

Bramantes Chor der Peterskirche zu Rom

von FRANZ GRAF WOLFF METTERNICH

Kurze Zeit nach seinem Regierungsantritt hatte Nikolaus V. (1447 bis 1459) den Umbau der Peterskirche eingeleitet. Über die Pläne des Papstes gibt sein Biograph Giannozzo Manetti in der *Vita Nicolai V. summi Pontificis* Auskunft¹. Seine Schilderung, welche die Unerfahrenheit eines Laien in Bausachen erkennen läßt, wird glücklich ergänzt durch die Uffizienzeichnung 20 A (Taf. 26). Sie ist der endgültigen Fixierung des Planes für den von Julius II. begonnenen völligen Neubau der Basilika des Apostelfürsten unmittelbar vorausgegangen². Der Grundrißentwurf für den Neubau ist auf demselben Blatt mit den Grundrissen der konstantinischen Basilika und der Fundamente Nikolaus' V. synoptisch zusammengefaßt.

Die Absichten des Papstes, die Manetti³ anschaulich erläutert, finden in der Uffizienzeichnung volle Bestätigung. Indem die Breite des Querhauses der alten Basilika von 78 Palmen auf die Breite des Langhauses gebracht wurde, entstand eine quadratische Vierung, die, von einer Kuppel bekrönt, den päpstlichen Altar über dem Apostelgrab

¹ Gianozzo Manetti, *Vita Nicolai V. summi pontificis auctore Jannotto Manetto*... ed. L. Muratori, Mailand 1734. Vgl. Matthiae Palmierii Pisani opus de Temporibus suis ab anno MCCCCLIX, Florentiae 1748; Eugène Muentz, *Les Arts à la cour des papes pendant le XV^e et le XVI^e siècle* (Paris 1878) I; Georg Dehio, *Die Bauprojekte Nikolaus' des Fünften* und L. B. Alberti, *Repertorium f. Kunstwissenschaft* (1880) III; Torgil Magnuson, *Studies in Roman quattrocento Architecture*, Figura Bd. 9 (Stockholm 1958) p. 163 ff.; Franz Wolff Metternich, *Gedanken zur Baugeschichte der Peterskirche im 15. und 16. Jahrhundert*, Festschrift Otto Hahn (1955) II, No. 85.

² Das Blatt wird in den Uffizien im Carteggio des Francesco da Sangallo aufbewahrt, jedoch ist die Zuschreibung nicht haltbar. Vgl. Otto H. Förster, *Bramante* (Wien 1956) S. 279. Der Zeichner, welcher dem Sangallokreis ebenso wie Bramante nahesteht, ist jedoch bei dem derzeitigen Stand der Forschung nicht nachweisbar. Die Maßangaben sind ungenau: Breite des konstantinischen Langhauses und des Chores Nikolaus' V. nicht 110, sondern 106 römische Palmen, die allen Maßangaben für St. Peter zugrunde gelegt werden müssen, die Länge des Chores 205 und die Stärke der Fundamentmauern 32 Palmen. Vgl. Magnuson, p. 171 ff. Zu berücksichtigen ist, daß das Quadratnetz nicht ganz gleichmäßig (gedruckt?) ist.

³ Magnuson, p. 171 ff.; Wolff Metternich, *Festschrift Hahn*, S. 3, Anm. 6.

wie ein gewaltiges Ziborium umschließen sollte. Der 203 Palmen (= rund 45 Meter) lange Chor sollte für den in der alten Tribuna beengten päpstlichen Gottesdienst sowie für den zahlreichen Klerus neuen, würdigen Raum bieten, während die in den weiten Querhäusern und im Mittelschiff der Basilika versammelten Gläubigen freien Ausblick auf den Papstaltar haben sollten. Diese Absichten behielten auch für den Neubau Julius' II. im 16. Jahrhundert ihre Geltung.

Die Tatsache der Maßangleichung der neuen Bauteile an die konstantinische Basilika beweist, daß eine organische Verbindung mit dem alten Langhaus gesucht wurde⁴. So bestimmten die Maße, welche Konstantin seiner Basilika gegeben hatte, die Dimensionen der geplanten Neubauten Nikolaus' V.

Das Jahr 1454 scheint eine Unterbrechung gebracht zu haben; im folgenden Jahre starb der Papst. Die für die Jahre 1470 und 1471 erwähnten Arbeiten an der „Fabbrica Tribunae Sancti Petri“ und die Münze Pauls II. von 1470 dürften auf eine Fortsetzung der Unternehmungen Nikolaus' V. hindeuten⁵. Hiervon abgesehen, scheint nach dem Tode des Initiators der Neubaupläne nicht mehr viel zur Förderung der Arbeiten geschehen zu sein.

*

Das historische Bild der Persönlichkeit Julius' II. erlaubt die Annahme, daß der kühne Plan, die Neubauabsichten Nikolaus' V. wieder aufzugreifen, schon von Beginn des Pontifikates an bestanden habe. Zum festen Entschluß waren sie indessen erst im dritten Regierungsjahr, spätestens im April 1505, herangereift.

Über die Vorgänge, welche diesem wichtigen Ereignis vorausgegangen waren, sind wir mangelhaft unterrichtet. Der Bericht *Condivis* in seiner Lebensbeschreibung Michelangelos⁶, welcher, soweit er die Vorgeschichte des Neubaus von St. Peter betrifft, widerspruchsvoll und wenig glaubwürdig ist, besitzt für unser Thema insofern Bedeutung, als er Angaben über das Chorfundament Nikolaus' V. enthält. Es sei beim Tode dieses Papstes so weit gediehen gewesen, daß die Mauern drei braccien (= $7\frac{1}{2}$ Palmen = 1,7 m) über die Erdgleiche emporgeragt hätten. Der Biograph erwähnt ausdrücklich, daß die neue Kirche Kreuzform erhalten sollte und daß Nikolaus V. begonnen habe, die Tribuna hochzuführen. Von den westlichen Querhauswänden spricht er nicht.

⁴ Magnuson, p. 197 und Anm. 77.

⁵ Magnuson, p. 168/169. Das Chorfundament Nikolaus' V. ist in der Literatur häufig als „Rossellinochor“ bezeichnet worden, der Bramantechor sogar als „Rossellino-Bramantechor“. Magnuson (S. 211 ff.) hat bewiesen, daß ausreichende Gründe für eine Zuschreibung an Rossellino nicht vorliegen. Der Verfasser spricht daher nur vom „Fundament“ oder vom „Chor Nikolaus' V.“. Der Bau, welcher das Thema dieses Aufsatzes bildet, ist das alleinige Werk Bramantes und wird daher „Bramantechor“ genannt.

⁶ *Ascanio Condivi, Das Leben des Michelangelo Buonarroti*, übertragen von Robert Diehl, Leipzig 1939, XXVII, S. 33.

Die Uffizienzzeichnung 20 A läßt aber darauf schließen, daß auch für diese die Fundamente gelegt worden waren; jedoch ist kaum anzunehmen, daß sie die gleiche Höhe wie der Chor erreicht hätten ⁷.

Jedenfalls war das vorhandene Mauerwerk so umfangreich und die darin investierten Mittel so erheblich, daß es bei dem Neubau nicht ignoriert werden durfte. Neben diesen wirtschaftlichen Gründen sprachen naheliegende technische Überlegungen für die Inkorporierung dieser äußerst soliden Bauteile in das geplante Werk. Der Chor der neuen Basilika Julius' II. mußte also auf die Grundmauern Nikolaus' V. gesetzt und ihm das Breitenmaß von rund 106 Palmen gegeben werden. Jede Veränderung der Abmessungen mußte größte technische Schwierigkeiten verursachen, die wiederum untragbare finanzielle Lasten zur Folge gehabt hätten, und vor allem unabsehbaren Zeitverlust. Das war für Julius II., der zu Lebzeiten wenigstens etwas von seinen Plänen verwirklicht sehen wollte, ausschlaggebend. Demgemäß wurden den Architekten bindende Verpflichtungen auferlegt. In der Tat zeigen nicht nur die nach der Grundsteinlegung im Jahre 1506 entstandenen Entwürfe und das ausgeführte Mauerwerk jenes Breitenmaß von rund 106 Palmen ⁸, sondern auch alle vor diesem Termin entstandenen Pläne ⁹.

⁷ Die erst bei der Erbauung der Südtribuna abgebrochene Kapelle der hl. Petronilla am Südennde des alten Querschiffes verhinderte den Bau der Fundamentmauer an dieser Stelle. Im Sommer 1514 wurde eine Verstärkungsmauer vermessen, die wahrscheinlich einige Jahre vorher zwischen dem südwestlichen Kuppel Pfeiler und dem Gegenpfeiler in nord-südlicher Richtung angelegt worden war. Also war auch an dieser Stelle das Querhausfundament Nikolaus' V. noch nicht ausgeführt. Karl Frey, *Zur Baugeschichte des St. Peter*, Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen XXXI, Beiheft I, Berlin 1911, Regeste E 1 39. Condivi gibt die Höhe des Chorfundamentes mit drei Braccien an, offenbar auf Grund mündlicher Überlieferung; denn z. Z. der Veröffentlichung seiner *Vita des Michelangelo (1553)* war das Fundament bereits überbaut. Die Annahme Magnusons, dasselbe sei 13 Braccien hoch gewesen, beruht offenbar auf einer irrigen Interpretation der Stelle bei Palmieri „... altissima jacit fundamenta, murumque ulnarum tredecim erigit, ...“. „Altissima“ ist die Höhe des Fundamentes von der Sohle bis zur Erdgleiche, im deutschen Sprachgebrauch = Tiefe. „Murumque ulnarum tredecim“ kann nur die Dicke der Mauer kennzeichnen; zu übersetzen: eine 13 Ellen (= Braccien) breite Mauer. 13 Braccien = 32½ Palmen. Ich berechne die Breite des Fundaments mit 32 Palmen. Dieses Maß deckt sich also mit den Angaben Palmieris. Die halbe Palme = 0,11 m fällt nicht ins Gewicht. Bei der Berechnung der Maße war mir Dr. Günter Urban behilflich, wofür ihm hiermit gedankt sei.

