

DISEGNI DE LE RUINE DI ROMA E COME ANTICAMENTE ERONO. Bd. 1: Faksimile (40 Bl.); Bd. 2: Introduction, by RUDOLF WITTKOWER (m. ital. Übers.), 89 S., 9 Abb.; o. O. u. J. (Mailand, Arti Grafiche Amilcare Pizzi, 1963). DM 426, - .

Nicht weniger als dreimal ist das kostbare kleine Buch, das den Gegenstand dieser ungewöhnlichen Neuerscheinung bildet, im Laufe unseres Jahrhunderts bei Sotheby versteigert worden. In Ackermans Michelangelo-Monographie von 1961 schon als Besitz des British Museum signalisiert, bildet es heute doch wieder den Schatz einer Privatbibliothek, deren Namen die vorliegende Edition nur in Form eines mitfaksimilierten Exlibris preisgibt. Die erste Nachricht von der Existenz des Manuskriptes, damals im Besitz des englischen Bibliophilen C. W. Dyson Perrins, gab Thomas Ashby im *Archaeological Journal* von 1908. Acht Jahre später konnte der gleiche Autor sämtliche gezeichneten Blätter des Bandes in originalgroßen Reproduktionen vorlegen (*Topographical Study in Rome in 1581*, London 1916). Ashbys Buch, dessen ausführliche archäologische Kommentare durch eine noch heute gültige Übersicht über Entstehung und Bedeutung topographischer Studien im Rom des 16. Jhs. ein besonderes Gewicht erhielten, erschien als Privatdruck des Roxburge-Clubs und ist nur in wenigen öffentlichen Bibliotheken zu finden. Wie weit diesem Mangel nun abgeholfen werden wird, ist angesichts des wahrhaft exorbitanten Preises der Mailänder Neuausgabe schwer vorauszusehen. Im übrigen kommt ihre luxuriöse Aufmachung eher den Interessen des Bücherliebhabers als denen des Gelehrten entgegen; die zart getönten Offsetreproduktionen des Faksimilebandes vermitteln wohl den Schmelz der Originale, bleiben aber in bezug auf Detailschärfe merklich hinter den Lichtdrucken der älteren Publikation zurück. Dies steht in einem gewissen Gegensatz zum Stil der Einleitung Rudolf Wittkowers, der gerade durch systematische Kombination minutiöser Einzelbeobachtungen zu neuen, über Ashby hinausführenden Resultaten gekommen ist. Freilich hat Wittkower darauf verzichten müssen, die von Ashby nach dem damaligen Stand der Forschung abgehandelten historisch-topographischen Fragen in ihrer ganzen Breite aufzunehmen. Vielmehr konzentriert sein Text sich auf das Problem der Entstehung des Manuskriptes sowie auf die Rekonstruktion jener nachträglichen Veränderungen, denen es seine heutige reduzierte Gestalt, aber schließlich auch seine Erhaltung verdankt.

Danach handelt es sich um die „bella copia“ einer selbständig konzipierten, aus Bildern und Text zusammengesetzten Abhandlung über das Alte und Neue Rom, die vermutlich keinem Geringeren als Papst Gregor XIII. überreicht werden sollte (die Petrusfigur des Titelblattes scheint Gregors Züge zu tragen; vgl. etwa die Porträt Darstellungen bei Siebenhüner, *Sedlmayr-Festschrift*, figg. 26 f.). Die Präsentation fand nicht statt, da das Manuskript nie vollendet wurde; erst um die Wende des 16. Jhs. sind die Fragmente zusammengebunden und durch Veränderung des Titelblattes und Entfernung bzw. Verklebung der die Abfolge der Zeichnungen unterbrechenden Textseiten zum gut verkäuflichen Bilderbuch degradiert worden. - Der Autor des Werkes, in dem gelehrte Antikenbegeisterung und Ruinen-Elegik, fein beobachtende Landschaftskunst und manieristische Ornamentphantasie so spannungsreich ineinandergreifen, kann kein anderer sein als Etienne Dupérac: diese schon von Ashby ausgesprochene Überzeugung

