

FRANZ GRAF WOLFF METTERNICH

DER KUPFERSTICH BERNARDOS DE PREVEDARI
AUS MAILAND VON 1481

Gedanken zu den Anfängen der Kunst Bramantes

ULRICH MIDDELDORF

in dankbarer Erinnerung
an ein Jahrzehnt
freundnachbarlicher Zusammenarbeit gewidmet

INHALT

Einleitung: Technisches, zur Würdigung in der Literatur	9
Beschreibung	15
Ein Deutungsversuch	18
Bramante in Urbino	24
Die Wanderjahre	49
Bramantes Verhältnis zur Architekturtheorie des Quattrocento und sein Aufenthalt in Mailand	66
Ausblick: der Prevedari-Stich als theoretische Äußerung Bramantes	97

Architecti est scientia
pluribus disciplinis et
variis eruditionibus
ornata, cuius judicio
probantur omnia quae ab
ceteris artibus perfici-
untur opera.

Vitruvius I, 1

Einleitung: Technisches, zur Würdigung in der Literatur

Der nachfolgende Aufsatz befaßt sich mit einem großen graphischen Blatt (712×517 mm), das die perspektivische Innenansicht eines kirchenartigen Raumes mit reicher figürlicher Staffage wiedergibt. Durch die Aufschrift ist es als Werk Bramantes bezeichnet. Je ein Exemplar wird in Mailand und in London aufbewahrt. Im Jahre 1481 hatte der Kupferstecher Bernardo de Prevedari im Auftrage des Mailänder Malers und Kunsthändlers Mateo de' Fedeli († um 1505) die Platte nach einer Vorzeichnung Bramantes geliefert. Die Bedeutung, welche der Aufgabe beigemessen wurde, beweisen ein notarieller Vertrag, durch den die einzelnen Punkte des Auftrages rechtskräftig fixiert wurden, und die vereinbarte hohe Vergütung für den Kupferstecher¹. Die beiden in der Literatur erwähnten Abzüge (die Platte ist noch nicht aufgetaucht) befinden sich im British Museum zu London und in der Sammlung des Conte Perego in Mailand².

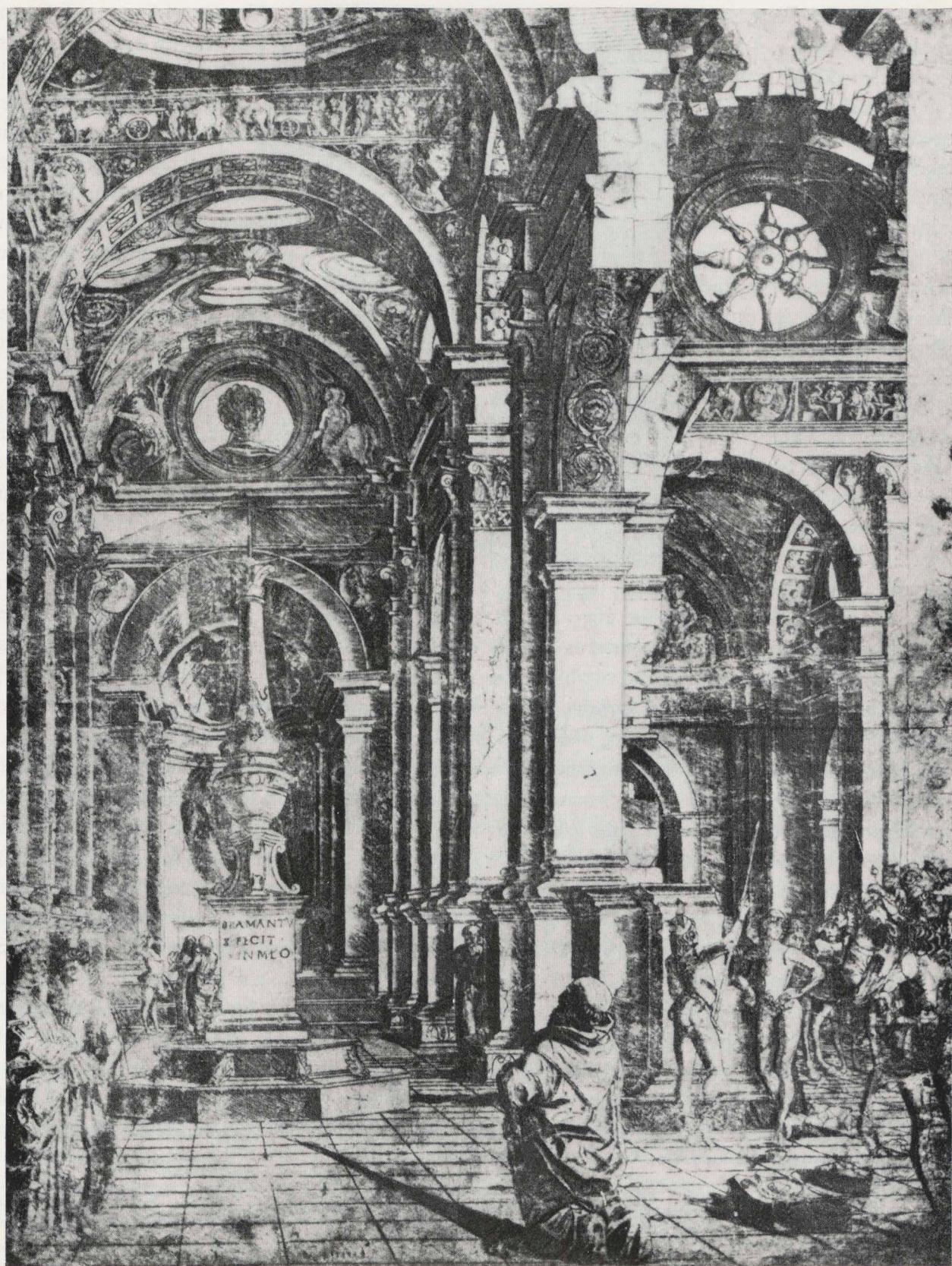
Das englische Exemplar, welches aus der Sammlung des Doktors Monro zu Anfang des 19. Jahrhunderts in das British Museum gelangte (Abb. 1)³, besteht aus sehr dünnem gelblichem Papier, das zum Schutz auf mittelstarke Pappe aufgeklebt ist. Alle Ränder sind roh beschnitten und zum Teil eingerissen, von den oberen Ecken fehlen große Teile. Nur an der linken Seite ist die durch eine feine Linie gekennzeichnete Bildgrenze weitgehend erhalten. Unter diesen Umständen ist vom Plattenrand an keiner Stelle etwas erkennbar. Die oben angegebenen Maße beziehen sich also nur auf das aufgeklebte Blatt. An der rechten Seite ist mitten durch den Pilaster eine senkrechte Linie gezogen, die als Bildrand gelten könnte, wenn sie nicht im unteren Drittel mitten auf die Reitergruppe stoßen würde. Dieses eigenartige Phänomen entzieht sich jeder plausiblen Deutung. Daß sich die Reitergruppe bereits in der Vorzeichnung Bramantes nach rechts fortsetzte und nicht erst später hinzugefügt wurde, dürfte kaum zu bestreiten sein, jedoch wird die Grenze nicht in weitem Abstand von der erwähnten Linie entfernt zu suchen sein.

Es wäre denkbar, daß der entwerfende Meister, der ohne Zweifel die Arbeit des Kupferstechers überwachte, an dieser Stelle eingegriffen und eine Ausweitung nach rechts verlangt oder umgekehrt nachträglich das Bild im Zuge der Grenzlinie zu beschneiden beabsichtigt hätte. Die erforderlichen Korrekturen könnten nach Austilgung der störenden Teile mit Hilfe des Schabers unschwer be-

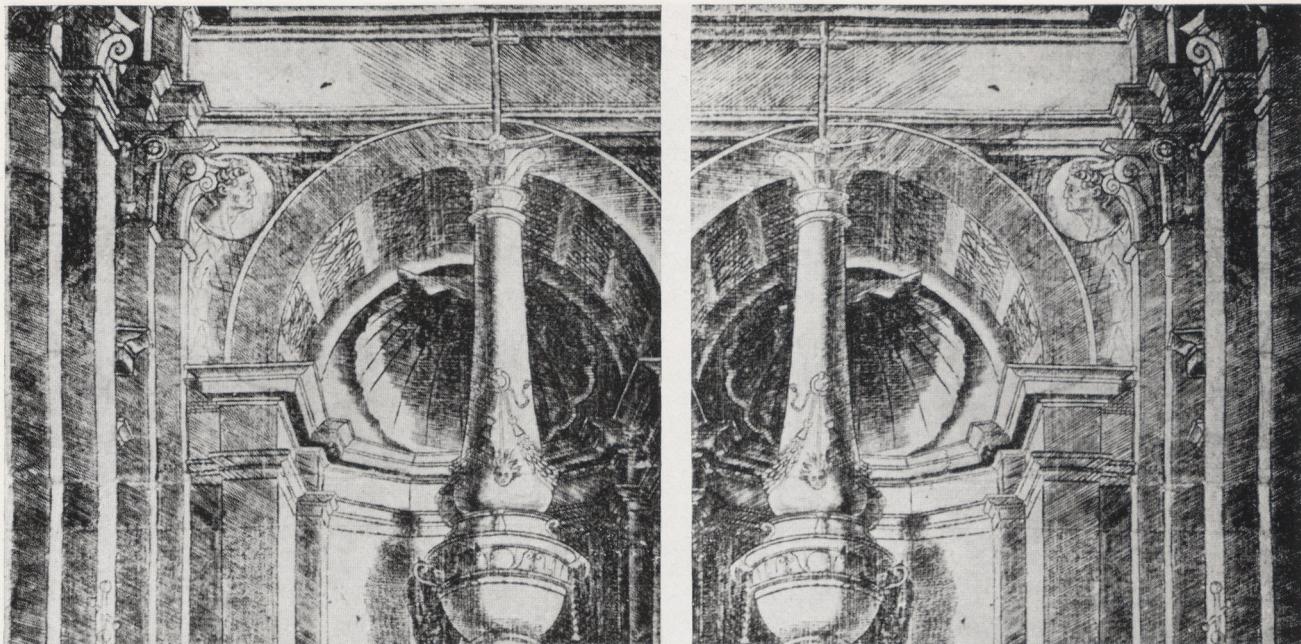
¹ Beltrami, RassArte 1917, S. 188f.

² Passavant, S. 176ff, erwähnt ein drittes Exemplar in Oxford, Coll. Wellesley. — Im British Museum konnte der Verf. das Blatt genau untersuchen und Einzelheiten konstatieren, welche die Photographie nicht erkennen läßt.

³ Beltrami, RassArte 1917, S. 187: Erste Erwähnung bei Strutt, Dizionario Biografico delle Incisioni, 1785 in der Sammlung Dr. Monro, Anfang des 19. Jhs. im Brit. Mus.



4. Der Kupferstich des Prevedari nach Bramante. Mailand, Sammlung Conte Perego di Cremnago



2. Prevedari-Stich, Ausschnitt, seitenrichtig und seitenverkehrt

werkstelligt werden. Die erhaltenen Blätter wären demnach als Probeabzüge zu betrachten. Das Fehlen weiterer Drucke in vollendetem Zustand legt den Gedanken nahe, daß die Arbeit in diesem Stadium der Entwicklung eingestellt worden wäre. Der Charakter des Unfertigen wird durch weitere Beobachtungen bestätigt. So ist die Diagonalschraffur der Schattierung am rechten Rand in Höhe des Kapitells mit dem Grabstichel oder mit der Kaltnadel ausgeprobt. Dazu kommen auf dem Londoner Exemplar einige freihändige Einzeichnungen in leicht verblichener Sepia, zum Beispiel auf dem Fries des Arkadenpilasters nahe der Bildmitte gekreuzte Füllhörner und mittlere Palmette; die im Punzverfahren angedeuteten Lettern der Inschrift auf dem Kandelabersockel sind in Sepia übergangen⁴; darunter befanden sich Schriftzeichen, vermutlich eine Jahreszahl, die später wieder ausgeradiert worden sind. Von besonderem Interesse sind gewisse technische Eigenarten. Die gesamte Vorzeichnung ist mit der Roulette (einem feinen Zahnrädchen) unmittelbar auf die Platte übertragen, und zwar nicht nur die geraden Linien des architektonischen Gerüstes, sondern auch die Konturen der Ornamente und der Staffage einschließlich der Binnenzeichnung. Dieses ungewöhnliche Verfahren, welches ohne Zweifel zu dem Ruin und dem Verlust der Vorzeichnung führte, sicherte eine genaue, wenn auch seitenverkehrte Wiedergabe des Originals⁵. Die mit dem Grabstichel nachgezogenen Geraden haben nicht an allen Stellen die Punkte der Roulette verwischt. Inwieweit die Binnenzeichnung, die Falten, die Körperteile und Gesichter, die Ornamente und schließlich die Schatten mit dem Grabstichel oder der Kaltnadel ausgeführt sind, ist schwer zu entscheiden. Es scheint jedoch, daß der Kupferstecher von der letzteren reichlichen Gebrauch gemacht hat. Die Schlagschatten der architektonischen Elemente sind gleichmäßig

⁴ Hind, Engraving, S. 62, hält die Aufschrift für nachträglich mit der Hand ausgeführt. Sie ist auf beiden Exemplaren jedoch deutlich erkennbar gestochen.