⁸ Kleine Ungenauigkeiten bei den Maßangaben auf Uff. 20 A (Taf. 6) erklären sich durch die Ungleichmäßigkeit des vorgezeichneten oder gedruckten Quadratnetzes und dadurch, daß der Zeichner seine Linien im allgemeinen auf die Linien des Quadratnetzes setzte und somit kleinere Teilungen als 5 Palmen vermied.

⁹ Die vor 1506 entstandenen Pläne sind daran zu erkennen, daß Form und

Nur der etwa zu Anfang des Jahres 1506 gezeichnete Plan Fra Giocondos (Uffizien 6 A)¹⁰ und ein in den Sangallo-Kreis einzuordnender Grundriß in der Albertina zu Wien (XXIV, II a/1, n. 791)¹¹ bilden eine Ausnahme. Indessen tragen auch sie insofern den Vorschriften Rechnung, als die Chorpfeiler beziehungsweise die Chorwände in das Innere des von den Fundamentmauern umschlossenen Raumes gestellt werden¹². Auch der berühmte, auf Pergament gezeichnete Plan Bramantes, Uffizien 1 A, beruht auf der gleichen Maßgrundlage. Dagobert Frey hatte schon im Jahre 1915 diese Tatsache erkannt¹³, für die der Verfasser neues Beweismaterial erbringen konnte¹⁴.

Diese Maßanpassung war nur sinnvoll, wenn Teile der vorhandenen Bauten, nämlich die Fundamente Nikolaus' V., benutzt werden sollten; denn über die alte Basilika war mit dem Beschluß Julius' II., die Grabeskirche des Apostelfürsten von Grund auf neu zu bauen, das *pereat* ausgesprochen.

Wie seinerzeit die Anpassung der Bauten Nikolaus' V. an die konstantinische Basilika die Breitenmaße des Chores und des Querschiffes bestimmt hatte, so lieferte für den Neubau Julius' II. das Chorfundament Nikolaus' V. die Maßgrundlage, auf der alle anderen Abmessungen der neuen Peterskirche basieren. So hat denn der Bau Konstantins des Großen über die Fundamentanlagen Nikolaus' V., von denen jetzt nichts mehr sichtbar ist, der heutigen Basilika des Apostelfürsten sein Maßgesetz auferlegt.

Am 18. April 1506 erfolgte bekanntlich die Grundsteinlegung des Neubaus, dessen Leitung in den Händen Donato Bramantes lag. Schon vor diesem Datum waren anscheinend Arbeiten an dem Chorfundament

Maße der Kuppelpfeiler und der Kuppeldurchmesser nicht mit der Ausführung übereinstimmen. Die wichtigsten sind die Uff. 1 A, 3 A r u. v, 6 A, 8 A r u. v, 20 A (Taf. 26), 7945 A r u. v, Albertina XXIV, IIa/1, n. 791, XXIV, n. IIa/2, 790 r u. v, XXIV, n. IIa/3, 798 r (diese drei gehören zusammen), XXIV, n. IIa/3, 789 v, Codex Coner 17. Andere von der Ausführung abweichende Blätter sind als Studien im Anschluß an die St.-Peter-Entwürfe zu betrachten.

¹⁰ Franz Wolff Metternich, *Der Entwurf Fra Giocondos für Sankt Peter*, Festschrift für Kurt Bauch, München-Berlin 1957, S. 155 ff.

¹¹ Dagobert Frey, *Ein unbekannter Entwurf Giuliano da Sangallo für die Peterskirche in Rom*, *Miscellanea Francesco Ehrle*, Roma 1924, II, S. 437 ff.

¹² Bei beiden Entwürfen sind die Pfeiler bzw. die Langhauspfeiler in die Schiffsbreite der alten Basilika oder des Chorfundamentes gestellt, dergestalt, daß die Breite der projektierten Kreuzarme 60 Palmen = heutige Breite der Arkaden beträgt.

¹³ Dagobert Frey, *Bramantes St.-Peter-Entwurf und seine Apokryphen*, Wien 1915, S. 9; ders., *Miscellanea Ehrle*, S. 438.

¹⁴ Wolff Metternich, *Festschrift Hahn*, S. 4, Abb. 1.

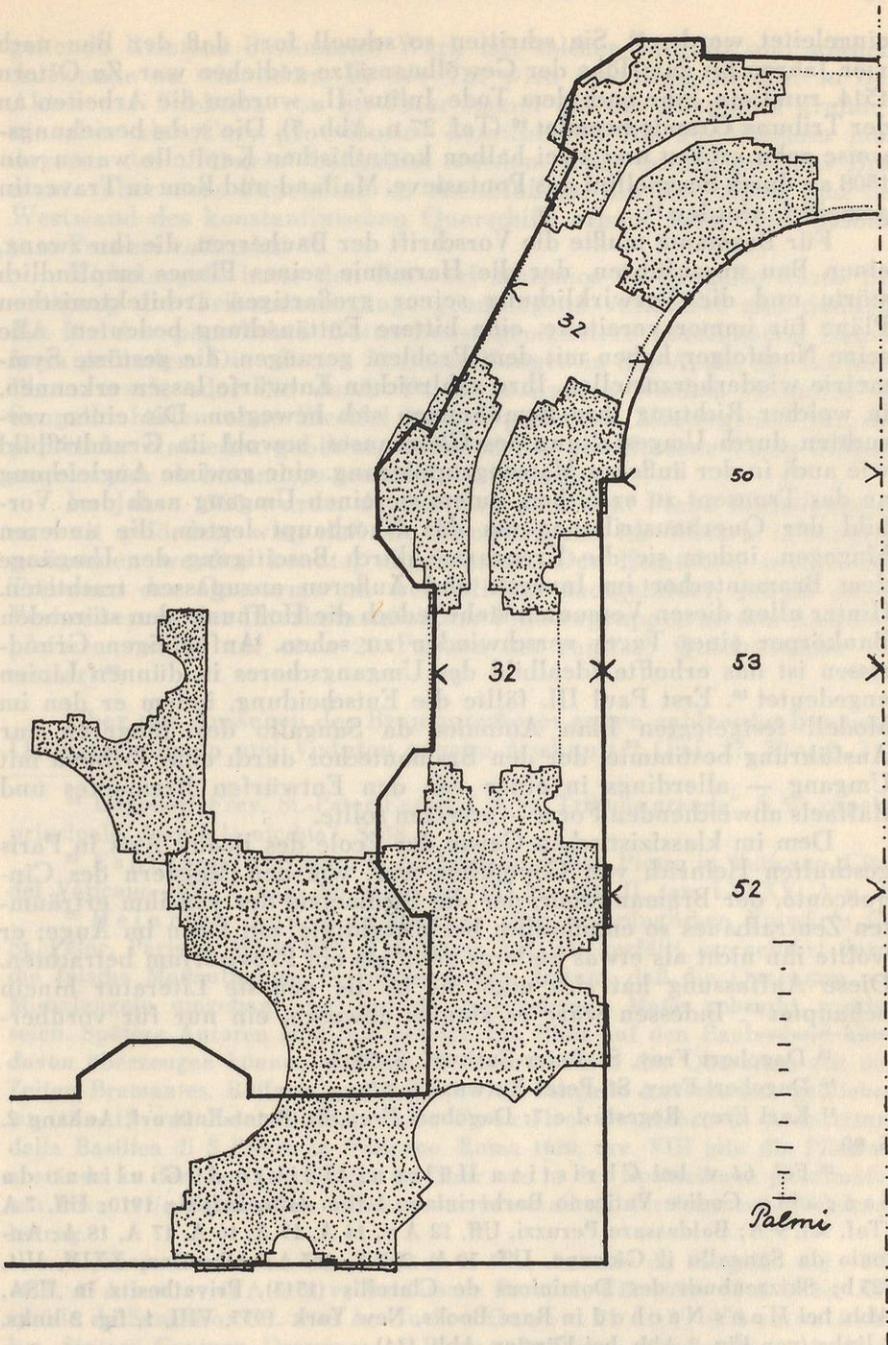


Abb. 5. Grundriß der südlichen Hälfte des Bramantechores nach Antonio da Sangallo d. J. (Uff. 44 A) mit Eintragung des Fundaments Nikolaus' V.

eingeleitet worden¹⁵. Sie schritten so schnell fort, daß der Bau nach vier Jahren bis zur Höhe der Gewölbeansätze gediehen war. Zu Ostern 1514, rund ein Jahr nach dem Tode Julius' II., wurden die Arbeiten an der Tribuna Grande beendet¹⁶ (Taf. 27 u. Abb. 5). Die sechs beziehungsweise zehn großen und zwei halben korinthischen Kapitelle waren von 1508 an durch Scarpellini aus Pontasieve, Mailand und Rom in Travertin gemeißelt worden¹⁷.