hat sich seither nicht ernsthaft erschüttern lassen, und auch Wittkower sieht keinen Anlaß, sie zu bezweifeln. Um so fragwürdiger erscheint Ashbys Datierung des ganzen Codex in die Jahre 1581/83, die sich auf die Interpretation einer einzigen Textstelle stützte. Für die am Anfang des Bandes stehenden Ansichten der Peterskirche und des Belvederehofes war die architekturgeschichtliche Spezialforschung (Coolidge, Ackerman) schon von sich aus zu früheren Ansätzen gekommen. Wittkower hat nun Ashbys Fehlschlüsse revidieren und die Entstehung des Textes im Jahre 1574, spätestens Anfang 1575 nachweisen können. Zugleich aber hat er erkannt, daß dieses Datum keineswegs für den ganzen Codex verbindlich ist. Denn der Text bricht mit dem vierzehnten Blatt des Buches ab; es folgen reine Bildseiten, zwischen denen, wie die erhaltene Originalpaginierung zeigt, keine Einschübe mehr geplant waren. Offenbar hat sich zwischen fol. 14/15 (Kapitol/Porta Maggiore) und 15/16 (Forum Romanum) die Konzeption des Autors gewandelt, ein Vorgang, der auch aus dem Wechsel der Rahmenornamentik abzulesen ist. Wittkower hat folgerichtig zwei Gruppen von Zeichnungen unterschieden, die er, aus noch zu erörternden Gründen, „um 1565“ und „um 1570“ datieren möchte. Akzeptiert man diese Version, so steht man vor der Schwierigkeit, daß Dupérac erst dann seinen Text auf die Rückseiten der Zeichenblätter geschrieben hätte, als der Plan einer unmittelbaren Kombination von Wort und Bild im ganzen längst aufgegeben war. Einfacher wäre es, wenn die erwähnte Zäsur erst um oder nach 1574/5 angesetzt und die Zeichnungen der ersten Gruppe vor oder gleichzeitig mit dem Text, die der zweiten Gruppe aber nachher datiert werden könnten. Dazu würde es stimmen, daß einige Bildunterschriften des zweiten Teils auf den bereits fertigen Text zurückverweisen („s'è favellato . . . , s'è detto . . .“), der Text dagegen von einer der nachfolgenden Ansichten, nämlich der Rekonstruktion des Palatins, als von „disegni“ spricht, die man sehen werde („si vedrà“), so als ob das betreffende Bild noch nicht existierte (während von den Zeichnungen des ersten Teils, mögen sie nun vor oder nach der betreffenden Textstelle liegen, stets im Präsens die Rede ist).

Welche von diesen beiden Möglichkeiten die richtige ist, kann nur durch Analyse der Zeichnungen selbst entschieden werden. Einen ersten Anhaltspunkt für ihre absolute Datierung scheint Dupérac's 1575 publizierte Kupferstichserie „Vestigi dell'Antichità di Roma“ zu bieten. Ashby hatte einen Teil der Veduten des Zeichenbuches für mehr oder weniger freie Wiederholungen der Stiche gehalten; Wittkower neigt dazu, dieses Verhältnis umzukehren und die Zeichnungen schon aus diesem Grunde a limine vor 1575 anzusetzen. Doch spricht, wie er selbst gesehen hat, sein wichtigstes Kriterium – die genauere, detailreichere Darstellung muß die Vorlage sein – nicht in allen Fällen für eine Priorität der Zeichenblätter. Vielfach ist man genötigt, wenigstens eine gemeinsame Vorbereitung von Stich und Zeichnung anzunehmen, was die Möglichkeit wechselseitiger chronologischer Bestimmung weitgehend ausschließt. Bemerkenswert scheint, daß die Ansicht des Hadrianeums (fol. 28 r.) die letzte von den „Vestigi“ unabhängige und daher wohl selbständig aufgenommene Vedute des Bandes bildet. Die folgenden Ansichten halten sich entweder so eng an die zugehörigen Stiche, daß man Nachzeichnungen nicht von vornherein ausschließen kann – oder sie sind nach ande-