⁵ Der Kupferstecher sollte laut Vertrag für die Rückgabe der Vorzeichnung drei Imperialen erstattet bekommen (siehe Anm. 1).

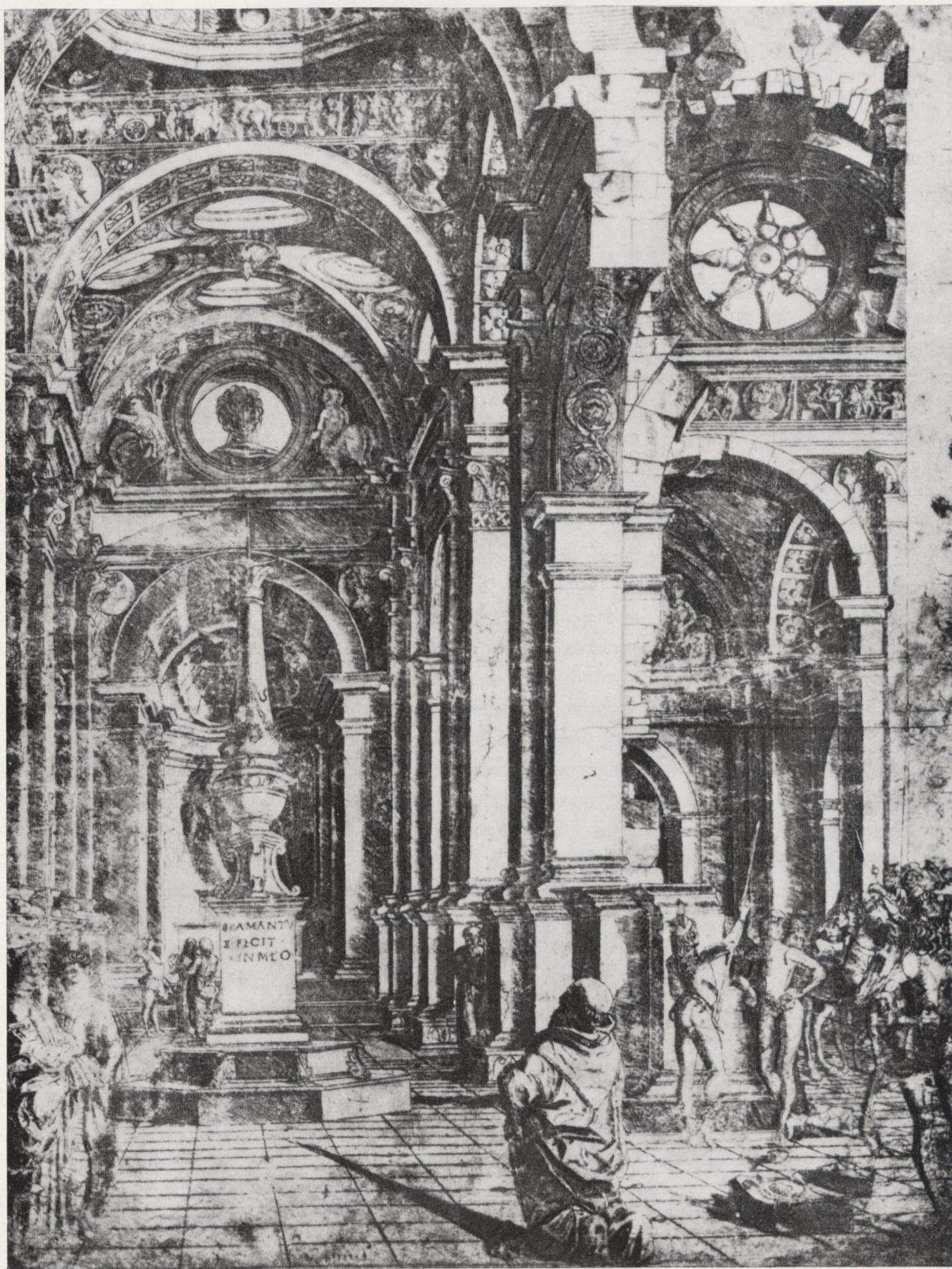


3. Andrea Mantegna, Grablegung Christi, Kupferstich. Wien, Albertina

durch die in Stärke und Dichte wenig differenzierten Diagonalschraffuren wiedergegeben, die auf dem Abzug von unten rechts nach oben links (auf der Platte also umgekehrt) verlaufen. Sie sind offensichtlich mit dem Stichel in die Platte eingegraben, die zu diesem Zwecke auf die linke Seite gestellt werden mußte, damit der Grabstichel der natürlichen Handhaltung entsprechend geführt werden konnte, es sei denn der Meister wäre Linkshänder gewesen (Abb. 2). Nur an wenigen Stellen weichen die Schraffuren von der Diagonalrichtung ab, im allgemeinen nur dort, wo die Schattenwirkung durch Kreuzschraffur verstärkt werden sollte. Die gleiche Methode ist für die Modellierung der Körperperformen angewandt. Das gesamte Verfahren entspricht durchaus noch dem der Mitte des Quattrocento, namentlich der sogenannten „breiten Manier“⁶. Eine starke Ähnlichkeit im Handwerklichen ist bei einigen um etwa 15 bis 20 Jahre älteren Stichen nach Mantegna (Abb. 3) wie bei einigen wenig späteren von Nicoletto da Modena⁷ zu beobachten.

⁶ Lippmann, S. 81f. Auf S. 94 erwähnt er als Eigenart des Meisters des Sforza-Stundenbuches (Giovanni Pietro Birago) die wie aus Metall geschnittenen Locken, was auch auf Mantegna und besonders auf die Haarbehandlung der Figuren auf dem Prevedari-Stich zutrifft.

⁷ Heinecken, III, S. 298; Passavant, V, S. 115, Nr. 79; Kristeller, Kupferstich, S. 192; ders., LombGraphik, S. 16f.; Les Grands Gravureurs, Mantegna, XLII, XLVII, LVII; Dogdson, I, II, III, IV, XIV; Hind, ItEngravings, Taf. 648, S. 118; Courajod, S. 257, stützt sich auf Strutt (Anm. 3), der die Eigenart der Technik bereits erkannt hatte.



4. Der Kupferstich des Prevedari nach Bramante. Mailand, Sammlung Conte Pereo di Cremnago

Das Mailänder Blatt, welches sich spätestens seit 1787 im Eigentum der Conti Perego di Cremnago befindet (Abb. 4)⁸, ist vor einigen Jahrzehnten von der Pappe, auf die es aufgeklebt war, abgelöst, sorgfältig restauriert und auf feine Seide übertragen worden. Das Papier ist heller als bei dem Abzug des British Museum, die Druckfarbe bräunlich (Bister-Sepia), die Platte schwächer ausgedruckt, so daß manche Feinheiten weniger zur Geltung kommen; insbesondere sind die Punktierungen nicht so deutlich zu sehen. Dazu kommt, daß die Oberfläche stark abgerieben ist (namentlich an der Figur des Prälaten an der linken Seite). Andererseits sind an den Rändern weniger große Abrisse vorhanden. Der Plattenrand ist aber auch bei diesem Exemplar beschnitten. Die Einzeichnungen in Tinte fehlen ganz. Das Feld unter der Inschrift am Kandelabersockel scheint noch stärker ausgeradiert zu sein als bei dem des British Museum.

Beide Abzüge, der dunkle des British Museum und der helle Mailänder, verraten keinerlei Eingriffe in die Platte, sie sind also unmittelbar hintereinander als Probedrucke „avant la lettre“ entstanden. Schon seit hundertfünfundsiebzig Jahren ist der Stich von italienischen, französischen und englischen Sammlern beachtet worden. Es würde zu weit führen, alle in der Datierung, Zuschreibung und Deutung abweichenden, in der Bewertung aber übereinstimmenden Urteile wiederzugeben. Nur zwei aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts seien erwähnt: Louis Courajod schreibt im Jahre 1874: „Tout d'abord le dessin émane incontestablement d'un grand artiste qui devait nécessairement être à la fois architecte et dessinateur consommé, car seul un architecte pouvait inventer avec tant de justesse et composer dans de si belles proportions une construction tout imaginaire; seul un dessinateur d'un talent de premier ordre a pu tracer ces charmantes figures qui remplissent la composition, traiter avec autant d'esprit et empreindre d'un si beau caractère les détails du monument et les personnages“; Heinrich von Geymüller im gleichen Jahre: „Elle est magnifique et l'architecture en est admirable“, und „Les proportions et l'ordonnance sont parfaites“⁹. Durch meisterhafte Formanalyse konnte er das Blatt in das architektonische Oeuvre Bramantes einordnen und eine Datierung finden, welche der tatsächlichen nahekommt.

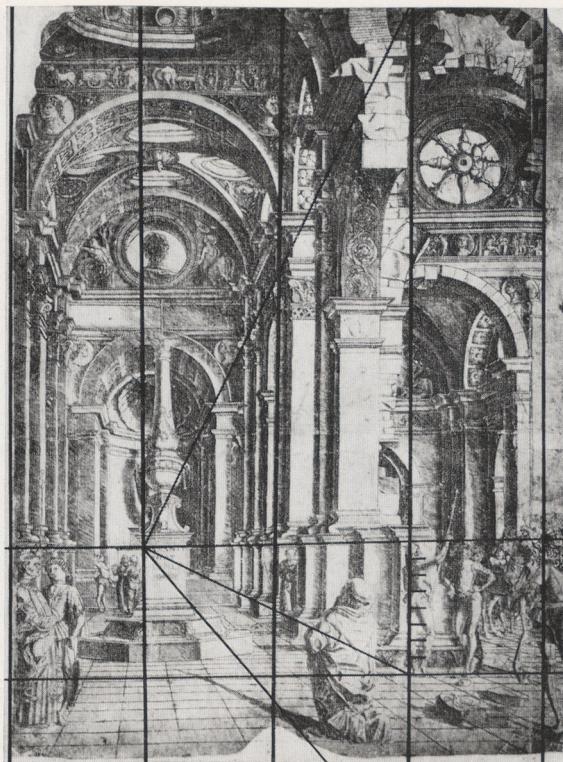
Nachdem die Urheberschaft Bramantes gesichert war, hat sich die neuere kunsthistorische Forschung wiederholt, meistens im Rahmen größerer Untersuchungen, mit dem Kunstwerk befaßt, phänomenologische Beziehungen zum Gesamtoeuvre des Urbinate aufzudecken und den schwer zugänglichen Sinn der Darstellung zu deuten versucht. Die Aussagen sind sehr unterschiedlich, nicht nur in bezug auf die deskriptiven Beobachtungsergebnisse oder die Sinndeutung, sondern auch in der ästhetischen Wertung, die, gemessen an den positiven Urteilen Courajods und Geymüllers, sich zwischen zurückhaltender Anerkennung und mehr oder weniger unverhohlem Tadel bewegen¹⁰.

Trotz aller Bemühungen der Forschung ist immer noch ein geheimnisvoller Schleier über dieses merkwürdige Bild gebreitet. Jener eigenartige, scheinbar christliche, bei näherer Betrachtung doch pagane Bau, die reiche figürliche Staffage, ihre Beziehung zu der architektonischen Umwelt, die Haltung und die Gesten der einzelnen Figuren, ihr Verhältnis zueinander, das alles sind Rätsel, die zum Teil noch immer der Lösung harren. Dieser Aufsatz soll den bisherigen Deutungsversuchen

⁸ Beltrami, RassArte 1917, S. 187; Baroni, Architettura, Fig. 1; ders., Bramante, S. 16f., benutzen das Mailänder Exemplar. Dem Grafen Luigi Perego di Cremnago bin ich für das große Entgegenkommen dankbar, mit dem er mir die Besichtigung des als Schatz von höchstem Werte behüteten Meisterwerkes gestattete.

⁹ Courajod, GazBA, 1874, S. 254f.; Geymüller, GazBA, 1874, S. 399ff. Andere Autoren wie O. H. Förster, P. Murray, W. Suida äußern sich weniger eindeutig.

¹⁰ Siehe Anm. 9.