Für Bramante mußte die Vorschrift der Bauherren, die ihn zwang, einen Bau auszuführen, der die Harmonie seines Planes empfindlich störte und die Verwirklichung seiner großartigen architektonischen Pläne für immer vereitelte, eine bittere Enttäuschung bedeuten. Alle seine Nachfolger haben mit dem Problem gerungen, die gestörte Symmetrie wiederherzustellen. Ihre zahlreichen Entwürfe lassen erkennen, in welcher Richtung ihre Bemühungen sich bewegten. Die einen versuchten durch Umgestaltung des Chorhauses, sowohl im Grundrißbild wie auch in der äußeren Massengruppierung, eine gewisse Angleichung an das Transept zu erreichen, indem sie einen Umgang nach dem Vorbild der Querhaustribunen um das Chorhaupt legten, die anderen hingegen, indem sie die Kreuzarme durch Beseitigung der Umgänge dem Bramantechor im Inneren und Äußeren anzupassen trachteten. Hinter allen diesen Versuchen steht jedoch die Hoffnung, den störenden Baukörper eines Tages verschwinden zu sehen. Auf einigen Grundrissen ist das erhoffte Idealbild des Umgangschores in dünnen Linien angedeutet¹⁸. Erst Paul III. fällte die Entscheidung, indem er den im Modell festgelegten Plan Antonios da Sangallo des Jüngeren zur Ausführung bestimmte, der den Bramantechor durch eine Tribuna mit Umgang — allerdings in einer von den Entwürfen Bramantes und Raffaels abweichenden Form — ersetzen sollte.

Dem im klassizistischen Geiste der École des Beaux Arts in Paris geschulten Heinrich von Geymüller war, wie den Meistern des Cinquecento, der Bramantechor, der die Symmetrie des von ihm erträumten Zentralbaues so empfindlich beeinträchtigte, ein Dorn im Auge; er wollte ihn nicht als etwas anderes denn als ein Provisorium betrachten. Diese Auffassung hat sich noch bis in die neueste Literatur hinein behauptet¹⁹. Indessen wäre es sinnlos gewesen, ein nur für vorüber-

¹⁵ Dagobert Frey, St.-Peter-Entwurf, S. 54.

¹⁶ Dagobert Frey, St.-Peter-Entwurf, S. 57.

¹⁷ Karl Frey, Regeste I e 7; Dagobert Frey, St.-Peter-Entwurf, Anhang 2, S. 90.

¹⁸ Fol. 64 v, bei Christian Hülsen, *Il libro di Giuliano da Sangallo*, Codice Vaticano Barberiniano latino 4424, Leipzig 1910; Uff. 7 A (Taf. 52), 9 A; Baldassare Peruzzi, Uff. 12 A v, 14 A, 15 A, 16 A, 17 A, 18 A; Antonio da Sangallo il Giovane, Uff. 39 A, 252 A, 255 A; Albertina, XXIV, II/1, 725 b; Skizzenbuch des Dominicus de Clarellis (1513), Privatbesitz in USA, Abb. bei Hans Nachod in *Rare Books*, New York 1955, VIII, 1, fig. 2 links, 7 links (von Fig. 2 Abb. bei Förster, Abb. 111).

¹⁹ Magnuson, p. 171.

gehende Existenz bestimmtes Werk mit solcher Sorgfalt und solchem Aufwande zu schmücken. In der Tat wird der Bramantechor in den Akten der Fabbrica von St. Peter immer als die „Cappella grande“, nie aber als „Coro provvisorio“ bezeichnet²⁰. Als Provisorium muß dagegen der „Tiburio“ betrachtet werden, jenes Schutzhaus, das Bramante über dem Papstaltar im Anschluß an die alte Apsis und die Westwand des konstantinischen Querschiffs erbaut hatte (von Baldassare Peruzzi vollendet)²¹.

Michelangelo hatte den Entwurf Antonios da Sangallo durch Beseitigung der Tribunenumgänge grundlegend verändert und dadurch die für den päpstlichen Gottesdienst geeignetere geschlossene Raumform gefunden. Die offenen Säulenstellungen in der Apsis, die Raffaels Plan vorsah, oder die durch Türen geöffneten Nischen Antonios da Sangallo hätten ohne Zweifel keinen günstigen Hintergrund für die päpstliche Kathedra gebildet, während die geschlossene Form Michelangelos sich als besonders geeignet erwiesen hat.

Im Jahre 1585 wurde, da der Bau nach dem Plane Michelangelos so weit gefördert war, daß die Haupttribuna im Westen in Angriff genommen werden konnte, abgebrochen. Der Ersatzbau wurde den Tribunen der Querarme im wesentlichen nachgebildet, jedoch durch Verbreiterung der Interkolumnien der Pilastergruppen an den Apsidenpfeilern von 15 auf etwa 20 Palmen um rund 25 Quadratmeter erweitert²².

*

Über das Aussehen des Bramantechores geben zahlreiche Baurisse, Detailaufnahmen und Veduten genaue Auskunft²³ (Taf. 27, 30 a, b, 31).

²⁰ Dagobert Frey, St.-Peter-Entwurf, S. 56 „Tribuna grande“, S. 57 „capella principale, dove è la nicchia“, S. 58.

²¹ *Esplorazioni sotto la confessione di San Pietro in Vaticano*, Città del Vaticano 1951, I, pag. 205 segg., fig. 155 bis 161, II, tav. LXXXV, A u. B.

²² Heinrich von Geymüller (Die ursprünglichen Entwürfe für St. Peter, Paris u. Wien 1875, Tafelband, Taf. 45) verfällt, irreführend durch die falsche Maßaufnahme Ferraboscos, dem Irrtum, daß die Querarme von Michelangelo umgebaut und auf die angegebenen Maße gebracht worden seien. Spätere Autoren sind ihm gefolgt. Ein Blick auf den Baubestand hätte davon überzeugen können, daß die Pfeilerarchitektur der Querarme seit den Zeiten Bramantes, Raffaels und Antonios da Sangallo unverändert geblieben ist (12—15—12 Palmen). Martino Ferrabosco, *Libro di Architettura della Basilica di S. Pietro in Vaticano*, Roma 1620, tav. VIII gibt die Pilasterabstände an den Apsidenpfeilern im Chor wie in der Nordtribuna gleichmäßig mit etwa $19\frac{6}{10}$ Palmen an, während das Intervall an der letzteren 15 Palmen betrug.

²³ Jacopo Sansovino (?): Uff. 4 A u. 5 A; Antonio da Sangallo d. J.: Uff. 40 A, 45 A r u. v, 44 A r u. v; Baldassare Peruzzi: Uff. 105 A (Taf. 30 b); Aristotele da Sangallo: Uff. 1848 A; Codex Coner, Bl. 31, 71 (Thomas Ashby, *Sixteen-Century Drawings of Roman Buildings Attributed to Andreas Coner*, Papers of the British School at Rome, London 1904, II). Anonymus nach

Der sogenannte Codex Coner im Soane-Museum zu London enthält einen vermutlich von Giovanni Battista da Sangallo („il Gobbo“) gezeichneten, sehr aufschlußreichen Grundriß der zur Zeit des Todes Bramantes (1514) vollendeten Teile der Peterskirche²⁴. Er zeigt, daß die Kuppelpfeiler beiderseits des Chores sowie die zugehörigen Konterpfeiler an ihrer Westseite die „Vierzigpalmennischen“ der übrigen Pfeiler nicht aufweisen. In dem Mauerwerk sind große Treppen- oder Rampenschächte ausgespart, in welche die rund um den Chor laufenden Gänge einmünden. Es ist also zu erkennen, daß die Pfeiler in organischer Verbindung mit dem Chor errichtet wurden.

Eine genaue Maßaufnahme Antonios da Sangallo des Jüngeren (Uff. 44 A), die kurz nach 1540 entstanden sein mag, bestätigt die Angaben im Codex Coner und zeigt, daß der räumliche Abschluß der westlichen Querhausarkaden durch Nischen gesucht wurde, die den übrigen Vierzigpalmennischen nachgebildet waren, so daß im Grundrißbild eine Art von Triconchos entstand; dahinter rechteckige Räume für Schatzkammern oder Sakristeien (Taf. 27)²⁵. Die Zeichnung Antonios läßt erkennen, daß die Nische wahrscheinlich nicht gleichzeitig mit den Pfeilern erbaut wurde, sondern später als Verlegenheitslösung, und zwar, wie die Aufschrift meldet, von Fra Giocondo. Eine Vedute von Marten van Heemskerck²⁶ (Taf. 28) zeigt ihre den übrigen Vierzigpalmennischen angeglichene Innengliederung bis zur Kämpferhöhe sowie den Anschluß an den südwestlichen Konterpfeiler, der ohne

Marten van Heemskerck, kurz vor 1538; Hermann Egger, Römische Veduten, Handzeichnungen aus dem XV. bis XVII. Jahrhundert zur Topographie der Stadt Rom, Wien 1932, Bd. 1, Taf. 30 u. Zeichnung im Soane-Museum, London; Theobald Hofmann, Entstehungsgeschichte des St. Peter in Rom, Zittau 1928, Abb. 60; Heemskerck, vor 1543, Egger 36; Anonymus, 1543, Egger 38; Heemskerck, Ende 1543 bis Anfang 1544, Egger 33, 37, 39; Hieronymus Cock, Ende 1543 bis Anfang 1544, Geymüller, Entwürfe, Bl. 49, Fig. 2; Anonymus, um 1555, Egger 42, 43; Anonymus 1559—1561, Egger 32; Anonymus Fabriczy, um drittes Viertel 16. Jh.; Giorgio Vasari 1546, Fresko in der Sala dei cento giorni der Cancelleria; Wiederholung (1562) auf Fresko Vasaris in der sog. Sala di Leone X im Palazzo Vecchio, Florenz (im Vordergrund anachronistische Darstellung Leos X., dem die Pläne für den Neubau von St. Peter vorgelegt werden).

