angeführt, von einer politischen Niederlage ausging) vom Hofe Ludwigs XIV., ein.⁴²⁸ Damit beansprucht er für das Papsttum das Sonnen-Symbol – das Symbol, mit dem der französische König seine universale Herrschaft und Frankreich als das (Macht)-Zentrum der Welt darstellte.⁴²⁹

Die Tatsache, dass Papst Alexander VII. den Entwurf mit dem Elefanten bevorzugte, scheint nicht weiter verwunderlich, wenn man bedenkt, dass der Pontifex ein gelehrter und naturwissenschaftlich interessierter Mann war. So besaß er eine Ausgabe von Francesco Colonnas *Hypnerotomachia Poliphili*, die neben Illustrationen eines Obelisk tragenden Elefanten (Abb. 84) auch vermeintliche Übersetzungen von Hieroglyphen, die den Elefanten als Symbol von Kraft und Weitsicht zeigt, enthält. Zudem kannte er Cesare Ripas *Iconologia*, in der ein Elefant mit einer verschleierte Frau als die Allegorie der Religion auftaucht. (Abb. 85) Zudem charakterisiert er Elefanten als Anbeter der Sonne mit geheimnisvoller Intelligenz. Als Bild für Kraft, Klugheit und Frömmigkeit sollte der Elefant jene Tugenden verkörpern, die der wahren christlichen Lehre als Stütze dienten.⁴³⁰

Der Elefant als Symbol für einen mächtigen wie geistvollen Mann – nämlich Papst Alexander VII. – wird durch das ungewöhnliche Attribut *robustus* in Inschrift B noch verstärkt: Wörtlich übersetzt bedeutet es „eichen, aus Eichenholz“ und ist damit ein direkter Bezug auf das Chigi-Wappen.⁴³¹

Der Name der Kirche Santa Maria *sopra Minerva* gibt unmissverständlich zu verstehen, dass man bei der Errichtung der Kirche davon ausging, dass die antiken Baureste auf dem Areal von einem Minerva Tempel stammten. Erst Mitte des 17. Jahrhunderts kamen Zweifel

⁴²⁶ Heckscher 1947, S. 178.

⁴²⁷ Übersetzt nach Heckscher 1947, S. 178: "Consecrated by the Egyptians to the highest genius ('supremo Genio'), whom they called World Spirit or World Soul, and they held that its seat was fixed in the Sun."

⁴²⁸ Der französische König beauftragte seinerseits 1666 Claude Perrault mit der Errichtung eines Obeliskmonuments. Siehe dazu Petzet 1984.

⁴²⁹ Marder 1998, S. 158.

⁴³⁰ Posèq 2003, S. 35-38.

⁴³¹ Berndt 2015, S. 173.

an dieser These auf und man vermutete – zu Recht, dass es sich stattdessen um einen Tempel der Isis gehandelt haben könnte. Es treffen somit drei weibliche Gottesmütter beziehungsweise Gottheiten aufeinander: Isis, Minerva und Maria. Isis als Mutter des Gottes Horus und Minerva als Göttin der Weisheit und Schutzherrin der Künste, sowie als Jungfrau bilden die pagane Präfiguration der Gottesmutter Maria. Darauf weist die Inschrift A hin.⁴³²

Die Signifikanz des Monuments lässt sich nur in Verbindung der skulpturalen mit den skriptoralen Elementen vollständig entschlüsseln. Vor allem Inschrift B verbindet den kräftigen Elefanten mit dem Weisheit symbolisierenden Obelisken und gleichzeitig Papst Alexander VII. mit dem mächtigen Tier.⁴³³

Der Elefant mit Obelisk erweist sich als zugleich privates wie öffentliches Denkmal; es ist eine Mahnung zu spirituellem Streben nach göttlicher Weisheit und zugleich eine Apotheose Alexanders VII., der einerseits als Stütze und Förderer der Wissenschaft und Künste auftritt und sich zugleich als Geistlicher, der mit seiner Klugheit und Kraft den Weltgeist (i.e. Heiligen Geist) trägt, zu erkennen gibt. Es ist eine moralische Allegorie der durch Weisheit geleiteten Stärke.⁴³⁴

Das Monument, gelesen mit den Inschriften, ist eine Lobrede auf den zwar gesundheitlich eingeschränkten aber geistig herausragenden Papst Alexander VII., der – ähnlich dem Obelisken tragenden Elefanten – während seines Pontifikats viele Bürden ertragen musste.⁴³⁵

Bernini gelingt es meisterhaft folgendes Paradoxon zu lösen: Ein wildes Tier und ein paganer Obelisk verkörpern spirituelles Streben, einen gelehrten Papst und die Sehnsucht nach göttlicher Weisheit.⁴³⁶

9. ZUSAMMENFASSUNG

Ziel meiner Arbeit war es zu zeigen, dass Papst Alexander VII. den persönlich erlebten Machtverlust der Kirche nach dem Dreißigjährigen Krieg durch die Neugestaltung Roms mit Hilfe Berninis ausgleichen wollte. Dabei ging es ihm ebenso um die Hervorhebung der Hegemonie der Kirche als auch um die Manifestation der eigenen Stellung.

⁴³² Berndt 2015, S. 169-170.

⁴³³ Berndt 2015, S. 170.

⁴³⁴ Petzet 1984, S. 458.

⁴³⁵ Magnuson 1986, S. 240.

⁴³⁶ Wittkower 1990, S. 287.

Dazu war es notwendig den historischen Hintergrund des 17. Jahrhunderts ausführlich zu beleuchten. Dies habe ich anhand des Dreißigjährigen Krieges und des Westfälischen Friedens, dem Machtverlust der Kirche und dem damit gegenläufigen Machtgewinn Frankreichs dargestellt. Der Westfälische Friede markierte den Höhepunkt des Machtverlusts der Kirche, der schon vor dem Dreißigjährigen Krieg begonnen hatte. Wie der Nuntius Fabio Chigi – der spätere Papst Alexander VII. – bei den Friedensverhandlungen selbst miterleben musste, büßte die Kirche ihre weltliche Macht ein und verlor jegliches Mitspracherecht als Friedensvermittler. Waren die Finanzen der Kirche bereits vor dem Krieg sehr angespannt, so erreichten die Schulden unter Papst Alexander VII. ihren Höhepunkt.

Gegenläufig zu dieser Entwicklung erhielt Frankreich im Zuge des Westfälischen Friedens bedeutende territoriale und finanzielle Zugeständnisse. Diese Vormachtstellung Frankreichs als säkularisierter, zentralistischer Staat wurde unter Ludwig XIV. weiter ausgebaut. Eine weitere persönliche Demütigung erfuhr Alexander VII. dadurch, dass der französische König nach einer politischen Auseinandersetzung durchsetzen konnte, dass Bernini an seinen Hof reisen musste, um dort für ihn tätig zu werden.

Wichtig erschien es mir, auf das Verhältnis von Päpsten und Künstlern einzugehen, um die Entwicklung des Mäzenatentums vor der Kunstpatronage Berninis durch Alexander VII. zu zeigen. Die Darstellung der Biographien von Papst Alexander VII. und Gian Lorenzo Bernini sollten zum Verständnis der Beziehung der beiden und der gemeinsamen Bauprojekte beitragen.

Ich habe die Werke Berninis unter Alexander VII., die ich exemplarisch analysiere um meine These zu beweisen, in drei Bereiche geteilt: Städtebauliches Programm, St. Peter, Selbstdarstellung Alexanders VII.

Im städtebaulichen Kapitel gehe ich auf den Palazzo Chigi, insbesondere die Neugestaltung der Fassade, ein. Der Palazzo Chigi steht stellvertretend für die Neuerungen des Stadtbildes, welche ich noch näher beschreibe.

Die Neugestaltung von St. Peter umfasste den Petersplatz, die Scala Regia sowie die *Cathedra Petri*. Insbesondere der Umbau des Petersplatzes und die Erbauung der Kolonnaden stellen am eindrucklichsten meine These unter Beweis, dass Alexander VII. den

Niedergang der kirchlichen Macht durch prunkvolle Werke kompensieren wollte. Dadurch sollte die Glorie des alten Roms wieder aufleben. Das Geniale an Berninis Lösung war es, den Platz vor der Peterskirche, der infolge jahrhundertelanger Baugeschichte verunstaltet war, mit Hilfe von architektonischen Mitteln als einheitlichen Komplex zu erschaffen.

Der Petersplatz bildet mit dem Interieur von St. Peter und der Scala Regia ein Ensemble. Mit der Neugestaltung der vormals düsteren und engen Treppe, die die fürstlichen Gesandten zu der Audienz des Papstes führte, schuf Bernini einen nunmehr höchst repräsentativen Zugang. Mit der Reiterstatue Konstantins wird die Überlegenheit der geistlichen Macht über die weltliche Macht demonstriert.

Auch die Umgestaltung der *Cathedra Petri* durch Bernini sollte die Vormachtstellung der katholischen Kirche unterstreichen. Bernini gelang mit dem Werk eine prunkvolle Verherrlichung des Papsttums.

Die Selbstdarstellung Alexanders VII. zeigt sich am eindrucksvollsten in seinem Grabmal sowie dem Elefanten mit Obelisk. Das Grabmal, wo er sich als frommer und demütiger Stifter darstellt, steht in starkem Gegensatz zur *Cathedra Petri*. Die beiden Monumente stehen exemplarisch für das Leben Alexanders VII. und den Gang des Papsttums: der von Niederlagen gebeutelte, demütige Papst und die am Ende der Zeit trotz aller Widrigkeiten triumphierende Kirche.

Der Elefant mit Obelisk, der unmittelbar nach dem Aufenthalt Berninis am Hofe Ludwigs XIV. entstanden ist, hat mehrere Bedeutungsebenen: eine weltliche Ebene der Machtdemonstration gegen Frankreich, eine geistliche Ebene der Mahnung zur Spiritualität sowie eine persönliche Ebene der Apotheose Papst Alexanders VII.

Die Kunstpatronage Papst Alexanders VII. von Bernini stellt, wie ich dargelegt habe, einen Versuch gegen den Machtverlust der Kirche anzukämpfen dar. Mit den in Auftrag gegebenen Werken wollte Alexander VII. – geprägt von seinen persönlichen Erfahrungen bei den Friedensverhandlungen nach dem Dreißigjährigen Krieg – die Vormachtstellung der Kirche wiederherstellen, den Glanz des alten Roms wiederaufleben lassen und nicht zuletzt sich selbst ein Denkmal setzen.

10. LITERATURVERZEICHNIS

Adrianyi 1984

Gabriel Adrianyi, Gallikanismus, in: Theologische Realenzyklopädie, 12, 1984, S. 17-21.

Altgeld u.a. 2016

Wolfgang Altgeld u.a., Geschichte Italiens, Stuttgart 2016³.

Andersen 1978

Liselotte Andersen, Renaissance und Barock. Teil II: Barock und Rokoko, in: Enzyklopädie der Weltkunst, Baden-Baden 1978, S. 2847-3094.

Avery 1997

Charles Avery, Bernini. Genius of the Baroque, London 1997.

Bauer 1928

Clemens Bauer, Die Epochen der Papstfinanz, in: Historische Zeitschrift, 138, 3, 1928, S. 457-503.

Berndt 2015

Christian Berndt, Quisquis hic vides documentum intellige. Zur Poetik von Berninis Obelisktragendem Elefanten für Alexander VII., in: Claudia Lehmann / Karen J. Lloyd (Hg.), A Transitory Star. The Late Bernini and his Reception, Berlin / Boston 2015, S. 161-182.

Bernstock 1988

Judith E. Bernstock, Bernini's Tomb of Alexander VII, in: Saggi e memorie di storia dell'arte, 16, 1988, S. 167-190.

Birindelli 1981

Massimo Birindelli, Ortsbindung. Eine architekturkritische Entdeckung: Der Petersplatz des Gian Lorenzo Bernini, Rom 1981.

Boorsch 1982/83

Suzanne Boorsch, The Building of the Vatican: The Papacy and Architecture, in: The Metropolitan Museum of Art Bulletin, 40, 3, 1982/83. S. 1-64.

Borsi 1982

Franco Borsi, Gian Lorenzo Bernini Architekt. Das Gesamtwerk, Zürich 1982.

Brauer 1931

Heinrich Brauer, Die Zeichnungen des Gian Lorenzo Bernini. Tafelband, Berlin 1931.

Brauer 1931

Heinrich Brauer, Die Zeichnungen des Gian Lorenzo Bernini. Textband, Berlin 1931.

Christenson 2012

Gordon A. Christenson, Liberty of the Exercise of Religion in the Peace of Westphalia, in: Faculty Articles and Other Publications, 21, 2012, S. 722-760.

Coliva / Schütze 1998

Anna Coliva / Sebastian Schütze, Bernini scultore. La nascita del Barocco in casa Borghese, Rom 1998.

Croxton 1999

Derek Croxton, The Peace of Westphalia of 1648 and the Origins of Sovereignty, in: The International History Review, 21, 3, 1999, S. 569-591.

Delbeke 2010

Maarten Delbeke, Oprar Sempre Come in Teatro. The Rome of Alexander VII. as the Theatre of Papal Self-Representation, in: Art History, 33, 2, 2010, S. 352-363.

Delbeke 2012

Maarten Delbeke, Elevated Twins and the Vicious Sublime. Gian Lorenzo Bernini and Louis XIV., in: Intersections, 24, 2012, S. 117-137.

Delbeke 2015

Maarten Delbeke, Bernini and the Measure of Greatness. The Bust of Louis XIV and Its Pedestal as Seen by La Chambre, Lemée, and Bouhours, in: Ars et Scientia, 10, 2015, S. 13-32.

Dickmann 1998

Fritz Dickmann, Der Westfälische Frieden, Münster 1998.

Erben 2004

Dietrich Erben, Die Berufung von Gian Lorenzo Bernini nach Frankreich, in: Dietrich Erben, Paris und Rom. Die staatlich gelenkten Kunstbeziehungen unter Ludwig XIV. Berlin 2004, S. 51-136.

Fillitz 1973

Hermann Fillitz, Die Cathedra Petri: Zur gegenwärtigen Forschungslage, in: Archivum Historiae Pontificae, 11, 1973, S. 353-373.

