

Kunst, die freilich unvereinbar wäre mit den früher der Abtei Corbie zugeschriebenen Werken der „Reimser Spätstufe“ bzw. „Style Charles-le-Chauve“.

Gerade aus diesen beiden letzten Aufsätzen erhellt wieder die Wichtigkeit einer verlässlichen Sammlung und Aufbereitung des frühen Handschriftenmaterials, für die Kurt Holter sich in einer abschließenden kurzen Darlegung dringend einsetzt, nicht ohne wertvolle methodische Überlegungen beizusteuern. Daß die paläographische Fixierung des weithin kaum durchforschten Stoffes auch für den Kunsthistoriker viel bedeutet, wird jedem einsichtig sein, der jemals den Schwierigkeiten der Arbeit auf diesem Gebiete begegnet ist.

Die Herausgeber und ihre Mäzene, allen voran Georg von Opel, verdienen hohen Dank für dieses Buch. In dem ausgebreiteten wissenschaftlichen Material, in der methodischen Darbietung und zusammenfassenden Ordnung und nicht zuletzt auch in seiner freigebigen Ebbilderung (die man sich gleichwohl immer noch reicher wünschen möchte) stellt es einen kostbaren Beitrag und nicht zuletzt einen mächtigen Ansporn dar zu der noch jungen Bemühung um die Erforschung der frühmittelalterlichen Kunst.

Victor H. Elbern

JAMES S. ACKERMAN, *The Cortile of the Belvedere*. Studi e Documenti per la Storia del Palazzo Apostolico Vaticano, vol. III. Biblioteca Apostolica Vaticana 1954. 259 S., 47 Abb.

„Je energischer wir der legendären Größe Bramantes, wie sie die klassizistischen Tendenzen von vier Jahrhunderten geformt haben, an den Leib rücken, um so mehr verliert sich das materiell Faßbare unter den Fingern . . . Unsere Anschauungen über Bramantes Anteil am Vatikanischen Palast ruhen auf schwankendem Boden und fordern eine entschiedene Nachprüfung.“ Diese Sätze, die sich vornehmlich gegen Heinrich v. Geymüllers eigentümlich heroisiertes Bramante-Bild wenden, stehen im Vorwort von Dagobert Freys Studie über „Bramantes St. Peter-Entwurf“, die immer noch die Voraussetzung für die Beschäftigung mit den Anfängen von Neu St. Peter bildet. Nach vier Jahrzehnten ist nun auch die von Frey geforderte Untersuchung über den Vatikanischen Palast erschienen. Sie führt nicht nur zu einem „materiell faßbaren Bramante-Bild“, sondern darüber hinaus zu entscheidenden Einsichten in die Kunst der Hochrenaissance.

Der Belvedere-Hof war neben Louvre und Eskorial das größte Bauvorhaben des 16. Jahrhunderts. Er ist wie Neu St. Peter von Julius II. begonnen worden; Sixtus V., dessen Energie die Einwölbung der Peterskuppel erzwang, hat auch die endgültige Gestalt des Hofes bestimmt. Bei beiden Bauten sagt indessen der heutige Bestand nur wenig über die ursprünglichen, von Bramante entworfenen Pläne aus. Auch für St. Peter gilt, was Ackerman über den Belvedere-Hof schreibt: „Das Projekt Julius' II. existiert heute nur noch dem Namen nach; um es zu verstehen und zu beurteilen, müssen wir es nicht anders als ein antikes Bauwerk rekonstruieren, freilich mit dem Unterschied, daß hier die Reste unter Mauerwerk, nicht unter der Erde begraben sind . . . In Wahrheit sind zwei Gebäude zu rekonstruieren: der Hof, wie er bei

Baubeginn geplant war, und der Hof, wie er schließlich ausgeführt wurde und in den Umbauten des späten 16. Jahrhunderts erhalten ist.“

Diese Rekonstruktion setzte das „Herauspräparieren“ der verschiedenen „Schichten“ und eine Baugeschichte des Hofes voraus. Hierfür war ein weitverstreutes, sehr heterogenes Quellenmaterial zu sammeln und kritisch zu sichten. Die drei Anhänge, in denen Ackerman diese Quellen ausbreitet, nämlich die literarischen Beschreibungen, die bildlichen Darstellungen und die Archivalien, bilden ein Paradigma für Auswahl und Anordnung einer solchen Stoffsammlung. Daß mehr als die Hälfte der 226 Rechnungsbelege und ein Fünftel der bildlichen Darstellungen unpubliziert waren, mag den Umfang der hier geleisteten Kärnerarbeit andeuten. Der Catalogue Raisonné der Zeichnungen, Stiche und Veduten bildet eine bibliographische Fundgrube und dürfte in Zukunft für das Vatikangebiet an die Stelle von Eggers Römischen Veduten treten. Auf S. 35 ff. findet sich eine nicht weniger aufschlußreiche Rekonstruktion der Antikensammlung Julius' II. Indessen kann hier nur angedeutet werden, wie sorgfältig das Fundament gearbeitet ist, auf dem die Ergebnisse des Buches ruhen.