²⁴ Coner, 31. Zuschreibung an Giovanni Battista da Sangallo „il Gobbo“ durch G. de Angelis d'Ossat, L'autore del Codice Londinese attribuito ad Andrea Coner, Palladio I, 1951, pag. 94 segg. Der „Gobbo“ darf als Bruder Antonios d. Sg. d. J. als gut informiert gelten. Sein Grundriß — für die Kenntnis des Standes der Arbeiten beim Tode Bramantes eine der wichtigsten Quellen — beruht teils auf Maßaufnahmen am Baubestand, teils auf Auskünften der Bauhütte.

²⁵ Das bei Coner, 31 an der Nordseite gezeichnete Gegenstück ist ausweislich der Veduten nicht ausgeführt worden.

²⁶ Christian Hülsen und Hermann Egger, Die römischen Skizzenbücher von Marten van Heemskerck, Berlin 1913, Tafelband I, Taf. 9 (I fol. 8 r) (Taf. 28).

Zweifel nur bis zu dieser Höhe gediehen war, als die Nische erbaut wurde. Raffael hat an diesem Bauteil das Marmorgesims der Vierzigpalmennische anbringen und die Kalotte wölben lassen, während an der Giocondonische nicht mehr gearbeitet wurde, da er ausweislich aller zu seinen Lebzeiten entstandenen Pläne beabsichtigte, um den Bramantechor einen Umgang zu legen. In diesem Zustand blieb der Pfeilerstumpf ebenso wie sein Gegenstück an der Nordseite stehen, bis Antonio da Sangallo d. J. die Arbeiten an dieser Stelle im Jahre 1543 fortsetzte²⁷. Die Heemskerck-Vedute zeigt über dem Ansatz der Nische eine der Vorlagen des südlichen Vierungsbogens der Nebenkuppel mit dem verkröpften Kämpfergesims. Als Antonio den Konterpfeiler hochführte und die Arkade wölbte, war also schon sein im Modell festgelegter Plan, der die Beseitigung des Bramantechores vorsah, zur Verwirklichung bestimmt worden (Taf. 28).

Auffallend und zunächst unerklärlich erscheint, daß Antonio auf dem genannten Grundriß (Taf. 27) die südwestliche Kante des Kuppelpfeilers so eingezeichnet hat, wie sie an den übrigen Nebenkuppelräumen erscheint (mit den charakteristischen schmalen Eckabschrägungen). Es läge nahe, daraus den Schluß zu ziehen, daß der Kuppelpfeiler wenigstens in seinem Anfangsstadium so gebaut worden wäre, als ob noch die Aussicht auf Verwirklichung des Idealplanes bestanden hätte, der eine völlige Symmetrie aller um die Hauptkuppel gruppierten Räume und damit auch zwei Nebenkuppeln westlich der Querschiffe vorsah. In der Tat beweist die nachträgliche Einfügung der Nische mit den zugehörigen Raumansätzen in die Arkadenöffnung, daß der Bogen bis in die letzten Zeiten Bramantes offen geblieben war, da die Frage des westlichen Abschlusses der Nebenräume noch der Lösung harrrte. Andererseits vermelden die Baurechnungen von St. Peter aus der Zeit von 1506—1513, daß einer der großen Pfeiler, vermutlich der südwestliche, „a canto alla tribuna grande“ errichtet worden sei. Der Chorbau scheint also schon weiter gediehen gewesen zu sein als der betreffende Pfeiler²⁸. Unter diesen Umständen wäre es sinnlos gewesen, noch mit

²⁷ Karl Frey, III zum 16. 3. 1543. Die Ansicht der Basilika von Südwest des Anonymus, Egger, 38 (Taf. 31) zeigt den Beginn der Arbeiten zur Abdeckung der bis dahin ungeschützten Kuppelbogen sowie der Einwölbung der südwestlichen Querhausarkade durch Antonio da Sangallo im Jahre 1543. Diese Maßaufnahme war der eigentliche Auftakt der großen Bautätigkeit an St. Peter im Pontifikate Pauls III. unter Leitung Antonios da Sangallo, die in drei Jahren zu dem im Cancellaria-Fresko Vasaris (sala dei cento giorni) dargestellten Stand der Arbeiten führte (1546). Die Erklärung der Zeichnung und ihre Datierung durch Thomas Ashby, *Due vedute di Roma attribuite a Stefano du Pérac*, *Miscellanea Francesco Ehrle*, Roma 1924, II, pag. 456, ist nicht haltbar.

²⁸ Karl Frey, *Regeste I*, E 25; Dagobert Frey, *St.-Peter-Entwurf*, S. 56. Da die Kuppelbogen vom Jahre 1510 (Januar) an ohne Zweifel zusammen mit dem Chorgewölbe ausgeführt wurden, ist anzunehmen, daß der Chor zwischen 1506 und 1510 bis zum Gesims erbaut wurde.

der Möglichkeit der Erbauung einer Nebenkuppel zu rechnen. Weiterhin läßt die organische Verbindung der Kuppelpfeiler mit den Chorwänden, die, wie gesagt, auf den Grundrissen des Codex Coner und Antonios da Sangallo (Taf. 27) veranschaulicht ist, erkennen, daß bei der Errichtung dieser Bauteile nach einem prästabilierten Plane verfahren wurde. Es gibt also nur die eine Lösung des Problems, daß nämlich Antonio auf seinem Grundriß den Horizontalschnitt über der Fra-Giocondonische zeigen wollte, daß aber die Pfeilerkanten beiderseits in ihren oberen Teilen bereits im Hinblick auf die demnächstige Ausführung der Nebenkuppel, wie das Modell sie vorsah, umgestaltet worden waren, als der Grundriß gezeichnet wurde²⁹. Abschließend darf also festgestellt werden, daß alle Indizien darauf hindeuten, daß der Bramantechor im Zusammenhang mit den westlichen Kuppelpfeilern hochgeführt worden war und daß die Einbeziehung der Ansätze Nikolaus' V. schon zu dem Bauprogramm gehörte, welches von 1506 an bindend war.

Über die Außen- und Innenarchitektur des Bramantechores, soweit sie im Grundriß Ausdruck findet, gibt die Maßaufnahme Antonios da Sangallo (Taf. 27) genaue Auskunft. Die zu Anfang dieses Abschnitts erwähnten Veduten und Detailzeichnungen³⁰ ergänzen das Bild des Äußeren, während die Innenarchitektur auf Grund der beiden perspektivischen Ansichten Jacopo Sansovinos (Uff. 4 A und 5 A, Taf. 30 a) in Verbindung mit den Grundrissen rekonstruiert werden kann. Die Skizzen Sansovinos verraten eine im architektonischen Zeichnen ungeübte Hand und enthalten mancherlei Unstimmigkeiten, besonders in der Darstellung der Apsidengliederung und des Gewölbeschmuckes. In völliger Übereinstimmung mit den Grundrissen ist dagegen das große Fenster an der Längsseite gegeben. Die Blätter sind also trotz ihrer Mängel als besonders aufschlußreiche Dokumente zu bewerten³¹.

Wir sind nunmehr in der Lage, uns ein in allen Einzelheiten nachweisbares Bild des Innern zu machen. Die dem Chorraum zugewandten

²⁹ Daß diese Bauglieder, Pfeilervorlage und Gesims, nicht schon unter Raffael aufgeführt worden sind, zeigt die Vedute des Anonymus: Egger 38 (Taf. 31), die den Beginn der Einwölbung der Südwestarkade und die Hochführung des Konterpfeilers durch Antonio da Sangallo d. J. 1543 zeigt. Vgl. Anm. 27. ³⁰ Vgl. Anm. 23.

³¹ Giorgio Vasari, *Le vite de più eccellenti Pittori etc.*, Firenze, Le Monier, 1851, XIII, Jacopo Sansovino. Bramante hatte zu dem jungen Künstler, den Giuliano da Sangallo nach Rom gezogen hatte, eine große Zuneigung gefaßt, er soll ihn im architektonischen Zeichnen unterwiesen haben. Der primitive Zeichenstil der Blätter würde sich durch Unerfahrenheit erklären; andererseits ist die mißglückte Perspektive auch bei den Aufnahmen von SS. Giuliano e Celso (Uff. 1953 A) zu beobachten. Die Fenstergliederung stimmt mit der Bestandsaufnahme Antonios überein. Die Abweichungen im Gewölbeschmuck deuten darauf hin, daß die Zeichnungen vor der Einwölbung, also kurz nach 1510, entstanden sind. Die fehlerhafte Darstellung der Apsis auf Uff. 5 A ist wohl eine Ungeschicklichkeit des Künstlers.