5. Prevedari-Stich, Kompositionsschema

einige Gedanken hinzufügen. Jeder Aussage muß eine alle Einzelheiten umfassende Beschreibung vorausgehen, deren notwendiges Korrelat eine Rekonstruktion des fragmentarischen Architekturbildes ist. Auf diese gestützt, wird eine ikonologische und ikonographische Deutung zu versuchen sein, des Architekturbildes wie der Staffage. Die Bedeutung des Kunstwerkes als Dokument einer spezifischen Entwicklungsphase der Kunst Bramantes wird sich durch die Untersuchung der Absichten des Meisters erschließen, die vordringliche Frage nach den Quellen seiner Kunst und nach seinem Verhältnis zur Architekturtheorie des Humanismus beantworten. Schließlich wird sich die Darstellung als ein persönliches Bekenntnis und eine in die Sprache des Bildes gekleidete theoretische Äußerung zur eigenen Rechtfertigung des vor kurzem erst in den Kreis der zahlreichen Künstler der lombardischen Metropole Eingetretenen, wie zu Nutz und Frommen seiner Zeitgenossen erweisen.

Beschreibung

Der Stich (Abb. 1) zeigt die Innenansicht eines mehrschiffigen Sakralbaues in korrekter perspektivischer Darstellung. Auf der oberen linken Ecke des Kandelabersockels liegt der Augenpunkt, so daß der Horizont etwa mit der Unterkante der Deckplatte der Pilastersockel zusammenfällt. Durch die Verschiebung des Augenpunktes an die linke Grenze des ersten Viertels der Bildfläche überdecken sich die Pilaster an dieser Seite kulissenartig, während sie an der rechten Seite des Mittelschiffes deutlicher sichtbar werden. Die Tiefenillusion wird durch den quadratischen Plattenbelag des Bodens wirksam unterstützt (Abb. 5).

Es handelt sich um einen gewölbten Pfeilerbau des basilikalen Typus, von dem die Vierung, beiderseits in der Längsachse zwei angrenzende Joche und Teile der Nebenräume zu sehen sind; pilastergezierte Stützen tragen das Gewölbe, von Pilaster zu Pilaster schwingen sich halbkreisförmige Gurtbögen, dazwischen sind die Gewölbe gespannt. Ohne die Vermittlung von Pendentifs erhebt sich über der Vierung ein aus zwölf Sektoren gebildetes kuppelartiges Kloster gewölbe, von dem nur der zwölfeckige Architrav und die unteren Teile der Kappen auf dem Bilde erscheinen. Die einzelnen Bahnen werden von dünnen Rippen eingefaßt, in die unteren Zonen sind kreisförmige Lichtöffnungen eingeschnitten.

Die Tribuna ist ein kubischer, tonnengewölbter Raum, an den sich eine aus drei Seiten des Achtecks gebildete Apsis anschließt. Er wird von dem Mittelschiff durch zwei hohe, nicht begehbarer Stufen abgetrennt, die Kalotte füllt eine riesige naturalistisch geformte Muschel, deren Gelenk im Bogenscheitel befestigt ist. Mitten vor der Nische steht ein breiter, altarartiger Block, dahinter auf hohem Postament eine Statue, die fast ganz von dem großen Kandelaber im Vordergrund verdeckt wird. Die rechte Seite des Gebäudes ist zum großen Teil zerfallen. Von dem vorderen rechten Pfeiler ist nur noch der Sockel erhalten. Die Pilastervorlage an seiner Vorderseite beweist, daß sich noch ein weiteres Joch anschloß, daß es sich also nicht um einen Zentralbau, sondern um einen Richtungsbau handelt. Auch der Vierungspfeiler ist an der Außenseite teilweise abgebrockelt, so daß größere Partien der vorderen Joche des Seitenschiffes eingestürzt sind. Gräser wachsen aus den klaffenden Fugen. Helles Licht fällt von hinten rechts durch die großen Breschen im Außenmauerwerk ein. So kann das Auge ungehemmt das Querhaus und die rechten Nebenräume überschauen.

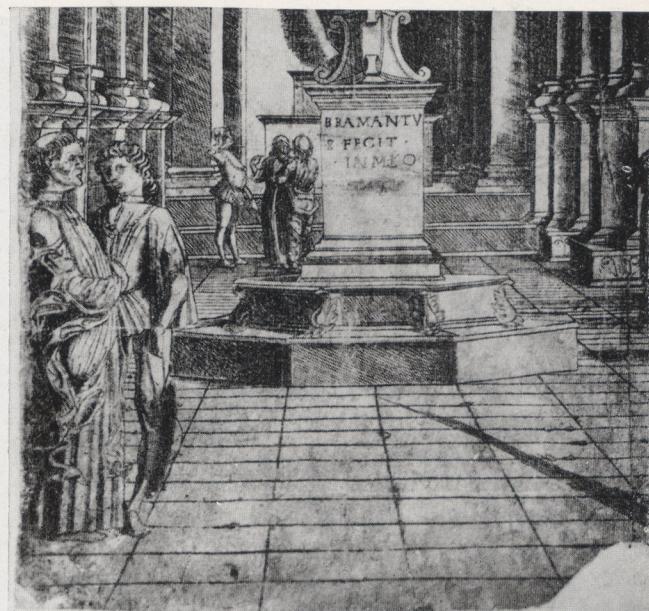
Unversehrt erhalten ist das letzte Joch des rechten Seitenschiffs mit seinem Kreuzgewölbe und seinen Wandnischen. Vor dem Einsturz der rechten Teile befanden sich die einzigen Lichtquellen in der Gewölbezone; sie sind alle als Kreisfenster gebildet. Im mittleren über der Tribuna steht eine Büste, die dem Beschauer den Rücken zuwendet, das Fenster im Querschiff ist wie ein Rad mit acht balusterartigen Speichen in abwechslungsreicher Zeichnung gebildet, darüber hinaus sind in den vier Kappen des Kreuzgewölbes im Mittelschiff kreisförmige Öffnungen ausgespart.

Im Mittelschiff, und zwar in dem Joch vor der Vierung, erhebt sich über zweifach abgestuften Plinten und hohem kubischem Postament ein reichgegliederter Kandelaber, dessen Abschluß ein korinthisierendes Kapitell bildet. Darauf ist ein schlichtes, kleines Kreuz gesetzt. Lombardische Schmuckfreudigkeit hat fast über alle Architekturglieder einen reichen, teils plastischen, teils gemalten Dekor ausgebreitet. Plastisch sind ohne Zweifel die Kapitelle, der Palmettenschmuck der Plinten, auf denen die Pfeiler stehen, und, wie das vorne rechts am Boden liegende Fragment einer Archivolte beweist, das Rankenwerk an den Unterseiten der Scheidbögen. Die Kapitelle sind auf der Grundlage der korinthischen Ordnung abwechslungsreich gestaltet. Ob die Rosetten an den Gurtbögen des Mittelschiffes sowie die an vielen Stellen angebrachten Medaillonköpfe skulptiert oder gemalt zu denken sind, wird nicht deutlich. Die Figurenfriese in der Vierung und im Querschiff dürften einfarbig „en camaieu“ gemalt sein, polychrom dagegen die figürlichen Darstellungen auf den Lünetten, das Rankenwerk auf den Gewölbekappen, den Zwickeln der Vierung usw., schließlich die Marmorierung einzelner Flächen. Man wird nicht fehlgehen, sich die Polychromie des Raumes ähnlich, wenn auch weniger bunt, wie S. Maurizio in Mailand oder die Incoronata in Lodi, aber farbiger als S. Maria delle Grazie vorzustellen.

Den Raum belebt eine figurenreiche Staffage. Am vorderen Bildrand fällt zunächst die Gestalt eines leicht nach links gewandten knieenden Mönches auf. Der lange Schlagschatten, den sein



6. Prevedari-Stich, Ausschnitt



7. Prevedari-Stich, Ausschnitt

Körper wirft, trifft auf die Mitte des Kandelabersockels und unterstreicht wirkungsvoll die perspektivische Tiefenwirkung der Komposition, zugleich führt er das Auge auf einen der wichtigsten Bedeutungsträger des Bildes, den kreuzbekrönten Kandelaber. Der Mönch trägt eine lange, in knitterigen Falten über die Füße gelegte Kutte, die Kapuze ist zurückgeschlagen, die Arme sind offenbar vor der Brust gekreuzt; sein mächtiges kahles Haupt ist zurückgeneigt, das Antlitz in Andacht dem Kreuze auf dem Kandelaber zugewandt (Abb. 6).

Am linken Bildrand vorne erscheint die schlanke Gestalt eines hohen Geistlichen, der die Arme in den weiten Ärmeln seines langen Gewandes verschränkt, sein seidener Überwurf flattert im Winde; zu seiner Linken steht ein Edelknabe mit lockigem Haar, um den Hals eine Zierkette, in der rechten Hand trägt er das hohe Prozessionskreuz und in der linken den breitrandigen Hut des Prälaten.

Im Hintergrund, unmittelbar vor den Stufen der Tribuna, befinden sich drei Männer in lebhaftem Gespräch, links ein Edelmann — seine Halskette kennzeichnet ihn als solchen —, den nach oben gewandten Kopf stützt er mit der rechten Hand; in der Mitte, dem Beschauer zugewandt, ein bäriger Mann in langem Mantel mit über den Kopf gezogener Kapuze. Er weist mit der Rechten nach hinten auf die Statue in der Tribuna; mit dem vor ihm stehenden Manne in togaartigem Gewand ist er in ein Gespräch verwickelt (Abb. 7). Ganz hinten rechts lehnt sich eine auf beiden Abzügen kaum sichtbare Gestalt an den Altar, seine Linke hat er in die Seite gestemmt, das mit einer Zackenkrone gezierte bartlose Haupt zu der Statue erhoben¹¹.

Unter dem Vierungsbogen rechts wird die Gestalt eines dem Beschauer zugewandten kahlköpfigen Mannes sichtbar, der sein breites, bartloses Haupt über ein aufgeschlagenes Buch beugt; er trägt wie die Männer an der Tribuna ein langes priesterliches Gewand; vor ihm, nur als dunkle Silhouette sichtbar, an den Pfeilersockel gelehnt eine ähnliche Figur.

¹¹ Der einzige, der diese sonderbare Gestalt beachtet zu haben scheint, ist Hind, Catalogue, Taf. XVIII, S. 410ff.

In die Nebenräume an der rechten Bildseite ist eine Schar Bewaffneter, teils Fußvolk, teils Reiter, offenbar durch die Bresche in der Außenwand eingedrungen, ihre Bewegung ist zum Stillstand gekommen. Zwei schlanke schöne Jünglinge sind vor der Gruppe des Mittelraumes als Wächter aufgestellt. Sie tragen ein kurzes Wams und enganliegende Beinkleider. Der eine stützt sich auf seine Lanze und wendet den Blick den Bewaffneten zu, der andere kehrt ihnen den Rücken, er lehnt sich in lässiger Haltung an den Pfeilerstumpf, als einzige Waffe trägt er einen kurzen Dolch; hinter ihnen sind noch drei weitere Männer zu sehen.

In einem gewissen Abstand von diesen drängen sich die Krieger dicht zusammen. Die Reiter sind abgesessen, sie halten ihre Pferde, die zum Teil ungeduldig ihre Köpfe wenden oder emporwerfen, oder wie das stattliche Roß im Vordergrund die Zähne fletschen und mit den Hufen scharren. Im Hintergrund fallen drei Reiter auf, die nicht abgesessen sind, unter ihnen ein bärtiger Mann, dessen keulenartiger Kommandostab und der knaufgezierte Helm ihn als den Anführer der Truppe kennzeichnen; hinter ihm ein Bartloser mit breitrandigem Hut; schließlich an der äußersten Bildgrenze ein Mann mit prächtigem scharfgeschnittenem Profil. Seiner hohen Würde als Gelehrtem oder hohem Beamten entspricht die Kopfbedeckung. Er ist kein militärischer Befehlshaber, aber vielleicht ein geistiger Führer.

Beachtenswert ist der Lichteinfall von unten rechts, der jene oft beobachtete eigenartig irreale Stimmung erhöht, die, wie gezeigt werden soll, nicht ohne Wert ist für den folgenden Deutungsversuch¹². Auch die kontrapunktische Komposition darf, abgesehen davon, daß der Meister die Hauträume, Mittelschiff, Vierung und Chor, dem Betrachter auf die günstigste Weise vorzuführen trachtete, mit dem Gegenstand der Darstellung in Beziehung gebracht werden. Die Bildfläche ist durch die hell beleuchteten Parallelstreifen der Pfeiler vertikal geteilt, dergestalt, daß auf das Mittelschiff zwei Drittel und die rechten Nebenräume ein Drittel entfallen.