Fosi 2002

Irene Fosi, Fabio Chigi und der Hof der Barberini – Beiträge zu einer vernetzten Lebensgeschichte, in: Peter Burschel u.a. (Hg.), Historische Anstöße. Festschrift für Wolfgang Reinhard, Berlin 2002, S. 179-196.

Gatz / Repgen 2009

Erwin Gatz / Konrad Repgen, Nuntiaturberichte aus Deutschland. Nebst ergänzenden Aktenstücken. Die Kölner Nuntiatur, Paderborn 2009.

Gelmi 1989

Josef Gelmi, Die Päpste in Lebensbildern, Graz / Wien / Köln 1989².

La Gournerie 1898

Eugène de La Gournerie, Christian Rome. A Historical View of its Memories and Monuments, 41-1867, Harvard 1898.

Gross 1948

Leo Gross, The Peace of Westphalia, 1648-1948, in: The American Journal of International Law, 42, 1, 1948, S. 20-41.

Haskell 1963

Francis Haskell, Patrons and Painters. A Study in the Relations between Italian Art and Society in the Age of the Baroque, London 1963.

Heckscher 1947

William S. Heckscher, Bernini's Elephant and Obelisk, in: The Art Bulletin, 29, 3, 1947, S. 155-182.

Heyer 1963

Friedrich Heyer, Die katholische Kirche vom Westfälischen Frieden bis zum Ersten Vatikanischen Konzil, Göttingen 1963.

Imorde 2004

Josef Imorde, Ohnmachtsgesten. Päpstlicher Anspruch und politische Wirklichkeit im barocken Rom, in: Klaus Bußmann / Anna Werner (Hg.), Europa im 17. Jahrhundert. Ein politischer Mythos und seine Bilder, Stuttgart 2004.

Karsten 2003

Arne Karsten, Künstler und Kardinäle. Vom Mäzenatentum römischer Kardinalnepoten im 17. Jahrhundert, Köln 2003.

Karsten 2004

Arne Karsten, Triumph und Trauma. Das Grabmal für Alexander VII. Chigi (1655-1667), in: Horst Bredekamp (Hg.), Totenkult Und Wille Zur Macht: Die Unruhigen Ruhestätten Der Päpste in St. Peter, Darmstadt 2004, S. 197-211.

Karsten 2017

Arne Karsten, Bernini. Der Schöpfer des Barocken Rom. Leben Und Werk, München 2017².

Kauffmann 1970

Hans Kauffmann, Giovanni Lorenzo Bernini: Die Figürlichen Kompositionen, Berlin 1970.

Kitao 1977

T. Kaori Kitao, Carlo Fontana had no Part in Bernini's Planning for the Square of Saint Peter's, in: Journal of the society of architectural historians, 36, 2, 1977, S. 85-93.

Kohler 2015

Alfred Kohler, Von Der Reformation Zum Westfälischen Frieden. Oldenburg, 2015.

Koortbojian 1991

Michael Koortbojian, Disegni for the Tomb of Alexander VII., in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 54, 1991, S. 268-273.

Kopp 1940

Friedrich Kopp, Der Westfälische Frieden. Vorgeschichte, Verhandlungen, Folgen, München 1940.

Krautheimer 1985

Richard Krautheimer, The Rome of Alexander VII, 1655-1667, New Jersey 1985.

Küng 2002

Hans Küng, Kleine Geschichte der katholischen Kirche, Berlin 2002.

Lavin 2005

Irving Lavin, Bernini at St. Peters: *Singularis in singulis in omnibus unicus*, in: William Tronzo (Hg.), St. Peter's in the Vatican, Cambridge 2005, S. 111-244.

Lavin 2007

Irving Lavin, Bernini's Image of the Sun King, in: Irving Lavin, Visible Spirit. The Art of Gian Lorenzo Bernini, 1, 2007, S. 524-643.

Lavin 2009

Irving Lavin, Visible Spirit. The Art of Gian Lorenzo Bernini, London 2009.

Lavin 2019

Irving Lavin, Bernini's Image of the Ideal Christian Monarch, in: John W. O'Malley u.a. (Hg.), The Jesuits. Cultures, Sciences, and the Arts 1540-1773, Toronto 2019, S. 440-479.

Lefevre 1973

Renato Lefevre, Palazzo Chigi, Rom 1973.

Magnuson 1986

Torgil Magnuson, Rome in the Age of Bernini. From the Election of Innocent X. to the Death of Innocent XI., Stockholm 1986.

Mansel 2019

Philip Mansel, King of the World: the Life of Louis XIV., London 2019.

Marder 1997

T.A. Marder, Bernini's Scala Regia at the Vatican Palace, Cambridge 1997.

Marder 1998

T. A. Marder, Bernini and the Art of Architecture, New York / London / Paris 1998.

Metzger Habel 2002

Dorothy Metzger Habel, The Urban Development of Rome in the Age of Alexander VII., Cambridge 2002.

Munck 1990

Thomas Munck, Seventeenth Century Europe. State, Conflict and the Social Order in Europe, New York 1990.

Nussdorfer 1997

Laurie Nussdorfer, The Politics of Space in Early Modern Rome, in: Memoirs of the American Academy in Rome, 42, 1997, S. 161-186.

Panofsky 1919

Erwin Panofsky, Die Scala Regia im Vatikan und die Kunstanschauungen Berninis, in: Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen, 40, 1919, S. 241-278.

Pastor 1929

Ludwig von Pastor, Geschichte der Päpste des fürstlichen Absolutismus von der Wahl Innozenz' X. bis zum Tode Innozenz' XII. (1644-1700), Freiburg im Breisgau 1929.

Petzet 1984

Michael Petzet, Der Obelisk des Sonnenkönigs, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 47, 4, 1984, S. 439-464.

Pinelli 2000

Antonio Pinelli, La Basilica di San Pietro in Vaticano. Atlante fotografico, Modena 2000.

Posèq 2003

Avigdor W. G. Posèq, The Physiognomy of Bernini's Elephant, in: Notes in the History of Art, 22, 3, 2003, S. 35-46.

Raspe 2007

Martin Raspe, Berninis Scala Regia und die Reiterfigur des Konstantin, in: N. Riegel (Hg.) u.a., Figur und Architektur. Festschrift für Stefan Kummer zum 60. Geburtstag, München 2007, S. 277-294.

Reinhard 2006

Wolfgang Reinhard, Schwäche und schöner Schein. Das Rom der Päpste im Europa des Barock 1572-1676, in: Historische Zeitschrift, 283, 2, 2006, S. 281-318.

Reppen 2015

Konrad Reppen, Dreißigjähriger Krieg und Westfälischer Friede. Studien und Quellen, Paderborn 2015³.

Rodén 1997

Marie-Louise Rodén, After the Westphalian Peace: Political Transformation of the 17th Century Papacy, in: Marie-Louise Rodén (Hg.), Politics and Culture in the Age of Christina. Acta from a Conference Held at the Wenner-Gren Center in Stockholm, May 4-6, 1995, Stockholm 1997.

Schimmelpfennig 1973

Bernhard Schimmelpfennig, Die in St. Peter verehrte *Cathedra Petri*. Bemerkungen zu einer unlängst erschienenen Publikation, in: Quellen und Forschungen aus italienischen Archiven und Bibliotheken, 53, 1973, S. 385-394.

Schlegel 1984

Ursula Schlegel, Zum Grabmal Alexanders VII (1671-1678), in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, 28, 3, 1984, S. 415-422.

Schmale 2000

Wolfgang Schmale, Geschichte Frankreichs, Stuttgart / Ulmer 2000.

Schmitt 1997

Berthold Schmitt, Giovanni Lorenzo Bernini. Figur und Raum, Saarbrücken 1997.

Schneider / Zitzlsperger 2006

Pablo Schneider / Philipp Zitzlsperger, Bernini in Paris, Berlin / Boston 2006.

Schütze 2015

Sebastian Schütze, St. Peter und der Vatikan, in: Hans-Werner Schmidt (Hg.), Bernini. Erfinder des barocken Rom, Leipzig 2015.

Sella 1997

Domenico Sella, Italy in the Seventeenth Century, New York 1997.

Seppelt / Löffler 1933

Franz Xaver Seppelt / Klemens Löffler, Papstgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart, München 1933.

Six 1942

Franz Alfred Six, Der Westfälische Friede von 1648, Berlin 1942.

Skalweit 1957

Stephan Skalweit, Das Herrscherbild des 17. Jahrhunderts, in: Historische Zeitschrift, 184, 1, 1957, S. 65-80.

Sladek 1985

Elisabeth Sladek, Der Palazzo Chigi-Odescalchi an der Piazza SS. Apostoli: Studien und Materialien zu den frühen Bauphasen des 16. und 17. Jahrhunderts, in: Römische Historische Mitteilungen, 27, 1985, S. 439-503.

Sofer 2009

Sasson Sofer, The Prominence of Historical Demarcations: Westphalia and the New World Order, in: *Diplomacy & Statecraft*, 20, 2009, S. 1-19.

Stephan 2007

Peter Stephan, Der Griff nach den Sternen. Die gentilizische Kodierung des römischen Stadtraums durch Grabmäler unter Sixtus V. und Alexander VII., in: Carolin Behrmann / Arne Karsten / Philipp Zitzlsperger (Hg.), *Grab – Kult – Memoria. Studien zur gesellschaftlichen Funktion von Erinnerung*, Köln / Weimar / Wien 2007, S. 75-104.

Stollberg-Rilinger 2006

Barbara Stollberg-Rilinger, *Heilige Römische Reich Deutscher Nation. Vom Ende des Mittelalters bis 1806*, München 2006.

Strunck 2007

Christina Strunck (Hg.), *Rom. Meisterwerke der Baukunst von der Antike bis heute*, Petersberg 2007.

Thoenes 1963

Christof Thoenes, Studien zur Geschichte des Petersplatzes, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 26, 2, 1963, S. 97-145.

Trevor-Roper 1999

Hugh Trevor-Roper, *The Crisis of the Seventeenth Century. Religion, reformation, and social change*, Oxford 1999.

Voss 1922

Hermann Voss, Bernini als Architekt an der Scala Regia und an den Kolonnaden von St. Peter, in: *Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen*, 43, 1922, S. 1-30.

Waddy 1990

Patricia Waddy, *Seventeenth-Century Roman Palaces: Use and the Art of the Plan*, Princeton 1990.

Weitzmann 1973

Kurt Weitzmann, The Heracles Plaques of St. Peter's *Cathedra*, in: *the Art Bulletin*, 55, 1, 1973, S. 1-37.

Wilson 1996

Paul A. Wilson, The Image of Chigi-Rome: G. B. Falda's *Il nuovo teatro*, in: *Architectura* 26, 1, 1996, S. 33-46.

Wittkower 1990

Rudolf Wittkower, *Bernini: the Sculptor of the Roman Baroque*, Mailand 1990.

Woyke 2016

Wichard Woyke, Weltpolitik im Wandel. Revolutionen, Kriege, Ereignisse... und was man daraus lernen kann, Wiesbaden 2016.

Zitzlsperger 2002

Philipp Zitzlsperger, Gian Lorenzo Bernini. Die Papst- und Herrscherporträts. Zum Verhältnis Von Bildnis Und Macht, München 2002.

Zollikofer 1994

Kaspar Zollikofer, Berninis Grabmal Für Alexander VII., Fiktion und Repräsentation. Worms 1994.

11. ABBILDUNGSVERZEICHNIS

Abbildung 1: Andersen 1978, S. 2900.

Abbildung 2: Avery 1997, S. 239, Abb. 345.

Abbildung 3: Delbeke 2012, S. 118.

Abbildung 4: Lavin 2007, S. 565, Abb. 39.

Abbildung 5: Delbeke 2015, S. 15.

Abbildung 6: Erben 2004, S. 117.

Abbildung 7: Lavin 2019, S. 463, Abb. 21.

Abbildung 8: Erben 2004, S. 122.

Abbildung 9: Magnuson 1986, S. 120.

Abbildung 10: Metzger Habel 2002, S. 215, Abb. 158.

Abbildung 11: Magnuson 1986, S. 204.

Abbildung 12: Krautheimer 1985 S. 18, Abb. 7.

Abbildung 13: Krautheimer 1985, S. 54, Abb. 38.

Abbildung 14: Krautheimer 1985, S. 57, Abb. 40.

Abbildung 15: Metzger Habel 2002, S. 215, Abb. 157.

Abbildung 16: Krautheimer 1985, S. 108, Abb. 85.

Abbildung 17: Institut für Kunstgeschichte der Universität Wien (Diathek).

Abbildung 18: Institut für Kunstgeschichte der Universität Wien (Diathek).

Abbildung 19: Metzger Habel 2002, S. 81 Abb. 56.

Abbildung 20: Metzger Habel 2002, S. 57, Abb. 37.

Abbildung 21: DiDi – Digitale Diathek, Technische Universität Berlin, Institut für Kunstgeschichte, Technische Universität Berlin.

Abbildung 22: Thoenes 1963, S. 103, Abb. 7.

Abbildung 23: Marder 1998, S. 149, Abb. 131.

Abbildung 24: Marder 1997, S. 31, Abb. 21.

Abbildung 25: Boorsch 1982/83 S. 28.

Abbildung 26: Thoenes 1963, S. 128, Abb. 28.

Abbildung 27: Marder 1998, S. 127, Abb. 106.

Abbildung 28: Voss 1922, S. 4, Abb. 2.

Abbildung 29: Marder 1998, S. 128, Abb. 107.

Abbildung 30: Marder 1998, S. 139, Abb. 121.

Abbildung 31: Karsten 2006, S. 161, Abb. 32.

Abbildung 32: Krautheimer 1985, S. 68, Abb. 55.

Abbildung 33: Borsi 1982, S. 87, Abb. 106.

Abbildung 34: Brauer 1931, S. 55.

Abbildung 35 Avery 1997, S. 213, Abb. 309.

Abbildung 36: Strunck 2007, S. 394.

Abbildung 37: HeidICON - Europäische Kunstgeschichte, Ruprecht-Karl-Universität Heidelberg, Universitätsbibliothek, Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg.

Abbildung 38: Marder 1998, S. 133, Abb. 114.

Abbildung 39: Borsi 1982, S. 88, Abb. 108.

Abbildung 40: Marder 1998, S. 145, Abb. 128.