*

Das eigentliche Anliegen des Verf. ist die Bauperiode von 1504 bis 1585, d. h. von Julius II. bis Sixtus V. Hier wird Vollständigkeit angestrebt; der von Bramante vorgefundene Bestand und die „Zerstörung“ des Hofes durch den Einbau der sixtinischen Bibliothek werden skizziert.

Die Arbeiten am Belvedere-Hof sind zwei Jahre nach der Thronbesteigung Julius' II. in Gang gekommen, und zwar gleichzeitig im unteren Hof – Ackerman hat das Schicksal der 1513 von Bramante entworfenen und 1523 verbrannten Holzkuppel über der Torre Borgia in einem eigenen Aufsatz behandelt – und im eigentlichen Belvedere, d. h. an der ursprünglich alleinstehenden Villa Innozenz' VIII. auf der Nordkuppe des vatikanischen Hügels (über diese Villa vgl. neuerdings C. Pietrangeli in *Rendiconti della Pontificia Accademia di Archeologia* XXVII, 1951-52 [1953], S. 87 ff.). Aus dieser ersten Bauphase stammt die dem Besucher der Biblioteca Vaticana vertraute Porta Julia, die in den Osttrakt des Hofes führt. Über die Absichten des Papstes gibt die Inschrift der Bildnismedaille Auskunft, auf deren Revers der Hof zum ersten Mal im Bilde erscheint: „Via Julia trium aditum(;) longa est eadem via 1000 alta 80 pedum“. *Via trium aditum* ist wohl am besten mit „dreigeschossiger Korridor“ zu übersetzen. Die Medaille zeigt die von Julius begonnenen Teile, nämlich den Osttrakt, die Terrassen und die Exedra.

Wie auf dem Pendant, dem Münzbild von St. Peter, wird der „Berg“, auf dem das Belvedere der Medaille steht, ausdrücklich als „Mons Vaticanus“ bezeichnet; schon hieraus geht hervor, daß der Hof und St. Peter zusammengehören als geistlicher und weltlicher Aspekt ein und desselben Hügels. Man mag daran erinnern, daß bereits Guicciardini in dem Namen, den Julius II. nach seiner Wahl annahm, eine Anspielung auf Julius Caesar sah: cäsarisch sind denn auch Dimension und Form des Belvedere-Hofes, ja selbst die Wahl der Talsenke zwischen zwei Hügeln. Daß die Kon-

zeption, dieses Tal zu einer riesigen, von einer Exedra bekrönten Terrassenanlage umzugestalten, an Palestrina erinnert, ist schon früh erkannt worden; Ackerman macht jedoch – wie schon Dagobert Frey in seinen „Michelangelo-Studien“ – geltend, daß auch andere antike Bauten Analogien aufweisen, etwa die „Palästreten“ auf dem Palatin und in der Hadriansvilla in Tivoli, die Horti Acilorum auf dem Pincio und die Beschreibung, die Plinius von seinen Villen gibt. Bramante hätte demnach nicht ein bestimmtes Vorbild kopiert; seiner Konzeption der Bauaufgabe liegt vielmehr ein neues Verständnis der antiken Monumentalbauten zugrunde, das ihn zu wahlverwandten Lösungen befähigt. „Bramantes schöpferische Beziehung zum klassischen Altertum beruht in seinem Vermögen, große Ideen aufzufassen ohne sich im Detail zu verlieren.“ Im Belvedere-Hof, wie ihn Bramante geplant hat, hat man eine *summa* der Landschaft und Architektur vereinigenden Cäsaren-Bauten zu sehen – in ähnlicher Weise wie das St. Peter-Projekt die Summe von Bramantes Erkenntnissen über Kuppel- und Zentralbau bildet. Der Tempietto stellt eine vergleichbare Synthese dar; er ist weder „Kopie“ noch „Rekonstruktion“; seine Form ist durchaus zweckbedingt, nämlich durch die Funktion als memoria über der Stätte der Kreuzigung Petri; Form und Funktion sind als *instauratio* dieser memoria zu verstehen (vgl. die Inschrift des Münzbildes von St. Peter), als *summa* der antiken Peripteroi und der frühchristlichen Rundbauten.