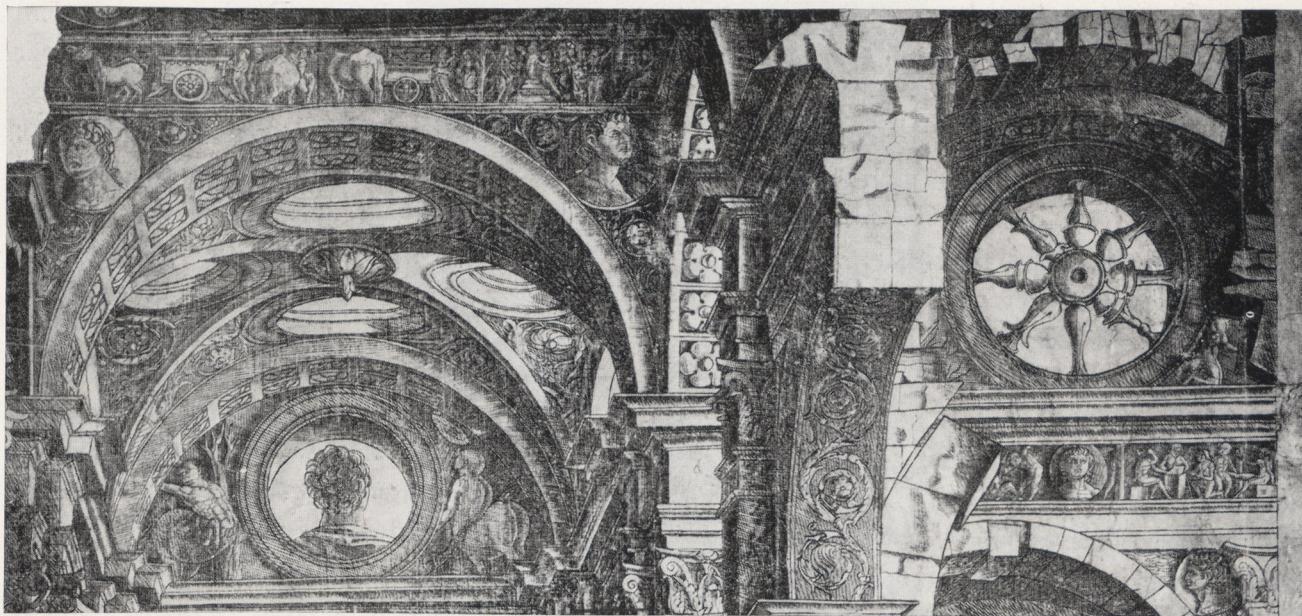
Ein Deutungsversuch

Als wichtigste Anhaltspunkte für die Deutung des Raumes dienen die figürlichen Darstellungen des malerischen und bildnerischen Schmuckes. Die Medaillonköpfe gehören zu dem üblichen Formenkanon des Quattrocento, namentlich in der lombardischen Kunst. Heinrich von Geymüller hält den Kopf im Zwickel links am Chorbogen für ein Porträt Albertis (Abb. 8). Die kaum bestrittbare Ähnlichkeit mit dem Bildnis auf der Münze des Mateo de Pasti wäre aufschlußreich für unseren Deutungsversuch¹³. Träfe Geymüllers These zu, so läge die Versuchung nahe, weiteren Ähnlichkeiten nachzuspüren und aus ihnen Beziehungen abzuleiten. Es wäre aber ein gewagtes Unternehmen, die Medaillonköpfe zu identifizieren, trotz ihrer prägnanten Individualisierung, um so mehr als der Kupferstecher gerade in diesem Punkte dem Original am wenigsten treu zu bleiben imstande gewesen sein dürfte.

Ergiebiger sind in dieser Beziehung die figürlichen Friese. In der Vierung ist offenbar ein antiker Brautzug dargestellt: ein zweirädriger, von zwei Pferden gezogener Karren ist mit einem

¹² Baroni, Bramante, S. 16f.

¹³ Stegmann-Geymüller, III, Nachtrag zur Monographie Albertis, S. 1 (Abb.), S. 10; Grayson, BurlMag, 1954, Abb. 21, S. 177f.: Das Porträt aus der Bibl. Naz. Roma, Cod. 738, Fondo Vittorio Emanuele (Selbstporträt?), zeigt keine Ähnlichkeit mit dem Münzbild, der Medaillonkopf gleicht eher dem Profil des Sigismondo Malatesta von Piero della Francesca im Tempio Malatestiano in Rimini. Die Medaillonköpfe auf dem Kupferstich sollten offenbar Helden darstellen. Vgl. die ähnlichen der Casa Fontana-Silvestri, im Castello Sforzesco und im Baptisterium von S. Satiro in Mailand. Auch das Porträt Vasaris (1568) zeigt andere Züge.



8. Prevedari-Stich, Ausschnitt

Kasten, dem Brautkoffer, beladen, er wird in die neue Heimat der Braut gebracht. Der zweite Karren trägt einen aufgeklappten Kasten, in den Frauen Hausgerät legen; die Zugtiere, zwei kräftige Ochsen, sind ausgespannt, sie werden von ihrem Führer gehalten; weitere weibliche Gestalten sind um die geflügelte Statue Amors geschart, und rechts am Ende gewahrt man eine sitzende Frauen-gestalt (Abb. 8).

Der Fries im Querhaus wird durch ein Kopfmedaillon in zwei Hälften geteilt. Von der linken Szene sind nur zwei nackte Männer zu sehen; rechts deutlich erkennbar die Werkstatt Vulkans, in der der Schild des Achilles geschmiedet wird; am rechten Bildrand sitzt er, man ist dabei, ihm die Beinschienen anzulegen.

Deuten die Bildfriese schon auf die pagane Bestimmung des Raumes, so tilgen die großfigurigen Darstellungen in den Lünetten jeden Zweifel hierüber. Im Mittelraum beiderseits des Büstenfensters je ein Kentaur; der eine bewegt sich mit dramatischer Armbewegung neben einem kahlen Baum auf den Beschauer zu, der andere wendet sich von ihm ab.

Am Ende des rechten Seitenschiffes erblickt man, in den Zwickel neben dem fast ganz verdeckten Rundfenster geschickt hineinkomponiert, eine stehende und eine liegende nackte Jünglingsgestalt, auf dem Schildbogenfeld im Querhaus rechts einen knieenden Jüngling, der sich mit dem Rücken gegen das Radfenster stemmt, als wollte er dessen Bewegung auffangen; das linke Feld ist marmoriert.

Entscheidend für die Deutung des Raumes als eines heidnischem Kult gewidmeten Tempels ist die Götterstatue in der Tribuna. Rätselhaft bleibt die mächtige Büste im Mittelfenster, die sich einer unbekannten Außenwelt zuwendet.

Der dargestellte Raum ist zwar wie eine Kirche gebildet, aber er ist keine Kirche; er ist überhaupt nicht ein wirkliches Bauwerk. Unwirklich, für eine gebaute Architektur „unmöglich“, sind die großen Öffnungen im Gewölbe, die den Blick in eine lichte Ferne freigeben, sodann die un-

verglasten Fenster, das mit dem Speichenrad wie das andere mit der Büste. Die letztere mit dem abgewandten Antlitz hat etwas Geheimnisvolles, das sich bei dem kolossalen Götzenbild in der Tribuna zum Spukhaften steigert. Sein Blick lauert hinter dem Kandelaber hervor, die Körperformen sind nur durch den scharfen Schlagschatten auf der hellen Tribunawand zu erahnen¹⁴. Wie ein Gespenst erscheint neben dem Altar jene merkwürdige transparente Gestalt des Gekrönten¹⁵.

Beängstigend wie in einem Albtraum hängen die lockeren Steine und die verwitterten Gewölbereste über den Häuptern der Krieger, auf die sie jeden Augenblick niederstürzen könnten. Diese fast bedrückende Stimmung unterstützt wirksam der von rechts unten einfallende seltsame Schlagschatten und das harte Beleuchtungskontraste erzeugende Licht. Es ist also das Traumbild eines Bauwerkes, von der Meisterhand des Architekten nach dem Erwachen geordnet und fixiert.

Was tun nun die Menschen in diesem rätselhaften Raum und wer sind sie? Ihre Haltung sagt nichts aus über ihre nächsten Handlungen. Ihre Bewegungen sind erstarrt wie in einer photographischen Blitzlichtaufnahme. Die Dreiergruppe im Hintergrund vor der Tribuna ist in eine Unterhaltung über das Götterbild verwickelt, aber nicht in eine ehrfurchtsvoll anbetende, denn der Wotfürher, jener bärtige Mann mit der Kapuze, kehrt ihm den Rücken und seine Geste ist nichts weniger als devot. Er gleicht auf den ersten Blick einem antiken Opferpriester oder etwa einem Würdenträger des griechischen Ritus, ähnlich wie Filarete sie auf dem Konzilsrelief der Bronzetür von St. Peter dargestellt hat.

Besondere Beachtung verdienen die beiden Gestalten unter dem rechten Vierungsbogen. Die eine scheint aus dem aufgeschlagenen Buch eher Belehrung zu suchen als zu beten, obschon auch dieses denkbar wäre, denn der Kandelaber, dem sich der Mann zugewandt hat, trägt an der Stelle, wo ehedem auf einer Pfanne die Flamme zu Ehren des Gottes loderte, das Zeichen Christi. So erscheint der Kandelaber wie der Osterleuchter als Träger des neugeweihten Lichtes, als Triumphmal des Auferstandenen. Der andere Mann lauscht den Worten des Lesenden. Dieser zeigt, soweit das kleine Format ein Urteil erlaubt, eine gewisse Ähnlichkeit mit einem auf ältere Tradition zurückgehenden Typus des kahlköpfigen Gelehrten mit der hohen Denkerstirn (Abb. 9)¹⁶.

Die markanteste Figur ist der knieende Mönch im Vordergrund. Er liefert ohne Zweifel den Schlüssel des Rätsels. Seine ehrfurchtvolle Haltung beweist, daß christlicher Sinn die bösen Geister des Heidentums gebannt und das Kreuz den Sieg davongetragen hat. Es ist zwar nur ein bescheidenes, behelfsmäßiges Zeichen, aber es genügt, um dem Raum neue Weihe zu geben. Die Kriegerscharen machen an der Grenze des Mittelschiffes halt. Der feierlichen Würde des Raumes verleiht die Gestalt des Prälaten zur Linken besonderen Nachdruck. Er steht abwartend da, den Blick auf die visionäre Erscheinung des knieenden Mönches und die Krieger im Seitenschiff

¹⁴ Daß es sich nicht um eine Heiligenfigur handeln kann, ist eindeutig. Der breite Stipes vor dem erhöhten Sockel, auf dem die Statue steht, ist der Opferaltar. Vgl. eine Zeichnung von Ercole de Roberti in USA, Privatbesitz, Ortolani, Taf. 186, und Salmi, Roberti, Abb. 5, ferner das „Pansopfer“ von Bernardino Luini in der Brera. Bei diesen zeitlich nach dem Stich entstandenen Darstellungen ist die räumliche Anordnung identisch.

¹⁵ Siehe Anm. 11. Es ist denkbar, daß die Figur schon während der Bearbeitung der Platte aufgegeben und mit der Schattenschraffur übergegangen worden wäre, wobei die mit der Kaltnadel eingeritzten Konturen jedoch erhalten blieben.

¹⁶ Das gleiche Motiv physiognomisch wie morphologisch zeigt der ein Jahrzehnt später entstandene lesende Apostel Signorelli in der Sagrestia di S. Giovanni in Loreto (natürlich spiegelverkehrt). Es handelt sich ohne Zweifel um eine geläufige Darstellung des Gelehrten-typus, der gelegentlich auch auf Vergil angewandt wird. Vgl. die Köpfe des Euklid auf der Schule von Athen und einer ähnlichen Gestalt auf der Disputa, die traditionsgemäß als Bramante bezeichnet werden, aber kaum eine Ähnlichkeit haben mit dem fast gleichzeitigen authentischen Porträt desselben auf der Caradossomünze, nach welcher er nicht kahl war, sondern dichtes Haupthaar hatte, weshalb der Verf. die Freskenköpfe *nicht* für Bildnisse des Urbinaten hält.



9. Luca Signorelli, Ein Apostel, Freskoausschnitt aus der Sagrestia di San Giovanni in Loreto

gerichtet. Wer ist er? In jenen Jahren hatte Stefano Nardini die Kathedra des hl. Ambrosius inne (1461–1484), er war ein eifriger Förderer von Kunst und Wissenschaft, Erneuerer und Erbauer mancher Kirchen in seiner Residenz und in seiner Diözese. Man könnte an ihn denken, wenn nicht die Züge des Prälaten eine unverkennbare Ähnlichkeit mit dem Porträt des Gönners Bramantes, des späteren Kardinals Ascanio Maria Sforza (1455–1505) auf dessen Grabmal von Andrea Sansovino in S. Maria del Popolo zu Rom aufwiese¹⁷. Er war im Jahre 1480, als Bramante frühestens die Vorzeichnung für den Kupferstich gefertigt haben kann, bereits Administrator des Bistums

¹⁷ Suida, S. 15, hält den Prälaten für den Kardinal Giuliano della Rovere, den späteren Papst Julius II. Eine entfernte Ähnlichkeit mit dem Porträt dieses Kardinals auf dem Fresko Melozzos „Die Gründung der Vaticana“ in der Pinakothek des Vatikans muß anerkannt werden. Bramante konnte aber das Fresko zur Zeit der Entstehung des Stiches noch nicht gesehen haben, außerdem ist es höchst unwahrscheinlich, daß er dem Kardinal Giuliano della Rovere vor seinem römischen Aufenthalt begegnet wäre, um so mehr, als dessen Verhältnis zum Kardinal Ascanio Maria Sforza, und durch ihn zu Mailand, erst im Konklave des Jahres 1503, aus dem er als Papst hervorging, sich gebessert zu haben scheint.

