

Bramante, Skizze eines Lebensbildes¹

Von FRANZ GRAF WOLFF METTERNICH

Es erscheint nicht abwegig, den Versuch, die Persönlichkeit Donato Bramantes zu skizzieren, bei jenem Werk beginnen zu lassen, das seinen Ruhm unter den Großen der Renaissance begründet hat, der Basilika des hl. Petrus in Rom; denn die Fama hat ihm mit Recht den Ehrentitel zuerkannt, die künstlerischen Grundlagen des Riesenwerkes geschaffen und die für seine weitere Gestaltung entscheidenden Anfänge gelegt zu haben.

Michelangelo, der dem künstlerischen Schicksal der Peterskirche eine so entscheidende und von Bramantes Plänen wegführende Richtung gegeben hatte, soll, so berichtet Vasari, häufig gesagt haben: „... che era (Michelangelo) essecutore del disegno e ordine di Bramante, atteso chè coloro che piantano la prima volta uno edificio grande, son quegli gli autori“².

Wir dürfen davon absehen, auf die verschiedenen Versionen der Gründungsgeschichte von St. Peter einzugehen, die der Aretiner — in einigen seiner Künstlerbiographien — und auch andere Autoren gegeben haben. Eine Bemerkung Vasaris ist indessen für unsere Untersuchung ausschlaggebend: „... (Bramante) sentendolo (il Papa) avere volontà di buttare in terra la chiesa di San Pietro per rifarla di nuovo, gli fece infiniti disegni; ma fra gli altri ne fece uno che fu molto mirabile, dove egli mostrò quella intelligenza che si poteva maggiore, con dua campanili che mettono in mezzo la facciata, come si vede nelle monete che battè poi Giulio II e Leon X, fatte da Carradosso eccellentissimo orefice, che nel far conj non ebbe pari ...“³ Von der Münze des

¹ Der nachfolgende Aufsatz ist die erweiterte Fassung eines im Römischen Institut der Görres-Gesellschaft am 25. Februar 1967 gehaltenen Vortrages.

² Vasari, Vita di Bramante da Urbino (Firenze, le Monnier, 1851) 137 (zitiert Vasari, Bramante).

³ Vasari, Bramante 135. Die Datierung der Münze, entweder in das Jahr 1505 oder erst in das nächste Jahr aus Anlaß der Grundsteinlegung am 18. April 1506 bereitet Schwierigkeiten. Es liegt im Hinblick auf Vasaris Bericht und auf die Übereinstimmung mit dem Plan Uff. 1^A nahe, an 1505 zu denken. Wenn die Münze in der Tat bei der Grundsteinlegung 1506 verwandt worden ist, so würde das keineswegs den kategorischen Zwang auferlegen, die Prägung der Münze in dieses Jahr zu setzen oder anzunehmen, sie sei ad hoc angefertigt worden.

Caradosso ist uns eine Anzahl von Exemplaren überkommen (Taf. 1 a). Entweder der Meister selber oder geschickte Nachahmer haben sie bis in das Pontifikat Leos X. hinein in nur unwesentlich abweichender Wiedergabe neugeprägt. Wir sind darüber hinaus in der glücklichen Lage, in dem auf Pergament gezeichneten Grundriß für St. Peter, der unter der Nummer 1 in der Sammlung von Architekturzeichnungen der Uffizien aufbewahrt wird, jenes disegno zu besitzen, von dem Vasari berichtet (Taf. 2). Es ist unbestreitbar, daß Münzbild und Grundriß untrennbar zusammengehören. Geringfügige Abweichungen fallen nicht ins Gewicht. Der kleine Maßstab der Bronzeprägung hat sie verursacht. Beide lassen über den Grundgedanken keinen Zweifel: von einem mittleren Kuppelraum strahlen nach den vier Himmelsrichtungen Kreuzarme aus, in den Zwickeln wiederholen sich ähnliche Raumgruppen in kleinerem Maßstab, mächtige Vierecktürme flankieren die Kanten des Grundquadrates. Die von den fünf Kuppeln ausstrahlenden Raumachsen zeichnen ein planimetrisches Gebilde, das dem heraldischen Schema des sogenannten Jerusalemkreuzes vergleichbar ist.

Antonio da Sangallo schrieb auf die Rückseite: „piano di Sto. Pietro di mano di Bramante che non ebbe efetto.“ Das Projekt wurde also in dieser Form vom Papst abgelehnt und das Pergamentblatt zu den Akten gelegt, aus denen es später in die Sammlung Vasaris und aus ihr in die Uffizien gelangte. Erst Heinrich von Geymüller zog es in der

Da der Ausführungsplan Bramantes bei dessen Tod 1514 noch nicht vollendet war, muß angenommen werden, daß acht Jahre vorher, bei der Grundsteinlegung, die Vorstellungen über die äußere Gestalt des Gebäudes, namentlich der bis zur Vollendung des Modelles Antonios da Sangallos ungeklärten Chorpartie, noch nicht so gereift waren, daß sie bildliche Form hätten annehmen können. Man mußte also entweder auf die im Vorjahr geschaffene Medaille zurückgreifen oder, falls die Münze erst zur Grundsteinlegung geprägt wurde, sich nach dem Pergamentplan richten.

Der Versuch, diesen und das Münzbild zu trennen und das letztere auf einen hypothetischen „Ausführungsplan“ zu beziehen (*Otto H. Förster*, *Bramante* [Wien 1956] 226 ff., Abb. 98 [zitiert *Förster*]), führt bedenklich in das Reich der Spekulation. Wenn auch der Pergamentplan als solcher nicht zur Ausführung gelangte, so gewann die in ihm sichtbar gewordene Idee verpflichtende symbolische Bedeutung und damit auch das Münzbild. Noch über zehn Jahre später finden wir die gleiche Ansicht auf einer Münze Leos X.

Ein ähnlicher Vorgang wiederholte sich unter Paul III. und Julius III. Für die Eröffnung des Jubeljahres 1550 und für dessen Beendigung am Schluß des gleichen Jahres wurden Münzen geprägt mit der Ansicht der Peterskirche nach dem Modell Antonios da Sangallo, das schon seit dessen Tode vor vier Jahren keine Verbindlichkeit mehr hatte und nicht den Absichten des neuen Meisters Michelangelo entsprach (*Franz Wolff Metternich*, *Le premier projet pour St. Pierre de Rome, Bramante et Michel — Ange*, *Studies in Western Art, Acts 20th International Congress Hist. Art.* [Princeton 1963] II, 76 [zitiert *Metternich*, *Kongreß*]; *Philippo Bonanni SJ*, *Numismata Summorum Pontificum Templi Vaticani indicantia* [Romae 1696] Taf. 1).

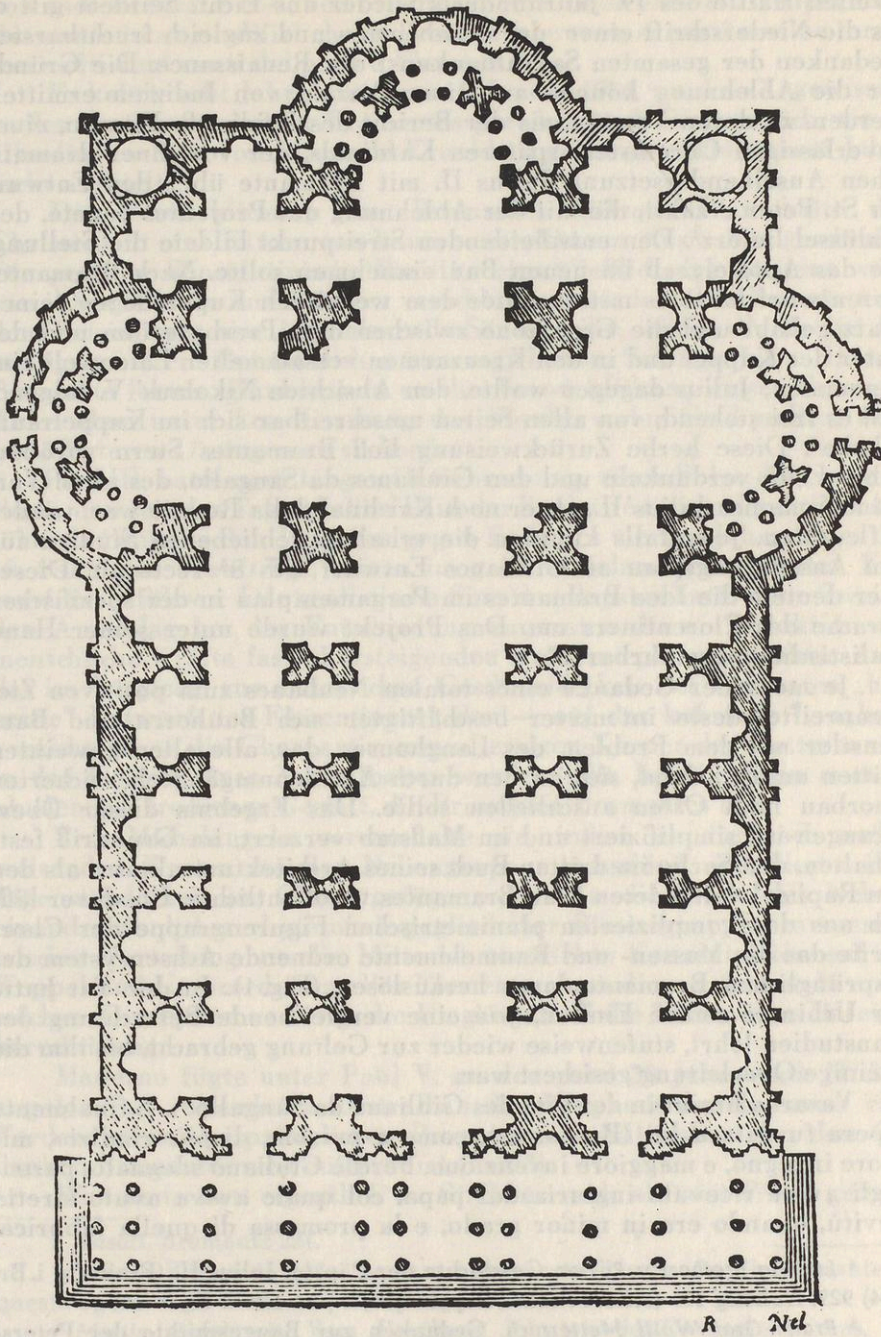


Fig. 1: Grundriß für St. Peter nach Serlio

zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wieder ans Licht. Seitdem gilt es als die Niederschrift einer der erhabensten und zugleich fruchtbarsten Gedanken der gesamten Sakralbaukunst der Renaissance. Die Gründe für die Ablehnung können aus einer Anzahl von Indizien ermittelt werden, zu deren Verständnis der Bericht des Egidio da Viterbo, eines zuverlässigen Chronisten, späteren Kardinals, der von einer dramatischen Auseinandersetzung Julius II. mit Bramante über den Entwurf für St. Peter erzählt, die mit der Ablehnung des Projektes endete, den Schlüssel liefert⁴. Den entscheidenden Streitpunkt bildete die Stellung, die das Apostelgrab im neuen Bau einnehmen sollte. Nach Bramantes Vorentwurf hätte es mitten unter dem westlichen Kuppelbogen seinen Platz gehabt und die Grenzzone zwischen dem Presbyterium und der unter der Kuppel und in den Kreuzarmen versammelten Laienwelt eingenommen; Julius dagegen wollte, den Absichten Nikolaus' V. folgend, daß es frei stehend, von allen Seiten umschreitbar sich im Kuppelraum erhebe⁵. Diese herbe Zurückweisung ließ Bramantes Stern vorübergehend sich verdunkeln und den Giulianos da Sangallo, des alten Vertrauensmannes Julius' II., als er noch Kardinal della Rovere war, wieder aufleuchten. Jedenfalls knüpfen die erhalten gebliebenen Studien für den Ausführungsplan an Giulianos Entwurf Uff. 8^A recto an. Dieser aber deutete die Idee Bramantes im Pergamentplan in der spezifischen Sprache des Florentiners um. Das Projekt wurde unter seiner Hand realistischer, „ausführbarer“.