Abbildung 41: ConedaKOR Frankfurt, Goethe-Universität Frankfurt am Main, Kunstgeschichtliches Institut, Goethe-Universität Frankfurt am Main.

Abbildung 42: ResourceSpace, Universität Passau, Lehrstuhl für Kunstgeschichte und Bildwissenschaften, Universität Passau.

Abbildung 43: Voss 1922, S. 25, Abb. 11.

Abbildung 44: Schütze 2015, S. 211, Abb. 93.

Abbildung 45: Charles Avery, Bernini. Genius of the Baroque, London 1997, S. 212, Abb. 308.

Abbildung 46: Borsi 1982, S. 68, Abb. 69.

Abbildung 47: HeidICON - Europäische Kunstgeschichte, Ruprecht-Karl-Universität Heidelberg, Universitätsbibliothek, Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg.

Abbildung 48: Metropolitan Museum of Art, Metropolitan Museum of Art.

Abbildung 49: DadaWeb, Universität zu Köln, Kunsthistorisches Institut, Universität zu Köln.

Abbildung 50: Voss 1922, S. 2, Abb. 1.

Abbildung 51: Marder 1998, S. 128, Abb. 107.

Abbildung 52: Karsten 2017, S. 164, Abb. 33.

Abbildung 53: Karsten 2017, S. 165, Abb. 34.

Abbildung 54: Marder 1997, S. 137.

Abbildung 55: Marder 1998, S. 182, Abb. 162.

Abbildung 56: Magnuson 1986, S. 179.

Abbildung 57: Marder 1998, S. 175, Abb. 156.

Abbildung 58: Marder 1998, S. 173, Abb. 150.

Abbildung 59: Raspe 2007, S. 282, Abb. 5.

Abbildung 60: Sailko, CC BY 3.0 via Wikimedia Commons,
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gianlorenzo_bernini,_costantino,_1670,_02.jpg, 20. April 2021.

Abbildung 61: Marder 1998, S. 174, Abb. 152.

Abbildung 62: Institut für Kunstgeschichte, Fotothek.

Abbildung 63: Raspe 2007, S. 28, Abb. 4.

Abbildung 64: Weitzmann 1973, S. 36, Abb. 57.

Abbildung 65: Avery 1997, S. 109 Abb. 133.

Abbildung 66: Virtuelle Tour des Petersdoms,
https://www.vatican.va/various/basiliche/san_pietro/vr_tour/index-en.html, 20. April 2021.

Abbildung 67: <http://www.stpetersbasilica.info/floorplan.htm>, 20. April 2021.

Abbildung 68: Avery 1997, S. 109 Abb. 133.

Abbildung 69: Virtuelle Tour des Petersdoms,
https://www.vatican.va/various/basiliche/san_pietro/vr_tour/index-en.html, 20. April 2021.

Abbildung 70: Schlegel 1984, S. 615.

Abbildung 71: Zollikofer 1994, Abb. 19.

Abbildung 72: Zollikofer 1994, Abb. 18.

Abbildung 73: Pinelli 2000, S. 540, Abb. 694.

Abbildung 74: Pinelli 2000, S. 541, Abb. 696.

Abbildung 75: Pinelli 2000, S. 548, Abb. 703.

Abbildung 76: Zollikofer 1994, Abb. 27.

Abbildung 77: Coliva / Schütze 1998, S. 291.

Abbildung 78: Avery 1997, S. 190, Abb. 267.

Abbildung 79: Heckscher 1947, S. 157, Abb. 5.

Abbildung 80: Brauer 1931, S. 14.

Abbildung 81: Brauer 1931, S. 177.

Abbildung 82: Brauer 1931, S. 110.

Abbildung 83: Avery 1997, S. 191, Abb. 269.

Abbildung 84: Berndt 2015, S. 166.

Abbildung 85: Posèq 2003, S. 39.

12. ABBILDUNGEN

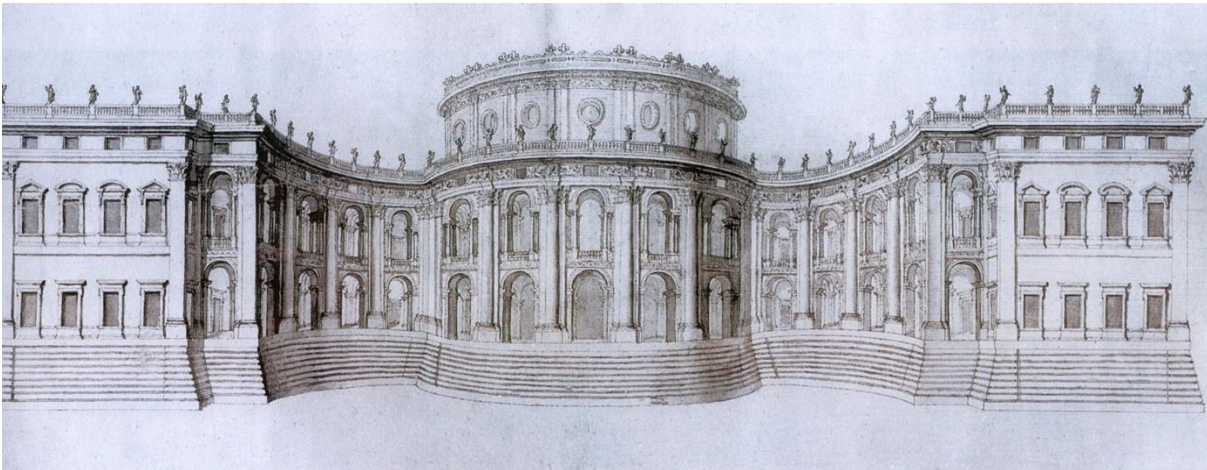


Abb. 1: Erstes Projekt für den Louvre in Paris, Zeichnung der Fassade, Gian Lorenzo Bernini, 39,5 mal 66,5 Zentimeter, Paris, Musée National du Louvre, Cabinet des Dessins.



Abb. 2: Drittes Projekt für den Louvre in Paris, Zeichnung der Fassade, Gian Lorenzo Bernini, Paris, Musée National du Louvre, Cabinet des Dessins.



Abb. 3: Büste von Ludwig XIV., Gian Lorenzo Bernini, 1665, Versailles.



Abb. 4: Kolossalkopf des Alexander-Helios, Museo Capitolino, Rom.



Abb. 5: Hypothetische Rekonstruktion für Berninis Statuenbasis für die Büste Ludwigs XIV (Rudolf Wittkower).



Abb. 6: Büste Ludwigs XIV. von Jean Varin, 1665, Versailles.



Abb. 7: Entwurf für das Reiterstandbild Ludwigs XIV., Gian Lorenzo Bernini, Zeichnung, Museo Civico Bassano.



Abb. 8: Reiterstandbild Ludwigs XIV., Gian Lorenzo Bernini, Versailles.



Abb. 9: Familienwappen Papst Alexanders VII., Filippo Juvarra, 1732, Stich.

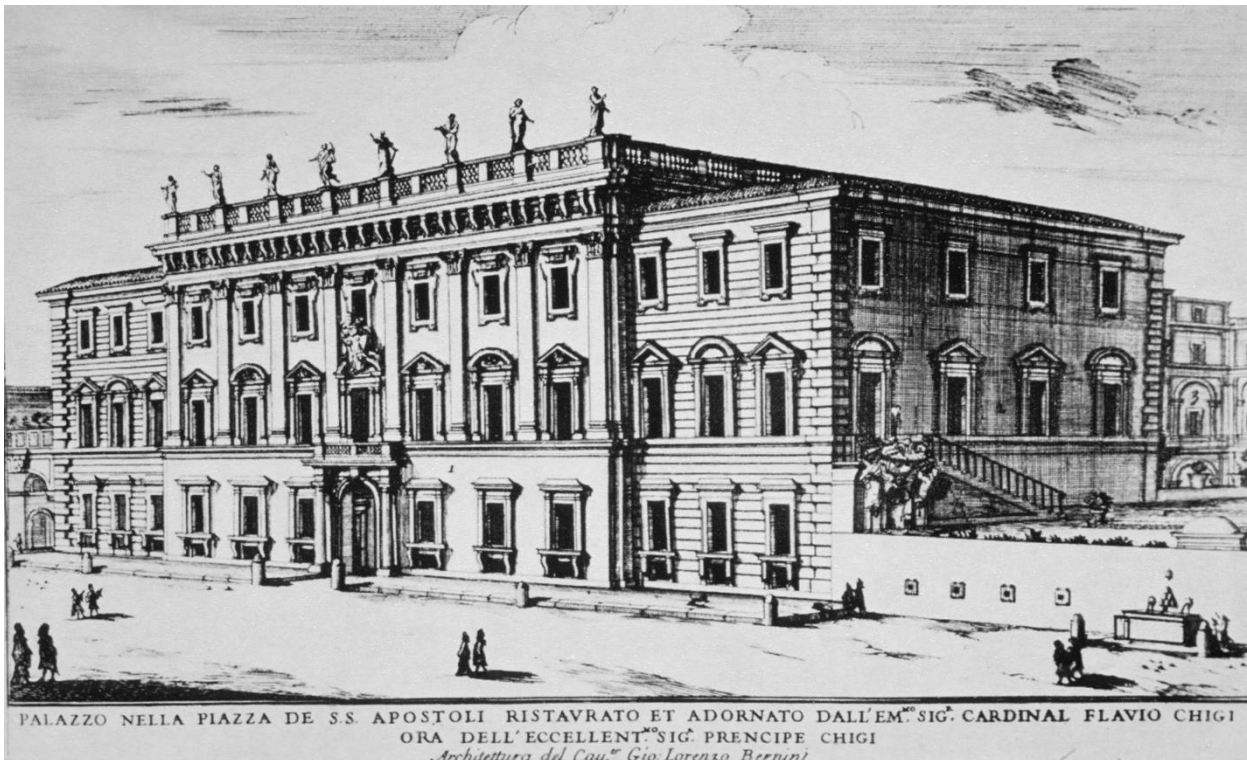


Abb. 10: Palazzo Chigi auf der Piazza SS. Apostoli, Alessandro Specchi, 1699, Gravur.

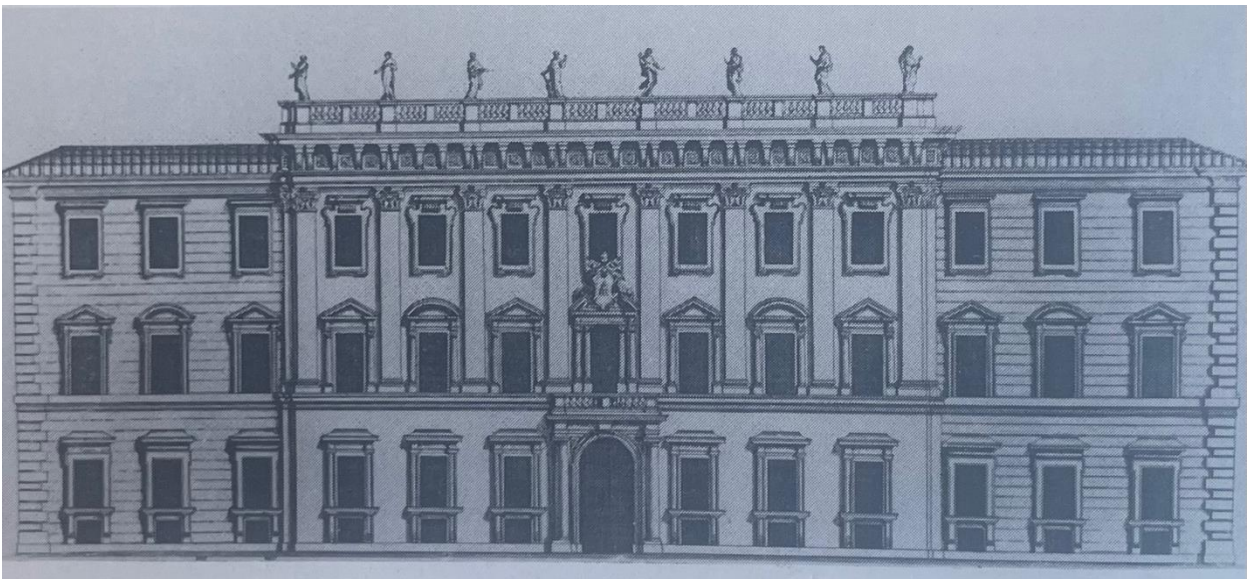


Abb. 11: Palazzo Chigi auf der Piazza SS. Apostoli, Fassade vor der Erweiterung des 18. Jahrhunderts, Gian Battista Falda, Gravur.

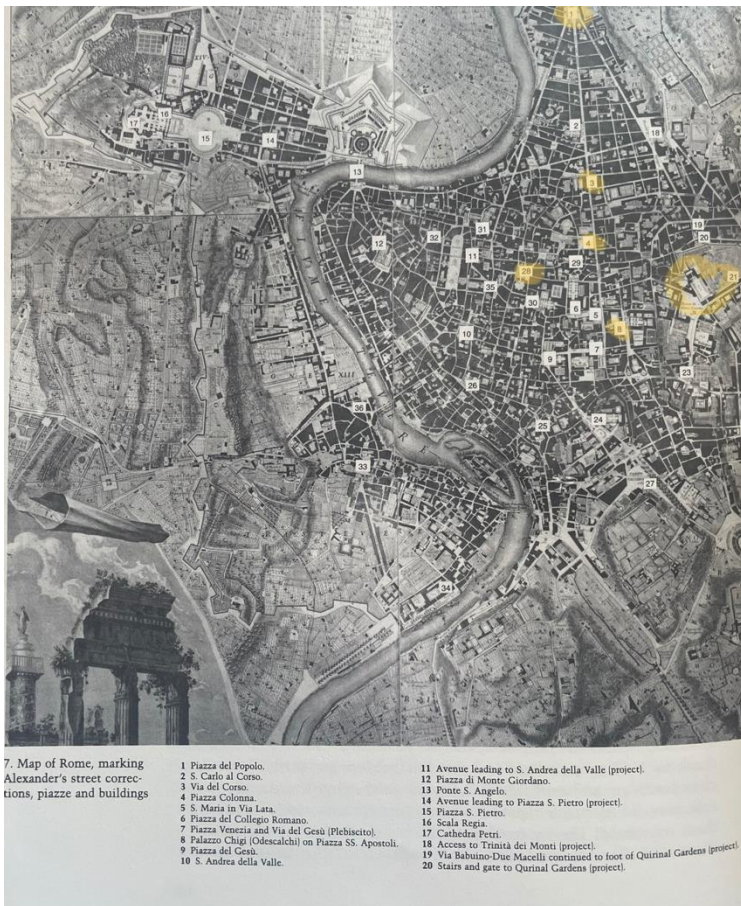


Abb. 12: Karte Roms, in Gelb die für dieses Kapitel relevanten urbanen Veränderungen Alexanders VII.