Pavia (seit 1479). Im Jahre 1484 erhielt er neben mehreren Pfründen den Purpur. Vier Jahre später berief er nach einigen mit anderen Architekten erlebten Enttäuschungen den inzwischen bekanntgewordenen Meister aus Urbino als Berater, vielleicht sogar als Leiter des von ihm unternommenen Neubaus der Kathedrale von Pavia. Im Jahre 1492 sehen wir Bramante als Baumeister der neuen Canonica von S. Ambrogio, zu dessen Kommendatarabt der Kardinal Ascanio ernannt worden war. Zur Zeit der Entstehung unseres Stiches hatte er also noch keinen Auftrag dieses zu Großem in der Welt wie in der Kirche berufenen Fürstenohnes erhalten. Was liegt da näher, als Geymüller recht zu geben, der meint, Bramante habe die Vorzeichnung oder gar den Stich angefertigt „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“¹⁸. Der Meister wollte also eine Probe seines Könnens geben, für sich werben, die Aufmerksamkeit dessen auf sich lenken, der ihm voraussichtlich noch nützlicher sein konnte als der Herrscher von Mailand selber, Ludovico il Moro. Daß er die Gedanken, die ihn bewegten, in die Gestalt eines visionären Erlebnisses kleidete, wie der Autor der Hypnerotomachia des Poliphilus oder Filarete in seiner Sforzinda, ist nicht verwunderlich. Wir werden erkennen, daß dieses eine Werk Bramantes sich würdig jenen Beispielen anschließt, sie vielleicht an Ausdrucks Kraft und sicherlich in bezug auf die baukünstlerische Aussage an positiver Bedeutung überragt.

Was bedeutet in diesem Zusammenhang das Kriegervolk? Die beiden leichtbewaffneten Jünglinge am Pfeiler stehen da mit der Unbeteiligung von Soldaten, die einen Befehl ohne nachzudenken ausführen und der Dinge harren, die da kommen werden. Der eine wendet dem Mittelraum den Rücken zu, der andere schaut uninteressiert zur Seite. Die abgesessenen Reiter warten ebenfalls auf weitere Befehle; ihre Pferde sind unruhig geworden, wie das zu geschehen pflegt, wenn sie aus der Bewegung plötzlich zum Halt gebracht werden. Nur die Reiter ganz hinten sind nicht abgesessen, denn sie gehören zur Führung der Truppe. Von ihnen zeigt anscheinend nur der im Profil gegebene Mann individuelle Züge. Sein energisch vorgeschoßenes Kinn verrät den befehlsgewohnten Herrscher, der nicht mit brutaler Gewalt, sondern durch die Macht des Geistes regieren gelernt hat. Durch einen kräftigen Ruck mit dem Zügel hat er sein Pferd zum Stehen gebracht, daher wirft es im plötzlichen Schmerz den Kopf in die Höhe. Er wendet sich nach links dem Bärtigen im Helm zu, den wir als den Befehlshaber der Truppe, vielleicht der Leibgarde des Herrschers, erkannt haben. Es wäre naheliegend, in diesem Ludovico il Moro zu suchen. Indessen läßt sich keine Ähnlichkeit konstatieren. Der Moro hatte zwar auch eine kräftige Nase, aber seine Züge waren weicher, fleischiger, vor allem war er nicht kurzgeschoren oder kahlköpfig, wie der Mann auf Bramantes Stich zu sein scheint, sondern trug dichtes zurückgekämmtes Haar. An den früheren Herren und vielleicht ersten Gönner Bramantes, Federico von Urbino zu denken, verbietet ebenfalls der Mangel an Ähnlichkeit, seine eigenartige Hakennase würde auch im kleinen Bildformat unverkennbar sein.

So muß der Versuch, diesen Teil der figürlichen Staffage zu deuten, mit einem Fragezeichen enden. Die geheimnisvoll-traumhafte Stimmung, die schon den Mittelraum erfüllte, steigert sich angesichts des geringen Ergebnisses unseres Deutungsversuches zu fast beklemmender Spannung.

Dennoch braucht man nicht zu resignieren. Ohne Zweifel besteht zwischen der Architektur und den Figurengruppen eine bedeutsame Verbindung. Beide treten mit äquivalenten Ansprüchen hervor, als künstlerische Aussage wie als Bedeutungsträger.

¹⁸ Geymüller, GazBA, 1874, S. 383.

Vielleicht liefert dieses Wechselspiel den Schlüssel, die „explanatio somnii“. Mit gebührendem Vorbehalt gesagt, ergäbe sich etwa folgende Deutung. Der Tempel versinnbildlicht den erhabenen Bereich der antiken Kunst, deren reine Schönheit während des „dunklen Zeitalters“ in Vergessenheit geraten und deren Denkmale im Laufe der Jahrhunderte dem Verfall preisgegeben waren, so daß seine Grenzen von Kriegsvölkern bedroht werden konnten. Unter den Auspizien hochherziger Mäzene sollte diese so lange dem Untergang geweihte Welt mit neuem Leben erfüllt und bedrohlichen Mächten an den Grenzen des neu erstehenden Heiligtums Halt geboten werden. Das Zeichen des Kreuzes, der knieende Mönch und der Prälat sollten beweisen, daß die Schönheit der antikisch-humanistischen Kunst, wie sie in dem Tempelgebäude sich ausdrückt, mit dem christlichen Kult friedlich vereint werden kann. Eine Phantasie, nicht mehr. Dennoch mag sie einen Kern von Wahrheit bergen.

Den Gedanken des Traumes hat bereits Arthur M. Hind wie in ähnlicher Weise zuvor Costantino Baroni¹⁹ ausgesprochen. Es handle sich um das Traumbild eines verfallenen antiken Bauwerkes, das Bramante im eigenen Stil rekonstruiert habe. Das kolossale Götterbild in der Chornische einerseits, das Kreuz, der Mönch und die Krieger andererseits deuteten darauf hin, daß der Künstler eine Episode über „the first installation of Christian worship in a disused temple or basilica“ habe darstellen wollen.

William Suida verknüpft mit der Vision des Traumes die nüchternere, mehr auf den praktischen Nutzen ausgerichtete, aber ohne Zweifel eines der vom Künstler verfolgten Ziele richtig erkennende Erklärung Geymüllers. „Questa incisione, a mio avviso, sintetizza e materializza un puro sogno dell'artista, ammiratore fervido dell'antichità, perchè, nella realtà non poteva trovar posto un fabbricato di questo genere e di questo carattere. Nella grande incisione il Bramante ha voluto dire al mondo quanta bellezza di forme architettoniche, quanta sensibilità di proporzioni, quanta ricchezza esuberante di animazione figurativa avrebbe voluto creare, se un mecenate gli avesse dato la possibilità di fare a suo modo.“²⁰

Andere Gedanken zur Deutung des Bildes, namentlich der Staffage, kreisen um konkrete historische Vorgänge²¹. Man würde in erster Linie an den hl. Ambrosius und Theodosius und vielleicht an die Begegnung der beiden denken, jedoch scheint sich das zu verbieten. Die Dramatik des Augenblicks, in dem der heilige Bischof von Mailand und Kirchenvater dem mit dem Bann belegten Caesar den Eintritt in das Heiligtum verwehrt, kommt in keiner Weise zum Ausdruck. Auf Befehl ihrer Führer haben die Krieger Halt gemacht, nicht vor der geistlichen Würde des Kirchenfürsten zurückgeschreckend, der sich ohne Zeichen der Emotion am äußersten Rande der Szene abwartend verhält. Wie wäre die Anwesenheit des Mönches in diesem Zusammenhang zu begründen, und der ursprünglich heidnische Charakter des Tempels oder der Zustand des Verfalls, in dem er sich befindet, zu erklären?

Schließlich widerspricht die Bekleidung des Würdenträgers dem ikonographischen Brauch. Ambrosius pflegt in den liturgischen Gewändern eines Bischofs dargestellt zu werden mit Attributen, die je nach Kulturreisen und Zeiten wechseln, Bienenkorb, Buch oder Geißel. Sollte die Szene dem Betrachter verständlich gemacht werden, so hätte die Darstellung der handelnden Personen den ikonographischen Gepflogenheiten angepaßt werden müssen. Auch hätte der Caesar

¹⁹ Hind, Catalogue, Bl. XVIII, S. 410ff.; ders., ItEngraving, II, Bd. V, S. 102–104; Baroni, Bramante, S. 16f.

²⁰ Suida, S. 14.

²¹ Murray, Arte Lomb, S. 36, legt sich auf keinen bestimmten Vorgang fest.

nicht, inmitten des Kriegervolks verborgen, an den äußeren Bildrand gerückt werden dürfen²². Dem Verfasser liegt die der oben vorgetragenen These verwandte Vorstellung einer Allegorie auf die Versöhnung des wiederbelebten antiken Schönheitsideals mit dem Christentum näher. Eine gewisse, wenn auch weithergeholt Stütze findet dieser Gedanke in der eigenartigen Nebeneinanderstellung der Ablaßkapelle (Cappella del perdono) und des Musentempelchens im Montefeltro-Palast zu Urbino. Auf der Rückwand der chorartigen Abschlußnische des letzteren waren die Hauptgottheiten des antiken Geisteslebens, Pallas und Apoll, dargestellt, an den Wänden der Parnaß und die Musen. Vielleicht stand in der Nische eine „ara“²³. Man wird sich also eine Lösung vorstellen dürfen, die von derjenigen auf unserem Stich nicht grundsätzlich abweicht. Es kommt hier eine den Zeitgenossen geläufige Vorstellung von der inneren Einrichtung antiker Heiligtümer, wo der Opferaltar vor dem auf hohem Sockel in einer Wandnische erhobenen Götterbild aufgestellt war, zum Ausdruck²⁴. Eine geschlossene Wand trennte das Musenheiligtum und die Kapelle, deren Vorraum von den Gemächern des Palastes aus unmittelbar zugänglich war, während das erstere nur über die Außenloggia zwischen den Treppentürmen erreicht werden konnte. War auf diese Weise auch der christliche vom paganen Bereich fühlbar geschieden, und die Wertunterschiede durch das auf dem Sturz der Eingangstür zum Kapellenvorraum eingegrabenen Distichon:

Haec quicumque petit mundo pia limina corde

Hic petit aeterni fulgida regna polii

und eine auf das Ablaßprivileg bezogene Inschrift im Innern des Oratoriums verdeutlicht, so führte eine weitere auf dem Fries des Vestibüls:

Bina vides parvo discrimine iuncta sacella

Altera pars musis altera sacra Deo est

beide Reiche in der ihnen gemeinsamen Welt des Schönen zusammen. Ähnliche Ideenverbindungen mögen in der Seele Bramantes, als er die Gedanken bei der Ausarbeitung der Vorzeichnung für den Kupferstecher Prevedari ordnete, neues Gewicht und neue Gestalt gewonnen haben.

Bramante in Urbino

Das Unternehmen, die Wurzeln der Kunst Bramantes aufzudecken, muß in jenem Kulturreise ansetzen, in dem sich seine Heimat befunden hatte. Es liegt nahe, ihn am Musenhof Federicos da Montefeltro zu suchen. Allzu bereitwillig hat man von jeher in der Bramanteliteratur, diesem Gedanken folgend, in den frühen lombardischen Denkmälern der Kunst unseres Meisters urbinatische Züge zu entdecken gehofft.

Ein Grundzug dieser Werke ist das architektonisch-dekorative Element — es sind ja, abgesehen von einem Tafelgemälde, Fassadenmalereien und Wandfresken. Auch bei unserem Stich dominiert die Architektur. Zum erstenmal erscheint im Oeuvre Bramantes ein geschlossenes, oder wenigstens in der Phantasie unschwer zu einem Ganzen ergänzbares Bauwerk. Es ist behauptet worden, daß das „Raumgefühl“ Bramantes, das sich mit fortschreitender Erfahrung zum Größten in seiner Kunst entwickeln sollte, ferner seine allgemeine Ausrichtung auf Monumentalität und Einfachheit, welche

²² Braun, Attribute, Ambrosius. Wenn überhaupt eine Verbindung mit dem hl. Ambrosius beabsichtigt gewesen wäre, so käme eher der gemeinsam mit dem Volk von Mailand um Ostern 385 oder 386 vereitelter Einbruchsversuch der arianischen Truppen Valentinians II. in Betracht, der dem Heiligen in der Volkstradition ein unauslöschliches Andenken sicherte.