Seitenflächen der Kuppelpfeiler waren durch je zwei große Pilaster geziert, die einen mit Nischen versehenen Wandstreifen von fünfzehn Palmen Breite einfassen. Sie entsprachen also dem von Bramante für die Zukunft verbindlich festgelegten Schema. Diese Teile sind im heutigen Chor noch erhalten, ebenso wie die sich daran anschließenden Blendbogen von sechzig Palmen Spannung. Soweit entspricht die Wandgliederung des Chorraumes den Kreuzarmen. Auf die Blendarkaden folgen westlich halbe Pilaster, denen volle Pilaster kräftig vorgekröpft sind. Sie sind den halbzyllindrischen Wandflächen der Apsis vorgelegt. An dieser kritischen Stelle des Übergangs vom kubischen zum halbzyllindrischen Raum war die größte Schwierigkeit zu überwinden. Die Kürze der Seitenwände verhinderte eine volle Entfaltung der rhythmischen Travee der Kreuzarme. Bramante versuchte jedoch, wenigstens den Anschein der Symmetrie zu retten. Nicht weniger schwierig war das Problem der Gliederung der Chornische. Den drei Seiten des äußeren Polygons entsprechend konnten nur drei Fenster in das Wandgliederungssystem eingefügt werden. Demgemäß mußte das durchlaufende Kämpfergesims der großen seitlichen Blendarkaden auch für die Apsisfenster dienen. Bei einer Breite von zwanzig Palmen reichte der Scheitel ihrer Abschlußbogen indessen nur bis an den Ansatz der Kapitelle. Die enggekoppelten Pilasterpaare zwischen den Fenstern der Apsis entsprachen den Flankierungspilastern an den Kanten des äußeren Polygons, die der radialen Divergenz entsprechend weiter auseinandergerückt sind. Der Pilasterabstand betrug im Inneren nur dreiviertel Palmen, so daß die Kapitelle über den Intervallen zusammenwachsen mußten. Ferner zwang die Enge der verfügbaren Fläche zu einer Reduzierung der Pilasterbreite auf elf und eine halbe Palme. Dieser geringe Unterschied von nur einer halben Palme gegenüber der normalen Breite entgeht dem Auge des Betrachters nicht, zumal die Höhe der Kapitelle unverändert bleiben mußte. Antonio da Sangallo hat es nicht unterlassen, dieses Mißverhältnis in seinem Memoriale zu monieren ³².

Alle Kapitelle waren von den obenerwähnten Scarpellini aus je drei Travertinblöcken nach dem Vorbild der Kapitelle der Pilaster (nicht der Säulen!) in der Vorhalle des Pantheon gebildet worden. Das elegante Blattwerk stellte, wie Vasari hervorhebt und noch heute zu sehen ist, Olivenzweige dar ³³. Das Kranzgesims war gleichmäßig um den ganzen Innenraum geführt; seine Gestalt, bei der Vollendung der Kuppelpfeiler endgültig festgelegt, ist, ebenso wie der Schmuck der Kapitelle, für die Zukunft am ganzen Bau maßgeblich geblieben.

Die Innenperspektiven Jacopo Sansovinos zeigen einen von der Ausführung abweichenden Gewölbeschmuck, teils quadratische Kasset-

³² Geymüller, Entwürfe, Textband, S. 295 ff., wo das Memoriale im Wortlaut wiedergegeben und analysiert wird.

³³ Vasari VII, Bramante da Urbino, pag. 136 „...capitegli, che sono di foglie d'ulivo di dentro ed in tutta l'opera, dorica di fuori, stranamente bellissima, ...“.

ten, teils achteckige nach dem Vorbild der Nebenräume in der Konstantinsbasilika, so wie sie Raffael später durch Giuliano Leno am Gewölbe der östlichen Arkade des Südquerhauses hatte ausführen lassen. Die bekannten Innenansichten des Langhauses und des Kuppelraumes der Peterskirche aus dem Skizzenbuch Martens van Heemskerck von etwa 1555 (Egger 30, Kopie im Soane-Museum zu London) sowie die spätere eines Anonymus um das Jahr 1560 gezeichnete (Egger 32), die über den Tiburio des Papstaltars hinweg einen Einblick in den Bramantechor geben, lassen jedoch keinen Zweifel darüber, daß die Kassettierung der Gewölbe genau der in den Kuppelarkaden von Bramante festgelegten und für den ganzen Bau bis zu seiner Vollen- dung maßgeblichen Aufteilung entsprach. Die Baurechnungen melden, daß an den Lehrbogen, über denen die Gewölbe in Gußmauerwerk ausgeführt werden sollten, Holzformen für die Kassetten befestigt waren. Der junge Tischlermeister Antonio da Sangallo hatte sie gezimmert und kunstgerecht mit den Negativmodellen für die Profile versehen³⁴. Bramante hatte bekanntlich diese von den Römern vielfach angewandte Gewölbetechnik wiederbelebt³⁵. Die Gewölbezone wurde durch Fenster in tiefen Stiechkappen beleuchtet. Die Kalotte der Apsis zierte eine Muschel von ungeheuren Ausmaßen, die über eine symmetrisch nach oben verjüngte Kassettierung gelegt war. Das von Malern, Bildhauern und Architekten des Quattrocento mit Vorliebe angewandte Ziermotiv der Muschel als Nischenabschluß hatte Bramante schon von Anfang seiner Laufbahn an bevorzugt. Es erscheint in ähnlicher Form wie in der Tribuna von St. Peter auf dem bekannten, von Prevedari nach einer Vorzeichnung Bramantes gestochenen Blatt (1481), das einen phantastischen Innenraum darstellt³⁶. In der Chornische von S. Maria del Popolo ist es noch heute erhalten. Auch die großen, dem Kuppelraum zugewandten Pfeilernischen hatte Bramante auf ähnliche Art mit Muscheln verziert. Erst Bernini hat sie beseitigt³⁷. Die Verbindung von Kassette und Muschel im bramantesken Sinne hat Giovanni da Udine am Gewölbeschmuck in der Gartenhalle der Villa Madama wiederholt.

Besondere Beachtung verdient die prächtige Gliederung der Fenster in den seitlichen Arkaden, deren Gestalt aus den mehrmals er-

³⁴ Karl Frey, E I, 17 vom 15. 2. 1511 Zahlung an Antonio da Sangallo für die Ausführung „capsarum arcuum“. Vasari VII, Bramante, pag. 136 ... „volte con casse di legno, che intagliate vengono co'suoi fregy e fogliami di mistura di calce, ...“.

³⁵ Förster, S. 277, Exkurs II, und Vasari VII, Bramante, pag. 136.

³⁶ Je ein Exemplar in Mailand (Privatbesitz?) und im British-Museum. Der Verfasser bereitet eine Arbeit über dieses frühe Dokument der baukünstlerischen Grundvorstellungen Bramantes vor, die in dem 11. Römischen Jahrbuch für Kunstgeschichte veröffentlicht werden soll. Kleinmaßstäblich erscheinen die Muscheln im Innenraum des Tempietto an S. Pietro in Montorio.

³⁷ Egger I, 32; Ferrabosco, tav. 8 und andere vor dem Eingreifen Berninis entstandene Innenansichten.

wählten Innenperspektiven in Verbindung mit den Grundrissen bis in alle Einzelheiten nachgewiesen werden kann (Taf. 27 u. 30 a). Sie war, wie eine weitere aufschlußreiche Zeichnung von Aristotele da Sangallo (Uff. 1848 A) ³⁸ beweist, bis auf die freistehenden Säulengruppen „in antis“ vollendet. Die Fenster in der Apsis sind den seitlichen in kleinerem Maßstab angepaßt. Ein Laufgang von vier Palmen Breite stellte die Verbindung zwischen den Räumen in den Fensterleibungen her; er mündete in die Treppenschächte der Kuppelpfeiler. Die auffallende Erscheinung, daß die Basis der Fensterarchitektur erheblich höher lag (19 Palmen) als die Oberkante der Pilasterpedestale, erklärt sich aus den Massen und Proportionen der Säulen, die ihrerseits an das Kämpfergesims der Seitenarkaden gebunden waren (Taf. 29).

War Bramante durch strenge Vorschriften gezwungen worden, das Chorfundament Nikolaus' V. in seinen Neubau einzubeziehen, so hatte er anscheinend auch für die Ausstattung des Innern Anweisungen zu befolgen, die den besonderen Erfordernissen des päpstlichen Gottesdienstes entsprachen. Vor den ungegliederten Wandflächen unter den Fenstern an den Längsseiten sollte offenbar ein hölzernes Gestühl aufgestellt werden, das man sich ähnlich wie die Chorstellen des späten Quattrocento oder des frühen Cinquecento vorstellen mag ³⁹. Unter dem mittleren Apsidenfenster bot die beinahe acht Meter hohe Wandfläche genügend Platz für den päpstlichen Thron, während unter den seitlichen Fenstern die Kredenz- und Paramententische angeordnet werden konnten. Die großen Fensteremporen beiderseits des Chores mit ihren Grundflächen von rund einhundertsechzig Quadratmetern boten Platz für die Sänger der Cappella Julia, die 1513 von Julius II. gegründet worden war ⁴⁰. Auf den übrigen Emporen konnten Musikanten oder bevorzugte Persönlichkeiten Plätze erhalten.

Man wird unterstellen dürfen, daß die großen Fensterflächen mit Werken der Glasmalerei versehen werden sollten, die unter Julius II. durch die Berufung des Franzosen Guillaume de Marcillat bedeutenden Aufschwung erlebt hatte ⁴¹.

Für die Rekonstruktion des Äußeren des Bramantechores bieten die genannten Grundrisse und eine stattliche Anzahl von Veduten zuverlässige Unterlagen ⁴². Über den stark ausladenden Ansätzen der

³⁸ Die Zuschreibung dieser wichtigen Zeichnung an Giuliano da Sangallo und ihre Deutung durch Gustavo Giovannoni (Antonio da Sangallo il Giovane, Roma 1959, II, fig. 79) ist nicht haltbar. Dieser Teil des Baues ist erst im Jahre vor dem Tode Giulianos vollendet worden. Die Einordnung in der Uffiziensammlung ist einwandfrei.