Je mehr der Gedanke eines totalen Neubaus zum positiven Ziel heranreife, desto intensiver beschäftigten sich Bauherrn und Baukünstler mit dem Problem des Langhauses, das, alle alten geweihten Stätten umschließend, sich an den durch Apsidenumgänge bereicherten Chorbau nach Osten anschließen sollte. Das Ergebnis dieser Überlegungen ist, simplifiziert und im Maßstab verzerrt, im Grundriß festgehalten, den Serlio im dritten Buch seines Architekturtraktates als den von Raphael vollendeten Plan Bramantes veröffentlichte. Unschwer läßt sich aus der komplizierten planimetrischen Figurengruppe der Chorpartie das die Massen- und Raumelemente ordnende Achsensystem des ursprünglichen Bramanteplanes herauslösen (Fig. 1). In der Tat hatte der Urbinate seinen Einfluß, wie eine vergleichende Betrachtung der Planstudien lehrt, stufenweise wieder zur Geltung gebracht, bis ihm die alleinige Oberleitung gesichert war.

Vasari schreibt in der Vita des Giuliano da Sangallo: „... finalmente l'opera fu data a lui (Bramante), come a persona di più giudizio, migliore ingegno, e maggiore invenzione. Perchè Giuliano sdegnato, parendogli avere ricevuto ingiuria dal papa, col quale aveva avuto stretta servitù, quando era in minor grado, e la promessa di quella fabbrica,

⁴ *Ludwig Freiherr v. Pastor*, Geschichte der Päpste, Julius II. (Freiburg i. Br. 1924) 929, Anhang 135 (zitiert *Pastor*, Papstname).

⁵ *Franz Graf Wolff Metternich*, Gedanken zur Baugeschichte der Peterskirche im 15. und 16. Jahrhundert, Festschrift Otto Hahn (1955) II, Nr. 85, 4 f.; Förster 225; Metternich, Kongreß 74.

domandò licenza; e così, non ostante che egli fusse ordinato compagno di Bramante in altri edifizii che in Roma si facevano, si partì e se ne tornò, con molti doni avuti dal papa a Fiorenza.“⁶

Er kehrte acht Jahre später, am 1. Januar 1514, von Leo X. gewissermaßen an das Sterbebett Bramantes gerufen, nach Rom zurück, wo er allerdings selber, von Alter und Krankheit gebeugt, es keine zwei Jahre mehr aushielt.

Die Verwirklichung von Bramantes kühnem Plan hätte der Christenheit eine Kirche von kaum vorstellbaren Ausmaßen geschenkt. Die gesamte konstantinische Basilika einschließlich des Atriums wäre von ihren Mauern und Räumen verschlungen worden, ihre Fassade nach dem Petersplatz, eine imponierende Säulenreihe, würde die Breite der heutigen um ein Beträchtliches überragt haben. Solange Julius II. und Bramante lebten, glaubte man an die Verwirklichung dieses Traumes. Aber schon unter Leo X. zwang das Verebben der Geldquellen, nach gemäßigteren Lösungen zu suchen⁷.

Paul III. hatte nach langer Unterbrechung, einer Folge des Sacco di Roma, den seit den Tagen Julius' II. in der Bauhütte tätigen Praktiker Antonio da Sangallo den Jüngeren gegen Ende des vierten Jahrzehntes des 16. Säkulums beauftragt, seinen im großen Holzmodell fixierten Entwurf auszuführen. Der realistische Sinn des Papstes hatte ohne Zweifel den Ausschlag bei der Entscheidung zugunsten dieser Reduktion des menschliche Kräfte fast übersteigenden Bramanteplanes gegeben. Auch der im Vergleich zur malerischen Geschmeidigkeit des Urbinaten „hölzerne“ Entwurf des Florentiners⁸, der — auf das kolossale Langhaus verzichtend — die Chorpartie zum alleinigen Körper des Gotteshauses in der Gestalt eines Zentralbaues werden läßt, behält, wenn auch in akademisch trockener Gestalt, die Prinzipien Bramantes bei.

Erst Michelangelo verwandelte sie, indem er die nach außen weisenden Kreuzarme der Nebengruppen ausschied und diesen ihre Eigenständigkeit im Gesamtgefüge nahm. An die Stelle des Nebeneinander ähnlicher rhythmisch gegliederter Räumegruppen in symmetrischer Verteilung um die Mitte ist verstärkte Konzentration auf die Kuppel und Unterordnung aller Elemente unter diese getreten. In einer solchen Konzeption verloren die Umgänge und die Türme ihre Daseinsberechtigung.

Maderno fügte unter Paul V. an den rund 30 Jahre nach Michelangelos Tod vollendeten Zentralbau das Langhaus an, das zwar eine Forderung des ursprünglichen Programms erfüllt, aber von den Gedanken Bramantes weit entfernt ist (Taf. 3).

Was kann nun eigentlich an St. Peter noch als sein Werk gelten?

⁶ Vasari, Bramante 221.

⁷ Vasari, Bramante 137: „Apparve smisurato il concetto di Bramante in questa opera: e gli diede un principio grandissimo ...“

⁸ Martin Gosebruch, Vom Pantheon Vergleichlich-Unvergleichliches, in: Tortulae, Römische Quartalschrift, 30. Supplementheft (Freiburg i. Br. 1966) 157 f.

Was bei seinem Tode im Jahre 1514 vollendet war, veranschaulichen zuverlässlich viele Veduten niederländischer Maler, die während des Pontifikates Pauls III. eifrig den damaligen Zustand der antiken und zeitgenössischen Denkmale der Ewigen Stadt in ihren Zeichenbüchern festgehalten haben. Es waren die gewaltigen Mauermassen der Kuppelträger, die vier weitgespannten Arkaden, der am Ende des 16. Jahrhunderts in die heutige Gestalt umgemodelte Chorbau und die Ansätze der Pfeiler in den Kreuzarmen wie im Langhaus. Die Prägnanz der beschreibenden Würdigung durch Vasari ist unübertrefflich: „Vedesi in quella parte, ch'è finita di suo, la cornice che rigira attorno di dentro correre in modo con grazia, che il disegno di quella non può nessuna mano meglio in essa levare e sminuire. Si vede ne' suoi capitegli, che sono a foglie di ulivo di dentro, ed in tutta l'opera, dorica di fuori, stranamente bellissima ...“⁹ „Dorica di fuori“ bezieht sich auf die Kolossalordnung des Chorhauses und der Ansätze des Querschiffs¹⁰.

Im heutigen Bild des Inneren hebt sich das Werk Bramantes unter dem deckenden Gewand der Marmorverkleidung, der bunten Vielfalt der Inkrustationen und Vergoldungen kaum von den späteren Teilen ab. Dennoch wird das prüfende Auge in den Kapitälern der Kuppelpfeiler, dem Hauptgesims, den vier großen Arkaden mit ihrem Kassetten-schmuck unmittelbar die Schöpfung des Urbinaten, ferner in den Kreuzarmen einschließlich der Tonnengewölbe mit ihrer reichen Zier seine von Sangallo verwirklichten Absichten herauschälen können. Alle Abweichungen von ihnen, die eine hundertjährige Bauzeit sowie Stil- und Geschmackswandel in den darauf folgenden dreieinhalb Jahrhunderten bewirkten, haben die Größe der Gedanken Bramantes, die in jenen Teilen der Basilika des hl. Petrus Form angenommen hatten, nicht ganz zu verwischen vermocht.

II

Wer war nun dieser Bramante? Wie sah er aus? Woher kam er? Was hatte er gelernt? Schließlich die Grundfrage: Wie war seine Persönlichkeit? Das sind die vier Fragen, mit denen wir uns im Folgenden zu beschäftigen haben.

Schon als er, 1499 aus Mailand geflohen, zum erstenmal den Boden der Ewigen Stadt betrat, begleitete ihn die Fama genialer baukünstlerischer Begabung. Römische Werke, der Chioströ von S. Maria della Pace und vor allem der Tempietto bei S. Pietro in Montorio, führten den Römern Dinge vor Augen, die bis dahin noch nicht gesehen worden waren. Die gewaltigen Ansätze zum Neubau der Peterskirche, die er beim Scheiden aus diesem Leben hinterlassen hatte und die Jahrzehnte den Vatikan und die Reste der alten Basilika überragten, begründeten sein Lob, das bald überschwengliche Formen annahm.

⁹ Vasari, Bramante 136.

¹⁰ Franz Graf Wolff Metternich, Bramantes Chor der Peterskirche zu Rom, in: Römische Quartalschrift (Freiburg i. Br. 1963) 283 und 287, Anm. 50 und 51.

Der erste unter den Autoren des Cinquecento, jener eigenartige Mailänder Vitruvkommentator Cesariano, der sich rühmt, Schüler Bramantes gewesen zu sein, obschon er bei dessen Flucht aus Mailand beim Sturz der Sforza erst 16 Jahre zählte, preist in seinem 1521 erschienenen Werk die hohen geistigen Eigenschaften des Urbinaten „profundissima memoria, graviloquentia, egregio pittore, et facundo ne li rimati versi de poeti vulgari“¹¹. Serlio stellt Bramantes Pläne für St. Peter im dritten Buch seines Architekturtraktates, das 1538 erstmalig veröffentlicht wurde, als einzige zeitgenössische Arbeit den antiken Werken zur Seite: „... si può dire ch'ei suscitasse la buona Architettura, che da gli antichi fino a quel tempo era stata sepolta.“¹²

Um die Mitte des Jahrhunderts steigert Fra Sabba da Castiglione in seinen 1546 erstmalig erschienenen „Ricordi, ovvero amestramenti“ das Lob des Urbinaten, dessen „alto ingegno“ ihn zu erstaunlichen Leistungen befähigt hätten; u. a. sei er anche cosmografo gewesen¹³. Zu ausgesprochener Übertreibung versteigt sich schließlich Michelangelo in einem etwa um 1550 anzusetzenden Brief an einen gewissen Messer Bartolomeo in Florenz. „E' non si può negare che Bramante non fosse valente nell' architettura, quanto ogni altro che sia stato dagli antichi in qua. Egli pose la prima pianta di San Pietro, non piena di confusione, ma chiara e schietta e luminosa, ed isolata attorno in modo, che non noceva a cosa nessuna del palazzo; e fu tenuta cosa bella 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.“¹⁴ Der Schlußsatz entlarvt ihn allerdings durch den im Affekt erteilten Seitenhieb auf Sangallo und nimmt dem Lob Bramantes viel von seiner Überzeugungskraft.

Im weiteren Verlauf der Jahrhunderte ist sein Name neben dem anderer Künstler, namentlich Leonardos, Michelangelos usw., verblaßt. Erst Jakob Burckhardt und Heinrich v. Geymüller verliehen ihm neuen Glanz. Der letztere, indem er ihm legendäre Überlegenheit andichtete, ja es sogar für unter seiner Würde erklärte, sich zur Gemeinschaftsarbeit mit anderen „auch nur einen Augenblick“ herabzulassen, z. B. auch mit Giuliano da Sangallo¹⁵. Die vielen Studien für St. Peter in den

¹¹ *Cesare Cesariano*, Di Lucio Vitruvio Pollione de Architectura libri decem, IV, 7, fol. LXX verso.

¹² *Sebastiano Serlio*, Tutte le opere d'architettura etc. (Venezia 1619) III, fol. 64 verso.

¹³ *Sabba da Castiglione*, Ricordi 111.

¹⁴ Deutsche Übersetzung in *Karl Frey*, Die Briefe des Michelangelo Buonarroti (Berlin 1961) Nr. 112, S. 147. Adressat und Datierung zweifelhaft. Der Anfang des Briefes „E' non si puo negare ...“ verrät trotz des folgenden Lobes kein sonderliches Wohlwollen gegen Bramante, sondern eine durch die Fakten auferlegte Anerkennung. Man möchte übersetzen: „Schließlich wird man nicht bestreiten können ...“

¹⁵ *Heinrich v. Geymüller*, Die ursprünglichen Entwürfe für St. Peter in Rom (Wien/Paris 1875) Textband 199.