²³ Rotondi, Palazzo Urbino, S. 368.

²⁴ Vgl. Anm. 14.

in der „ultima maniera“ ihren höchsten Ausdruck fand, der Betrachtung der in seinen Jugendjahren entstehenden Werke in Urbino und der Begegnung mit den großen Meistern, die in jener Zeit dort zusammentrafen, Laurana, Alberti, Piero della Francesca, Melozzo, vielleicht auch Francesco di Giorgio, zu verdanken sei. Ein naheliegender und verführerischer Gedanke, aber hat er die nötige Aussagekraft? Ist nicht der Weg zur großen Form individuell gesehen der Weg des Genies überhaupt und kunstgeschichtlich das Kennzeichen der letzten drei Jahrzehnte des 15. Jahrhunderts in allen Kunstprovinzen Mittel- und Oberitaliens? Bramantes Raumkunst kennen wir nur aus seinen Sakralbauten. Die von räumlichem Wohlaut erfüllten Gemächer des Montefeltro-Palastes können schlechterdings ihren Eindruck nicht verfehlten, und man wird glauben dürfen, daß bei ihrer Abgrenzung albertinische Proportionsnormen, soweit topographische Bedingungen es erlaubten, Beachtung gefunden hatten. Daß Bramante von diesen Dingen unberührt geblieben wäre, ist undenkbar²⁵. Aber das ist wieder nur eine allgemeine Feststellung von geringer Beweiskraft. Nur eine vergleichende Analyse des auf dem Stich dargestellten Bauwerkes und der in Urbino und seinem weiteren Umkreise in den Jugendjahren Bramantes entstehenden oder bereits vorhandenen Sakralbauten wird zur Gewinnung zuverlässiger Anhaltspunkte beitragen können.

Der Grundriß des Tempels (Abb. 10) war durch Entzerrung der Perspektive unschwer zu gewinnen. Auf den ersten Blick glaubt man eine kreuzförmige Pfeilerbasilika des romanischen Typus vor Augen zu haben. Deckt man jedoch die beiden vorderen Joche ab, so erscheint das Grundrißbild eines trestylen Zentralbaus, der durch Addition weiterer Joche in der Längsachse in einen Richtungsbau auf der Grundlage des lateinischen Kreuzes verwandelt wurde. Die geringen Breitenmaße dürften nicht mehr als drei Langhausjoche zulassen. Die Annahme von Tribunen an den Stirnseiten des Querschiffes liegt so nahe, daß sie kaum einer Begründung bedürfte. Mit einem hohen Maße von Sicherheit konnte der Maßstab von den Figuren im Vordergrund abgeleitet werden, und damit die Voraussetzung einer zuverlässigen Rekonstruktion des Aufrisses gewonnen werden (Abb. 11, 12)²⁶.

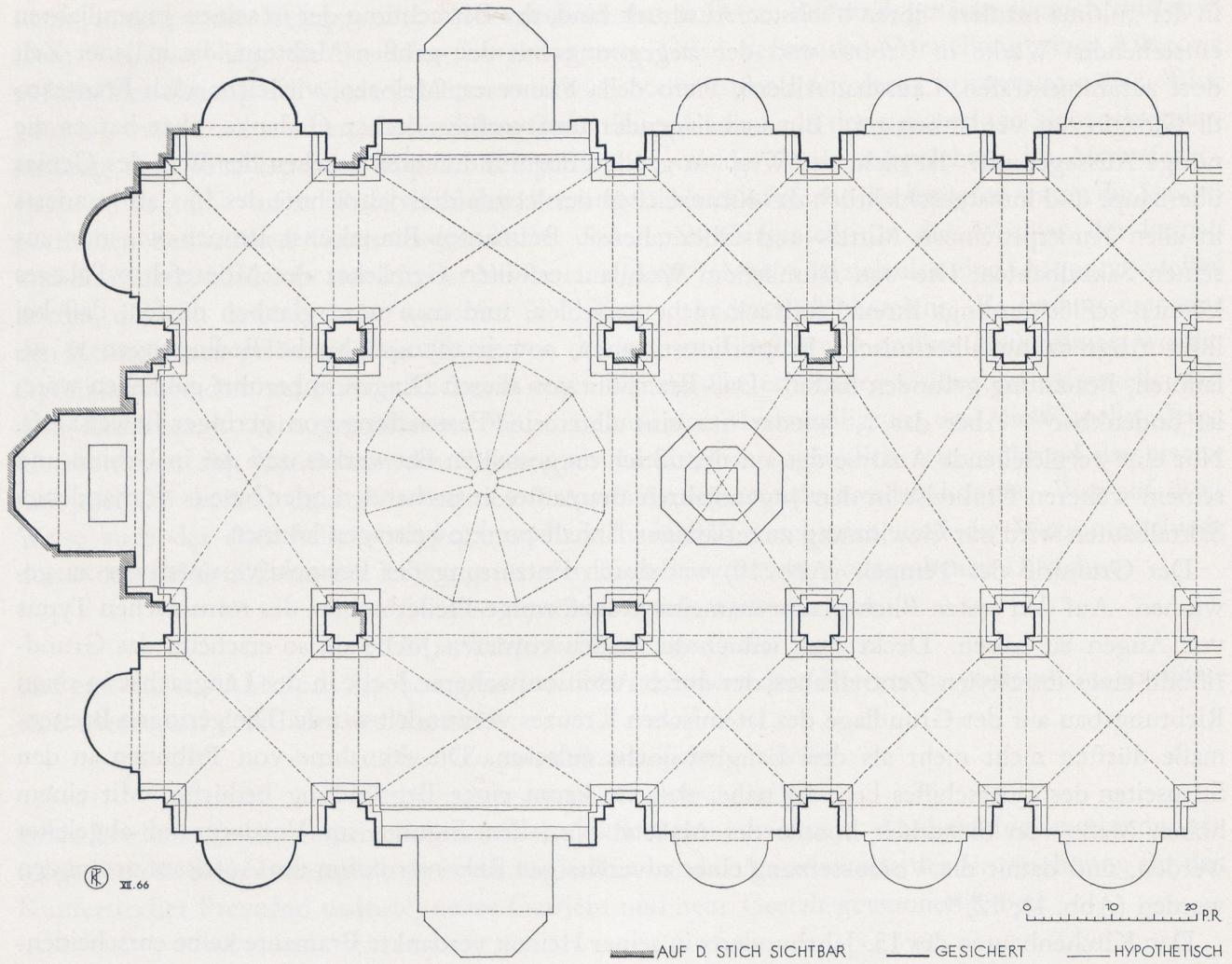
Den Kirchenbauten des 15. Jahrhunderts in seiner Heimat verdankte Bramante keine entscheidenden Anregungen mit der alleinigen Ausnahme der Wallfahrtskirche von Loreto. Von dem um 1474 begonnenen Neubau des heute durch den dritten nach einem Erdbeben um die Wende des 18. Jahrhunderts ersetzen Domes, des größten sakralen Bauunternehmens der Blütezeit Urbinos, sah er nicht mehr als die Anfänge²⁷. Sie konnten ihm nicht viel Neues bringen, denn es handelte sich zunächst nur um eine vereinheitlichende Erneuerung auf den mittelalterlichen Fundamenten, von denen die dreiapsidiale Chorpartie (geweiht vom hl. Meinhard 1099) einem geläufigen romanischen Schema folgte, während das Langhaus als Pfeilerbasilika auf einer möglicherweise dem Trecento angehörenden Grundlage errichtet worden war (Abb. 13). Das von Francesco di Giorgio noch vor der Madonna del Calcinaio in Cortona (um 1482) entworfene und trotz der Bindung an den unveränderten mittelalterlichen Grundriß neuartige und in allen Teilen einheitlich durchgeführte Raum-

²⁵ Rotondi, Palazzo Urbino, S. 53, 67.

²⁶ Die unmittelbar an dem vorderen Pfeiler angelehnte Gestalt eines jungen Kriegers erfüllt unter anderem den Zweck, einen relativen Begriff der Maße des Gebäudes zu vermitteln. (Vgl. das ähnliche Verfahren z. B. bei Viollet le Duc u. a.) Projiziert man die mit 8 palmi romani anzunehmende Höhe seiner Gestalt auf den Pfeilersockel, so läßt sich unschwer eine Skala in palmi ableiten, die zunächst auf die in der Bildebene dieses Sockels sichtbaren Teile, sodann auf die gesamte entzerrte Perspektive und den aus ihr sich ergebenden Grundriß und Aufriß anwendbar ist.

Der Meister hat das Bild so geordnet, daß aus den sichtbaren Teilen des Bauwerks alle wesentlichen Elemente des gesamten Organismus deduziert werden können. Die Proportionen sind von dem Querschnitt des Mittelschiffes (Höhe = 2 × Breite) ausgehend für alle anderen Teile abzulesen.

²⁷ Rotondi, Duomo, S. 90f., Fig. 1, Taf. XXVI, Fig. 101, Taf. XXXVII, Fig. 102.

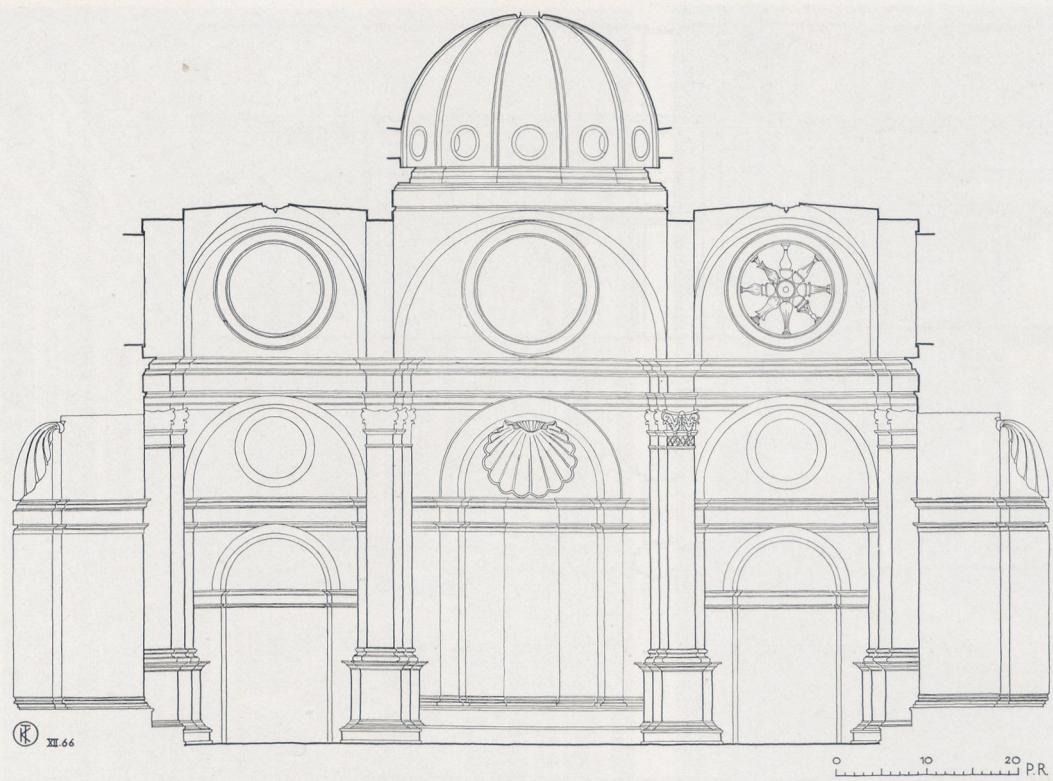


10. Tempel auf dem Prevedari-Stich, Rekonstruktion des Grundrisses

gebilde sowie dessen charakteristische Wandgliederung hat Bramante ebensowenig mehr kennengelernt wie die lange Zeit mit größter Zähigkeit aber ohne ausreichende Begründung ihm zugeschriebene Kirche San Bernardino²⁸. Dennoch lassen sich einige Züge des Grundrisses auf dem Prevedari-Stich mit dem früheren Dom von Urbino in Verbindung bringen: die Apsiden an den Stirnseiten der Querarme, die den kleinen Tribunen an Chor und Querarmen entsprechen, und die Wandnischen in den Seitenschiffen sowie der polygonale Vierungsturm. Das sind im Grunde genommen nur Einzelzüge, deren Bedeutung indessen für die Entwicklung der spezifischen Raum- und Formvorstellungen unseres Meisters nicht unterschätzt werden sollten.