ren Vorlagen kopiert (Marcellustheater nach Dosio, Dioskuren nach Lafreri). Am Beispiel des Hadrianeums mag erläutert werden, mit welchen Schwierigkeiten man es hier zu tun bekommt. Für Wittkowers Datierung vor 1575 scheint zunächst der Umstand zu sprechen, daß das an die Längswand des Tempels angebaute Häuschen auf dem entsprechenden Blatt der „Vestigi“ nicht mehr zu finden ist. Allein ein sehr zuverlässig wirkender Giovannoli-Stich von 1615/19 (Bartoli, Cento Vedute, tav. XLVI) beweist, daß dieser Anbau noch im 17. Jh. existierte: die „Vestigi“-Vedute zeigt ihr Objekt also nicht etwa in einem späteren Zustand, sondern nur in freierer Darstellung als die Zeichnung. Auf der gleichen Ebene „poetischer Lizenzen“ liegt, wie auch Wittkower hervorhebt, die Zusammenziehung von Piazza di Pietra und Piazza Colonna: ein Kunstgriff, mit dessen Hilfe der Stecher zwei Monumente – Hadrianeum und Marc-Aurels-Säule – im Rahmen einer einzigen Vedute vorführen konnte. Im Zeichenbuch dagegen mußte der Tempel für sich dargestellt und mit einer Rekonstruktion konfrontiert werden. Wann immer der Zeichner also gearbeitet hat, die Ansicht der „Vestigi“ hätte er sich in keinem Falle zum Vorbild nehmen können; daß er es nicht tat, kann nicht, mit Wittkower, als Beweis für „vor 1575“ gewertet werden. Der Dosio-Stich von 1569 wiederum mag Dupérac beim Entwurf seiner Zeichnung angeregt haben, bildete aber bestimmt nicht die einzige Quelle seines sehr viel detailgetreueren Blattes. Insofern ist die Parallelssetzung mit fol. 35 r. (Marcellustheater), wo eben dieses der Fall ist, nur bedingt richtig. Eine weitere Differenz zwischen Zeichnung und „Vestigi“-Stich liegt in der Behandlung der Schmalwand des Tempels. Die scharfsinnige Interpretation, die Wittkower dieser Stelle gewidmet hat, hat ihn schließlich selber dahin gebracht, eine Entstehung der Zeichnung wenn nicht nach dem Stich, so doch nach den dafür gefertigten Vorstudien in Erwägung zu ziehen – eine Wendung, mit der die ganze Datierungsthese, sofern sie sich eben auf den Vergleich mit der Stichfassung bezieht, am Ende doch wieder ins Wanken kommt.

Aussichtsreicher erscheint der Versuch, die Entstehungszeit einzelner Blätter anhand anderweitig belegter Bau- und Planungsgeschichten zu bestimmen. Wittkower hat auf diesem Wege eine Zeichnung der zweiten Gruppe, die Ansicht des Trajansforums (fol. 26 r.), auf 1569/70 datiert. Nun wird jeder unbefangene Betrachter zunächst geneigt sein, die Zeichnung für später zu halten als das zugehörige „Vestigi“-Blatt, das die Mauer-Einfassung der Trajanssäule wie auch den Bau von S. Maria di Loreto in einem weniger fortgeschrittenen Zustand zeigt. In beiden Fällen aber hält Wittkower Gegenargumente parat, die hier kurz diskutiert werden sollen. Von der Ummauerung des Säulensockels weiß man nur, daß sie 1569 beschlossen, nicht aber wann sie ausgeführt worden ist. Wittkower möchte diesen Vorgang bis in die Zeit Sixtus' V. hinausschieben: dann hätte Dupérac die Mauer selbst nicht mehr sehen können, und seine Zeichnung müßte als Wiedergabe jenes 1569/70 bereits wieder suspendierten Projektes gedeutet werden. Eine Anspielung auf den wirklichen Zustand des Monumentes zur Zeit Dupéracs sieht Wittkower in der Bildunterschrift, wo es heißt, die Säule sei „più d'una canne sepolta“. Jedoch, „sepolta“ im wörtlichen Sinne war die Trajanssäule schon seit Paul III. nicht mehr; die zitierte Wendung kann höchstens besagen, daß die Basis des Sockels um so und so viel