Uffizien, die notorisch von Peruzzi oder Antonio da Sangallo stammen, wären eben für ihn, den Gichtbrüchigen, in seinem Auftrag und nach seinen Angaben gemacht, obschon es leicht nachweisbar ist, daß sie etwa ein Jahrzehnt nach seinem Tode entstanden sind.

Dagobert Frey hat die Urteile Geymüllers, dessen gefühlsbetonte Wertungen und Aussagen, die — nicht selten über die eigene Logik der Schlußfolgerungen sich hinwegsetzend — „arge Verwirrung“ verursacht haben, in angemessene Grenzen zurückgeführt. „Indem die ganze Fülle künstlerischer Erfindungskraft, die während vier Jahrzehnten von den bedeutendsten Meistern ihrer Zeit auf den Bau von St. Peter aufgewendet wurde, von der phantastisch gesteigerten Größe der einen Persönlichkeit aufgesogen wurde, mußte nach ihr ein geistiges Vakuum entstehen, und die besten Namen einer so reichen, blühenden Periode mußten zu Werkstattgehilfen und Handlangern herabsinken.“¹⁶

Auch die neueste Literatur hat sich nicht ganz dem Zauber des romantischen Bramantebildes zu entziehen vermocht. Otto H. Förster¹⁷ hat uns in seiner 1956 erschienenen Bramante-Biographie eine von hoher Begeisterung beschwingte Würdigung der Persönlichkeit des Urbinaten geschenkt, die mit poetischer Intuition ein schönes Bild seines *alto ingegno*, seiner bedeutenden Talente und seines künstlerischen Instinktes umreißt. Auf der einen Seite unternimmt er es, den Bramante-Mythos des 19. Jahrhunderts, namentlich Geymüllers, durch ein realistischeres Porträt zu ersetzen, auf der anderen glaubt er, bei seinem Helden eine Art und einen Grad der Bildung zu entdecken, für die eine kritische Prüfung der historischen Quellen kaum ausreichende Belege liefert.

Dem Andenken eines Großen der Geschichte — als einen solchen dürfen wir Bramante ansehen — widerfährt keine Gerechtigkeit, wenn sein Bild heroisiert und aus den Grenzen menschlicher Maßstäbe hinausgehoben wird. Bramante hat seine Grenzen wohl gesehen und sich in einem schönen Sonett ohne falsche Scham zu ihnen bekannt:

„Che troppo alto pensier nel cor mi sento —
A quel ch'è 'l mio poter debole e poco.“

Das Bild des berühmten Mannes auf ein menschliches Maß zurückzuführen, „à l'échelle humaine“ zu zeichnen, das soll das Ziel der folgenden Gedanken sein.

Wie war die äußere Erscheinung des Urbinaten?

In der mit Künstlerporträts in Holzschnitt versehenen Ausgabe der *Viten Vasaris* von 1568¹⁸ erscheint in einem prächtigen mit den Attributen der bildenden Künste ausgestatteten Rahmen das Brustbild

¹⁶ Dagobert Frey, *Bramantes St. Peter — Entwurf und seine Apokryphen* (Wien 1915) 1 ff.

¹⁷ Otto H. Förster, *Bramante* (Wien/München 1956) 7 ff.

¹⁸ Neuausgabe der illustrierten Ausgabe von 1568 von *Paula della Pergola*, *Luigi Grassi* und *Giovanni Previtali* (Milano 1962—1966).

Bramantes (Taf. 4 a). Durch die Beigabe der Bildnisse als integrierender Bestandteil der Künstlerviten vollenden sich Geschlossenheit und Leben der literarischen Porträts des Aretiners. Das Emblemenbeiwerk der Umrahmungen schlägt seinerseits durch den Symbolgehalt seiner Aussagen Brücken zum Allgemeingültigen und -verständlichen innerhalb der Vielfalt des Vitenwerkes. In den Lebensbeschreibungen, namentlich bei den Großen unter den Künstlern, ist „aus Vasaris komplexem Gesichtsbild die Idee vom Individuum als dem Träger geistiger Bewegung herausgelöst und die Vasaris Gesamtvorstellungen innewohnende, mit ihnen festverbundene Anschauung vom ‚begnaden Menschen‘ isoliert worden“¹⁹. Das mag die Erklärung liefern für manche befremdliche biographische Unstimmigkeiten und Anachronismen in den Aussagen über ein und denselben Künstler, wenn er seiner in mehreren Viten Erwähnung tut, namentlich in Fällen der Begegnung und Durchkreuzung der Lebenswege. So erfährt die Vorgeschichte der Erbauung der neuen Peterskirche unter Julius II. und die Anteile der einzelnen Meister, Bramantes, Giulianos da Sangallo, Michelangelos, ja Raphaels, der zu jener Zeit noch gar nicht in Rom war, eine Darstellung von verwirrender Unklarheit.

Wir erblicken in der illustrierten Vasari-Ausgabe im Bilde Bramantes den nach rechts gewandten, tiefgebeugten bartlosen Kopf eines hohen Greises mit kräftiger Nase, leicht gekniffenen Augen, um den Mund ein müdes Lächeln, alles in allem merkwürdig weiche Züge. Der mächtige Schädel ist kahl, nur über den Ohren wallt das Haar in dünnen Locken. Die Mönchskutte mit ihrer breiten Kapuze würde in die letzte Lebenszeit des Meisters weisen, als er einem geistlichen Orden beigetreten war. Auf welchen Archetypus dieses über ein halbes Jahrhundert nach seinem Tod entstandene Bildnis zurückgeht und ob ihm überhaupt eine ikonographische Tradition zugrunde liegt, dürfte mit Sicherheit kaum noch ermittelt werden können. Eine gewisse physiognomische Affinität zu dem Kopf eines gelehrten Greises, der links auf Raphaels Disputa über die Brüstung gebeugt mit der Hand auf ein Buch weist, mag dazu geführt haben, in diesem ein zeitgenössisches Porträt des Urbinaten zu erblicken (Taf. 6 a). Im zutreffenden Falle wäre das die Quelle zum Vasari-Bild. Aber ist die Ähnlichkeit wirklich so groß? Handelt es sich nicht eher um den Idealtypus eines Gelehrten? Die Vorskizzen, unmittelbar von Raphaels Meisterhand dem lebenden Modell nachgezeichnet, tragen lebendigere Züge als das Bildnis auf dem feierlichen Fresco (Taf. 4 b). Es fällt schwer, vom Thematischen her eine Verbindung zu Bramante herzustellen. Die Gesten und Blicke der vier Gestalten, aus denen sich die Gruppe zusammensetzt, deuten auf eine eucharistische Streitfrage hin, sie führen in gerader Linie zu der Monstranz auf dem Altare. Der Greis an der Brüstung, der „sich

¹⁹ Georg Kauffmann, Vasari — Poussin, Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes Florenz, 8. Bd. I—IV (1957/59) 252 ff.

selbstbewußt auf den Satz eines aufgeschlagenen Buches beruft²⁰, erscheint wie ein Zweifelder, der, aus den Schriftquellen allein Erleuchtung suchend, von dem Jüngling mit blondem Lockenkopf im gelben Gewand mit hellblauem Überwurf, einem von Gelehrsamkeit unbeschwerten „ingénu“, auf die einzige Erkenntnisquelle, die Eucharistie selbst, verwiesen wird²¹. Dies alles paßt in keiner Weise zu Bramante.

Die berühmte Gestalt auf der Schule von Athen des tief zu Boden geneigten Mathematikers — des Archimedes oder Euklids —, der staunenden Schülern eine planimetrische Lehraufgabe erläutert, wird gerne als Bramante bezeichnet (Taf. 5 a). In der Tat wird man, soweit die perspektivische Verkürzung eine genaue Beurteilung zuläßt, die Gesichtszüge des greisen Gelehrten auf der Disputa wiedererkennen, wenn auch in konzentrierterer und gestraffterer Form. Indessen erheben sich auch in diesem Falle vom Gegenstand der Darstellung her Bedenken, wie unsere weitere Betrachtung erweisen wird.

Die traditionelle Identifizierung dieses Bildnisses als Bramante geht auf zwei Stellen bei Vasari in den Viten Bramantes und Raphaels zurück. In der ersteren spricht er von den gemalten Architekturen Raphaels in der „camera del papa, dov'è il monte di Parnaso, nella qual camera Raffaello ritrasse Bramante che misura con certe ceste“. Damit wäre ein positiver und für die Kenntnis des Aussehens unseres Meisters wichtiger Anhaltspunkt gewonnen, wenn er nicht durch des Aretiners Bericht in der Biographie Raphaels abgeschwächt würde. In der offensichtlich sorgfältigeren Beschreibung der Stanzen und namentlich der Schule von Athen erwähnt er jene zu Boden geneigte Gestalt mit dem Zirkel in der Hand, „la quale dicono essere Bramante architetto“, und preist die Lebendigkeit des Porträts²².

Die Unklarheit der Ausdrucksweise in der ersten Erwähnung des Bramante-Bildes, die undeutlichere Fixierung der Örtlichkeit sowie die Zweifel an der Identität bei der zweiten Erwähnung in der später niedergeschriebenen Vita Raphaels beweisen die Unsicherheit des Aretiners über das wahre Aussehen Bramantes. Wir werden zu der Schlußfolgerung gedrängt, daß jene Greisenköpfe Raphaels in der Stanze della Segnatura zwar nach dem gleichen charaktervollen Modell gezeichnet, aber je nach dem thematischen Kontext mehr oder weniger entpersönlicht, typisiert worden sind. Hinter ihnen verbergen sich keine Gedankenassoziationen, welche die historische Persönlichkeit Bramantes in die Ideenwelt der beiden Kompositionen eingliedern könnten. Es wäre gewagt, zu unterstellen, Raphael habe, wenn ihm

²⁰ Ludwig v. Pastor, Die Sixtinische Kapelle — Die Stanzen des Vatikans (Freiburg i. Br. 1925) 108 (zitiert Pastor, Sixtina — Stanzen).

²¹ Pastor, III 1.—2. Ausg. 781.

²² Vasari, Bramante 134 und Raffaello 15. Pastor, Sixtina — Stanzen 94, erklärt ohne Rücksicht auf Vasari, der Mathematiker trage die Züge „des gelehrten Fabio Calvi“, der als Erforscher der römischen Altertümer hervorgetreten ist.

tatsächlich das Antlitz seines Landsmannes als Modell für die beiden Idealbildnisse gedient haben sollte, diesem Lebenden unter den historischen Großen im Reiche der Theologie und der Philosophie ein Denkmal setzen wollen²³.

Vasari hat, vermutlich ausgehend von der Gestalt in der Schule von Athen, ein halbes Jahrhundert nachher für das Porträt der illustrierten Vitenausgabe einen idealisierten Gesichtstypus gewählt, der sowohl seinen eigenen historischen Gesamtvorstellungen entsprach als auch den spezifischen Zielen der Lebensbeschreibung des Urbinaten dienen konnte.

Dem Propheten Joël auf der Sixtinischen Decke hat Michelangelo eine dem Mathematiker der Schule von Athen verwandten, jedoch zu größerer Ausdruckskraft gesteigerte Erscheinung gegeben (Taf. 5 b). Die mächtigen weißen Locken, welche die hohe Stirn umkreisen, werden vom Sturm zurückgeworfen, die Augen sind mit scharfem Blick auf die Schriftrolle gerichtet, die Lippen in konzentrierter Geistesanstrengung energisch zusammengepreßt²⁴.

Auch mit dieser Gestalt ist der Name Bramantes verbunden worden. Aber bezeichnet nicht sie ebenfalls den Idealtypus des vom Geiste Erfüllten? Der Vergleich mit der rund ein Vierteljahrhundert früher gemalten Gestalt des in Lektüre vertieften Apostels auf den Fresken der Sagrestia di S. Giovanni zu Loreto von Luca Signorelli legt den Gedanken an einen ikonographischen Kanon nahe.