³⁹ Manetti (112) hatte bereits berichtet, daß im Chor Nikolaus' V. ein Gestühl aufgestellt werden sollte. Magnuson S. 193.

⁴⁰ Ludwig Freiherr von Pastor, Geschichte der Päpste im Zeitalter der Renaissance, III, 2, 5. bis 7. Aufl. Freiburg i. Br. 1924, S. 884, Anm. 2.

⁴¹ Vasari VIII, Guiglielmo da Marcillat, pag. 98. Marcillat hatte für den Vatikan bedeutende Glasgemälde geliefert. Die Fensterverglasungen im Chor von S. Maria del Popolo geben einen Begriff. ⁴² Vgl. Anm. 23.

Strebepfeiler des alten Fundamentes hatte Bramante eine dorische Pilasterordnung hochgeführt; an den Ansätzen des Polygons je zwei in stumpfem Winkel zusammengewachsene Pilaster und an den abgechrägten Kanten beiderseits der Mittelfläche je zwei Pilaster, die einen schmalen, nischengezierten Wandstreifen einfaßten (Abb. 5). Den Abschluß bildete ein über den Pilastern verkröpftes Triglyphengebälk, dessen Hängeplatte und Karnis nicht ausgeführt waren (Taf. 30 b). Die darüber befindlichen Bauteile sind ebenfalls unvollendet geblieben. Antonio da Sangallo hat nach Wiederaufnahme der Bauarbeiten im Jahre 1543 zugleich mit der provisorischen Abdeckung der bis dahin ungeschützten Kuppelpfeiler und Bogen über den Bramantechor ein Notdach gelegt. Von dann ab ist nichts mehr für diesen Bauteil geschehen⁴³.

Die Maßaufnahmen der äußeren Bauplastik lassen erkennen, daß nur die Kapitelle und der Triglyphenfries aus Travertin gebildet waren, während das Mauerwerk der Wandflächen und Pilaster unverkleidet stehengeblieben war. Alle Veduten bestätigen, daß es in sauber gearbeiteter, glatter Ziegeltechnik ausgeführt war. Demnach bestand nicht die Absicht, die Flächen mit natürlichem Stein zu verkleiden oder zu verputzen⁴⁴. (Wie die Oberfläche einer für Werksteinverkleidung vorbereiteten Wand aussah, zeigen die Fassaden von S. Lorenzo in Florenz oder von S. Petronio in Bologna mit ihren stark vorspringenden Verzahnungen.) Die Rüstlöcher im Mauerwerk beweisen, daß die äußere Behandlung der Ziegelflächen noch nicht abgeschlossen war. Vermutlich sollten sie etwa wie am Palazzo Farnese glatt geschliffen und mit einer dünnen Lasur überzogen werden. Die chromatische Wirkung des dunkelbräunlich-roten Ziegelmauerwerkes im Gegensatz zu dem hellen Grau der Werksteinteile hat Vasari auf dem Fresko in der Sala dei cento giorni der Cancelleria, das den Bau im Jahre 1546 darstellt, trefflich zum Ausdruck gebracht.

In der Regel wurden in Rom große, ungegliederte Flächen nicht mit Werkstein verkleidet. Die unmittelbar nach Bramantes Tod wahrscheinlich in Verbindung mit Raffael gezeichneten Entwürfe Giulianos da Sangallo sahen für die Außenarchitektur große Wandflächen vor. Man wird sie sich in der gleichen Technik behandelt vorstellen müssen⁴⁵. Auch im Innern wollten die Renaissancemeister Werkstein oder farbigen Marmor auf die Bauplastik und einige bevorzugte Stellen beschränken. Erst der Barock brachte den Wandel zugunsten der polychromen Marmor- oder Stuccolustro-Verkleidung und damit das Verschwinden der neutralen, hell getönten Wandfläche.

Das Modell Antonios da Sangallo zeigte (vor der unüberlegten

⁴³ Die Aufbringung des Notdaches muß der Abdeckung der Kuppelbogen unmittelbar vorausgegangen sein; Karl Frey, III zum 16. 3. 1543 (Anm. 27); Uff. 69 A v (Handskizze Antonios da Sangallo d. J.; sie dürfte die Balkenlage für das Notdach darstellen).

⁴⁴ Peruzzi, Uff. 105 A (Taf. 30 b); Codex Coner, 71.

⁴⁵ Codex Barberinus, lat. 4424 fol. 64 v; Uff. 7 A, 9 A.

Ablaugung der Fassung vor etwa dreißig Jahren) außen einen kontrastreichen Wechsel zwischen den hellgetönten Wandflächen und den dunkleren Werksteinelementen. Dem Florentiner war ein solcher ausdrucksvoller, auf zwei Töne abgestimmter Farbwechsel geläufig.

Auffallend ist die Länge der Pilaster. Wären ihnen die Proportionen der dorischen Ordnung ($1 : 8\frac{1}{2}$ bis 9) gegeben worden, so würden die Basen etwa auf dem Niveau der Fensterbänke gelegen haben. Damit wären die Sockel unverhältnismäßig hoch geworden (etwa fünf und eine halbe Palme höher als die Piedestale der inneren korinthischen Ordnung). Nun aber zeigt die Vedute des Anonymus Saec. XVI (Egger, 38, Taf. 31), welche die zuverlässigste Außenansicht des Bramantechores gibt, die südwestliche Pilastergruppe in ihrer ganzen Länge mit fünf Nischen im Intervall. Mit Recht hat also Antonio da Sangallo in seinem Memoriale die ungewöhnliche Länge der Außenpilaster beanstandet⁴⁶. Die Gestalt des Außensockels bleibt also ebenso wie die Frage des westlichen Abschlusses der Querhausarkaden ungeklärt.

Ein zuverlässigeres Bild kann indessen von dem geplanten, aber nur in den Ansätzen ausgeführten oberen Abschluß der Außenarchitektur gewonnen werden. Es dürfte kein Zweifel darüber bestehen, daß die Gewölbe, welche erheblich (etwa 60 Palmen) über die Deckplatte des Triglyphengebälkes emporragten, aus ästhetischen Gründen durch ein architektonisches Element dem Blick entzogen werden mußten. Man wird nicht fehlgehen, sich dasselbe als einen attikaartigen Aufbau vorzustellen, dessen glatte Wandflächen durch vorgekröpfte Pfeiler aufgeteilt werden, in denen die dorischen Pilaster der Kolossalordnung nach oben ausklingen. Die antike Baukunst Roms mag etwa in den Attiken der Triumphbögen oder noch eher der Umfassungswände des Nervaforums, von denen die Architekten der Renaissance und des Barock so viele Anregungen schöpften, grundsätzliche Vorbilder geliefert haben. Die aufschlußreiche Maßaufnahme Baldassare Peruzzis (Taf. 50 b) gibt jenen Teil der Attika wieder, in den das Gewölbefenster einschneidet. (Das Gegenstück auf der Nordseite war ausweislich anderer Veduten entsprechend ausgeführt.) Während die obere Fläche aus glattem Ziegelverband gebildet ist, zeigen die unteren Teile ebenso wie die anschließenden des Kuppelpfeilers eine Verzahnung, in die ohne Zweifel die Werksteine des Sockels eingefügt werden sollten. Über die beabsichtigte Höhe der Attika geben die Zeichnungen keine Auskunft, jedoch kann sie unter Anwendung der von Michelangelo befolgten Normen — welche er, wie unten gezeigt werden wird, dem Bramantebau entnommen hatte — mit einem nicht geringen Grade von Sicherheit ermittelt werden. Danach betrug die Höhe vierundfünfzig Palmen (= $\frac{1}{4}$ der Gesamthöhe)⁴⁷.

⁴⁶ Antonio gibt die dorische Proportion sogar nur mit $1 : 7$ an (wie bei der „toskanischen Ordnung“). Sowohl die Vedute des Anonymus (Egger 38) wie das Vasari-Fresko zeigen den sockelartig sich abhebenden Teil des Fundamentes Nikolaus' V., das über dem Boden sichtbar war.

⁴⁷ Höhe der heutigen Attika einschließlich der nur an einigen Stellen an

Das Bild des Bramantechores, das die vorhergehenden Ausführungen skizzieren sollte, ist das eines in den Grundzügen abgeschlossenen Kunstwerkes. Es wäre zwecklos gewesen, einen Bau mit solcher Sorgfalt bis in alle Einzelheiten zu ersinnen und durchzuformen, wenn ihm nur das ephemere Leben eines Provisoriums beschieden sein sollte. Der nahezu vollendete Chorbau blieb in dem 1514 erreichten und für den Gottesdienst noch nicht benutzbaren Zustand stehen. Ein „unbenutztes Provisorium“ aber ist eine *contradictio in adjecto*. Geymüller hätte das erkennen müssen⁴⁸.