tiefer lag als das Niveau des umgebenden Platzes, unter welchem, wie vorher gesagt wird, die übrigen Reste des Trajansforums leider verschwunden waren. Was nun die Ummauerung angeht, so sprechen die Dokumente von 1589, auf die Wittkower sich bezieht, nur von der „sistemazione“ des Platzes und der angrenzenden Straßenzüge. Dagegen finden sich bei Lanciani (*Storia degli Scavi* II, 126) Zahlungsbelege von 1575 – 77, die sich leicht mit dem Mauerbau in Verbindung bringen lassen. Trifft diese Vermutung zu, dann hätte Dupérac wohl die ausgeführte Mauer gezeichnet, nur eben 5 – 6 Jahre später als Wittkower annimmt. Das „Vestigi“-Blatt liefert die Gegenprobe: 1 – 2 Jahre vor der Zeichnung entstanden, stellt es den Bauplatz zur Zeit der Ausschachtungsarbeiten dar, d. h. in einem Zustand, in welchem er ohne unmittelbar anschließende Ausmauerung kaum einen römischen Herbstregen überdauert hätte. – In bezug auf den Kirchenbau ergibt sich ein ähnliches Resultat. Auf dem Stich ist, wie Körte erkannt hat, nur die Innenschale von Giac. del Ducas Kuppel zu sehen; erst in der Zeichnung ist die Außenschale dazugekommen. Auch hier hat Wittkower eine der Ausführung vorsehende Projektdarstellung angenommen. Allein das von Sandrart überlieferte Vollendungsdatum der Kuppel, 1580, auf das sich Wittkower stützt, bedarf der Präzisierung: Herr Dr. Helmut Hager teilt mir freundlicherweise mit, daß nach von ihm aufgefundenen Dokumenten und Inschriften schon 1573 mit der Errichtung der Wölbung begonnen worden war; 1574 war die innere, 1577 die äußere Schale einschließlich der Laterne im Rohbau vollendet (nur einzelne Steinmetzarbeiten an Luken, Gesimsen etc. standen noch aus). Kein Zweifel, auch hier zeichnete Dupérac, was er sah, und zwar um 1575. – Eine weitere Beobachtung sei hier angefügt. Die laternenlose Kuppel von S. Maria di Loreto erscheint noch auf einem anderen Blatt unseres Codex, nämlich auf der am Beginn der zweiten Gruppe stehenden Ansicht des Forum Romanum (im Hintergrund rechts neben dem Dach der Curia). Hier wäre die Annahme einer Projektdarstellung ganz sinnlos: auch diese Vedute muß um 1575 gezeichnet worden sein – später als der entsprechende „Vestigi“-Stich, welcher übrigens, soweit die etwas summarische Darstellung das erkennen läßt, auch den Senatorenpalast in einem älteren Zustand zeigt (vor dem um 1573 einsetzenden Ausbau des Obergeschosses, vgl. die Heemskerck-Vedute bei Egger, *Röm. Ved.* II, 11; einen zusätzlichen Terminus ante quem liefert der alte Glockenturm des Kapitols, der im August 1577 durch Blitzschlag beschädigt und im darauffolgenden Jahre abgebrochen wurde).

Damit bestätigt sich die eingangs geäußerte Vermutung: die zweite Gruppe der Zeichnungen entstand nicht vor, sondern nach der Ausarbeitung des Textes. Schwieriger ist es, sich über die Entstehungszeit der ersten Gruppe klar zu werden. Am Übergang zwischen beiden Teilen steht die Darstellung des Kapitols, die mit Hilfe der beiden bekannten Projektstiche Dupérac nach 1568/9 datiert werden kann. Ist es möglich, die voranstehenden Blätter weiter zurückverfolgen? Die große Ansicht des Velabrum, fol. 9 v./10 r., meint Wittkower 1563/4 oder früher ansetzen zu dürfen, weil die damals von Giacomo della Porta errichtet „Fontana di S. Giorgio“ nicht abgebildet, sondern nur durch eine in die Zeichnung eingetragene Beischrift markiert worden ist. Man muß sich aber fragen, ob eine zeichnerische Darstellung im Rahmen dieser Vedute überhaupt