Bramante selber hatte im Jahr 1480 in die Innenansicht eines phantastischen Sakralbaues, die der Kupferstecher Prevedari in Mailand auf eine Platte übertrug, das Motiv eines lesenden Klerikers eingefügt, welches dem Apostel Signorellis in den entscheidenden Zügen entspricht²⁵. Dieses aus bestimmten physiognomischen Erfahrungen abgeleitete, offenbar tief in die Imaginationswelt der Künstler eingedrungene Idealbild des intellektuell geprägten Gesichtstypus hat rückwirkend dazu beigetragen, solchermaßen gestaltete, einem allgemeinverständlichen ikonographischen Fundus entnommene Charakter-

²³ Hartmut Biermann, Die Stanzen Raffaels, Münchner Dissertation (1957) 140, Anm. 40, hebt vermutlich mit Recht hervor, daß sich unter den Dargestellten auf der Disputa keine lebende Person mit Sicherheit nachweisen lasse (Gregor der Große zeigt allerdings die Züge Julius II.). Auf der Schule von Athen ist das anders. Hier erscheint neben den Bildern Raphaels und Sodomas in der Gestalt Heraklits Michelangelo. Die drei Künstler sind im Gegensatz zu allen anderen Persönlichkeiten in der Zeittracht gegeben.

²⁴ Vasaris Beschreibung (XII, Michelangelo 196/97) ist in der psychologischen Deutung unübertrefflich: „Fece ... Joël profeta; il quale, fermatosi sopra di sè, a preso una carta e quella con ogni intenzione et affetto legge; dove nell' aspetto si conosce che egli si compiace tantó di quel che é' truova scritto, ch'e' pare una persona viva quando ella ha applicato molte parti i soi pensieri a qualche cosa.“

²⁵ Über den Prevedari-Stich hat der Verfasser im 11. Römischen Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana, das sich im Druck befindet, einen Aufsatz verfaßt.

köpfe mit bestimmten historischen Persönlichkeiten zu identifizieren. Im ornamentalen Kanon des plastischen oder gemalten Dekors erfüllt bekanntlich bis über die Schwelle des 16. Jahrhunderts hinaus das Kopf- oder Büstenmedaillon, im Rankenwerk der Friese verflochten oder in die Zwickel zwischen Archivolten eingezwängt, oder wo immer die Phantasie der Künstler es anzubringen beliebte, eine bedeutsame Aufgabe. Man wird sich immer, mag die Auswahl der Dargestellten, wenn es sich um historisch erfassbare Persönlichkeiten oder nur um scheinbar „dekorative Kopfmedaillons“ handelt, die Frage vorlegen müssen, ob nicht nachspürbare ikonographische Zusammenhänge — diese Auswahl bestimmend — weitausgreifende Gedankenassoziationen entschlüsseln könnten. Neben historischen Persönlichkeiten, wie römischen Imperatoren, mögen auch solche des näheren Zeitgeschehens ihren Platz gefunden haben²⁶. Es wird allerdings nicht immer gelingen, die besonders in diesen Fällen verwickelten und womöglich hieroglyphisch verschleierte Gedankengänge freizulegen.

Geymüller glaubt in einem der Medaillonköpfe auf dem eben genannten Kupferstich nach Bramante das Bildnis Leon Battista Albertis erkannt zu haben. Ließe sich das beweisen, so würde sich die Versuchung aufdrängen, weiteren Identitäten nachzuspüren und schließlich dem ganzen reichen Bildensemble ein determiniertes ikonologisches Programm zugrunde zu legen. Das Bildnis Albertis oder anderer Theoretiker oder Künstler im Rahmen des dekorativen Systems jenes auf dem graphischen Blatte dargestellten Phantasiebaues würde dem naheliegenden Gedanken, Bramante habe durch diese Darstellung eine in Bildform gekleidete Empfehlung seines Könnens verkünden wollen, Nahrung geben²⁷. Allzu leicht führt indessen eine solche Überlegung in das Reich der Spekulation.

Jakob Burckhardt wählte in dem Medaillenkopf eines bartlosen Alten in Grisaille, den er in einem heute nicht mehr existierenden Hause in Bergamo entdeckt hatte, ein Bildnis Bramantes vor sich zu haben²⁸. Er glaubte den Mathematiker der Schule von Athen wiederzuerkennen. Das Bild ist kaum später als 1490 anzusetzen. Es zeigt einen etwa Fünfundsechzigjährigen. Bramante war damals 20 Jahre jünger, auch ist nicht die geringste Ähnlichkeit mit dem Mathematiker der Schule von Athen noch ein plausibler Grund für das Vorhandensein seines Bildnisses an dieser Stelle erkennbar. Es handelt sich auch in

²⁶ Gerda Sörgel-Panoitsky hat dieses Thema in einem Aufsatz über den Palazzo Mattei in Rom, der demnächst im Römischen Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana erscheinen wird, behandelt.

²⁷ Heinrich v. Geymüller, Nouvelles observations sur Bramante, in: Gazette des Beaux Arts (1874) 383. Leonardo da Vinci hatte seine Empfehlung an Ludovico il Moro dagegen in ein Empfehlungsschreiben gekleidet, in dem er sein wissenschaftliches, technisches und künstlerisches Können selbstbewußt anpreist (Codex Atlanticus, Fol. 391).

²⁸ Jakob Burckhardt, Briefe an einen Architekten 1870—1889 (München 1913) 57.

diesem Falle um einen „Charakterkopf“ vom Typus des Gelehrten (Taf. 1 b).

Leonardo da Vinci hat sich zeitlebens mit verwandten physiognomischen Phänomenen und dem Versuch der Aufstellung relativer Ordnungsprinzipien psycho-physischer Art in ständigem Zusammenhang mit seinen anatomischen Studien auseinandergesetzt. Der Kopf eines alten Mannes en face in Windsor (um 1511?)²⁹ kommt dem Kopf aus Bergamo auffallend nahe, und doch ist ein Zusammenhang unwahrscheinlich, geschweige denn, daß es sich um ein Porträt des Urbinaten handeln könnte³⁰.

Das Profilbild, welches Caradosso laut Vasari zum Ruhm des Urbinaten auf eine Münze geprägt hat (Taf. 1 b), steht chronologisch an der Spitze seiner wirklichen oder vermeintlichen Porträts, es zeigt ihn im 65. oder 66. Jahre seines Alters, als einen Mann in der Fülle der Lebenskräfte mit stark vorgewölbter Brust, breiten Schultern und dichtem Haarwuchs, dessen volle Locken, der Zeitmode des späten Quattrocento namentlich in Oberitalien entsprechend, tief über den Nacken zurückgekämmt sind; das Kinn ist energisch vorgeschoben, die kräftige Nase leicht gebogen; um die Mundwinkel und die Augen spielt ein feines, von Ironie nicht freies Lächeln.

Sah nun der Mann, der den Bau der Peterskirche ersonnen hat, so aus, wie die Denkmünze ihn zeigt? Ihre Zweckbestimmung, nämlich sein Bild, wie es sich den Zeitgenossen darbot, der Nachwelt zu überliefern, legt die Glaubwürdigkeit ihrer Aussage nahe. Ein Vergleich mit dem Porträt der illustrierten Vasariausgabe sowie mit den Raphael-skizzen verstärkt die an ihnen geäußerten Zweifel. Es ist kaum vorstellbar, daß der physiologische Prozeß des Alterns in knapp zwei Jahren — das ist die Zeitspanne zwischen der Entstehung der Münze und den Raphaelskizzen — in dem Antlitz eines Menschen solch ausgeprägte Verfallserscheinungen hätte produzieren können. Andererseits entsprächen Monumentalisierung und Idealisierung und damit typisierende Vereinfachung dem repräsentativ-denkmalhaften Charakter der Medaille, was die Diskrepanz zwischen der Münze und dem auf Individualisierung abzielenden Bildnis in der illustrierten Vasariausgabe hinlänglich erklären würde.

Wir kommen also zur Einsicht, daß uns Bramantes Zeitgenossen unter den bildenden Künstlern wie unter den Schriftstellern kein völlig aufschlußreiches Porträt dieser eigenartigen und zwielichtigen Persönlichkeit hinterlassen haben.

Über die Herkunft Bramantes sind die Ansichten der Forscher seit den Tagen Vasaris auseinandergesgangen. Wir haben ihn, wie auch seinen Landsmann Raphael, den „Urbinaten“ genannt, nicht nur weil er aus dem kleinen Staat im Bergland südlich von S. Marino „delle

²⁹ Bernard Berenson, *The Drawings of the Florentine Painters* (Chicago 1938) Nr. 1167.

³⁰ A. E. Popham, *The Drawings of Leonardo da Vinci* (London 1963) Nr. 150.

penne di San Marino“ stammte, wie Fra Sabba da Castiglione sich ausdrückt³¹, sondern weil sich mit dem Ortsnamen Urbino die Vorstellung jener erhabenen Kulturwelt verbindet, in der sich während der kurzen Zeitspanne des letzten Drittels des Quattrocento viele große Geister zusammengefunden und eine Blüte ohnegleichen erzeugt hatten. Sich „Urbinate“ nennen zu dürfen, bedeutete Auszeichnung und Empfehlung.

Vasari nennt ihn „Bramante di Castel Durante“, dem heutigen Urbania, wie es scheint, willkürlich oder aus geographischer Unkenntnis, die Lokalität mit dem richtigen Geburtsort Fermignano verwechselnd, obschon die von ihm selbst gepriesene Bildmünze Caradossos durch die Umschrift „Bramantes Asdrualdinus“ eindeutig auf Fermignano weist, in dessen nächster Umgebung heutigentags noch erhaltene Rudera, für das Grab Hasdrubals gehalten, dem Städtchen im engen Tal des Metauro zu Bramantes Zeiten eine gewisse Berühmtheit verliehen haben mögen, weshalb der Name des Karthagers dem mittelalterlichen „Fermignano“ substituiert wurde³².

Wir dürfen die vielen, in manchen Fällen der Komik nicht entbehrenden Konjekturen eifriger Forscher des 19. Jahrhunderts über Name und Herkunft Bramantes beiseite lassen und uns auf zwei amtliche Urkunden berufen, durch welche die Aussage der Münzlegende Caradossos bestätigt wird. In anderem Zusammenhang werden wir auf eines dieser Schriftdokumente wegen seiner Wichtigkeit zurückkommen³³. Das Geburtsjahr des Urbinaten — 1444 — wird zwar durch keine bisher bekannte Urkunde bestätigt, es gibt jedoch keinen Anlaß, an der auf Vasaris Bericht gestützten Berechnung zu zweifeln, wonach der am 11. März 1514 (1515 nach anderer Zeitrechnung) Verstorbene 70 Lebensjahre erreicht hätte.

Donato Bramante wäre also 40 Jahre jünger als Leon Battista Alberti gewesen, fast 30 Jahre jünger als Piero della Francesca, 13 Jahre jünger als Francesco del Giorgio und Andrea Mantegna, fünf Jahre jünger als Francesco del Cossa; Altersgenosse Luca Signorellis und Giulianos da Sangallo; sieben Jahre älter als Leonardo da Vinci, 31 Jahre älter als Michelangelo und 36 Jahre älter als Raphael.

Mit diesen Namen sind die drei Generationen bezeichnet, in deren mittlere das Leben Bramantes fiel, und sind jene Künstler genannt, die Einfluß auf ihn ausgeübt haben, oder deren Lebenswege mit dem seinen parallel verliefen oder ihn durchkreuzten.

³¹ Siehe Anm. 13.

³² Eine der Münzen Caradossos trägt allerdings die Aufschrift Bramantes Duratinus. Fermignano und Castel Durante (Urbania) sind nur wenige Kilometer voneinander entfernt.

³³ In der älteren dieser Urkunden, datiert vom 2. August 1510, bezeichnet er sich selber als Bramante „Hasdrubaldino“, zur Zeit päpstlicher Architekt. Nur aus diesem Grunde, nicht wegen ihres Gegenstandes (Schiedsspruch), ist dieses notarielle Instrument von Interesse. *Giulio Natali, Vita di Donato Bramante in Vasari* — Ausgabe Bemporad (Firenze 1914) Anm. zu S. 28.