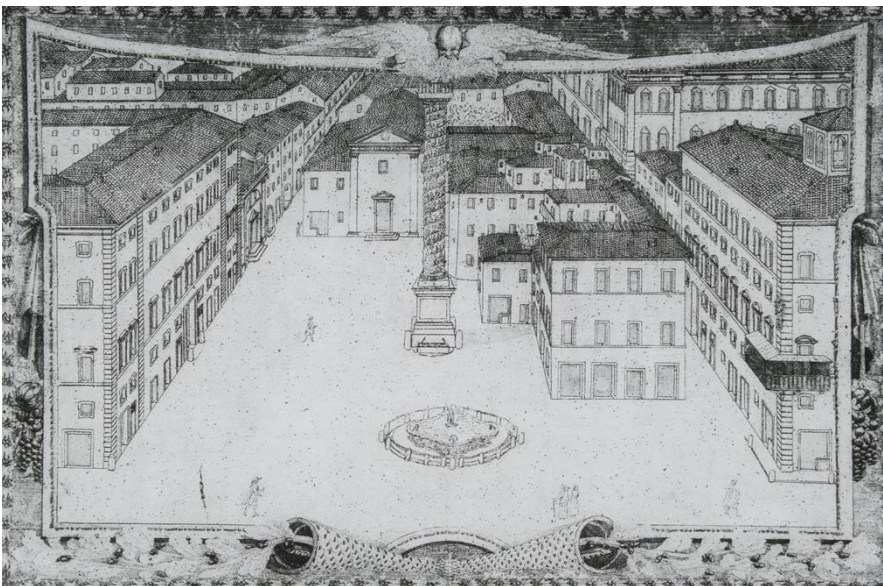


Abb. 13: Piazza Colonna im Jahre 1656, Felice della Greca, BAV, Arch. Chig., III., 1, 159.

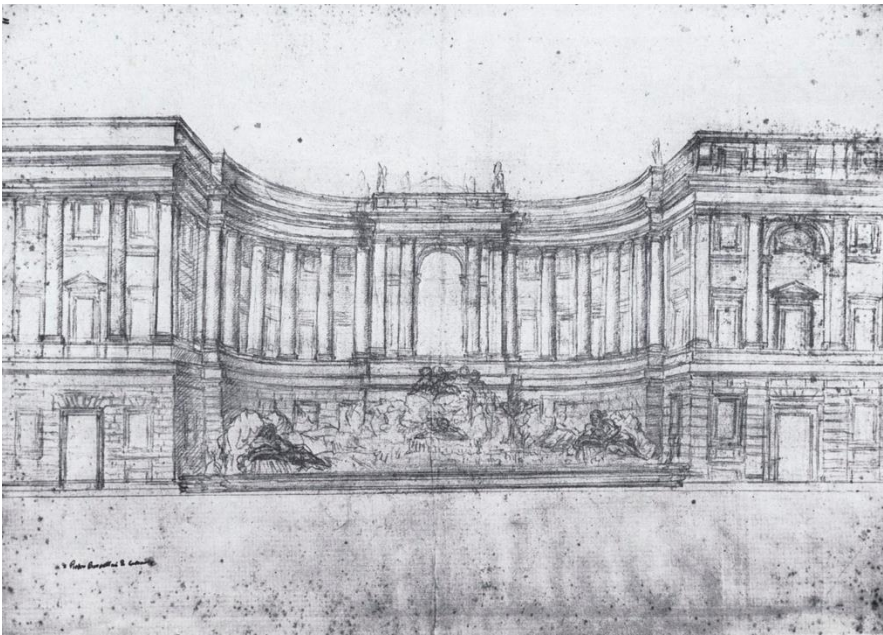


Abb. 14: Piazza Colonna, Projekt für den „Brunnen-Palast“, Pietro da Cortona, 1659, BAV, Chig., P VII. 10, f. 11.



Abb. 15: Blick auf den Palazzo Chigi auf der Piazza Colonna, Alessandro Specchi, 1699, Gravur.

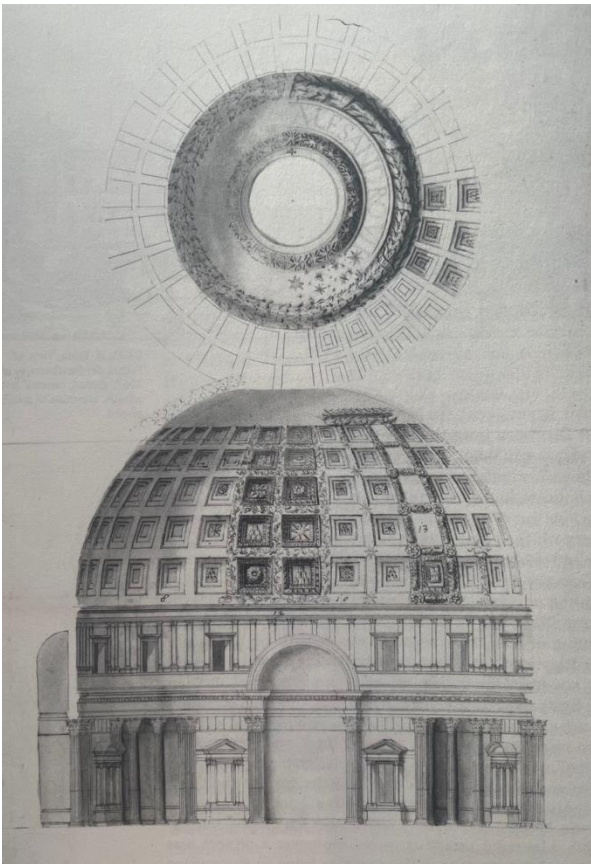


Abb. 16: Das Innere des Pantheons, Projekt für die Redekoration unter Papst Alexander VII., Carlo Fontana, Chig., P VII 9, ff. 111v-112r.



Abb. 17: Daniel in der Löwengrube, Gian Lorenzo Bernini, 1655-1661, Chigi Kapelle, Santa Maria del Popolo, Rom.



Abb. 18: Habakuk und der Engel, Gian Lorenzo Bernini, um 1655, Chigi Kapelle, Santa Maria del Popolo, Rom.



Abb. 19: Piazza del Popolo, Blick nach Süden, Gian Battista Falda, 1665, Gravur, The New York Public Library.



Abb. 20: Projekt für den Bau eines Triumphbogens in Verbindung mit dem Dioskuren Denkmal, Gian Lorenzo Bernini und Werkstatt, Staatliche Museen zu Berlin, KdZ 15904.



Abb. 21: Blick über den Platz von St. Peter aus.

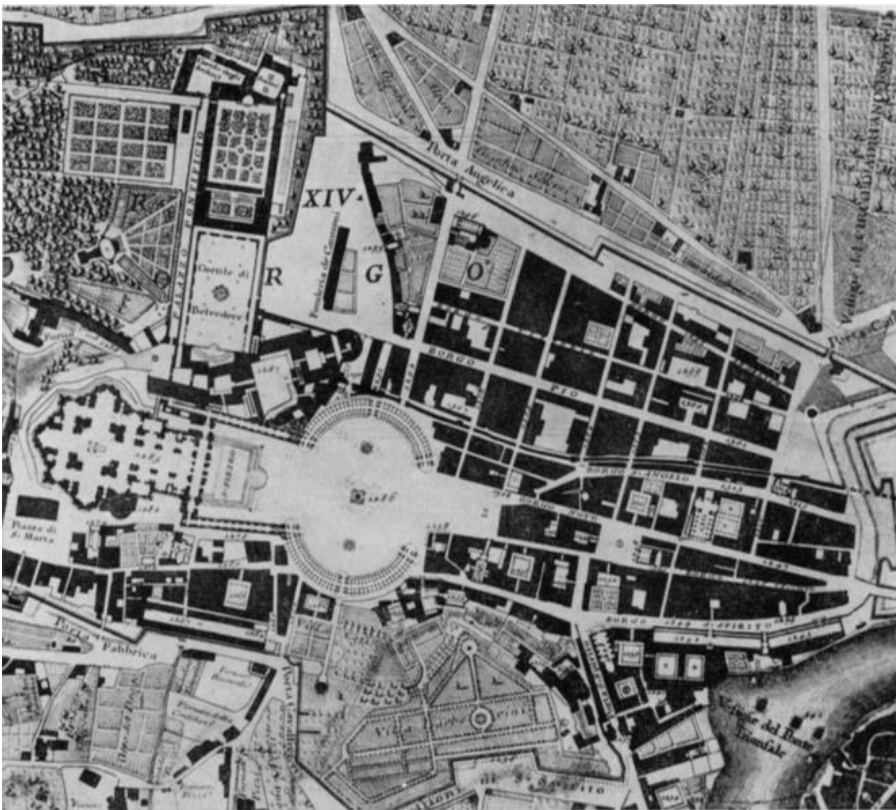


Abb. 22: Ausschnitt aus dem Stadtplan von Rom - St. Peter und Borgo, Gian Battista Nolli, 1748, Stich.

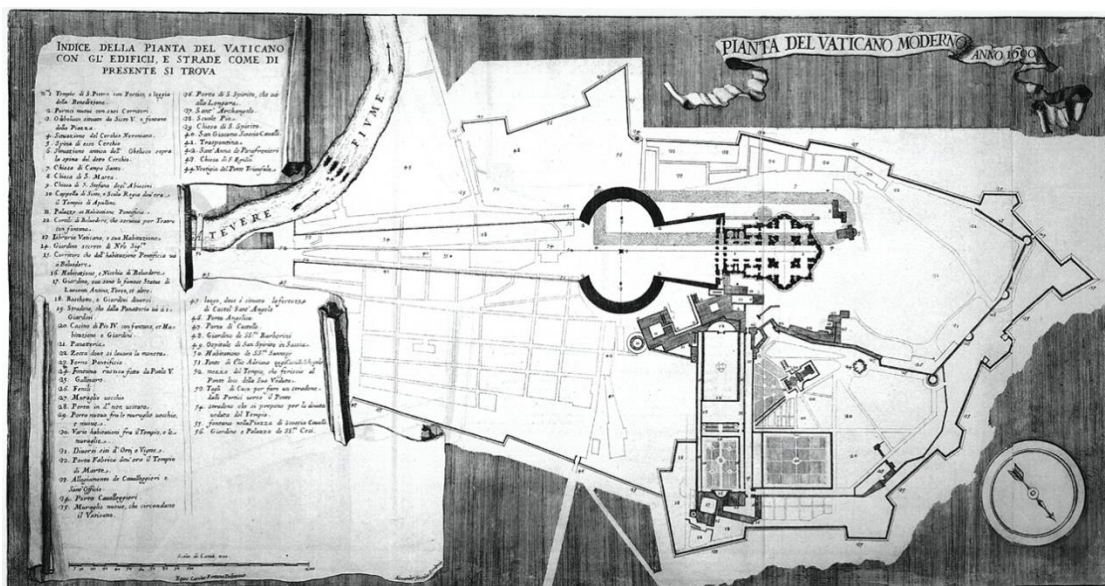


Abb. 23 Vorschlag für die offene Spina zum Tiber, Carlo Fontana, 1694.

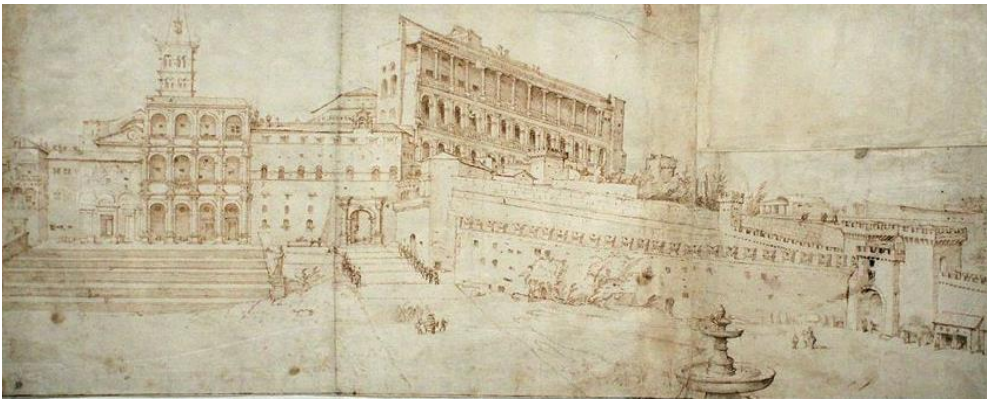


Abb. 24: Blick auf St. Peter und den Vatikan Palast von der Piazza S. Pietro, Martin van Heemskerck, 1532-36, Zeichnung.



Abb. 25: Peterskirche und Platz, Israel Silvestre, 1640er.

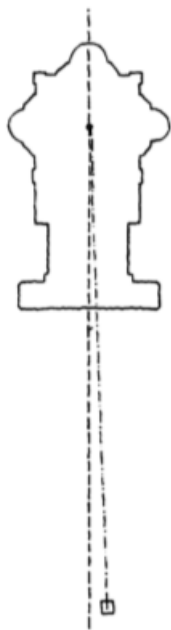


Abb. 26: Schematische Skizze zur Position des Obeliskens (Christof Thones), 1963.