möglich war: die Inschrift könnte auch als Hinweis darauf verstanden werden, daß der Hügelrücken des Mittelgrundes die neue Brunnenanlage verdeckte. Von diesem Hügel aus muß der „Vestigi“-Stich aufgenommen worden sein, der den Brunnen zeigt: er liegt auf der Sohle jener tief eingeschnittenen Grube, die durch das Mauerwerk der alten „Doliola“ gebildet wird. Der Zeichner unseres Blattes dagegen konnte von seinem sehr viel entfernteren Standort aus nur den (von Wittkower irrtümlich für eine Wasserlache gehaltenen) Grubenrand wiedergegeben; niemand vermöchte zu sagen, ob sich darunter schon Portas Brunnen verbirgt oder noch die alte, von Heemskerck gezeichnete Wasserstelle. – Für die übrigen Veduten der ersten Gruppe kommt man über mehr oder weniger vage Konjekturen nicht hinaus. Ganz problematisch ist die Frage der drei Projektdarstellungen auf foll. 4–6. Der bizarre Plan einer Isolierung der Engelsburg durch Unterbrechung der Engelsbrücke ist sonst nirgends dokumentiert; die Einzeichnung des Neubaus von S. Maria in Traspontina läßt eher an eine relativ späte Entstehung des Blattes denken (nach 1569). Die Ansicht des Belvederehofs, die in allen erkennbaren Einzelheiten mit dem Cartaro-Stich von 1574 übereinstimmt, hat Ackerman an den Anfang der Regierungszeit Gregors XIII. gesetzt, und es besteht kein Grund von dieser Datierung abzugehen. Um so bedeutsamer wird fol. 4 v., die Peterskirche „secondo il disegno del Buonaroti“. Sie ist mit Sicherheit vor Dupéracs Grundrißstich von 1569, mit hoher Wahrscheinlichkeit sogar vor 1564/5 entstanden, und wir haben uns mit der Tatsache abzufinden, daß der Autor sich 1574 im Text zu einem St.-Peter-Plan bekannte, den weder er selbst noch andere Eingeweihte (vgl. Alfaranos Grundrißzeichnung von 1571) zu jener Zeit mehr für aktuell halten konnten.

Die von Wittkower nur sehr behutsam angedeuteten Probleme dieses Blattes gehen über Datierungsfragen weit hinaus. Der Zeichner orientierte sich, wie zuletzt Ackerman dargelegt hat, primär am ausgeführten Bau: Tribunengliederung (ohne Attika) und Kuppeltambour (mit alternierenden Fenstergiebeln) geben den im Todesjahr Michelangelos etwa erkennbaren Zustand wieder. Kuppelwölbung und Laterne konnten dem großen Holzmodell von 1558/61 nachgebildet werden. Für alles weitere aber war Dupérac, so scheint es, hauptsächlich auf seine eigene Kombinationsgabe angewiesen. Ehe man nun über seine diesbezüglichen Resultate urteilt, sollte man sich ins Gedächtnis rufen, daß wir selbst uns prinzipiell in keiner besseren Lage befinden. Die Entstehungsgeschichte der Stiche von 1569, die man als „den Michelangeloplan“ zu behandeln sich angewöhnt hat, ist schließlich nicht minder dunkel als die unserer Zeichnung. Denn daß Dupérac vor ihrer Anfertigung „Michelangelo's plan . . . in great detail“ habe studieren können, bleibt unbeweisbar, sofern man unter „Plänen“ nicht eben jene Teilmodelle versteht, deren Kenntnis auch beim Vedutenzeichner vorausgesetzt werden kann. Auch darf der Architekturforscher sich nicht durch die überlegene Darstellungstechnik der großformatigen Stiche blenden lassen: Die Genauigkeit in der Wiedergabe bekannter Quellen (ausgeführter Bau, Kuppelmodell), die ihnen den Schein der Authentizität verleiht, läßt nicht auf die Kenntnis anderer, uns unbekannter schließen. Und wenn, andererseits, auf dem freihändig aufgenommenen Zeichenblatt die Gesamtverhältnisse bedenklich mißraten sind – perspektivische Ansichten sind Dupéracs Stärke nie gewesen

-, so scheinen die Einzelheiten doch treulich beobachtet; und ganz ohne Unstimmigkeiten ist es bekanntlich auch bei den Stichen nicht abgegangen (Dachlösung, Fassadenschnitt).