Das Unternehmen, die Persönlichkeit unseres Meisters als Künstler und als Mensch heutigem Verständnis näherzubringen, führt auf die schwierigen Probleme seiner Bildung, seiner Schulung in den verschiedenen Kunstzweigen, denen er sich gewidmet hat, und endlich der Formung seines Geistes.

Drei Fragen sind zu untersuchen, sie umfassen: die praktische künstlerische Schulung, in erster Linie als Maler, die theoretische Ausbildung, vornehmlich als Architekt, schließlich die theoretischen Ergebnisse seiner Studien und Lebenserfahrungen.

Es liegt nahe, die Anfänge seines Werdeganges als Künstler am Musenhof Federicos da Montefeltro (1422—1482) in Urbino zu suchen, dessen Blüte der Knabe und Jüngling Donato miterlebt hatte. Die Spuren der Jugendeindrücke sind indessen erst geraume Zeit später, als er bereits das 30. Lebensjahr überschritten hatte und auf eine lange Wanderschaft und vielfältige Erfahrungen zurückblicken konnte, sichtbar geworden.

Trotz eifrigen Bemühens ist es nicht gelungen, wirklich greifbare und überzeugende Exempla einer auch nur bescheidenen Tätigkeit in der Heimat nachzuweisen³⁴. Deutlich können dagegen in seinem Lebenswerk als Maler und als Architekt die Etappen seiner Wanderschaft aufgezeigt werden, von jener ersten künstlerischen Äußerung in Mailand an, dem erstaunlichen Kupferstich vom Jahre 1481, der das Innere eines Sakralbaues darstellt, in dem uraltes architektonisches Gedankengut in die äußeren Erscheinungsformen des lombardischen späten Quattrocento im Sinne der humanistischen Baulehre umgeprägt und eine phantastisch bewegte Staffage die Ergebnisse vielfältiger Beobachtungen ausbreitet.

³⁴ Italienische Forscher, namentlich solche, die sich vornehmlich mit der Kunst Urbinos und der Marken beschäftigt haben, ermüdeten nicht in ihrem Suchen nach Spuren des Wirkens Bramantes in Urbino, indessen blieben die Ergebnisse gering. Außeritalienische Gelehrte sind in ihren Zuschreibungen teilweise weiter gegangen als ihre italienischen Kollegen (*Pasquale Rotondi*, *Il Palazzo Ducale di Urbino* [Urbino 1950] 365; *Otto H. Förster*, *Bramante* [Wien 1956] 72 ff.). In beiden Fällen reicht die Überzeugungskraft ihrer Thesen nicht aus, die Gegenargumente einer kritischen morphologischen Analyse der in Betracht kommenden Werke zu entkräften.

Die von der Lokalforschung hauptsächlich im 19. Jh. geübte Attributionsfreudigkeit, die eine Anzahl von Bauten in den Marken und in der Lombardei lediglich auf Grund von Stilähnlichkeiten als Zeugen einer vorrömischen Aktivität Bramantes gelten lassen wollte, hat in unseren Tagen ihre Wirksamkeit verloren.

Der Verfasser hat die Frage der aktiven Beteiligung des jungen Donato am urbinatischen Kunstleben einer erneuten Prüfung unterzogen mit im Ganzen negativem Ergebnis, während die Spuren rezeptiver Veranlagung, planmäßigen Lernens oder zufälligen Aufgreifens in den lernbereitesten Jugendjahren bis ins Alter hinein verfolgt werden können (siehe Anm. 25).

Bis zu seinem letzten nachweisbaren Werk in Rom, S. S. Celso e Giuliano (durch einen Bau des 18. Jahrhunderts ersetzt), haben diese und die Mailänder Erlebnisse sein Schaffen bestimmt. Dabei erhebt sich die Frage, ob die mittelalterliche Reminiszenz aus der marchigianischen Heimat, die lombardische Erfahrung oder das Erlebnis der Antike in Rom das Übergewicht hatten³⁵.

Deutlich springen dem gewissenhaften Beobachter die Schwerpunkte seiner Reiseeindrücke ins Auge: außer Urbino selbst die Wallfahrtskirche von Loreto, deren Grundriß sich im Dom in Pavia widerspiegelt, und die romanischen tetrastilen Zentralkirchen in den Marken, wie S. Vittore alle Chiuse, S. Croce bei Sassoferato, ferner Pesaro, Rimini, Ferrara, Padua, Verona, Mantua, Bergamo, Mailand, Rom.

Fra Sabba da Castiglione spricht sich über die künstlerische Schulung deutlich aus, Bramante sei „pittore valente, come discepolo del Mantegna, e gran prospettivo come creato di Piero de Borgo“ gewesen, was sinngemäß zu übersetzen wäre: „In der Malerei hatte er sich Mantegna angeschlossen und die Perspektive von Piero della Francesca gelernt.“³⁶

Bei seinem Eintreffen in Mailand fand er den 17 Jahre älteren Vincenzo Foppa vor, der die Ausmalung der Portinari-Kapelle an S. Eustorgio soeben vollendet hatte. Der Austausch mit ihm erwies sich als fruchtbar³⁷. Anscheinend um die gleiche Zeit erschien Ambrogio Borgognone.

Bramantes Betätigung als Baumeister, namentlich an S. Satiro, führte ihn unter den ortsansässigen Architekten mit dem nicht unbegründeten Ansehen genießenden Antonio Amadeo zusammen.

Der Gedankenaustausch, den Leonardo da Vinci mit ihm gepflogen zu haben scheint, hat seine sichtbaren Spuren in den Architekturstudien des Kodex Atlanticus und des Kodex B der Bibliothèque Nationale in Paris, die alle während Bramantes Aufenthalt in Mailand entstanden sind, hinterlassen. Später haben ihrerseits Leonardos Gedanken die Planung von St. Peter befruchtet. Ein größeres Gewicht als diese auf morphologische Vergleiche gestützte Aussage haben eigene Notizen Leonardos auf verschiedenen Blättern technischen und künstlerischen Inhalts³⁸.

Diese flüchtigen Hinweise sollten die wichtigsten greifbaren Anhaltspunkte für eine gezwungenermaßen hypothetische Erfassung der vormailändischen Schulung des durch viele Jahre Wandernden und Suchenden aufzeigen. Gegen den Magnet Florenz war er offenbar immun, ja er scheint seiner Anziehungskraft geflissentlich ausgewichen

³⁵ *Giulio Carlo Argan, Il problema del Bramante, Rassegna Marchegiana XII (Roma 1934) 230: „L'ultima attività bramantesca non è che un ritorno, con esperienza classica dei valori di spazio, all'illimitata spazialità del periodo Lombardo.“*

³⁶ Siehe Anm. 13.

³⁷ Die Spuren desselben sind in Einzelheiten des Prevedaristisches erkennbar.

³⁸ *Woldemar v. Seiditz, Leonardo da Vinci (Wien 1935) 85, Anm. 173.*

zu sein. Selbst die einzige nachweisbare Reise, die ihn vor der Flucht nach Rom über die Toskana hinaus südlich bis nach Terracina führte (im Jahre 1497)³⁹, wurde möglicherweise an allen Kunstzentren vorbei zu Schiff unternommen. Keines seiner architektonischen Werke, sowohl in ihrer Generaldisposition als auch in bezug auf den Bauschmuck, verrät ebenso wenig, wie seine Gemälde es tun, auch nur die geringste Annäherung an florentinisch-toskanische Weise⁴⁰. Wenn es auch nirgends geschrieben steht, so drängt die Betrachtung der römischen Werke unseres Meisters, die, wie wir schon Gelegenheit hatten, zu bemerken, den Endpunkt einer kontinuierlich und außergewöhnlich konsequent verlaufenden Entwicklungslinie bilden, zu der Annahme, Bramante habe sich bewußt als Gegenspieler seiner florentinischen Zeit- und Kunstgenossen gefühlt⁴¹. Das einigende Band war allein die humanistische Architekturlehre, zu deren Sanktionierung in der Praxis das Beispiel der Werke Bramantes nicht wenig beigetragen hat⁴².

Diese Gedanken leiten über in die Frage nach der theoretischen Ausbildung Bramantes⁴³. Das Problem seines Verhältnisses zur Architekturtheorie des Quattrocento ist pragmatischer und chronologischer Art. Wenn der Nachweis gelingt, daß sowohl das Architekturbild des Kupferstiches wie die Bauten des Meisters in Mailand Züge aufweisen, welche einerseits die genannten Werke von den mittelalterlichen und zeitgenössischen Gewohnheiten absetzen, andererseits aber im Einklang stehen mit den von den humanistischen Architekturtheoretikern verkündeten Grundsätzen, und wenn eine chronologische Nachprüfung zeitliche Priorität der entsprechenden Phänomene in der Kunst Bramantes gegenüber den Erscheinungsdaten der Traktate jener Autoren erweist, dann wird eine der entscheidenden Ursachen der Bewunderung, welche ihm von Serlio an als dem Erwecker der „guten Baukunst“ entgegengebracht wurde, aufgedeckt⁴⁴. Bramante hätte dann

³⁹ Ein Manuskript in der Bibliothèque Nationale zu Paris (Ms. Italicus No. 1543) enthält auf einer Seite der Sonette-Sammlung die Notiz: „A di primo di Settembre 1497 in Terracina.“ Kurze Zeit darauf erscheint er wieder bei S. Satiro. — *Malaguzzi Valeri*, *La Corte di Ludovico il Moro*, II (Milano 1915) 231 ff. — Die Sonette erwähnen Reisen Bramantes u. a. an die ligurische Küste bis hinauf nach Nizza, auch nach Piemont und in den Apennin nach Pontremoli; das wäre der einzige nachweisbare Vorstoß in das Randgebiet der Toskana. Im übrigen scheint er dem Reisen wenig Genuß abgewonnen zu haben.

⁴⁰ *Giuseppe Fiocco*, *Il primo Bramante*, *Critica d'Arte* I (1935/36) 111 f. Bramantes Stil setzt sich von dem florentinischen sehr deutlich ab bei den Kapitellen im Cortile della Rocchetta im Castello Sforzesco, von denen zwei Drittel von einem Florentiner und ein Drittel von Bramante ausgeführt sind.

⁴¹ Siehe Anm. 40.

⁴² *Rudolf Wittkower*, *Architectural Principles in the age of Humanism* (London 1962) 13 ff.

⁴³ Die folgenden Ausführungen schließen sich weitgehend dem in Anm. 25 erwähnten Aufsatz des Verfassers an.

⁴⁴ Serlio III, Fol. 64.

in der Tat die Maximen der „humanistischen“ Architektur in der Praxis vorwegnehmend verwirklicht, ehe sie in den Lehrbüchern und Traktaten kodifiziert worden waren. Damit würde der intuitiv-schöpferischen Komponente im Wirken Bramantes besondere Bedeutung zukommen.

Wir werden also zu prüfen haben, welche Möglichkeiten sich dem Meister vor der Mailänder Tätigkeit geboten hatten, die mit jenem erstaunlichen Stich anhub, „que Bramante fit ‚per diletto‘, et peut-être — aussi, peu de temps après son arrivée à Milan pour montrer ce dont il était capable comme architecte et comme peintre“, wie Geymüller schon 1874 richtig erkannt hatte⁴⁵.

Der Einfluß Pios della Francesca steht, wie vorher gezeigt wurde, außer Zweifel. Die älteste Niederschrift seines berühmten Werkes „Prospettiva pingendi“, auf die der Verfasser geraume Zeit verwandt haben muß, ist etliche Jahre vor dem Tode des Herzogs Federico (1482) entstanden. Wenn Bramante auch in erster Linie aus den Gemälden Pios perspektivische Regeln deduzieren konnte, so entsprechen die Grundsätze, nach denen die Raumperspektive des Stiches konstruiert ist, den Verfahrensregeln des Traktates.