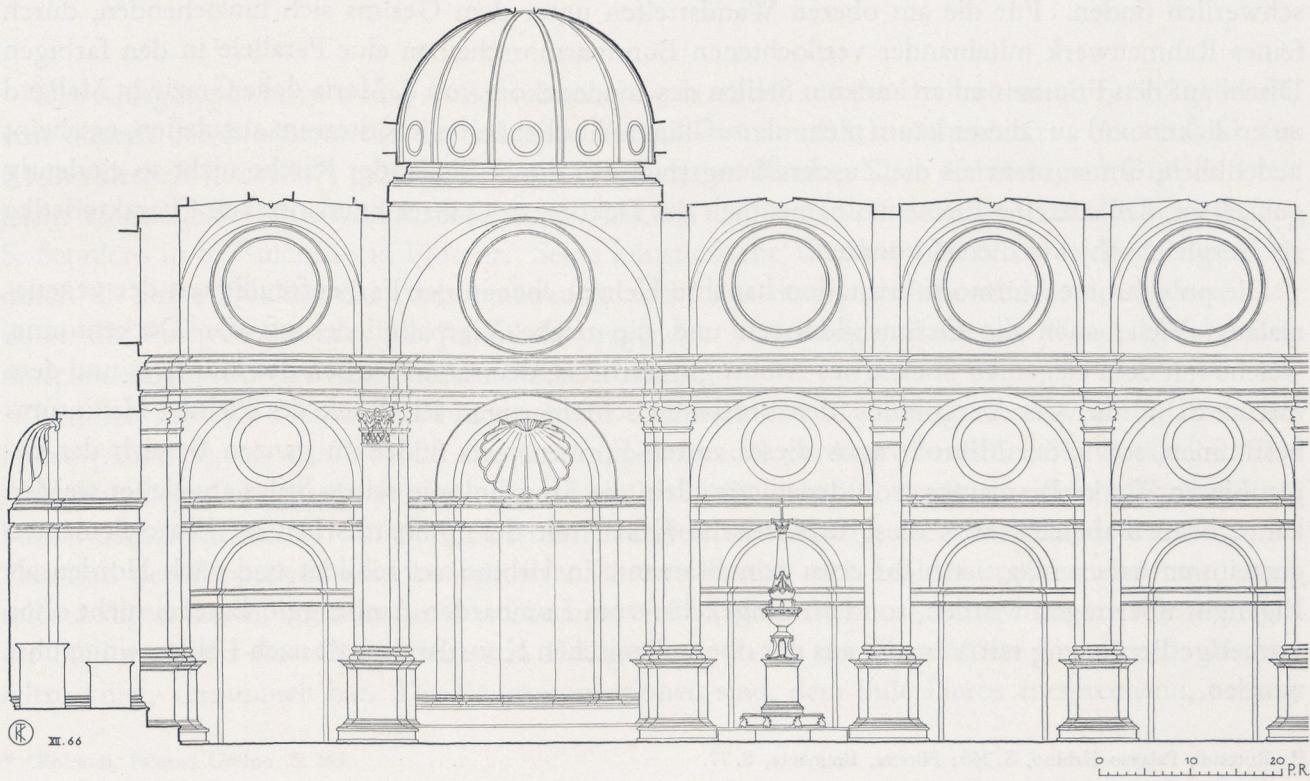
Mehr als Einzelmotive wird eine vergleichende Betrachtung des einzigen kleinen Sakralbaues aus dem 15. Jahrhundert im Herzogschor, die Cappella del perdono (Abb. 14), von der zu reden wir schon Anlaß hatten, günstigenfalls auch nicht ergeben. Es fällt schwer, sich den von Pasquale

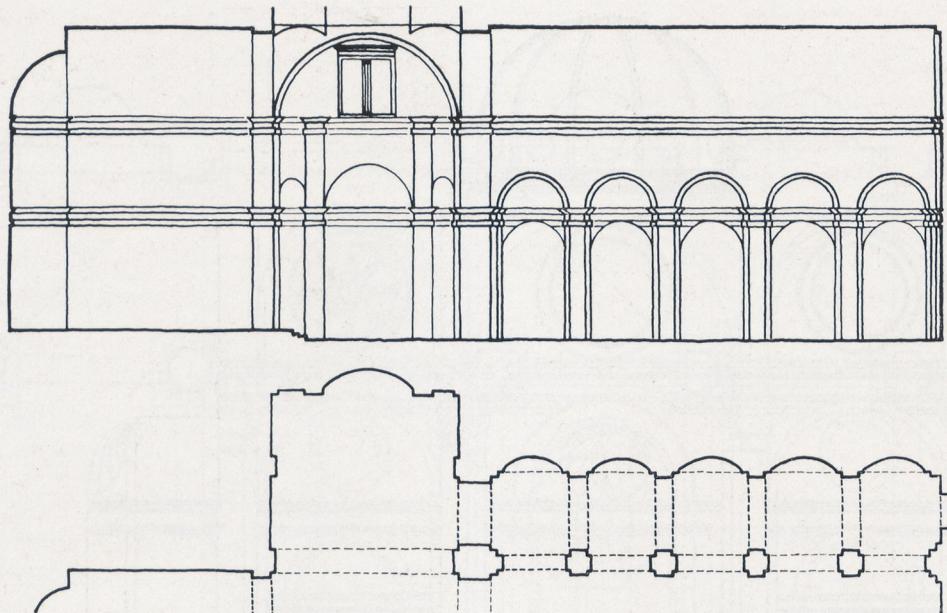
²⁸ Serra, L'Arte nelle Marche, II, S. 39—44; Filippini, Melozzo, Fasc. 7, S. 355f.; Rotondi, S. Bernardino, S. 191ff.



11. Tempel auf dem Prevedari-Stich, Rekonstruktion des Querschnittes

12. Tempel auf dem Prevedari-Stich, Rekonstruktion des Längsschnittes





13. Urbino, Dom, Bau des 15. Jahrhunderts, nach Valadier

Rotondi in seiner sorgfältigen Monographie vorgetragenen Argumenten²⁹ anzuschließen, mit denen er den Entwurf Bramante selber zuschreiben möchte wegen der zeitlichen Nähe des Studiolo, dessen Ausführungsarbeiten „videro certamente presente il Bramante“. Nun ist aber ein Vergleich beider Schöpfungen, die ihrer formbestimmenden Aufgabe nach nichts miteinander gemein haben können, schlechterdings unzulässig. Vergleichbare Schmuckformen wird man im ganzen Oeuvre Donatos schwerlich finden. Für die am oberen Wandstreifen unter dem Gesims sich hinziehenden, durch feines Rahmenwerk miteinander verflochtenen Buntmarmorscheiben eine Parallel in den farbigen Dischi auf den Friesen und an anderen Stellen des Innendekors von S. Maria delle Grazie in Mailand zu erblicken und aus dieser kaum mehr als zufälligen Ähnlichkeit ein Kriterium abzuleiten, erscheint bedenklich, um so mehr als die Zuschreibungsfrage bei dieser Mailänder Kirche nicht so eindeutig geklärt ist, daß einzelne Elemente, namentlich des Dekors, trotz ihrer bramantesken Charakteristika als Vergleichsobjekte dienen könnten.

Die polychrome Marmorinkrustation hat ihre Heimat eher in der Farbenfreudigkeit der venetianischen Welt; auch die Gesimsbildungen und die reiche Vierpaßgliederung der Decktonne, welche mit dem eleganten Sockelfries Ambrogio Baroccis, den satten Farben des Marmors und dem matt Schimmer der Vergoldung den kostbaren schreinartigen Eindruck des kleinen Heiligtums bestimmen, sowie der Mikrokosmos dieses zarten Formenspiels findet im ganzen Bereich der beglaubigten Werke Bramantes, von denen aus allein die Morphologie seines Stiles abgeleitet werden kann, keine Parallel. Was diese urbinatische Kunst mit der lombardischen an Einzelementen gemeinsam haben mag, ist nicht etwa von Bramante in Urbino vorgebildet und nach Norden als Eigengut übertragen worden, sondern umgekehrt vom Lombarden Ambrogio Barocci nicht ohne vorherige Berührung mit Venedig aus der oberitalienischen Kunstlandschaft nach Urbino eingeführt worden.

²⁹ Rotondi, Palazzo Urbino, S. 365; Förster, Bramante, S. 77.



14. Urbino, Palazzo Ducale, Cappella del perdono



15. Piero della Francesca, Montefeltro-Pala. Mailand, Brera

Der Anlagetypus birgt wenig Außerordentliches, es ist der auf das Urchristentum zurückgehende, von diesem der profanen wie der sakralen antiken — namentlich römischen — Architektur für Kleinstkirchen („sacella“) geläufige eines ungegliederten Raumes über rechteckigem Grundriß mit leicht eingezogener halbzylindrischer Apsis. Alberti bediente sich desselben für die Kapelle des S. Sepolcro in S. Pancrazio in Florenz. Seine künstlerische Würde erhält er im vorliegenden Falle durch die hohe Qualität der Ausschmückung, nicht nur durch ihre Einzelformen, sondern auch durch die Eurhythmie ihrer das Raumbild prägenden Verteilung auf die alle Wände gleichmäßig umspannenden, mehrfach abgestuften Flächenzonen.

Man hat die Pala Pieros della Francesca aus S. Bernardino in Urbino, die sich in der Brera befindet (Abb. 15), als das Vorbild für die Cappelletta del perdono bezeichnet³⁰. Weshalb? Der Anlagetypus ist, wie gesagt, so geläufig, daß es sich nicht lohnt, für ihn nach einem speziellen Vorbild Umschau zu halten. Im übrigen ist der Vergleich unzulässig, die Unterschiede zwischen der Pala und der Cappelletta sind konstitutiver Art: es handelt sich bei der ersteren nicht um einen selbständigen Raum, sondern um den Chorarm einer kreuzförmigen Kirche, in deren Vierung sich die Madonna und eine Gesellschaft von Heiligen, vor denen der Condottiere Federico da Montefeltro kniet, versammelt hat. Die Raumproportionen sind, dem Stile Pieros entsprechend, breiter,

³⁰ Rotondi, Palazzo Urbino, S. 365.



16. Urbino, S. Bernardino

gelagerter³¹. Entscheidend ist der im planmäßigen Gegensatz dazu betonte Vertikalismus der Wandgliederung, die vom Kranzgesims abwärts keine horizontale Unterteilung mehr aufweist; die hochrechteckigen Buntmarmortafeln und die kräftig vorspringenden sehr schlanken Pilaster unterstützen ihn.

Das wichtigste Unterscheidungsmerkmal sind jedoch bei der Cappelletta die in den Ecken beiderseits der Chornische eingestellten Säulen. Von ihnen aus kann die Zuschreibungsfrage aufgerollt werden³². Die Aussagekraft des Motivs ist so stark, daß es als Kriterium zur Kennzeichnung individueller Stilmerkmale herangezogen werden kann. In die Ecken kubischer Räume als Archivolten- oder Gewölbestützen eingestellte Säulen sind ein von der Spätantike bis zur Renaissance durch eine Anzahl von Beispielen belegtes Motiv (Cappella S. Barbara an der Kirche Quattro Coronati, Rom, Presbyterium von S. Salvatore zu Spoleto oder, später als unser Oratorium, die Cappella Tanai de Nerli an S. Salvatore al Monte in Florenz). Der ausgeweitete Kuppelraum von S. Bernardino in Urbino erhält durch die vier eingestellten Ecksäulen sein stilbestimmendes Charakteristikum (Abb. 16).

Die Zuschreibung dieser Kirche, welche nach dem Verschwinden Bramantes aus Urbino begonnen ward, an Francesco di Giorgio, die von der Forschung auf der Grundlage schlüssiger

³¹ Cappelletta etwa 1:2 $\frac{1}{2}$, Pala 1:1 $\frac{1}{2}$.

³² Maltese, S. 80.

chronologischer und stilkritischer Überlegungen seit zwei Jahrzehnten mit gutem Recht beibehalten worden ist³³, durch die Unterstellung einer Ferneinwirkung Bramantes abschwächen zu wollen und etwa den Chor von S. Maria delle Grazie in Mailand als Vorbild zu betrachten³⁴, erscheint wenig überzeugend. Der trikonchiale Grundriß als solcher ist ein zu weit verbreitetes Motiv, als daß er als spezifisches Kriterium dienen könnte; dazu kommt, daß er bei der Mailänder Kirche im Gegensatz zu S. Bernardino in dessen ursprünglicher Gestalt nicht rein entwickelt ist; in Mailand rechteckiger Langchor statt Koncha, in Urbino Koncha, später durch Langchor ersetzt. Die markantesten Unterscheidungsmerkmale sind auch in diesem Falle die eingestellten Säulen, die, für einen kleinen Bau wie S. Bernardino eben noch möglich, für einen Großbau wie S. Maria delle Grazie aber nicht in Betracht kommen konnten. An den Außenarchitekturen beider Bauten wird man keine Übereinstimmungen aufzeigen können. Sie gehören, das muß nachdrücklich herausgestellt werden, nicht nur verschiedenen, sondern sogar gegensätzlichen architektonischen Vorstellungswelten an. Für den Außenbau des Tiburio von S. Maria delle Grazie war das überragende Beispiel von S. Lorenzo in seinem mittelalterlichen Gewande maßgebend (siehe S. 92).