Die erste Frage, die neu zu durchdenken unsere Zeichnung auffordert, betrifft die Nebenkuppeln. Die Stiche geben in diesem Punkt sicherlich keinen Entwurf Michelangelos wieder (vgl. Coolidges einleuchtende Zuschreibung an Vignola, Marsyas 1942, 63 ff.); allein die Zeichnung müßte, wenn sie mit „vor 1564/5“ richtig datiert ist, doch einen Nachklang seiner Gedanken enthalten. Wer nun genauer zusieht, wird bemerken, daß es sich hier nicht sowohl um Nebenkuppeln im Sinne der später von Porta errichteten Kapellenkrönungen handelt als vielmehr um selbständige Aufbauten über jenen vier großen Spiraltreppen, die in Michelangelos Grundriß die Tribunen der seitlichen Kreuzarme flankieren. Ja, die Nebenkuppel-Räume, die nachmaligen Kapellen Gregoriana und Clementina, sind gar nicht vorhanden: der Zeichner läßt keinen Zweifel daran, daß die Außenwand der Querarme nach dem die Treppen verkleidenden Schrägstück zu seiten der Apsis nicht aus- sondern einwärts springt. Das kann man nicht mit perspektivischem Unvermögen erklären. Eher könnte es sich um eine Mißdeutung des Baubefundes handeln: die Eckräume waren ja 1564 noch kaum begonnen, und eine Nachricht über seitliche Kuppelaufsätze (Glockenstuben?), die dem Zeichner zu Ohren gekommen sein mochte, ließ sich unter diesen Umständen wohl am besten mit den röhrenförmig aufsteigenden Treppenspindeln verbinden, die auf allen zeitgenössischen Ansichten der Baustelle ins Auge fallen. Übrigens hat auch Lucchini auf seinem 1564 publizierten, doch wohl unter Zuhilfenahme des Baumodells von 1546/47 entstandenen Aufrißstich die Eckkapellen noch ausgespart; die Darstellung endet mit den Schrägen beiderseits der Tribuna. Möglicherweise ist Michelangelo sich erst nach und nach über die Gestaltung dieser Partien klar geworden, bildeten sie doch, wie die eigenhändige Grundrißskizze des Cod. Vaticanus zeigt (Tolnay, Repert. f. Kw. 1927, 160), durchaus keinen integrierenden Bestandteil seines ersten Plangedankens. Ob Michelangelo je an Seitenkuppeln nach Art unseres Zeichenblattes gedacht hat, ist schwer zu entscheiden. In Dupéracs Wiedergabe machen sie eine kümmerliche Figur, aber das wäre an sich noch kein Grund, die Idee als solche etwa zugunsten der späteren Stichversion zu verwerfen. Gerade die relative Kleinheit des gezeichneten Aufbaus wirkt sich im ganzen gesehen vorteilhaft aus: sie verhindert das Zustandekommen jener Analogiebeziehungen zwischen „ähnlichen“ Formen (Haupt- und Nebenkuppeln), denen Michelangelo um der Einheitlichkeit des Maßstabes willen am ganzen Bau von St. Peter entgegengearbeitet hat. Zudem kommt ihre exzentrische Lage der Wirkung des großen Tambours zugute, dessen Umrißlinie auf Dupéracs Stichen unschön von den sich davordrängenden Nebenkuppeln verschnitten wird. Mag also die gezeichnete Lösung im einzelnen kritikabel sein, ihr Gesamtbild ist unstreitig klarer, reiner und lichtvoller als das der Stiche.