Diese Beziehungen zu Piero della Francesca stellten die Brücke her zu dem Mailänder Luca Pacioli, dessen „De Divina Proportione“ allerdings erst im Jahre 1497, siebzehn Jahre nachdem Bramante sich in Mailand niedergelassen hatte, im Austausch mit Leonardo da Vinci veröffentlicht wurde. Sein Werk war ohne Zweifel das Resultat jahrzehntelanger Studien⁴⁶. Bramante könnte also in der Frühzeit seines Mailänder Aufenthaltes in einen Gedankenaustausch mit ihm getreten sein. In diesem Falle wäre er der Anreger gewesen, denn seine vor- und frühmailändischen Malereien und namentlich der Prevedari-Stich verraten eine ausgereifte Beherrschung der Proportionsgesetze. War das das Resultat wissenschaftlicher Studien oder genialer Intuition? Von beiden dürfte das letztere überwogen haben.

Der Ausspruch, man müsse den Zirkel im Auge und nicht in den Händen haben, den Vasari Michelangelo in den Mund legt, trifft ohne Zweifel auf Bramante zu⁴⁷.

Das Manuskript zu den zehn Büchern Albertis über die Baukunst war bekanntlich im Jahre 1452 dem neugewählten Papste Nikolaus V. vorgelegt worden. Im Druck erschien das Werk erst im Jahre 1485 in Florenz. Ein unmittelbarer Einfluß Albertinischer Grundsätze, die bei dem Stich wie in den frühesten Mailänder Bauten Bramantes angewandt zu sein scheinen, würde nur dann angenommen werden dürfen, wenn Bramante Einblick in das Manuskript Albertis hätte nehmen können oder ein Gedankenaustausch stattgefunden hätte. Beides würde eine persönliche Begegnung voraussetzen, die aus chronologischen Gründen schwerlich angenommen werden darf.

⁴⁵ Siehe Anm. 27.

⁴⁶ *Antony Blunt, Artistic Theory in Italy 1450—1600* (Oxford 1962) 50, Anm. 3.

⁴⁷ *Vasari, Michelangelo* 105.

Francesco di Giorgios Auffassung über die Verbindung von zentralisierter Anlage und Langhaus beim Kirchenbau deckt sich mit den Gedanken Bramantes, wie sie in der Frühzeit in dem Architekturbild des Stiches, in S. Maria delle Grazie, am Dom zu Pavia und ganz am Ende seiner Laufbahn im Ausführungsentwurf für St. Peter Ausdruck gefunden haben⁴⁸.

Von dem in den zwei Jahrzehnten vor dem Auftreten Bramantes und Leonardos entstandenen Trattato d'Architettura des Filarete kann Bramante die Niederschrift des Codex Trivulzianus, die unter Francesco Sforza (1450—1466) entstanden war, kennengelernt haben. Einige darin enthaltene Gedanken über Sinn und Anwendung der Säulenordnungen mögen ihm nützlich gewesen sein. Bei seinem Aufenthalt in Bergamo im Jahre 1477, als er die Fassadenmalerei am Palazzo dei Rettori ausführte, konnte er die Anfänge des Dombaues, den Filarete eingeleitet hatte, studieren. Später sah er in Mailand die von ihm erbauten, allerdings bereits veränderten Teile des Ospedale Maggiore, der heutigen Universität⁴⁹.

Daß Bramante aus dem verlorenen Traktat über Perspektive, das Vincenzo Foppa laut Angabe Lomazzos verfaßt haben soll, unmittelbaren Gewinn ziehen konnte, ist nicht nachprüfbar. Gewisse Einzelheiten seiner Kunst, die auf verwandte Grundanschauungen hindeuten, hatte er ohne Zweifel dem Freskenschmuck der Portinarikapelle entlehnt⁵⁰.

Die Frage, ob Bramante aus einer der zahlreichen, damals nur in lateinischer Sprache vorhandenen Handschriften Vitruvs Belehrung schöpfen konnte, hängt weitgehend von der Klärung jenes viel erörterten Problems ab, wie die vermutlich auf Cesariano zurückgehende Überlieferung, er sei „illitteratus“ gewesen, verstanden werden muß.

Mit dieser Fragestellung nähern wir uns einem der wichtigsten Probleme unserer Untersuchung und zugleich einem der entscheidenden Punkte der Bramanteforschung. Nur jemand, der des Lesens und der lateinischen Sprache kundig war, konnte Zugang zu den schwierigen Texten gewinnen, die sogar Alberti Kopfzerbrechen bereitet hatten⁵¹.

Geymüllers Kampf gegen die Behauptung Cesarianos klingt wie ein temperamentvoller Ehrenrettungsversuch für seinen Helden und entbehrt nicht der subjektiven Färbung⁵². Auch neueren Autoren, die

⁴⁸ Vgl. die Rötelzeichnungen Uffizien 8 A verso und 20 A.

⁴⁹ Wolfgang v. Otingen, Antonio Averulino Filaretos Traktat über die Baukunst (Wien 1890) 221 ff.

⁵⁰ Giovanni Paolo Lomazzo, Trattato della Pittura, Scultura, ed Architettura, Milano 1584, Ausg. Roma 1844, S. 39.

⁵¹ Leon Battista Alberti; deutsch von Max Theuer (Wien/Leipzig 1912) III, 16.

⁵² Geymüller, St. Peter 21. Die Beweisführung ist in keinem Punkt stichhaltig, sie ist in sich widerspruchsvoll und durch die neuere Forschung seit der Öffnung der Vatikanischen Archive überholt. Unter den gleichen Mängeln

sich mit dem Problem beschäftigt haben, scheint es schwergewogen zu sein, der Tatsache ins Auge zu sehen, daß ein Mann von der säkularen Bedeutung des Urbinaten „illiteratus“ gewesen sei. Sie möchten lieber der anekdotischen Schilderung seiner Kindheit durch Vasari Glauben schenken, der als Angehöriger einer viel späteren, einem „modernerer“ Bildungsideal verpflichteten Generation sich gestraubt haben mag, den zu seiner Zeit bereits diskriminierenden Begriff des „illetterato“ mit dem von ihm bewunderten Großen zu verbinden⁵³.

Die historischen Fakten lassen jedoch den Sachverhalt in einem anderen Lichte erscheinen. Julius II. hatte Bramante bekanntlich in vorgerücktem Alter die einträglichen Pfründe eines päpstlichen Bullators übertragen. Nun war aber für die bullatores litterarum apostolicarum vorgeschrieben, daß sie „illiterati“ sein müßten. Diese Vorschrift, von der in Ausnahmefällen Dispens erteilt ward, wurde zur Zeit Bramantes noch streng befolgt. Unschwer ist zu erkennen, daß diese den heutigen befremdlich erscheinende Vorschrift einem höchst wichtigen Ziele diente, nämlich unerwünschte Vervielfältigung und Verbreitung oder gar Urkundenfälschung zu verhindern. Daraus erhellt weiterhin, daß es in erster Linie auf das Schreiben ankam, während die Fähigkeit des Lesens offenbar als geringerer defectus für die Bullatoren betrachtet wurde. Das entsprach der mittelalterlichen Observanz, die vom niederen Klerus lediglich die Übung im Lesen, aber nicht im Schreiben verlangte⁵⁴.

„Bramante asdrualdinus, monachus conversus monasterii Fossanove“ wurde am 27. Juli 1512 (rund zwei Jahre vor seinem Tode) zum Bullator litterarum apostolicarum ernannt⁵⁵. Da es altem Brauche entsprach, daß der Zisterzienserorden die päpstlichen Bullatoren zu stellen berufen war, mußte Bramante vor der Annahme dieses Amtes das Laienhabit der Zisterzienser von Fossanova anlegen. Die Ernennung Bramantes war ohne vorhergehende Dispens erfolgt.

leidet die Darstellung des Problems durch E. Müntz, *Les architectes de Saint-Pierre de Rome*, in: *Gazette des Beaux Arts* XXI (Paris 1879) 506 ff.; 507, 512 ff.

⁵³ *Vasari*, Bramante VII 125; *Wittkower* 13, Anm. 1; *Förster* 23.

⁵⁴ *Paul Maria Baumgarten*, *Aus Kanzlei und Kammer* (Freiburg i. Br. 1907) 87 ff. Um den frati del piombo die Arbeit zu erleichtern, wurden ihnen „clerici litterati familiares“ beigegeben. Die Verbesserung der Reproduktionsverfahren (Buchdruckerkunst) machte aus naheliegenden Gründen die alte Vorschrift allmählich gegenstandslos. Eine 1524 erteilte Dispens scheint die letzte gewesen zu sein, die für einen Frate del piombo erteilt worden ist. Sebastiano del Piombo wurde schon 1521 das Amt ohne Dispens erteilt, obschon er offenkundig des Lesens und Schreibens fähig war, wenn er auch in seinen Briefen keineswegs ein hohes Berufsethos bekundet hat. Sein Amt als Bullator nahm er auf die leichte Schulter, während Bramante seine technische Erfahrung in den Dienst der Aufgabe stellte, indem er eine Stempelmaschine zur Prägung der Bullen ersann (*Vasari*, Bramante 133).

⁵⁵ *W. v. Hofmann*, *Forschungen zur Geschichte der kurialen Behörden II* (Rom 1914) 87.

Diese Begebenheit führt uns zurück zum Problem des Bramante-Porträts. Unter dem Bild der Taufe Konstantins in der Sala di Costantino im Vatikan, dem ehemaligen Vorsaal der Stanzen, befindet sich, in das Rahmenwerk der Sockeldekoration eingefügt, eine en camaille in Bronzetönen gemalte Darstellung der Gründung der Peterskirche in enger Anlehnung an die *Legenda aurea*, deren Kenntnis bis an die Schwelle der Neuzeit allgemein bekannt war (Taf. 6 b)⁵⁶. Vor dem von links nahenden Papst Sylvester erblickt man die Gestalt eines bärtigen Mannes in klerikaler Tracht, der in der Linken eine Planrolle mit dem Grundriß der Basilika hält und sich damit als der Architekt zu erkennen gibt. Alle Personen, mit Ausnahme Konstantins, der in der antikisch frisierten Tracht eines Imperators gegeben ist, sind zeitgenössisch gekleidet. Der Papst trägt die Züge Klemens' VII. und der Architekt diejenigen Bramantes⁵⁷. Giulio Romano selber oder einer seiner Gehilfen hat nach seinen Anweisungen den Meister so dargestellt, wie er ihn, selber noch ein Jüngling, in dessen Alter im Habit der Zisterzienser mit dem Bart der Laienbrüder gekannt hatte. Die aufrechte Haltung der kraftvollen Gestalt mit dem mächtigen Haupt und wallendem Haar weckt die Erinnerung an das Münzbild Caradossos, das ihn nur etwa sieben bis acht Jahre jünger zeigt. Wenn das Bildnis auch rund ein Jahrzehnt nach dem Tode gemalt wurde, so verbieten die thematischen und kausalen Zusammenhänge Zweifel an seiner Ähnlichkeit. Es existieren also zwei authentische Porträts Bramantes; das eine aus dem Anfang und das andere aus dem Ende der ruhmvollen Periode seines Wirkens in Rom. Vielleicht wollte der Urheber des Bildes, der ohne Zweifel aus dem Kreise der Schüler und Gehilfen Raphaels stammte, dem großen Urbinaten und der ganzen Gruppe seiner Genossen am Bau von St. Peter, mit denen er sich geistig verbunden fühlen mochte, ein Denkmal an diesem in jeder Hinsicht prominenten Orte setzen.

Die Ernennung Bramantes zum päpstlichen Siegelbeamten war ohne vorhergehende Dispens erfolgt. Angesichts der in jener Zeit noch

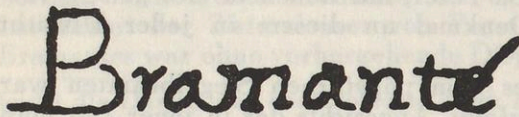
⁵⁶ Die *Legenda aurea* des Jacobus de Voragine, aus dem Lateinischen übersetzt von Richard Benz (Heidelberg ohne Dat.) 85. Diese legendäre Gründungsgeschichte von St. Peter z. B. noch bei Pietro Rossini, *Il Mercurio errante delle grandezze di Roma* (7. Ausg. Roma 1750) 120, und bei Giuseppe Vasi im *Indice storico* zum großen Romprospekt (Neapel 1770).