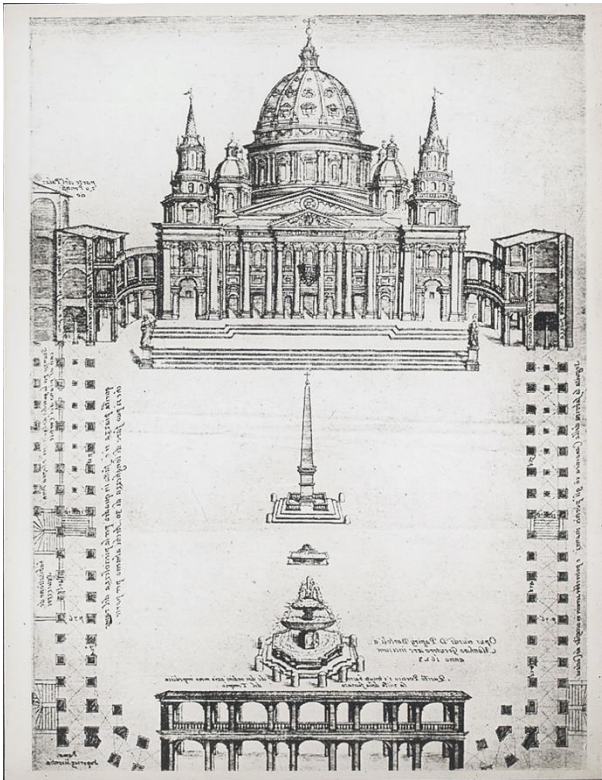


Abb. 27: Projekt für die Systematisierung des Petersplatzes, Papirio Bartoli, ca. 1620, Gravur.

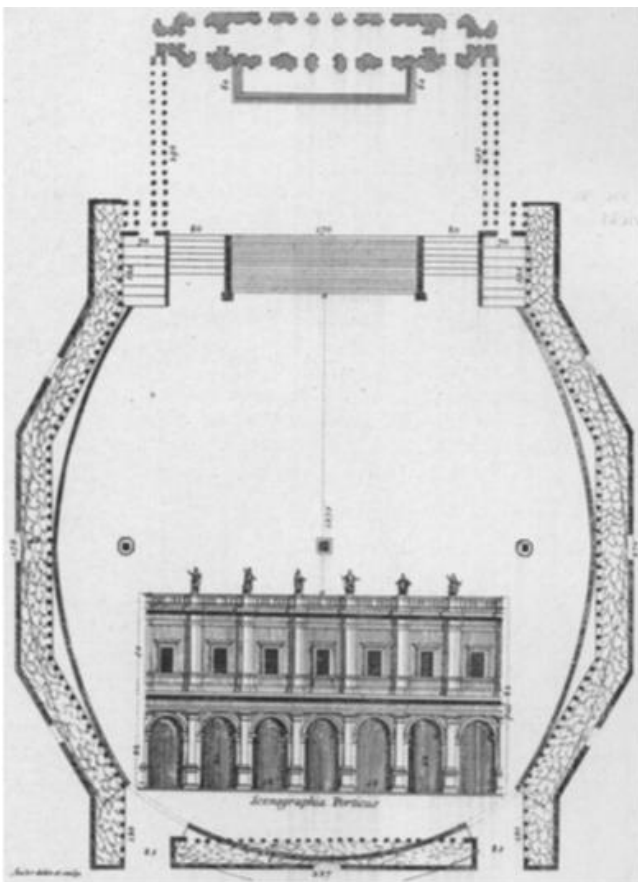


Abb. 28: Projekt für den Petersplatz, Carlo Rainaldi (nach Bonanni), um 1650.

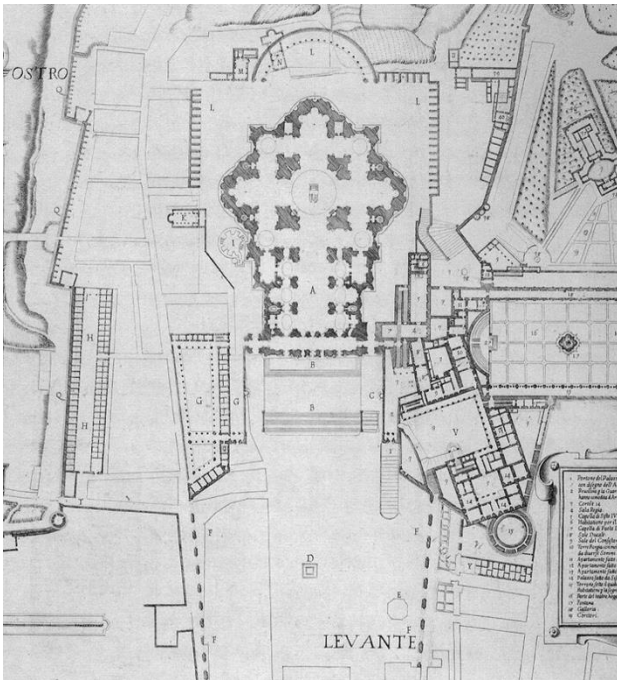


Abb. 29: Entwurf für die Systematisierung des Petersplatzes, Martino Ferrabosco, 1620, Gravur.

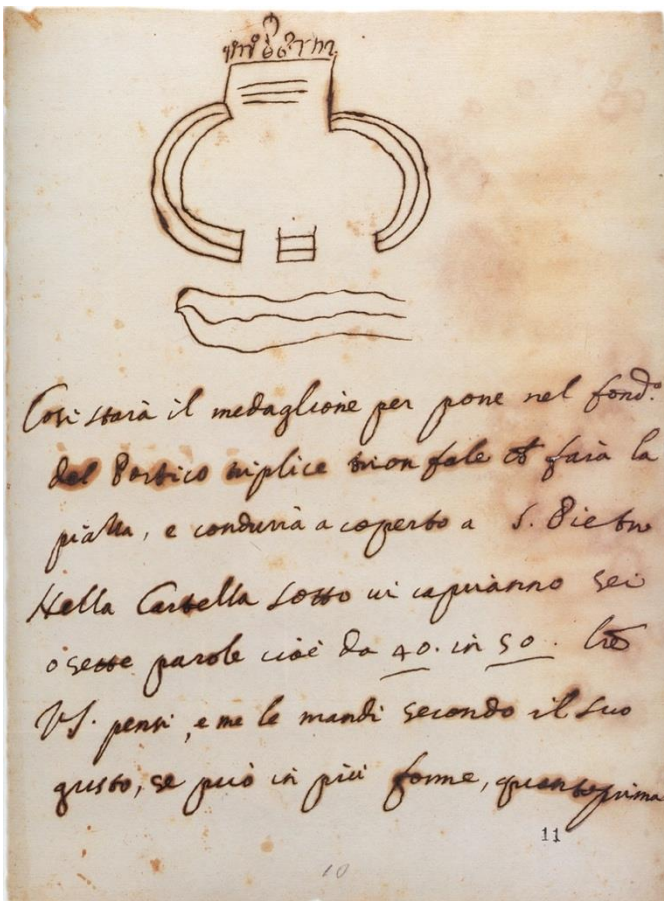
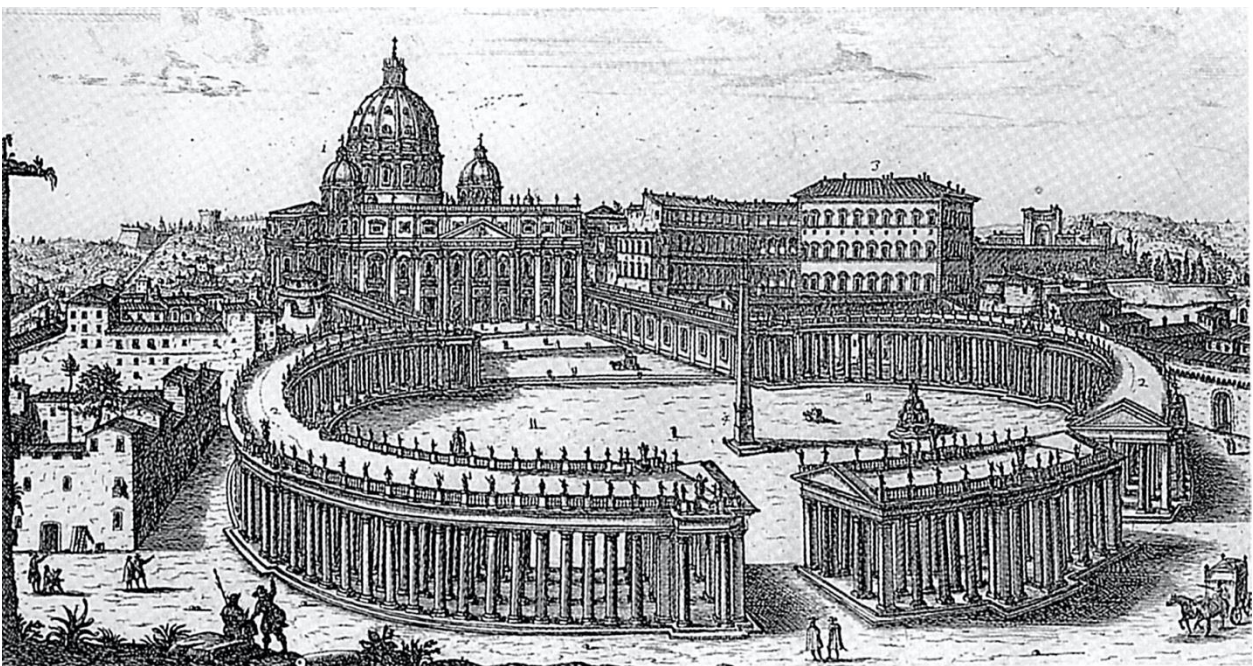


Abb. 30: Skizze für die Piazza San Pietro, Papst Alexander VII., 1655-67, Bleistift und Tusche Zeichnung, 27*20 cm.



Abb. 31: Medaille zur Grundsteinlegung der Kolonnaden vom Petersplatz, Gaspare Morone Mola 1669, 7.5 cm Durchmesser.



AAbb. 32: Entwurf für den *terzo braccio*, Giovanni Battista Falda, 1665, Stich.

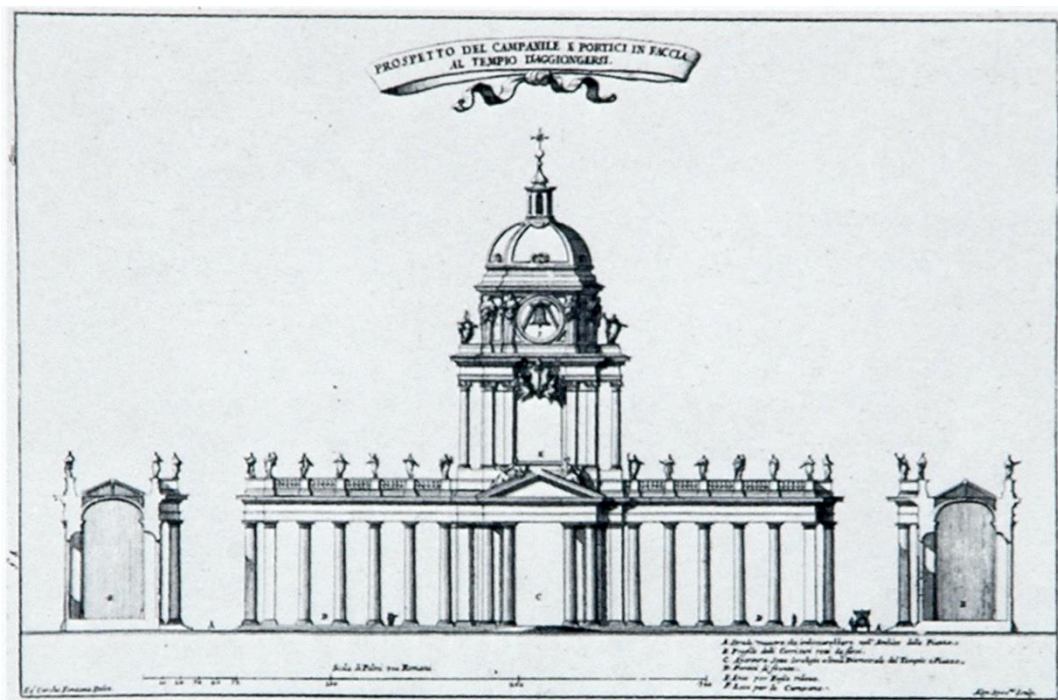


Abb. 33: Wiederaufnahme einer Lösung mit dem „dritten Flügel“, Carlo Fontana, um 1700.

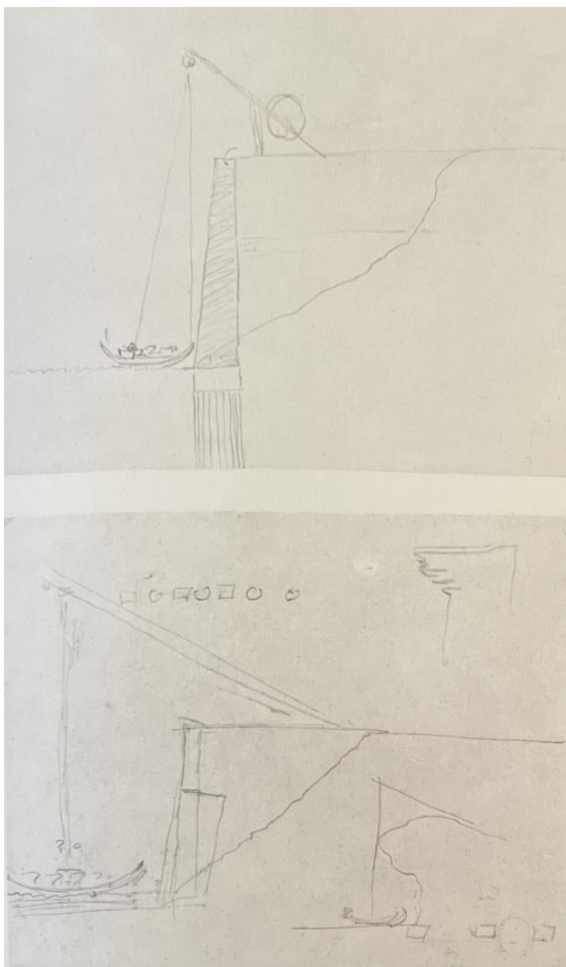


Abb. 34: Studien zum Tiberhafen, Gian Lorenzo Bernini.