Die architektonischen Einzelheiten außen und innen sind von den zeitgenössischen Künstlern als vorbildliche Exemplare klassischer Vollendung mit dem gleichen Eifer studiert worden wie die antiken Denkmale⁴⁹. Als Bramante erkannte, daß seinem Idealbild des christlichen Tempels, das er als Endziel seines ganzen künstlerischen Strebens im Pergamentplan (Uff. 1 A) festgehalten hatte, die Verwirklichung versagt bleiben sollte, gab der große Meister sein Bestes her, um den neuen, veränderten Entwurf für St. Peter trotz der Schwierigkeiten, welche gottesdienstliche, ökonomische und technische Forderungen sowie unabänderliche örtliche Gegebenheiten verursacht hatten, eine der erhabenen Würde der Aufgabe angemessene Gestalt zu geben. Wie er das griechische Kreuz des ersten Projektes zugunsten des lateinischen aufgegeben hatte, so ersetzte er eines der Grundprinzipien seiner ursprünglichen Konzeption, das additive, durch ein in seiner Kunst neues, ja gegensätzliches. An die Stelle des aus vielen in rhythmischer Ordnung aneinandergefügten stereometrischen Körpern bestehenden Gruppenbaues trat der durch Kolossalordnungen im Innern wie im Äußeren zusammengefaßte Einheitsbau. Es war der in der unglaublich kurzen Zeitspanne von wenigen Monaten zwischen der Ablehnung des ersten Entwurfes und dem Baubeginn vollzogene Übergang zum letzten Stil, zur großen Form der „ultima maniera“ des Urbinaten — und zugleich der erste Schritt auf dem Wege jener von Raffael und Giulio Romano weiterentwickelten, zu Serlio, Palladio und ihren Nachfolgern führenden klassizistischen Richtung innerhalb der Baukunst des Cinquecento. Michelangelo hat vierzig Jahre später die am Chorbau verwirklichten, aber bald preisgegebenen Grundgedanken Bramantes auf die Außenarchitektur von St. Peter in ihm gemäßen Formen angewandt. Diese Gründe rechtfertigen zur Genüge die Aufmerksamkeit, die diesem Werke, dem letzten, das Bramante einigermaßen vollenden konnte, geschenkt wurde.

Es bedarf nach dem Gesagten keines Beweises, daß Bramantes Chorbau nicht für sich allein betrachtet werden darf. Er war, das ist evident, als integrierender Bestandteil des ganzen Werkes konzipiert worden. Der Versuch, von dem letzteren, d. h. von Bramantes end-

der Nordseite ausgeführten Balustrade etwa 56 Palmen = $\frac{1}{4}$ der Gesamthöhe ($\frac{1}{2}$ der großen Ordnung). Am Nervaforum etwa die gleichen Verhältnisse.

⁴⁸ Dagobert Frey, St.-Peter-Entwurf, S. 58.

⁴⁹ Peruzzi, Uff. 105 A (Taf. 30 b); Codex Coner, 71.

gültigem Entwurf, eine Vorstellung zu gewinnen, muß von dem Chorbau ausgehen. Indem Geymüller ihn als Provisorium abtat, erschwerte er sich und den späteren Forschern den Weg zur Erkenntnis.

Bramante hatte offenbar eingesehen, daß jenes für das erste Projekt, den Zentralbau, geltende Kompositionsprinzip auf den neuen Longitudinalbau nicht mehr anwendbar war, mit anderen Worten, daß die mannigfaltigen stereometrischen Körper, welche in zentrierter Ordnung eine geschlossene Gruppe gebildet hätten, in der parataktischen Reihung eines Richtungsbaues die Verwirklichung jenes höchsten Ideales der Renaissance, Harmonie und Einheit, vereitelt haben würden. So sollten denn die verschiedenen Teile des Baues von einem einheitlichen Mantel umhüllt werden, an die Stelle vieler Einzelkörper sollten große, glatte, durch das weitgespannte Rahmenwerk einer Kolossalordnung aufgeteilte Flächen treten.

Die Entwürfe von Giuliano da Sangallo (Uff. 7 A, 9 A und Codex Barberinus, lat. 4424, 64 v) geben diesen zusammenfassenden Mantel als die Fortsetzung des am Chorhaus begonnenen Systems (Taf. 32). Der Grundriß von Antonio da Sangallo (Uff. 44 A), die Vedute des Anonymus (Egger, 38) sowie die Zeichnung von Giovanni Battista da Sangallo im Codex Coner (Nr. 31) lassen erkennen, daß die Pilastergliederung des Chorhauses auf die Außenfläche der Kuppelpfeiler übergriff (Taf. 27, 31). Es kann also kein Zweifel darüber bestehen, daß Bramante die Absicht hatte, das System auf alle Außenflächen der Basilika auszudehnen, daß Giuliano folglich Gedanken des Meisters wiedergegeben hat.

Daß Bramante für die Grabeskirche des Apostelfürsten die ernste dorische Ordnung wählte, darf nicht verwundern. Wie er, vitruvianischen Gedanken folgend, den Tempietto an San Pietro in Montorio als Denkmal für den hervorragendsten römischen Blutzengen Christi im dorischen Stil errichtet hatte, so war es naheliegend, auch dessen Grabeskirche in ihrer äußeren Erscheinung jenen heroischen Charakter der dorischen Ordnung zu verleihen; denn, wie Serlio in der Vorrede zum sechsten Buche der *Architectura* sagt, den Blutzengen, die, „wenn sie auch nicht von Beruf Krieger waren, dennoch männlich und stark ihr Leben dem Glauben an Christus geopfert haben“, gebührt die dorische Ordnung⁵⁰. Ohne Zweifel hat Serlio, dessen Kunst aus der Nachfolge Bramantes stammte, mit dieser These Gedanken wiedergegeben, die jenem und seiner Umgebung vertraut waren⁵¹. Den stärksten Ausdruck sollte diese „heroische Architektur“ in den gewaltigen Säulenreihen der Fassade finden, die in den genannten Grundrissen Giulianos erscheinen.

⁵⁰ Sebastiano Serlio, *Tutte le opere d'architettura etc.*, Venetia 1619, Libro quarto, VI Dell'ordine dorico, pag. 139.

⁵¹ Erik Forssmann, *Dorisch, Jonisch, Korinthisch*, Uppsala 1961, S. 19/20 gibt eine ausgezeichnete Deutung des Verhältnisses von Serlio zu Bramante.

Mit der für ihn charakteristischen Folgerichtigkeit wird auch in der Innenarchitektur der Übergang von der im ersten Entwurf vorgesehenen kleingliedrigen, mehrgeschossigen Aufteilung zur großformigen Kolossalordnung vollzogen und damit eine vollendete Konsonanz der Innen- und Außenarchitektur erzielt⁵². Allerdings blieb der feierliche Ernst der dorischen Ordnung auf das Äußere beschränkt, während dem Innern, der Stätte festlichen Gottesdienstes, die Heiterkeit der korinthischen Ordnung verliehen werden sollte.

Diese Einsicht gibt den Schlüssel zum Verständnis des Ausspruches Michelangelos in seinem Briefe an Messer Bartolomeo in Florenz: „e fu tenuta cosa bella (der Bau Bramantes) come ancora è manifesto; in modo che chiunque si è discostato da detto ordine di Bramante, come ha fatto il Sangallo, si è discostato dalla verità.“⁵³

*

Raffael hatte durch die Einführung des mehrgeschossigen Aufbaues der Querhaustribunen das Prinzip der Folgerichtigkeit, gleich Wahhaftigkeit, seines Landsmannes durchbrochen und in das architektonische Gefüge jene Gegensätze gebracht, die Antonio da Sangallo in seinem Memoriale beklagt. Zwar behält Raffael noch die dorische Ordnung bei, aber nicht wegen ihrer ikonographischen Bedeutung, sondern weil sie für das Erdgeschoß einer mehrgeschossigen Architektur üblich war (Kolosseum, Marcellustheater). Antonios Tadel erstreckte sich hauptsächlich auf die Diskrepanz zwischen der (wie er sagte) an sich schönen Architektur Raffaels und der Kolossalordnung Bramantes an der Tribuna grande. In seinem Projekt hat er jedoch die notwendigen Folgerungen nicht gezogen. Statt zu der großen Ordnung zurückzukehren, wählte er die von den Anfängen Raffaels ausgehende kleingliedrige Struktur, an der in der Folgezeit herbe Kritik geübt wurde. So blieb denn der tadelnswerte Kontrast zwischen dem Inneren und dem Äußeren bestehen.

Michelangelos Wendung in dem erwähnten Briefe „come ancora è manifesto“ beweist, daß er nicht so sehr das frühere theoretische Projekt (Uff. 1 A) im Auge hatte, sondern vielmehr das Ausgeführte, Sichtbare, neben den Kuppelpfeilern mit ihrer Pilastergliederung auch die am Chorbau begonnene Außenarchitektur. Die von Bramante ersonnene Innenarchitektur war ja im wesentlichen unverändert geblieben oder in seinem Geiste fortgesetzt worden. Den stärksten Eingriff Antonios

⁵² Geymüller, Entwürfe, Bl. 5. Der Verfasser hat über die von ihm vorgeschlagene, von Geymüller in Einzelheiten abweichende Rekonstruktion vor dem internationalen Kongreß für Kunstgeschichte 1961 in New York berichtet. Die Ausführungen werden in den Kongreßakten veröffentlicht.