⁵⁷ Vasari, Giulio Romano 93, außer Bramante sei Giuliano Leno (bei Vasari „Lemi“) dargestellt. Da dieser sein enger Helfer war, ist er in der Figur im Laienkostüm rechts zu erblicken. Er neigt sich leicht zur Planrolle hinab und weist mit der Rechten auf den Grundriß, um seine Mitwirkung zu bekunden. Die anderen Gestalten hinter Bramante dürften ebenfalls dem Kreise der Bauhütte von St. Peter angehören. Der jüngste am äußersten rechts vielleicht Antonio da Sangallo.

Der Plan der Peterskirche ist der vereinfachte Ausführungsentwurf in der von Raphael vollendeten Form. Es würde zu weit führen, auf die umfangreiche Literatur, die durch neuere Forschungen z. T. überholt ist, einzugehen.

strengen Handhabung der Vorschrift über die von den „frati del piombo“ — die wegen ihres Mangels an Schreibkenntnissen auch „frati illetterati“ genannt wurden — zu erfüllenden Vorbedingungen verdichten sich die Zweifel an der Darstellung Vasaris, der weniger Glaubwürdigkeit gebührt als der gegenteiligen Angabe des Mailänders Cesarianus. Selbst Geymüller, dem es darum zu tun war, alles, was zu Gunsten einer höheren Bildung seines Helden ins Feld geführt werden konnte, heranzuziehen, gesteht, jener Teil der Biographie Bramantes von Vasari, der sich mit dessen vorrömischer Zeit befaßt, habe „nicht den geringsten Anspruch auf Glaubwürdigkeit“⁵⁸. Die Grundausbildung des Bauernsohnes Donato, wenn eine solche überhaupt je stattgefunden hat, wird man sich kaum primitiv genug vorstellen können. Die offenbar seit je bestehende Ansicht, die künstlerische Begabung des Knaben habe den Vater, dem es in erster Linie um die Versorgung des Sohnes zu tun sein mußte, veranlaßt, ihn die Kunst als gewinnbringendes Handwerk lernen zu lassen, dürfte zu Recht bestehen. Unterricht im Lesen und Schreiben wäre in dem ländlichen Ambiente der Familie nur dann in Betracht gekommen, wenn der Knabe dem geistlichen Stande bestimmt worden wäre.

Keine der überkommenen schriftlichen Äußerungen Bramantes ist, wie selbst Geymüller eingesteht, eigenhändig. Selbst die Unterschrift unter einem an sich unbedeutenden Reisebericht über eine im Auftrag des Herzogs von Mailand im Norden des Landes unternommene Inspektionsreise, die Geymüller als einzigen überkommenen Schriftzug des Meisters betrachtet, hat keine Beweiskraft: sie ist mühsam über einer Vorzeichnung mit der Feder nachgemalt oder einem Vorbild abgezeichnet⁵⁹.



Namensunterschrift unter
einem Bericht Bramantes

Wir sehen, es läßt sich kaum ein stichhaltiger Beweis dafür anführen, daß Bramante des Schreibens kundig gewesen sei. Der naheliegende Einwand, der stets zu außergewöhnlichen Maßnahmen bereite Julius II. habe unter Hinwegsetzung über die Konventionen Bramante durch einen Machtspruch in die Reihe der „frati illetterati“ eingeordnet, obschon er schreiben konnte, läßt sich mit dem Bilde des gestrengen Wiederherstellers der kurialen Disziplin nicht vereinbaren. Was wäre für den Papst leichter gewesen, einen solchen Machtspruch zu tun oder die Erteilung einer Dispens zu befehlen, oder dem Meister eine

⁵⁸ Geymüller, St. Peter, Textband 19 f.

⁵⁹ Geymüller, St. Peter, Tafelband, Taf. 54; Förster 135 u. 237. Der Schreibfehler „propia“ statt propria scheint auf das letztere hinzudeuten und der zittrige Duktus der Schrift weniger Alter oder Gichtbeschwerden als Ungeübtheit zu beweisen.

andere Pfründe zu übertragen? Sicherlich wäre niemals dieses den illetterati vorbehaltene Benefiz beispielsweise Männern wie Michelangelo oder Raphael verliehen worden, die, beide unverehelicht, ohne weiteres unter die Laienbrüder von Fossanova hätten eingereiht werden können⁶⁰. Es ist immerhin auffallend, daß nicht ein einziges Schriftstück von der Hand Bramantes hat nachgewiesen werden können. Hätte es dergleichen gegeben, so müßte angenommen werden, daß die vielen Freunde, Bewunderer und Nachfolger es mit nicht geringerer Ehrfurcht als kostbare Reliquie bewahrt hätten wie den Pergamentplan für St. Peter. Auf diese Frage wird uns die Besprechung seines theoretischen Nachlasses zurückführen.

Die von Vasari berichtete Erkrankung an Handgicht (Arthritis), der Antonio da Sangallo d. J. seine Vertrauensstellung als zeichnerischer Interpret und technischer Verwirklicher der baukünstlerischen Ideen des Urbinaten zu verdanken hätte und welche vielleicht die Zuziehung Jacopo Sansovinos als Zeichengehilfen veranlaßt haben könnte, ist beachtlich⁶¹. Sie würde das Fehlen von Autogrammen aus der Spätzeit des Lebens erklären und damit indirekt die These der Schreibunfähigkeit Bramantes entkräften, vorausgesetzt, daß aus der Jugend und dem Mannesalter eigenhändige Aufzeichnungen vorhanden wären, aber es hat nicht eine einzige von seiner Hand, nicht einmal eine Unterschrift, nachgewiesen werden können.

Geymüller hat von des Aretiners Behauptung reichlichen und berechtigten Gebrauch gemacht, um die geringe Zahl von Handzeichnungen Bramantes unter den Studien für St. Peter zu begründen und erstaunliche Widersprüche zu erklären⁶².

Die weitere Behauptung des Aretiners, der Knabe Donato habe sich außer im Lesen und Schreiben auch im Rechnen geübt, ist unwahrscheinlich. Andererseits kann man sich schwerlich einen Architekten vorstellen, der mit den mathematischen Problemen des Gewölbebaus im Großen fertig geworden wäre, ohne sich wenigstens die Grundbegriffe der Rechenkunst zu eigen gemacht zu haben, es sei denn, er habe sich in schwierigen Fällen des Rates von Persönlichkeiten bedient, die in der höheren Mathematik und, soweit zu seiner Zeit davon die Rede sein konnte, in der theoretischen Statik über Kenntnisse und Erfahrung verfügten. Unter den von jeher im Einwölben großer Räume geübten lombardischen muratori dürfte er unschwer geeignete Gehilfen gefunden haben.

Nicht einer seiner in Mailand entworfenen Bauten stellte Wölbungsaufgaben, denen die dortigen Kräfte nicht gewachsen gewesen wären.

Zu Anfang seines römischen Aufenthaltes fand er keine fundierte Tradition im größeren Gewölbebau vor. Das mag ihn auf den Gedanken

⁶⁰ Der weniger gestrenge Leo X. bestimmte zum Nachfolger Bramantes im Amte des Bullators den trotz freundschaftlicher Beziehungen zu Künstlern als ungebildet zu kennzeichnenden Buffone Mariano Fetti (Foeti).

⁶¹ *Vasari*, Antonio da Sangallo (d. Jüngere) 2; *ders.*, Jacopo Sansovino 72 f.

⁶² *Geymüller*, St. Peter, Textband 138, 203, 209, 215.

gebracht haben, seine Beobachtungen an den in Gußtechnik ausgeführten Gewölben antiker Bauwerke in großem Umfang an St. Peter zu verwerten. Als die Leitung dieses Riesenunternehmens in seine Hände gelegt ward, entlasteten ihn zahlreiche geübte technische Hilfskräfte. Ganz am Ende seines Lebens wurde ihm Fra Giocondo, der sich vielleicht unter den Zeitgenossen der größten ingenieurtechnischen Erfahrung rühmen durfte, beigegeben.

Die Nachrichten über den theoretischen Nachlaß Bramantes, mag es sich um Sammlungen von Zeichnungen oder um schriftlich fixierte Äußerungen handeln, stammen von Autoren, die aus oberitalienischen Quellen geschöpft haben und sich daher zunächst auf die Mailänder Zeit beziehen dürften.

Der aus Florenz gebürtige A. F. Doni, welcher die erste Ausgabe seines Buches, *La Libreria seconda* (1555), in Venedig veröffentlichte, spricht von mehreren Traktaten Bramantes (drei oder fünf?), auch von einem solchen über den „lavoro tedesco“, vielleicht eine Verwechslung mit dem Gutachten über den Tiburio des Mailänder Domes, das durch die wichtige Hierarchie der Werte — Standfestigkeit, Gleichmaß, Leichtigkeit und Schönheit —, die, zwar auf die spezielle Aufgabe bezogen, doch grundsätzliche Bedeutung hat.

Abschließend bemerkt der Autor, es sei sehr erwünscht, ja notwendig, daß derjenige, welcher diesen Schatz Bramantes verborgenhalte, ihn der Öffentlichkeit übergebe. Er hat also weder je etwas von den Dingen, die er beschreibt, gesehen noch zuverlässige Auskünfte erhalten⁶³.

Lomazzo (1538—1600) läßt nicht deutlich erkennen, ob es sich bei den Traktaten um schriftliche Anweisungen oder nur um zeichnerische Vorbilder handelt. Als Lehrmittel für die Proportionen des menschlichen Körpers empfiehlt er u. a. das Studium der „opere diseguate“ Bramantes, die dieser, Vincenzo Foppa folgend, in einem Buche zusammengefaßt habe, welches Raphael, Polidoro da Caravaggio und Gaudenzio Ferrari großen Nutzen gebracht habe. Auch ist die Rede von zeichnerischen Aufnahmen antiker Denkmäler durch Bramante.

Aber auch Lomazzo hat, obschon er das Studium dieser Werke des Meisters empfiehlt, anscheinend nichts davon gesehen, denn sie seien, „secondo che si dice“, in die Hände Luca Cambiasos gelangt, der 1585 gestorben ist. Lomazzos *Trattato* war im Jahre zuvor erschienen⁶⁴.

Trotz dieser Unklarheiten braucht nicht daran gezweifelt zu werden, daß Bramante nicht aus diesem Leben geschieden sei, ohne neben den Werken, die seinen Namen berühmt gemacht haben, auch aus dem Schatz seiner Erfahrungen einiges der Nachwelt hinterlassen zu haben⁶⁵.

⁶³ *Julius v. Schlosser*, *Die Kunstliteratur* (Wien 1924) 129 f., weist auf die Unzuverlässigkeit der Angaben Donis hin. *Francesco Doni*, *La libreria del Doni fiorentino* (Venezia 1580) 44.

⁶⁴ *Giovanni Paolo Lomazzo*, *Trattato della Pittura etc.* (Milano 1584, Ausg. Rom 1844) 177 f. ⁶⁵ Förster 135.

Da dieser Schatz bis auf den heutigen Tag noch nicht gehoben ist, gewinnt jener Kupferstich Prevedaris auch im Sinne einer in die ihm eigene Sprache des Bildes gekleideten theoretischen Äußerung erhöhte Bedeutung, ja er muß, abgesehen von dem erwähnten Gutachten über den Tiburio des Mailänder Domes, als die einzige auf uns gekommene, aber außerordentlich aufschlußreiche gelten⁶⁶.

III

Die Persönlichkeit

Aufschlußreich für die Beurteilung des Komplexes der intellektuellen und psychischen Eigenschaften Donato Bramantes sind die überlieferten Gedichte, deren Zahl 30 überschreitet. Luca Beltramis Fleiß hat sie aus verschiedenen Quellen zusammengestellt, Otto H. Förster einige der ansprechenderen schön übersetzt⁶⁷.