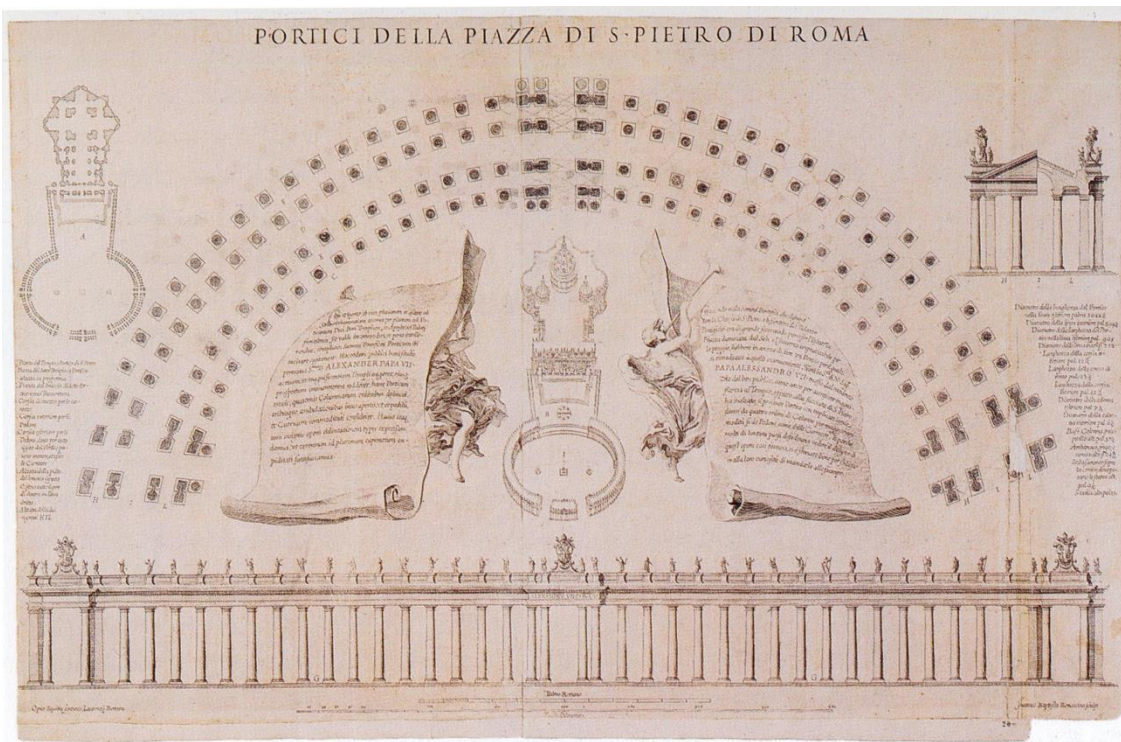


Abb. 35: Piazza San Pietro, Giovanni Battista Bonacina, Stich nach einem Entwurf Gian Lorenzo Bernini 1658/9.



Abb. 36: Südliche Kolonnaden auf dem Petersplatz.

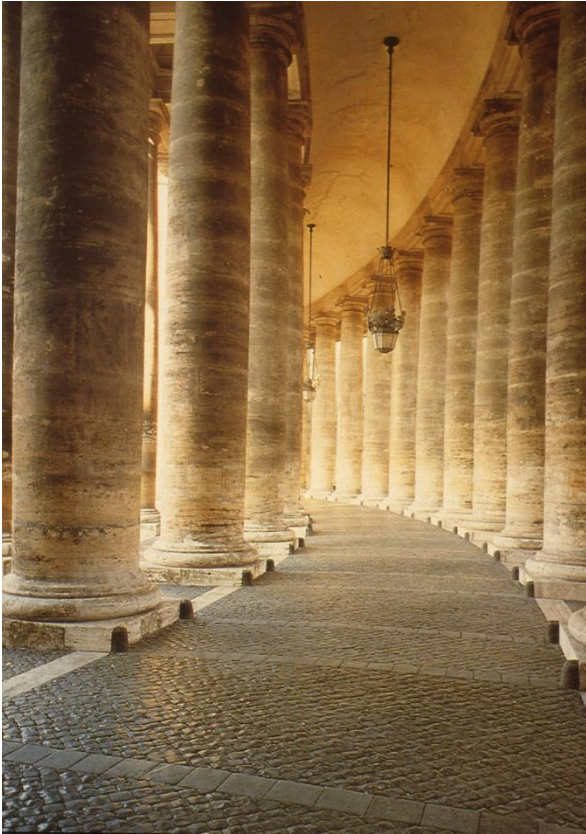


Abb. 37: Mittelschiff der Peterskolonnaden.



Abb. 38: Kolonnaden von St. Peter von dem Punkt aus betrachtet, auf dem sie hintereinander aufgereiht erscheinen.

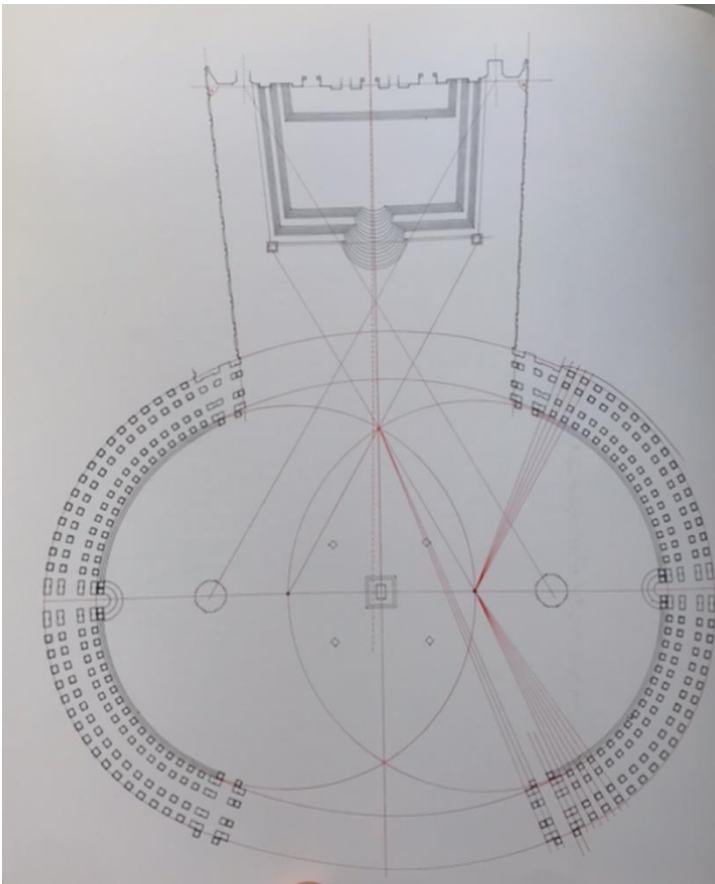


Abb. 39: Gesamtplan des Petersplatzes mit der geometrischen Konstruktion für die Kolonnaden, Franco Borsi, 1982.



Abb. 40: Blick auf den Eingang zum Nordkorridor auf dem Petersplatz.

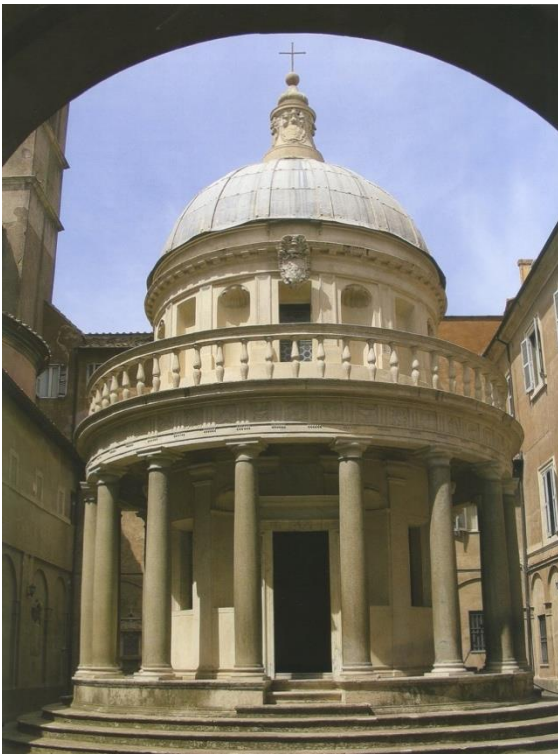


Abb. 41: Tempietto - Cappella della Crocifissione di San Pietro in Montorio, Donato Bramante, Rom, 1500-1510.



Abb. 42: Ansicht der Statuen auf den Kolonnaden des Petersplatzes.



Abb. 43: Entwürfe für zwei weibliche Heiligenfiguren auf der Balustrade der Peterskolonnaden, Gian Lorenzo Bernini, Leipzig Stadtbibliothek.



Abb. 44: Statuette der Hl. Agnes, Modell nach den Entwürfen Gian Lorenzo Berninis, zweites Drittel des 17. Jahrhunderts, 35.4*15.2*14.9, Bronze vergoldet, The Metropolitan Museum of Art.



Abb. 45: Kolonnaden im Bau, nach Lieven Cruyl, 1668, Gravur.

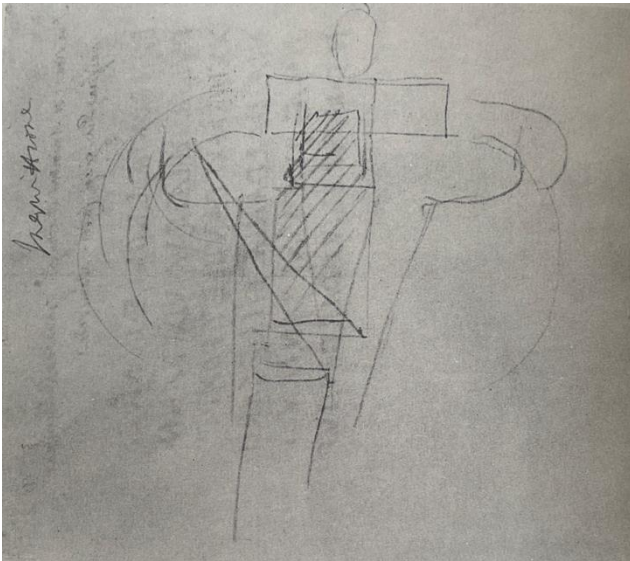


Abb. 46: Der Petersplatz mit Andeutung einer menschlichen Gestalt, Gian Lorenzo Bernini, Skizze, Codex Chigi J VI 205.

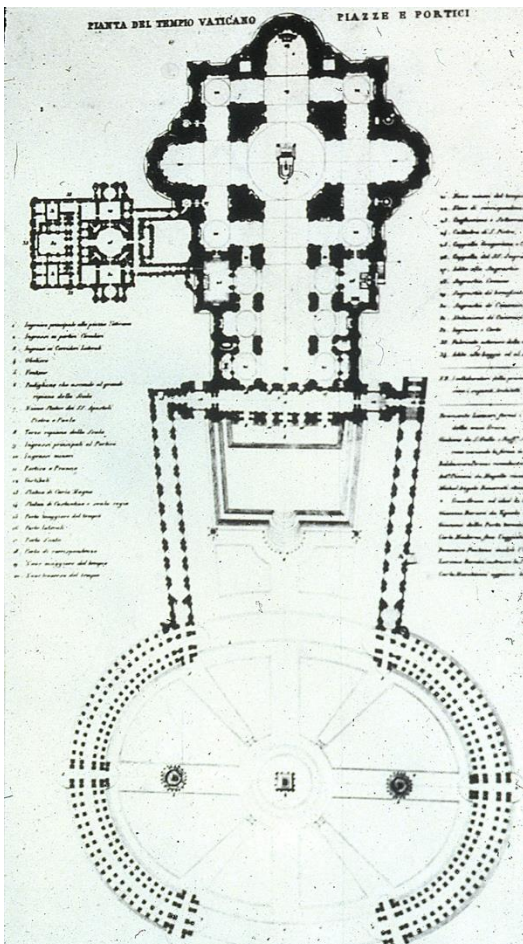


Abb. 47: Plan des Petersdoms mit dem Platz und den Kolonnaden, Carlo Fontana.

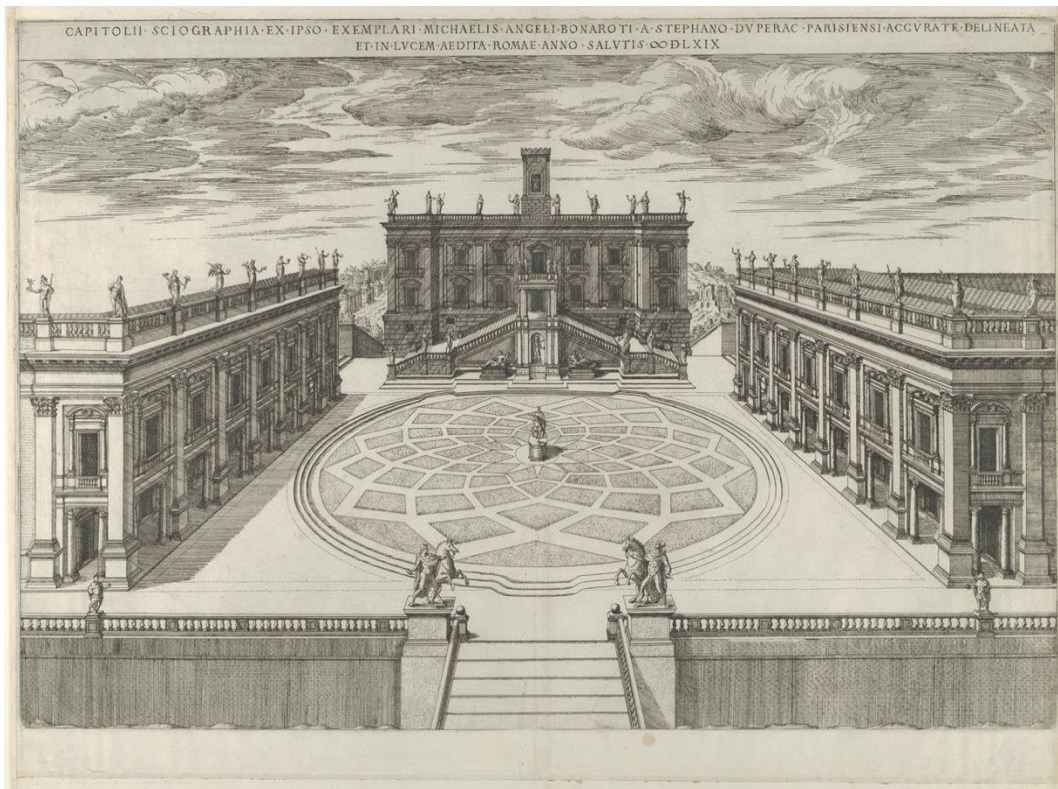


Abb. 48: Blick auf den von Michelangelo entworfenen Campidoglio, Etienne DuPérac, 1569.