Was aber war der Zweck des Belvedere-Hofes? Auch hier kommt Ackerman zu präzisen Antworten. Im unteren Hof ließ der Papst schon 1509 Turniere und Stierkämpfe veranstalten. Die mittlere und obere Terrasse waren „Architekturgarten“ im Sinne der Cäsarenbauten; der Verbindungsbau zur alten Villa hat bis heute seine ursprüngliche Funktion als Cortile delle Statue bewahrt. Für eine solche Zwecksetzung gab es „weder im Mittelalter noch in der Renaissance ein Vorbild. Dieses Bauprogramm führte zum ersten Mal seit der Antike wieder zum Entstehen eines ‚Architekturgartens‘, eines permanenten Theaters und eines Museumsgebäudes“.

So umfassend diese Zwecksetzung ist, sie bietet noch keine Erklärung für die Exedra, die mit der vorgelagerten Rundtreppe ursprünglich die obere Terrasse gegen Norden abschloß und deren heutige Form nach dem Nachweis von Dagobert Frey z. T. auf Michelangelo (Treppe), z. T. auf Ligorio (Nicchione) zurückgeht. Die Deutung von Bramantes Exedra bildet das überraschendste und, wie mir scheint, wichtigste Einzelergebnis des Buches. „Der Freiraum des Hofes war in allererster Linie als Bühne für Aufführungen gedacht . . . Das Belvedere-Projekt schließt sich aufs engste an die Tradition an, die die Renaissance (d. h. das Quattrocento) für das Bühnenbild entwickelt hatte. Diese Tradition sah eine perspektivische Komposition vor; der Betrachterstandpunkt wurde knapp außerhalb des dargestellten Raumes, der Fluchtpunkt in der Mittelachse, und zwar relativ hoch, angenommen, so daß der dargestellte Fußboden einen großen Teil des Bildfeldes ausmachte.“ Die runden Stufen bildeten also eine „Schautreppe“, wie überhaupt die Abschlußwand der oberen Terrasse bis zu ihrem Umbau unter Pius IV. durchaus „Schauwand“ war. Diese Deutung scheint schon deshalb überzeugend, weil sie den eigenartigen Grundriß der Nord-

wand und die nicht minder eigenartige Bezeichnung, die Serlio ihr gibt, zwanglos erklärt: „il teatro del Belvedere“ – *teatro* ist demnach im griechischen und nicht im modernen Sinne des Wortes zu verstehen.

Mit anderen Worten: der gesamte Hof ist als *Prospettiva* im Sinne Albertis aufzufassen. Der Fluchtpunkt liegt in der Exedra, dem Zentralmotiv des „Bildes“. Als Spitze der Sehpyramide ergibt sich die auf gleichem Niveau, aber 1000 Fuß entfernt gelegene Stanza della Segnatura, und zwar das Fenster unter dem Parnass-Fresko. Von hier aus sollten „die Betrachter, für die das Theater bestimmt war, nämlich der Papst und seine Umgebung, die Aufführungen im Hofe sehen, und auf diesen Punkt hin ist die Perspektive konstruiert. Raffaels Fresken und der Theater-Hof Bramantes stehen in inniger Beziehung“. Man darf hinzufügen: in diesem Zusammenhang gesehen, gewinnt der Parnass wie überhaupt die Stanza noch an Sinnfülle.

Ähnlich ergebnisreich und bei aller Sachlichkeit erregend sind die Kapitel des Buches, die der eigentlichen Baugeschichte des Hofes gelten. Beim Tode Julius' II. und Bramantes war ja nur ein verhältnismäßig geringfügiger Teil des Programms verwirklicht. Gleichwohl ist die mächtige Konzeption der Gründer wie bei den großen Kathedralen von mehreren Generationen, in diesem Fall bis 1585, anerkannt worden. Der Hof wurde nicht nur im wesentlichen so ausgeführt, wie Bramante ihn wollte, sondern bis zu den Umbauten Sixtus' V. sind alle wichtigen Ansichten der Anlage, etwa Dosios bekannte Zeichnung in den Uffizien oder der Stich des Dupérac, aus den Stenzen aufgenommen worden. Dies gilt auch für die bisher unbekannteste Vedute, die hier mit gütiger Erlaubnis des Besitzers, Monsieur Edmond Fatio in Genf, veröffentlicht werden kann (Abb. 1). In der Darstellung der vorhandenen Teile stimmt sie genau mit Dosios Zeichnung überein: Bramantes Rundtreppe ist bereits durch die geraden Stufen Michelangelos ersetzt, über der ursprünglich eingeschossigen Schaufassade der Nordwand erscheint das unter Julius III. aufgebrachte Obergeschoß, aber noch nicht der unter Pius IV. gewölbte Nicchione. Aber das Blatt zeigt auch Bauteile, die entweder noch nicht vorhanden waren, als die Zeichnung entstand, oder nie ausgeführt wurden: der Westkorridor stimmt in der Gliederung genau mit Ligorios Entwurf im Palazzo Venezia überein, ist aber hier zwei-, bei Ligorio und in der Ausführung dreigeschossig. Der untere Hof war nie gepflastert, die Loggia im Westen der oberen Terrasse wurde erst 1582 in Angriff genommen. Das Blatt kann deshalb mit aller wünschenswerten Gewißheit in die Jahre um 1560 datiert werden; es handelt sich um einen Entwurf für die damals noch nicht existierende Westwand des Hofes, möglicherweise um ein gleichzeitig mit den Ligorio-Entwürfen vorgelegtes Alternativ-Projekt. Ligorios Nicchione ist 1562 begonnen worden; mit der Vorsicht, die bei der Zuschreibung von Architekturzeichnungen geboten ist, könnte man in dem Blatt der Sammlung Fatio einen Entwurf des Sallustio Peruzzi vermuten, der in den fraglichen Jahren neben Ligorio am Hof tätig war.