Die Bezeichnung „poeta volgare“, die seit Cesariano (1521) in der gesamten älteren Literatur gebraucht wird, beinhaltet nicht unbedingt ein Werturteil über die Person des Urbinaten, sie bedeutet nur, daß der Dichter sich der italienischen Umgangssprache, der „volgare“, nicht der lateinischen, bedient habe. Ein diskriminierender Unterton klingt dennoch an. Den Humanisten strenger Observanz galt vornehmlich die lateinische Dichtung als „delicata“, höfisch, „gebildet“. Seit das Bild des Cortigiano im Sinne Baltasar Castigliones seine humanistisch orientierte Prägung erhalten hatte, wurde die Poesie in der Landessprache, so unmittelbar ansprechend sie auch gewesen sein mag, im Verhältnis zur lateinischen mit den gleichen differenzierenden Wertmaßstäben gemessen wie der Landmann, der Kleinbürger oder niedere Kleriker gegenüber dem „letterato“ oder dem „cortegiano“⁶⁸. Vasari sagt in der Vita des Urbinaten: „Dilettavasi della poesia, e volentieri udiva e diceva improvviso in su la lira, e componeva qualche sonetto, se non così delicato come si usa ora, grave almeno e senza difetti.“⁶⁹ Das läßt ihn im Lichte eines Volksdichters, eines geschickten Versemachers und Im-

⁶⁶ Förster 283. Die Anregungen, welche von dem Prevedaristich, namentlich seinen architektonischen Elementen auf die oberitalienische, namentlich lombardische Kunst in der gesamten Malerei, einschließlich der Buchmalerei ausstrahlten und weit über die Alpen hinaus reichten, ist ein in der Kunstliteratur bereits in wichtigen Ansätzen behandeltes Thema, auf das der Raumersparnis zuliebe hier nicht eingegangen werden soll. Auch das vielerörterte Gutachten über die Erforschung und Erhaltung der antiken Bau- und Kunstdenkmale Roms, von dem sich eine Fassung im Staatsarchiv zu München befindet (abgedruckt bei Förster 284 ff.), das von Julius Vogel, Bramante und Raffael (Leipzig 1910) 9 ff. u. 103 und von Förster 162 Bramante zugeschrieben wird, soll an dieser Stelle aus der Erörterung bleiben.

⁶⁷ Luca Beltrami, Bramante Poeta (Milano 1884); Förster 137 ff.

⁶⁸ Jakob Burckhardt, Die Kultur der Renaissance in Italien (Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1955) 168 (zitiert Burckhardt).

⁶⁹ Vasari, Bramante 138. Hatte er die Sonette gelesen?

provisators eher als eines Literaten im strengeren Sinne erscheinen. Das ausgezeichnete Gedächtnis, welches ihm Cesariano nachrühmt, mag ihm zu Hilfe gekommen sein. Es läßt sich unschwer vorstellen, wie ein Freund den freien Vortrag zu Papier brachte und wie der Text gemeinsam ausgefeilt und zur Reinschrift vorbereitet wurde⁷⁰. Malaguzzi-Valeri, der aus Lokalpatriotismus den in den 20 Jahren des Aufenthaltes in der lombardischen Metropole zum Mailänder gewordenen Urbinaten in möglichst ideales Licht setzen möchte, kann sich dem etwas vulgären Beigeschmack der bramatesken Dichtungen nicht ganz verschließen⁷¹. Das unbegründete Jammern über Geldmangel bei ausreichendem Verdienst ist eine typische Angewohnheit des mit den stets feindlichen Mächten der Natur ringenden Bauern; die Klagen über mangelhafte Bekleidung und sonstiges Mißbehagen verraten das Ressentiment des Selfmademan gegen die von besseren Lebensschicksalen Begünstigten, verzeihlich angesichts der üblen sozialen Verhältnisse am Sforza-Hof: schließlich lassen die Liebesgedichte z. T. jene Ritterlichkeit und Sensibilität vermissen, welche die humanistische Poesie auszeichnen⁷².

Man wird sich die Tätigkeit Bramantes in Mailand nicht im Sinn eines mit einem Baubüro, einer „bottega“, ausgestatteten Architekten moderner Art vorstellen dürfen, sondern eher als die eines erfahrenen und in manchen Künsten versierten Beraters, eines geschickten Improvisators. Das Urteil eines neueren Mailänder Autors erscheint nicht unbegründet: „idea sempre, costruisce di raro, non finisce mai“⁷³. In der Tat gibt es nur drei ganz von ihm geplante und in seinem Sinne vollendete Bauwerke, die Sakristei von S. Satiro in Mailand, den Tempietto an S. Pietro in Montorio und den Kreuzgang von S. Maria della Pace in Rom.

Am Sforza-Hof mag er zu der Schar der Kavaliers, Künstler und Poeten gehört haben, welche die Herzogsfamilie umschwärmten. Beliebt unter Spaßmachern an fröhlicher Tafel unter Dichtern, Künstlern und Höflingen, bewundert wegen der Schärfe seines Verstandes, seines guten Gedächtnisses, das ihn befähigte, Gehörtes, namentlich Dichtungen (Dante), wiederzugeben⁷⁴, selber zu improvisieren, und wegen seiner Schlagfertigkeit gehörte er jener von Jakob Burckhardt charakterisier-

⁷⁰ Müntz, *GazBA*, XX (1879) 515 f.: „... le style ... témoigne d'une grande facilité de versification et d'une bonne humeur à toute épreuve.“

⁷¹ *Francesco Malaguzzi-Valeri*, *La Corte di Ludovico il Moro* (Milano 1915) II, 231 ff.

⁷² Die Beurteilung der Dichtungen Bramantes in der italienischen Literaturgeschichte ist sehr unterschiedlich. *Trucchi*, *Poesie Italiane inedite* (Prato 1847) III, 84 ff.: die Sonette seien „senza alcun benche minima pretesa letteraria“.

⁷³ *Piero Portalupi*, *L'Architettura del Rinascimento nell'Ex-Ducato di Milano 1450—1500* (Milano 1914) 33.

⁷⁴ *Rodolfo Renier*, *Gaspare Visconti*, *Archivio Storico Lombardo*, Bd. III, Anno XIII (Milano 1886) 535.

ten Kategorie des „amüsanten Menschen, des uomo piacevole“ an⁷⁵. Aber es fehlte auch nicht an Neidern, die den emporgekommenen Bauernsohn, der sich nicht selten über höfische Gebräuche und feinere Lebensart hinwegsetzte, mit scheelem Blick musterten und sich zu beißendem Spott hinreißen ließen bis zu Haßausbrüchen, wie jenem obszönen „Epigramm“ für sein imaginäres Grabmal, das seinen Namen für alle Zeiten schänden sollte⁷⁶. Selbst die Eintragung seines Namens in das offizielle Album des würdigen Kollegiums der „ingegneri“ schützte ihn nicht gegen die Mißgunst⁷⁷. Der Hungerlohn, der ihm ausgesetzt worden war, wurde ihm nicht einmal regelmäßig ausbezahlt⁷⁸. Das bot Anlaß zu der humorvollen Klage in einem Sonett: „A dirvi il vere le Corti en come i preti ch'aqua, e parole, e fumo e fraschi danno: Chi altro chiede, va contro i divieti.“ Das mag witzig sein und gewiß tadelnswerte Zeiterscheinungen nicht schlecht kennzeichnen, dennoch enthüllt der Ausspruch eine Schattenseite des Charakters. Bramante verdankte der Kirche die Lebensgrundlagen seines Wirkens in Mailand, vor allem seinem Gönner, dem Kardinal Ascanio, mehr als dem Herzog Ludovico⁷⁹.

Das strahlende Bild des Urbinaten, welches durch den Ausspruch Serlios, er sei der eigentliche Erneuerer der „buona architettura“ gewesen, und durch das überschwengliche Lob Michelangelos, „E non si può negare che Bramante non fosse valente nell'architettura, quanto ognialtro che sia stato dagli antichi in qua“, vor den Augen der Nachwelt entstanden ist und seit den Tagen Jakob Burckhardts und Geymüllers fast legendäre Formen angenommen hat, zeigt auch eine beschattete Seite. Manche Lücken der Bildung und Mängel des Charakters haben ihm sein Leben lang angehaftet. Dennoch steht er als einer der Großen der Renaissance da. Diese Größe ist um so bewundernswerter, als sie sein eigenes Werk war. Schon zwei Generationen später, als das humanistische Bildungsideal neue Maßstäbe geschaffen hatte, fiel es offenbar schwer, in einem der größten Kenner und Erneuerer der antiken Baukunst einen Mann vor sich zu sehen, dessen Lebenswerk nicht auf der Grundlage gelehrter Theorie, sondern hauptsächlich auf Intuition, praktischer Erfahrung und Autopsie gegründet war. Vasari hat offensichtlich mit der Zwiespältigkeit des Phänomens gerungen, einerseits

⁷⁵ Burckhard 106.

⁷⁶ Renier 807, Anm. 2.

⁷⁷ Der Spitzname „Donino“, dessen sich selbst Leonardo bediente (Manuskript 53^b des Institut de France), hat einen Beigeschmack von Geringschätzung.

⁷⁸ Auch J. Burckhardt 28 ist der Ansicht, daß „Bramante am Anfang schmal gehalten wurde“. Es besteht Grund, an eine spätere Verschlechterung eher als an eine Besserung zu glauben.

⁷⁹ Dem ersteren ohne Zweifel den größten Auftrag: die Kathedrale von Pavia. O. H. Förster, Bramante 104 ff., hat dessen Urhebererschaft scharfsinnig und unwiderleglich nachgewiesen. S. Maria delle Grazie, zwar als Grabeskirche Ludovicos gedacht, und S. Satiro waren kirchliche Aufträge, sein letztes Mailänder Werk, der Chiostro von S. Ambrogio, wieder ein Auftrag Ascanios.

dichtet er dem jungen Donato eine Grunderziehung an, die in der noch mittelalterlichen Welt, der er entstammte, undenkbar war, andererseits schildert er den Autodidakten, der „solitario e cogitativo“, dank der Munifizienz Ascanio Sforzas von allen materiellen Sorgen und von äußerem Einfluß befreit, sich der Erforschung der antiken Denkmäler widmete. Der weise Fra Sabba hat mehr als alle das Richtige getroffen, indem er hervorhob, daß man auch ohne „sapere lettere“ ein „huomo di grande ingenio“ sein könne.

Der Straßburger Arzt Walter Ryff hat in seiner Vitruv-Ausgabe die Tugenden des Architekten folgendermaßen gekennzeichnet:

Philosophiae et Disciplinarum
mediocriter sit peritus:
non arrogans: sed facilis, aequus,
et fidelis: sine omni avaritia,
quod est maximum.

Dieses aus Gedanken des altrömischen Autors gezeichnete Idealbild⁸⁰ dürfte von dem realen Bild des Urbinaten nicht weit entfernt sein.

Die vorhergehenden Reflektionen sollten der Wahrheit dienen und dazu beitragen, das historische Bild des Großen von den Schäden zu befreien, die Anekdote, Legende und Heroisierung ihm zugefügt haben, indem Maßstäbe zur Beurteilung seiner Person angesetzt wurden, die anderen Menschen und anderen Zeiten entsprachen.

Unsere Untersuchung zwang uns, die Legende einer hohen Bildung Donato Bramantes zu zerstören, ja Schatten auf sein Charakterbild zu legen. Dadurch wird der wahren Bedeutung dieses großen Künstlers, des eigentlichen Ideators von St. Peter, kein Abbruch getan, sondern im Gegenteil die Größe seines Werkes, das er als „paupe filio di paupertate“, ohne je die Vorteile einer höheren Ausbildung genossen zu haben, aus eigener Kraft aufgebaut hatte, in wahrheitsgetreueres Licht gerückt.

⁸⁰ Vitruv-Ausgabe per Gualterum Ryff, Argentinum Medicum, Argentorati 1543. Die Sentenz ist eine Kompilation Vitruvianischer Aussprüche: I, 10 „Ergo satis abundi videtur fecisse, qui ex singulis doctrinis partes et rationes earum mediocriter habet notas . . .“; I, 5 „Philosophia vero perficit architectum animo magno . . .“, das weitere ist wörtlich übernommen.