Abb. 49: Detailansicht auf den Petersplatz.



Abb. 50: Turm für den Flügel zu Scala Regia unter Paul V., Marino Ferrabosco, Gravur.

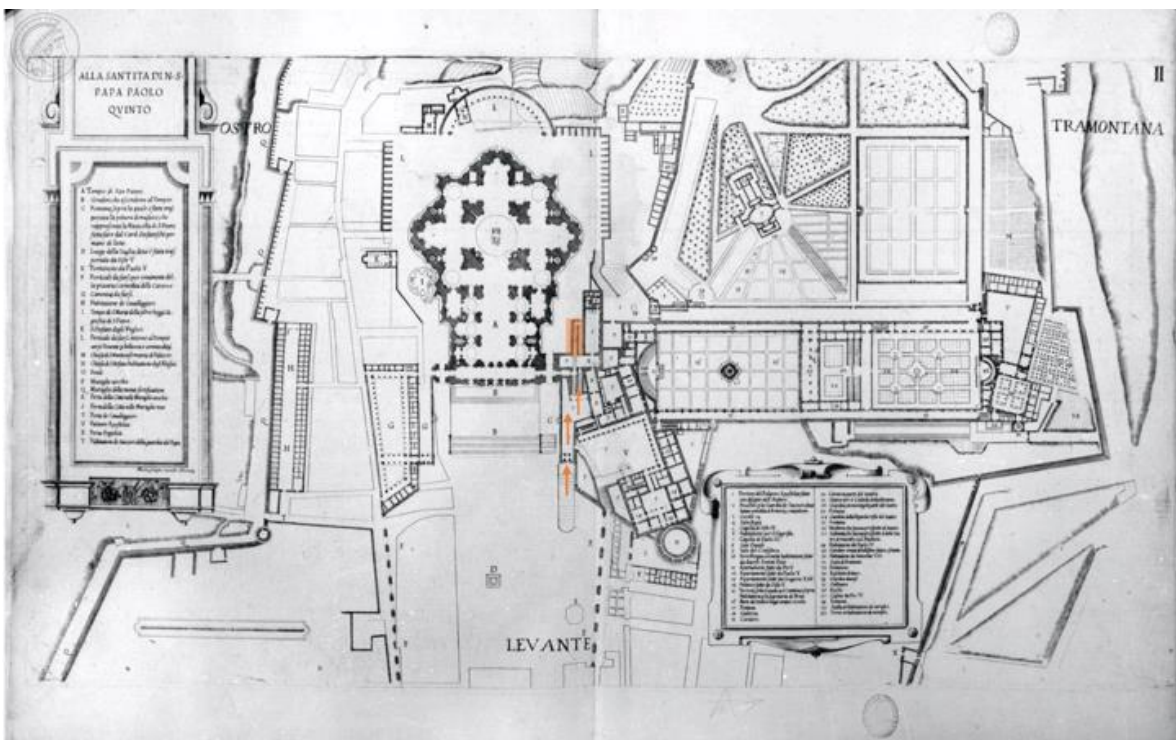


Abb. 51: Entwurf für die Systematisierung des Petersplatzes, Martino Ferrabosco, 1620, mit eigenständiger Kennzeichnung des nördlichen Korridors, der in die Scala Regia übergeht.

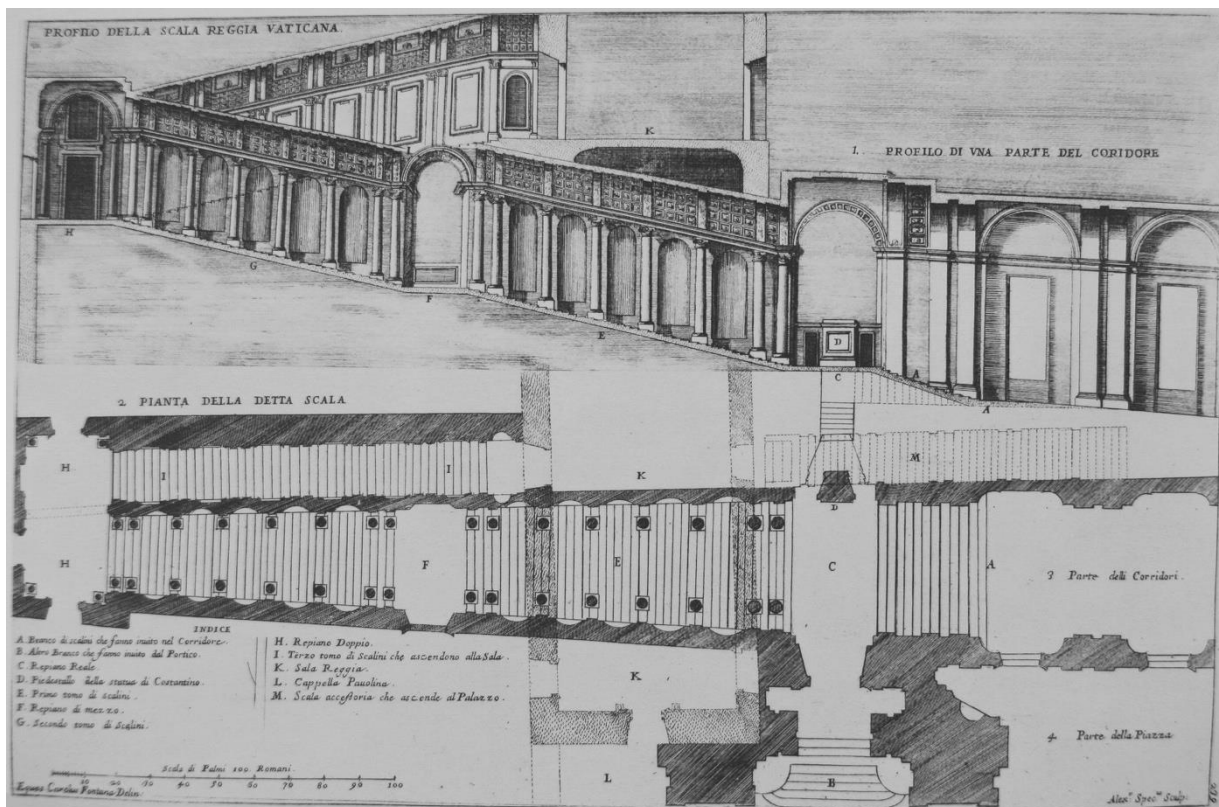


Abb. 52: Grundriss und Aufriss der Scala Regia, Carlo Fontana, 1694.



Abb. 53: Scala Regia, Gian Lorenzo Bernini, 1663-1666, Rom.

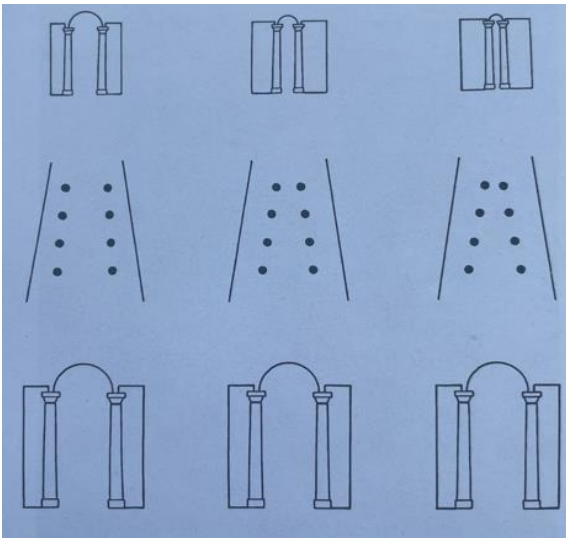


Abb. 54: Diagramm über die Auswirkung der Säulenstellungen auf die Bögen, Francesca Toffolo.



Abb. 55: Kolonnaden, Palazzo Spada, Francesco Borromini, 1653, Rom.



Abb. 56: Scala Regia, Alessandro Specchi, 1715, Gravur.



Abb. 57: Blick in das Gewölbe des doppelten Treppenabsatzes der Scala Regia, Rom.

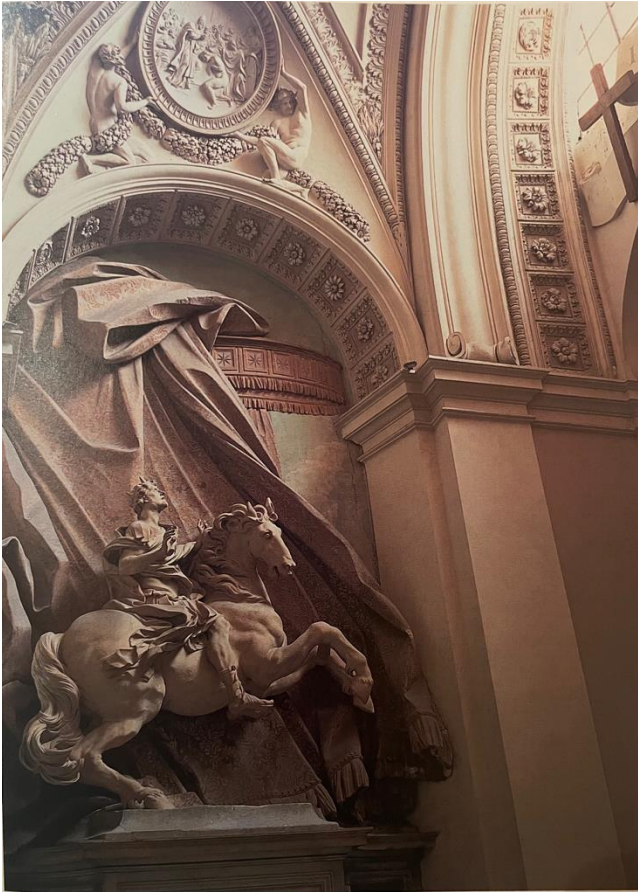


Abb. 58: Reiterstatue Konstantins, Gian Lorenzo Bernini, 1654-1670, Scala Regia, Rom.



Abb. 59: Lünettenfenster und Korridor gegenüber der Scala Regia über dem Korridor, Rom.



Abb. 60: Reiterstatue Konstantin im Lichtstrahl, Scala Regia, Rom.

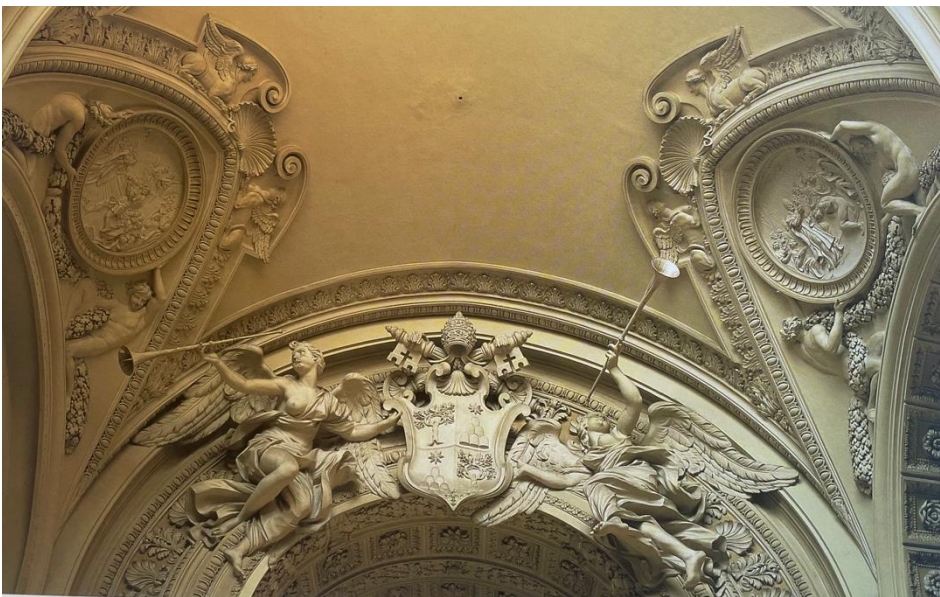


Abb. 61: Detail der Stuckatur über dem ersten Treppenabsatz der Scala Regia, Rom.



Abb. 62: Karl der Große, Agostino Cornacchini, 1725, St. Peter, Rom.



Abb. 63: Gründungsmedaille der Scala Regia, Gaspare Morone Mola, 1663.

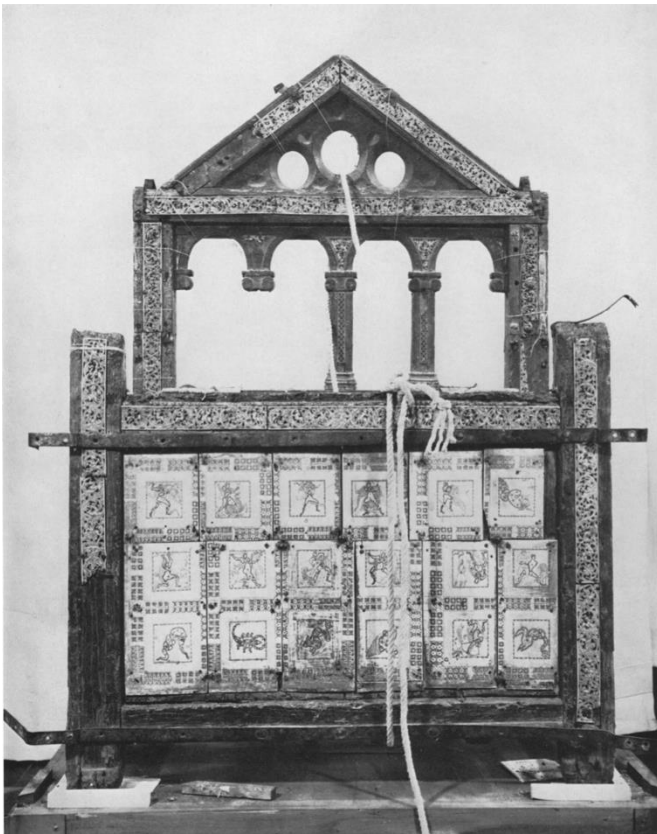


Abb. 64: *Cathedra Petri*, 9. Oder 10. Jahrhundert, Holz, St. Peter Rom.