Die genaue Bestimmung des Blattes wäre vor dem Erscheinen dieses Buches kaum oder nur nach mühevollen Archiv- und Quellenstudien möglich gewesen. Die von Ackerman neu gefundenen oder nunmehr an richtiger Stelle eingeordneten Daten

und Fakten erlauben es, die Baugeschichte des Hofes Schritt für Schritt zu verfolgen und damit auch Datum und Funktion einer solchen Zeichnung gleichsam mühe-los zu ermitteln.

Doch ist das Buch weit mehr als ein handgerechtes Werkzeug zur Bestimmung von Zeichnungen, mehr auch als eine des Gegenstandes würdige Edition eines de facto unveröffentlichten großen Baudenkmals. Bestimmte Einzelheiten, die der Verfasser nicht aufhellen konnte, mögen sich durch neue Funde klären, kleinere Lücken schließen lassen. Aber die Grundlagen, die Ackerman für die Erkenntnis der römischen Hochrenaissance mit ihrer eigentümlichen Wechselbeziehung von Architektur und Malerei geschaffen, das neue Bramante-Bild, das er entworfen hat, werden, wie ich glauben möchte, von Dauer sein.

*

Die Verwaltung der Biblioteca Vaticana verdient Dank für die Aufnahme des Werkes in die von Kardinal Franz Egger begründete Reihe von Monographien zur Baugeschichte des Vatikans. Das opulente Gewand ist solchem Inhalt durchaus angemessen. Kaum ein Leser wird freilich das Buch ohne den Wunsch schließen, daß Verfasser und Verlag unseren Anschauungen über Bramantes St. Peter-Entwurf und seine Ausführung zu ähnlich festen, „materiell faßbaren“ Grundlagen verhelfen möchten.

Wolfgang Lotz

PAUL FRANKL, *Peter Hemmel, Glasmaler von Andlau*. Deutscher Verein für Kunstwissenschaft, Berlin 1956. 234 Seiten, 251 Abb., DM 70. - .

Dieses Werk des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft über einen Glasmaler der Spätgotik versetzt durch Umfang und Ausstattung in Erstaunen: es hat das Format der Editionsbande des Vereins und enthält 229 Abbildungen auf Tafeln und 22 Abbildungen in dem durchlaufend auf Kunstdruckpapier gedruckten Text - es ist also ein Buch, wie man es sich in dieser Gewichtigkeit für viele deutsche Maler des 15. und 16. Jh. wünschte, wie wir es nicht für den Hausbuchmeister, ja in dieser Opulenz nicht einmal für Schongauer besitzen! Dabei ist Peter Hemmel kein vertrauter Künstlername, und sogar die „Spezialisten“ kennen ihn erst seit kaum zwei Jahrzehnten. Auch berichten die Urkunden oder Quellen über ihn nur wenig mehr als das übliche: Herkunft aus Andlau im Elsaß, ungewiß das Geburtsdatum, 1447 Einheirat in eine Straßburger Glasmalerei-Werkstatt und damit Bürgerrecht in Straßburg; Nachrichten über Heiraten seiner Kinder, über Kriegsdienst, Hausbesitz, Gerichtsstreitigkeiten, Aufnahme in den Stadtrat, über Sohn und Schwiegersohn als Glasmaler; noch 1501 war er tätig. Gesichert sind Glasmalerei-Aufträge für Salzburg 1473 - 80 und Oberehnheim 1474 und 1485: diese Scheiben sind erhalten; nichts ist auf uns gekommen von den Aufträgen für Frankfurt 1475, Bar-le-Duc 1483, Freiburg vor 1494, Nancy 1486 - 1498 und Thaur 1501. Wenn demgegenüber in dem Buch zahlreiche Farbfenster abgebildet werden, so sind das seit langem bekannte und anerkannte Meisterwerke der deutschen spätgotischen Glasmalerei - nur galten sie