Nicht minder wichtig ist unser Codex für die Beurteilung des Fassadenproblems. Wiederum steht die Zeichnung, mit sechssäuligem Portikus in voller Kreuzarmbreite, der genannten Michelangeloskizze näher als die Stiche. Nun ging die Aufgabe einer per-

spektivischen Konstruktion von Bauteilen, die weder am Modell noch in Wirklichkeit vorgebildet waren, sichtlich über Dupéracs Horizont; so sind ihm Zeichenfehler unterlaufen, die eine gerechte Beurteilung des dargestellten Projektes erschweren. Dies gilt vor allem von den Flanken der Säulenvorhalle, deren Verhältnis zu der dahinterliegenden Stirnwand des Kreuzarms unklar bleibt. Offenbar sah sich der Zeichner genötigt, die Säulenfront etwas zusammenzuziehen, um den viel zu breit angelegten Proportionen des ganzen Unterbaus wenigstens an dieser für den Eindruck entscheidenden Stelle entgegenwirken zu können. Stellt man jedoch korrekte Maßbeziehungen her, so ergibt sich, daß das Achsensystem der Fassaden-Ordnung genau mit dem später gestochenen Projekt übereinstimmt; nur die Tiefenstaffelung ist verschieden. Das Hauptproblem der St.-Peter-Front also, die Fortsetzung bzw. Abwandlung des an den Rundungen und Schrägen der Tribunenwände entwickelten Pilasterrhythmus in der Fassadenebene, war bereits im Sinne der Stiche gelöst: Dupéracs Zeichnung kann somit nur als (wenn auch undeutlicher) Reflex eines an sich wohlgedachten Planes verstanden werden. Wie aber soll man die Unterschiede zwischen Zeichnungs- und Stichfassade bewerten? Überraschenderweise fällt ein unvoreingenommener Vergleich nicht durchweg zugunsten der letzteren aus: aller Detailverbesserungen ungeachtet, scheint der gestochene Plan sich im ganzen doch eher von dem zu entfernen, was wir als Intention Michelangelos zu erkennen glauben. Die Hauptsorge seines Autors galt wohl der „conformità“ des Wandsystems; so ist das Motiv der gestaffelten Säulenreihen entstanden, das den Rhythmuswechsel kaschiert und den Übergang zwischen Zentralbau und Portikusfront optisch-fassadenmäßig gestaltet. Die Lösung der Zeichnung dagegen scheint mehr vom Baukörper her konzipiert, dessen Hauptelemente – Kuppel, Kreuzarme und Eingangshalle – als kontrastierende Massenformen monumental und deutlich aufeinander bezogen sind (die Gesamtbreite des Sechs-Säulen-Portikus gleicht dem Durchmesser der Apsiden, in die die übrigen Kreuzarme auslaufen). Den kritischen Punkt des ganzen Fassadensystems bildet der Mittelgiebel. Hier muß man sich klar machen, daß das so unglücklich anmutende Bild eines weit über die Attika aufragenden Giebel-dreiecks, das den Zeichner zur Einführung einer zweiten Attikastufe veranlaßte, wieder nur durch die verzerrten Gesamtproportionen hervorgerufen wird. In Wahrheit würde die Spitze eines über sechs Säulen errichteten Tympanons, wenn man ihm die aus den Stichen berechenbare Neigung gibt, genau mit der Attika-Oberkante zusammenfallen – eine durchaus klassische, freie und große Lösung, die dem niedrigen, von der Attika halb erdrückten Vier-Säulen-Giebel der Stichfassade (wie er später *mutatis mutandis* von Maderno realisiert wurde) unbedingt überlegen ist.

Für die St.-Peter-Forschung bedeutet unsere Zeichnung eine Verlegenheit: die Frage des Michelangelo-Plans, auf die die Stiche eine scheinbar plausible Antwort boten, ist durch ihr Dazwischentreten um vieles komplizierter geworden. Das gegenwärtig vorliegende Material erlaubt noch nicht einmal einen hypothetischen Deutungsversuch; um so nachdrücklicher gilt es auf seinen Widersprüchen zu insistieren und das Zeichenblatt Dupéracs, dessen Autorschaft Wittkower uns bestätigt hat, in die quellenkritische Arbeit einzubeziehen.

Christof Thoenes