Abb. 65: *Cathedra Petri*, Gian Lorenzo Bernini, 1657-1666, St. Peter Rom.



Abb. 66: *Cathedra Petri* in ihrem Aufstellungskontext, St. Peter, Rom.

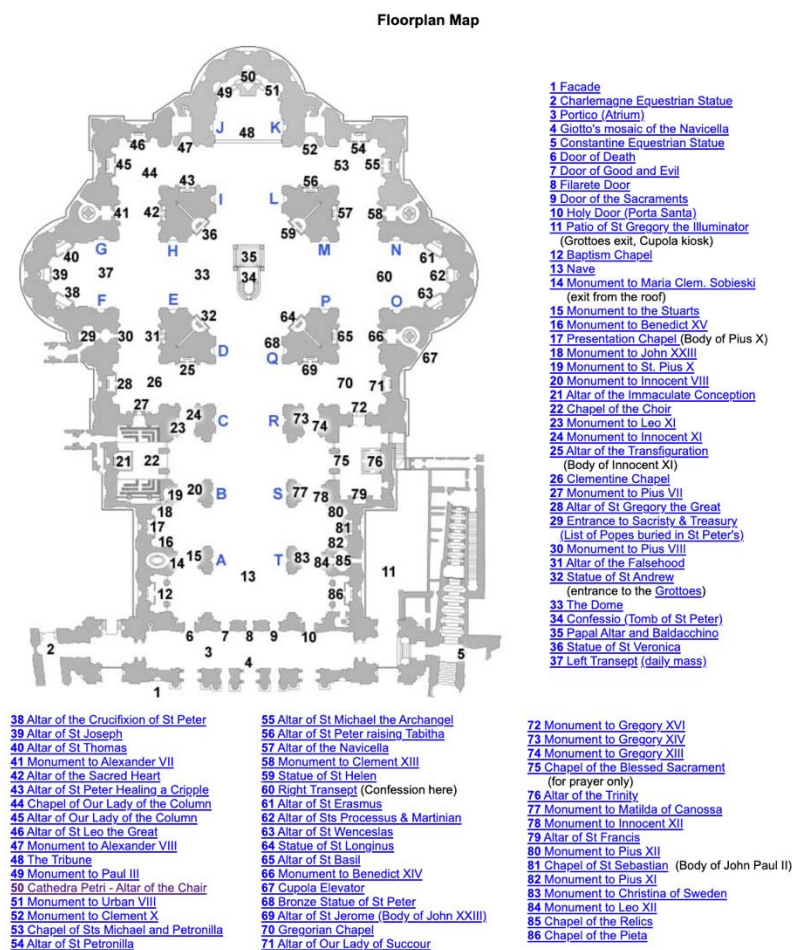


Abb. 67: Grundriss von St. Peter mit wichtigsten Monumenten, *Cathedra Petri* trägt die Nummer 50, der ursprüngliche Aufstellungsort des Grabmals Papst Alexanders VII. ist heute Nummer 41 und wäre ursprünglich Nummer 47 gewesen.

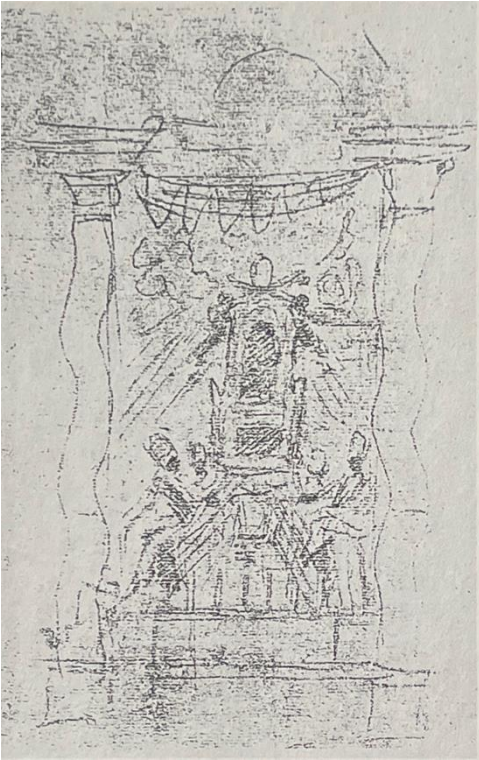


Abb. 68: Zeichnung der *Cathedra Petri* gesehen durch den Baldachin in St. Peter, Gian Lorenzo Bernini, BVA.



Abb. 69: Blick auf die *Cathedra Petri* durch den Baldachin, St. Peter, Rom.



Abb. 70: Grabmal Papst Alexanders VII., Gian Lorenzo Bernini, Petersdom, 1672-1678.



Abb. 71: Projekt für das Grabmal Alexanders VII. in St. Peter, Gian Lorenzo Bernini, Zeichnung, Privatbesitz.



Abb. 72: Projekt für das Grabmal Alexanders VII. in St. Peter, Gian Lorenzo Bernini, Zeichnung, Windsor Castle, Royal Library, Inv. Nr. 5603.



Abb. 73: Detail des Grabmals Alexanders VII., Gian Lorenzo Bernini, 1672-1678, Petersdom, Rom.



Abb. 74: Veritas, Detail des Grabmals Alexanders VII., Gian Lorenzo Bernini, 1672- 78, Petersdom, Rom.



Abb. 75: Detail des Grabmals Alexanders VII. mit Skelett, Gian Lorenzo Bernini, vergoldete Bronze, Petersdom, Rom, 1672-1678.



Abb. 76: Grabmal Papst Urban VIII., Gian Lorenzo Bernini, Petersdom, fertiggestellt 1647.



Abb. 77: Veritas, Gian Lorenzo Bernini, 1646, Galleria Borghese, Rom.

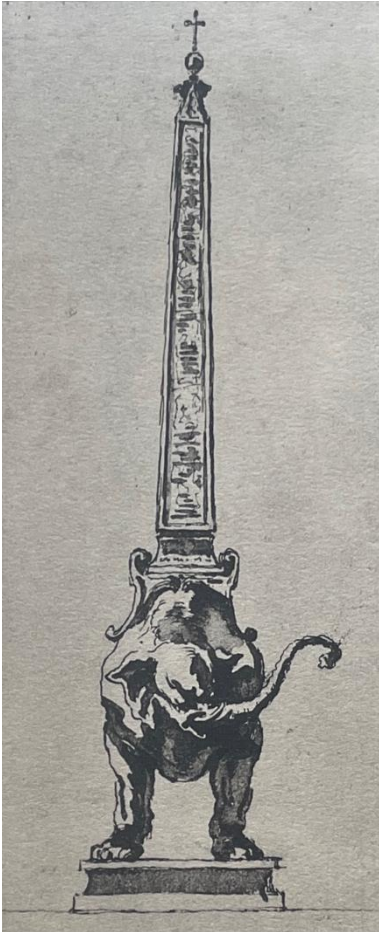


Abb. 80: Entwurf zu einem Elefantenmonument für den Palazzo Barberini, Gian Lorenzo Bernini, Windsor Castle RL 5628.

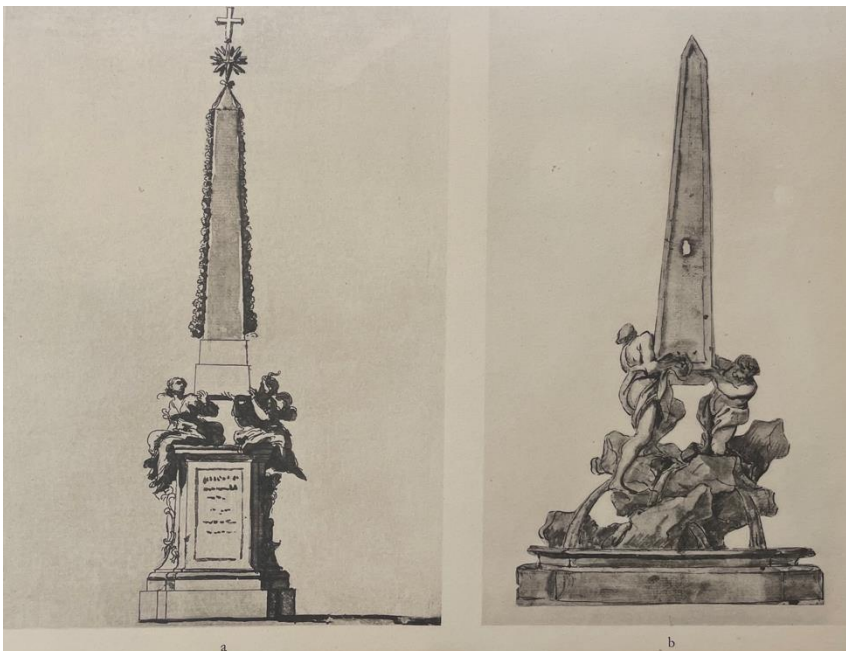


Abb. 81: Entwürfe für den Obelisk auf der Piazza della Minerva, Gian Lorenzo Bernini, 1665-1666, BVA, Chig. P. VII. 9. F. 129r.



Abb. 82: Entwürfe für den Obelisk auf der Piazza della Minerva, Gian Lorenzo Bernini, 1665-1666, BVA, Chig. P. VII. 9. F. 128r.



Abb. 83: Detail des Elefant mit Obelisk, Ercole Ferrata und Gian Lorenzo Bernini, 1665-1667, Piazza della Minerva, Rom.

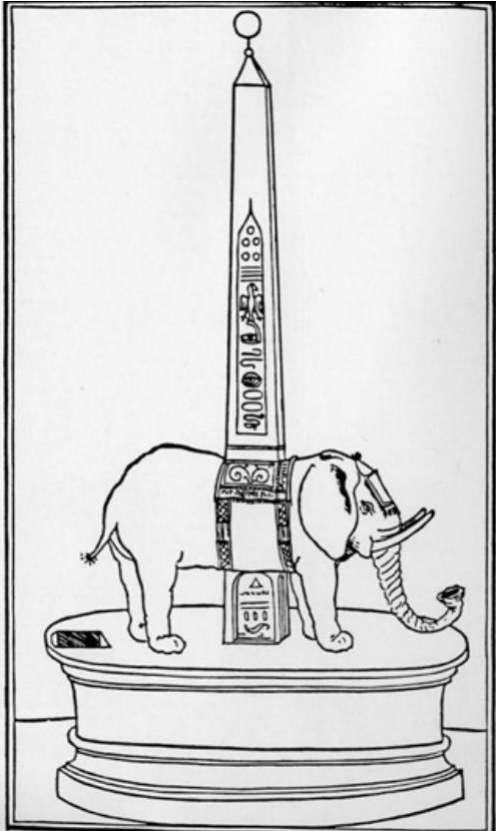


Abb. 84: Holzschnitt des Elefanten-Mausoleums, Francesco Colonna, Hypnerotomachia Poliphili, Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, um 1500.



Abb. 85: Allegorie der Religion, Cesare Ripa, 1608, Holzschnitt.

Eigenständigkeitserklärung

Eigenständigkeitserklärung Hiermit gebe ich die Versicherung ab, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig und ohne Benutzung anderer als der angegebenen Hilfsmittel angefertigt habe. Alle Stellen, die wörtlich oder sinngemäß aus veröffentlichten und nicht veröffentlichten Publikationen entnommen sind, sind als solche kenntlich gemacht. Die Arbeit wurde in gleicher oder ähnlicher Form weder im In- noch im Ausland (einer Beurteilerin/einem Beurteiler zur Begutachtung) in irgendeiner Form als Prüfungsarbeit vorgelegt.

WIEN 1. Juni 2021

A handwritten signature in black ink, consisting of a large, stylized capital 'R' followed by a smaller, cursive 'd' and a final flourish.

Abstract

Die vorliegende Arbeit will zeigen, wie Papst Alexander VII. Berninis künstlerisches Schaffen als Mittel der Macht eingesetzt hat.

Der Machtverlust der Kirche im 17. Jahrhundert und die persönlich erfahrene Niederlage Papst Alexanders VII. bei den Westfälischen Friedensverhandlungen beeinflussten die Kunstpatronage des Papstes maßgeblich. Um diese These zu belegen, wird zunächst der historische Kontext ausführlich analysiert. Dabei werden sowohl die politische, wirtschaftliche und soziale Lage in Europa, als auch der Machtverlust der Kirche und der Machtgewinn Frankreichs beleuchtet. In einem nächsten Schritt werden die Leben Alexanders VII. und Berninis thematisiert und das Verhältnis zwischen Päpsten und Künstlern in der Neuzeit in seinen Grundzügen dargestellt.

Anhand von sechs exemplarisch ausgewählten künstlerischen Werken Berninis soll die Auswirkung des Machtverlustes auf die Patronage Alexanders VII. aufgezeigt werden.

Am eindrucksvollsten sieht man die Kompensation des Niedergangs der kirchlichen Macht am Umbau des Petersplatzes. Der Neubau der Scala Regia soll die Überlegenheit der geistlichen über die weltliche Macht demonstrieren. Im Inneren des Petersdoms verwirklichte Alexander VII. mit der Cathedra Petri den Hegemonialanspruch der Kirche und verdeutlichte mit seinem Grabmal seine Demut gleichsam wie seine Tugenden. Der Elefant mit Obelisk stellt sowohl eine Mahnung zur Spiritualität als auch eine Apotheose des Papstes dar. Das städtebauliche Programm - von dem der Palazzo Chigi ein Teil ist – zeigt, wie übergreifend Alexander VII. die Erneuerung der Stadt und die damit einhergehende Rückführung Roms und der Kirche zu alter Glorie geplant hatte.

Anhand dieser Beispiele wird deutlich, in welchem Ausmaß Papst Alexander VII. die Kunst Berninis einsetzte, um dem Machtverlust der Kirche und des Papsttums entgegenzusteuern.