⁵³ Karl Frey, Die Briefe des Michelagnolo Buonarroti, Berlin 1914, Nr. 112, S. [199]. Die Frage nach dem Adressat muß offenbleiben. Die Datierung Freys „Ende 1546 (?) oder Frühjahr 1547“ ist nicht haltbar. Die Nachschrift deutet darauf hin, daß bereits vieles unter Michelangelos Leitung neu gebaut worden war. Das war aber nicht vor 1550 der Fall.

da Sangallo, die Veränderung der Raumproportionen durch Aufhöhung des Fußbodens und die Einführung der Altarädikula an den Stellen der ehemaligen Vierzigpalmennischen, billigte er. So greift denn Michelangelo den Gedanken der Kolossalordnung am äußeren Mantel wieder auf, jedoch ohne ihr den vitruvianischen Bedeutungsinhalt zu geben; sie wird in seiner Hand dem Inneren entsprechend korinthisch. Mochte er für seine Person mit dem Glauben an die aus antiken Quellen geschöpfte Symbolik der Säulenordnungen und an die Unfehlbarkeit des klassischen Formenkanons gebrochen haben — seine „Befreiung“ von den geheiligten Normen führte jedoch nicht zur Mißachtung der in der menschlichen Natur wurzelnden Proportionsgesetze. So mußten nicht nur im Innern der Peterskirche, sondern auch in der Architektur des Äußeren die von Bramante festgelegten Grundsätze und Maßstäbe selbst unter Michelangelos Leitung ihre Gültigkeit behalten. Im Gesamtrhythmus wie in vielen Einzelheiten lehnt dieser sich enger an das bramanteske Vorbild an, als es bei flüchtiger Betrachtung scheinen mag. Die gekoppelten Pilaster mit den in die Intervalle eingeschobenen Nischen⁵⁴, sogar die Säulenstellung der Fassade, deren zwischen engen und breiten Interkolumnien alternierende Gruppierung dem Rhythmus der Pilastergruppen folgt, war von Bramante vorgezeichnet.

Getrost darf man die Säulenfassade von Uff. 7 A (Taf. 32), welche das Relief der Wandpilaster in vollplastische Formen umsetzt, Bramante zuschreiben, der mit dieser gigantischen Kolonnade alles übertroffen haben würde, was die Antike und das Quattrocento ihm an Vorbildern liefern konnten. Als Abschluß des Petersplatzes wäre sie unvergleichlich gewesen⁵⁵. Diese Fassade hätte freilich, wie später die Michelangelos, an dem Fehlen einer Benediktionsloggia gelitten, es sei denn, daß dem Mittelrisalit ein triumphbogenartiges Gebilde hätte aufgesetzt werden sollen, unter dessen Mittelbogen der segnende Pontifex erschienen wäre, ähnlich wie die späteren Entwürfe Antonios da Sangallo und sein Modell (allerdings in reduzierter und verwässerter Form) es veranschaulichen. Die großen Treppen in den seitlichen Glockentürmen und die in der Attikazone zum Hauptbau führenden Brücken scheinen darauf hinzudeuten. Dieser riesenhafte Aufbau hätte auch die Sicht auf die Kuppel vom Petersplatze aus ganz verdeckt. Vielleicht entsprach

⁵⁴ Hans Rose, Kommentar zu Heinrich Wölfflin, Renaissance und Barock, 4. Auflage, München 1926, S. 286, Anm. 4.

⁵⁵ Die Kolonnade ist auf dem Grundriß Cod. Barb. lat. 4424 fol. 64 v summarisch wiedergegeben. Es fehlen die vordere Reihe und die Zwischensäulen. Die ungeheuren Ausmaße dieser Entwürfe gehen weit über das im ersten Plan Erträumte und das später Verwirklichte, ja das überhaupt Ausführbare hinaus. Vasari VII, Bramante, pag. 136 „... di quanta terribilità fosse l'animo di Bramante; che in vero s'egli avesse avuto le forze eguali allo ingegno di che aveva adorno lo spirito, certissimamente avrebbe fatto cose inaudite più che non fece, ...“, und pag. 137: „... Apparve smisurato il concetto di Bramante in questa opera ...“

aber gerade das der Absicht Bramantes, seitdem der Übergang zum Longitudinalbau die beherrschende Funktion der Kuppel aufgehoben hatte.

*

Die Analyse des Bramantebaues hat einen Einblick gewährt in die Absichten des Meisters für die Erbauung der Basilika des hl. Petrus nach den zu Anfang des Jahres 1506 — abweichend vom ersten Plan: Uff. 1 A — erarbeiteten neuen Plänen, die, im einzelnen zwar noch variabel, durch die Erbauung der Kuppelpfeiler und des Chores aber in eine bestimmte Richtung geführt worden waren. Zugleich sind Zusammenhänge zwischen der späteren Ausführung Michelangelos und dem Plane Bramantes sichtbar geworden. Die vergleichende Betrachtung darf jedoch an diesem Punkte nicht stillstehen, sie wird auch das Trennende und das Gegensätzliche untersuchen müssen⁵⁶.

Die Konkordanz zwischen der Außen- und Innenarchitektur, welche bereits an der Tribuna grande beobachtet werden konnte, würde an den Querhaustribunen und an den Außenwänden des Langhauses noch überzeugender zur Geltung gekommen sein. Das System der Wandgliederung beruht auf dem vom Rhythmus der Mittelschifftraveen bestimmten Wechsel zwischen großen homogenen Flächen und den plastischen Gebilden der Pilastergruppen mit den von ihnen eingeschlossenen Nischen. Um den Eigenwert der Flächen zu erhöhen, sollten sie vom Rahmenwerk der Pilasterordnung abgesetzt und wie Füllungen einer Wandvertäfelung leicht eingetieft werden (Taf. 27 u. 31). Michelangelo gräbt diese nach dem Bramanteplan nur wenig (eine Palme) hinter die vordere Ebene zurücktretenden Felder tief in die Mauermassen ein. Indem er sie mit plastischen Gebilden — Nischen in schweren Einfassungen in der unteren Zone und Fensterädikeln in der oberen — besetzt, ließ er die für die Komposition des Bramantebaues bedeutsame Fläche optisch verschwinden. An die Stelle der glatten Oberfläche

⁵⁶ James S. Ackermann, *The Architecture of Michelangelo*, London 1961, Text and Plates, p. 102 bringt den stilistischen Gegensatz Bramante — Michelangelo durch einen fein beobachteten Vergleich meisterhaft zum Ausdruck. Allerdings beschränkt er die Gegenüberstellung auf das fertige Projekt Michelangelos und den ersten Bramante-Entwurf (Uff. 1 A), während das Bild durch den Vergleich mit dem in den wichtigsten Elementen erschließbaren Ausführungsplan Bramantes, wie er in diesem Aufsatz andeutend skizziert wurde, noch anschaulicher gemacht werden kann. Bramante hatte durch den Übergang zur „ultima maniera“ im Ausführungsplan selber bereits einen wichtigen Schritt über das Frührenaissance-Ideal der „stability and centrality“ hinaus unternommen. — Bei dem letzten Entwurf für S. Giovanni dei Fiorentini kehrte Michelangelo zur großflächigen Außenwand mit dem weitmaschigen Rahmenwerk einer „toskanischen“ Pilasterordnung im bramantesken Sinne zurück; ungegliederte Attika im gleichen Maßverhältnis wie bei St. Peter. Kupferstiche von Le Mercier und von Régnard nach dem Modell, Ackermann, p. 107, pl. 71 a und b.

traten plastische Körper. Die gebaute Architektur wurde zur skulptierten. Wegen der homogenen Textur des Backsteinverbandes und seiner monochromen Oberfläche empfahl sich die Ziegeltechnik vorzüglich der Flächenarchitektur Bramantes, dem sie ohnehin von der Lombardei her geläufig war. Den römischen Travertin ließ die poröse Struktur und die zwischen lichtem Grau und bräunlichem Gelb variierende Farbe dagegen zur Verkleidung ungegliederter Wände wenig brauchbar erscheinen. Für die plastische Architektur Michelangelos war er hervorragend geeignet.

Die „Flächenarchitektur“ Bramantes sagte über das Volumen der von der Außenhaut verhüllten Mauermassen nichts aus, während die „plastische“ Architektur Michelangelos, deren Einzelglieder wie Bildwerke stufenweise aus dem Block herausgeholt zu sein scheinen, die ganze Wucht der Mauermassen zur Geltung brachte⁵⁷. Der reiche Schmuck der korinthischen Ordnung verstärkt den Charakter des Festlichen und Triumphalen, den Michelangelo auch dem Äußeren der Peterskirche geben wollte. Die rhythmische Gruppierung der Nischen in den Wandstreifen, die Bramante ohne Abwandlung ihrer Form oder ihres Umfangs übereinandergesetzt hatte, trägt zur weiteren Charakteristik der von Michelangelo vorgenommenen Umdeutung der Absichten Bramantes bei.

Der in den vorhergehenden Sätzen unternommene Versuch eines Vergleiches zwischen den aus den Quellen erschließbaren Absichten Bramantes und der Ausführung Michelangelos hat trotz der tiefen Gegensätze in den Grundanschauungen der beiden großen Meister, welche die Gestalt der Basilika des Apostelfürsten bestimmt haben, Ideenverbindungen aufgedeckt, die den von Vasari überlieferten Ausspruch Michelangelos über die Verdienste Bramantes um den Neubau der Peterskirche in das rechte Licht setzen⁵⁸. In der Vita des Bramante da Urbino berichtet der Aretiner, Michelangelo habe ihm mehrere Male gesagt „che era esecutore del disegno ed ordine di Bramante, atteso che coloro che piantano la prima volta uno edificio grande, son quegli gli autori“.

⁵⁷ Michelangelo an Benedetto Varchi in Florenz, Rom 1547, bei Karl Frey, Briefe des Michelagnolo, Nr. 116, S. [207]. ⁵⁸ Vasari VII, Bramante, pag. 137.