Diese Überlegungen führen dazu, eine Mitwirkung Bramantes für S. Bernardino auszuschließen und in Francesco di Giorgio den entwerfenden Meister zu erblicken, dessen spezifischen Stileigentümlichkeiten an diesem Bau auf das Vorzüglichste nachgespürt werden kann, mögen auch geringere Kräfte des Meisters Absichten bei der Ausführung nicht in allem getroffen haben.

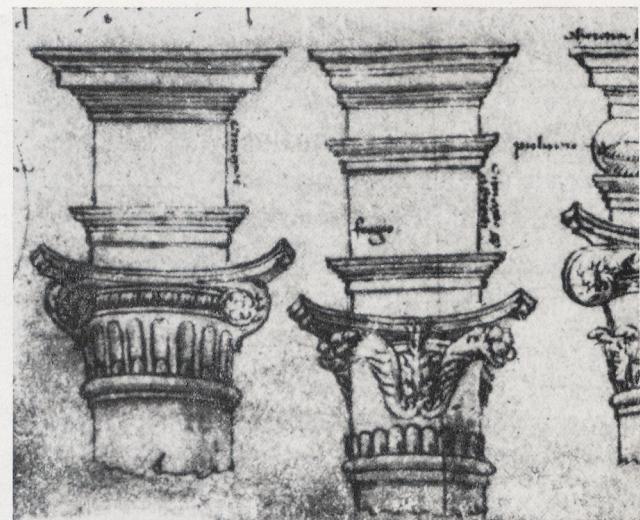
In der Cappella del perdono liefern die Ecksäulen neben den anderen Stilkriterien, den schlanken Raumproportionen und der horizontalen Aufstaffelung der Wandzonen, feste Ausgangspunkte für die Beantwortung der Zuschreibungsfrage. Manche der „Eigentümlichkeiten“ Francescos di Giorgio sehen wir vereint, wie die Vergleiche mit S. Bernardino und anderen beglaubigten Werken, darunter der reichhaltige Fundus an Architekturzeichnungen, erkennen lassen. Dem Einwand, daß die Hohlkörper der kleinen Räume einer der Ausschmückung vorausgehenden Bauperiode angehören, und demgemäß ihre Proportionen nicht durch den Erfinder des Dekors hätten determiniert werden können, ist mit dem Hinweis zu begegnen, daß sie wahrscheinlich nachträglich in ein unter dem Studiolo befindliches und wie dieses mit einer flachen Holzdecke versehenes Gemach eingebaut worden sind³⁵. Die Trennwand steht über dem Gewölbe des Vorraumes zu den beiden Badekammern im „piano seminterrato“. Wir dürfen also unbedenklich Raumform und Dekor ein und demselben Meister zuschreiben. Was für die Cappelletta gilt, muß auch für den Tempietto angenommen werden. Die Suche nach einer möglichen Anregung für das Motiv des tonnengewölbten Rechteckraumes mit den bogentragenden Ecksäulen führt an die Ädikula auf dem Trinitätsfresko Masaccios in S. Maria Novella und damit in die florentinische Welt. Allerdings werden dort die Gesimse der Seitenwände wie die Abschlußbogen von Säulen getragen; dennoch scheint die Affinität der optischen Eindrücke so suggestiv, daß es schwerfällt, die Vorstellung einer Verbindung auszuschließen. Damit fällt auch der Gedanke an eine aktive Beteiligung Bramantes, der von der toskanischen Kunst in jenem Stadium seines Werdeganges noch keine autoptische Kenntnis hatte³⁶. So rückt denn der Name Francescos di Giorgio in greifbare Nähe.

³³ Siehe Anm. 28.

³⁴ Maltese, S. 79f.

³⁵ Rotondi, Palazzo Urbino, S. 366.

³⁶ Fiocco, S. 111f.



17. Michelozzo, Kapitell aus S. Miniato in Florenz

18. Francesco di Giorgio-Martini, Kapitelle, Handzeichnung

Die Kapitelle der Ecksäulchen gehören einer Gattung („Kannelüren-Kompositkapitelle“³⁷) an, die, von Michelozzo nicht ohne Kenntnis antiker Beispiele entwickelt, Francesco di Giorgio so zusagte, daß sie als Charakteristikum gelten müssen (Abb. 17, 18). Sie sind zwar an einigen Gewölbeconsolen aus den frühen Bauperioden im Palast vertreten, vom Sienesen aber erst zur typischen Ausbildung gebracht worden. Im Codex Ashburnham der Biblioteca Laurenziana (361, fol. 14v) findet sich eine Zeichnung, die den Kapitellen der Cappelletta ganz entspricht. Entscheidende Kennzeichen sind die über die Kannelurenzone bis an den Halsring heruntergezogenen Deckblätter der Voluten. In S. Bernardino ist unter die Kannelurenzone ein mit Akanthusblättern belegtes Band gezogen, entsprechend der gestaffelten Dreiteilung korinthischer oder kompositer Kapitelle nach dem Rhythmus des menschlichen Gesichtes (Codex Ashburnham, 361). Diese Kapitellgattung hat in dem Formenkanon der gemalten und gebauten Architektur Bramantes keine Aufnahme gefunden³⁸.

Für den nur in Restbeständen nach grausamer Verstümmelung auf uns gekommenen Musentempietto sind ähnliche Überlegungen anzustellen wie für die Cappelletta. Wir beschränken uns auf die Feststellung, daß auch für sie Ecksäulen als Bogenstützen beiderseits der Abschlußnische nachgewiesen werden konnten; heute sind sie verschwunden³⁹.

Es ist hier nicht der Ort, den zahlreichen Thesen über die Zuschreibung des Studiolo, die das an und für sich komplizierte Problem nicht wenig erschwert haben, neue Vorschläge hinzuzufügen

³⁷ Gosebruch, Kapitelle, S. 145f., Abb. 106, 108.

³⁸ Das einzige dem Verf. bekannte vergleichbare Kapitell im nachweisbaren Werke Bramantes befindet sich an der unvollendeten Loggia der Canonica von S. Ambrogio in Mailand.

³⁹ Rotondi, Palazzo Urbino, S. 368, in der strengen Form der Kassetten erblickt er etwas vom „Klassizismus“ Bramantes; ähnliche mit Rosetten verzierte Kassetten an der Pala Pieros und am Tonnengewölbe des Loggiato.

oder in eine Kritik der bisherigen zum Teil mit hoher Kennerschaft unternommenen Versuche einzutreten. Im Zusammenhang unserer Untersuchung interessiert nur die Frage, ob Bramante beteiligt war und ob er Elemente des Dekors — mehr konnte es bei der Eigenart der Aufgabe nicht sein — in seinen Formenkanon aufgenommen hat, vor allem, ob im Prevedari-Stich Vergleichbares nachgewiesen werden kann.

Die gesamte Ausschmückung zerfällt in drei Hauptteile, die anscheinend in gewissen zeitlichen Abständen ausgeführt wurden.

Erstens die hölzerne Kassettendecke, welche durch die Friesinschrift des Kranzgesimses auf das Jahr 1476 festgelegt und mit guten Gründen der Werkstatt der Majano zugewiesen worden ist⁴⁰.

Zweitens die jetzt auseinandergerissene Gemäldezone, deren Komposition, wie alte glaubwürdige Quellen vermelden, Justus von Gent entworfen haben soll⁴¹.

Drittens der späteste der drei Hauptteile, jene berühmte Vertäfelung der unteren Zone, die, obzwar ein geschlossenes Ganze bildend, nur als das Resultat einer glücklichen Gemeinschaftsarbeit entwerfender und ausführender Künstler begriffen werden kann.

Der erste Teil scheidet für unsere Betrachtung aus.

Eine in mehrere Bildfelder zu zerlegende Wandfläche durch ein gemaltes architektonisches Rahmenwerk zu gliedern, entspricht uralter Übung. Die obere Zone ist als Front eines spätgotischen nordalpinen Hauses gegeben, in dessen ungegliederte Außenwand breite Fenster eingeschnitten sind. Dünne Säulchen, die auf den gotisch profilierten Sohlbänken stehen, halbieren die Fenster und tragen die Stürze; in der unteren Zone bestehen diese aus flachgedrückten, beinahe scheidrechten Bogen, eine namentlich in der Buch- und Glasmalerei vom späten 14. Jahrhundert an in den mittel- und westeuropäischen Ländern geläufige Form. Nur ein Fensterpaar zeigt steile Stichbogen. Der Beschauer blickt, wie bei einem Puppenhaus, in das Innere der Kammern, die alle ihre eigene Perspektive haben, teils sind sie eingewölbt, teils mit flachen Balkendecken versehen. Jeder dieser Zellen sind zwei der Uomini illustri zugeteilt. Einige sind, in geistigen Austausch vertieft, ganz einander zugewandt, andere lassen, zwar auch in Unterhaltung verstrickt, ihren Blick aus dem Fenster schweifen.

Die Säulchen der unteren Reihe tragen nicht nur die Fensterstürze, sondern auch Figurinen, die seiltänzerartig auf den Kapitellen zu schweben scheinen, einige halten Wappen und Embleme, andere wollen nach Art von Atlanten oder Telamonen die kleinen spätgotischen Konsolen stützen, die aus den Profilen der Sohlbänke an den oberen Fenstern herauswachsen⁴². Die perspektivische Untersicht, in der sie gegeben sind, die Modellierung der Körper, die Stand- und Bewegungsmotive verraten eine von den Porträts verschiedene Hand⁴³. Vor kurzem ausgeführte chemische Untersuchungen der Tafeln haben bewiesen, daß gerade die betreffenden Partien später übermalt worden sind. Die Basen und Kapitelle wurden im Sinne der antikischen Formgewohnheiten Urbinos korrigiert, die letzteren dem „Kannelürenkomposittypus“ der Cappella del perdono angepaßt.

⁴⁰ Salmi, Palazzo Ducale e Francesco di Giorgio, S. 45, Anm. 5; ders., Piero della Francesca e il Palazzo Urbino, S. 120. Anscheinend ist die ursprünglich quadratische Decke entweder für einen anderen Raum bestimmt gewesen und durch rücksichtslose Beschnidung dem unregelmäßig fünfeckigen Raum angepaßt, oder ohne genügende Kenntnis des Grundrisses in der florentinischen Werkstatt hergestellt und nach Urbino transportiert worden.

⁴¹ Rotondi, Palazzo Urbino, S. 455, Anm. 206, zitiert den Text der Quelle bei Vespasiano de Bisticci (Schubring, Bisticci, S. 192).

⁴² Ähnliche auf schlanken Säulchen ruhende Karyatiden sind der niederländischen Buchmalerei des 15. Jhs. nicht fremd. Vgl. eine motivisch verwandte Miniatur der Brüder von Limbourg (Verkündigung) im Livre d'Heures d'Ailly der Sammlung Edmond de Rothschild, Paris. Fr. Winkler, BurlMag, Feber 1930, S. 95ff., mit Abb.

⁴³ Rotondi, Palazzo Urbino, S. 356; Gnudi, S. 25.

Diese offenbar zur Hebung des Gesamteindrucks oder auch zur Überdeckung von Schäden, welche bei der Zusammenfügung der Tafeln entstanden sein mochten, durchgeführten „Verschönerungsmaßnahmen“ genügten jedoch nicht, die spätgotisch-flämische Grundstimmung entscheidend zu verändern⁴⁴.

Pasquale Rotondi, der begeisterte Beschreiber des Montefeltro-Palastes, glaubt eine schon früher von ihm zunächst noch mit Vorbehalten, dann mit zunehmender Überzeugung vorgebrachte Zuschreibung eines der Porträts, nämlich des Rechtsgelehrten Bartolo Sentinate (Abb. 19), an Bramante durch die erwähnte infrarote photographische und radiographische Untersuchung bestätigt zu sehen⁴⁵. Die von ihm herangezogenen Vergleiche sowie die mit scharfer Beobachtungsgabe gegebene Stildiagnose des durch das chemische Experiment ans Licht geförderten Urzustandes des Bildes hebt dieses allerdings von den übrigen Porträts der *Uomini illustri* in den Grundzügen ab. Das architektonisch aufgebaute und kraftvoll modellierte Antlitz als das Werk eines zum Baumeister Berufenen, ja Bramantes selber zu postulieren, erscheint gewagt, um so mehr als der Vergleich mit dem bartlosen jungen Waffenträger der Casa Panigarola zu Mailand und die Auseinandersetzung mit dem Problem des Einflusses des Melozzo da Forlì, von dem unten ausführlich zu sprechen sein wird, ernstliche Bedenken nicht zu zerstreuen vermögen. Darf man es wagen, Eigenarten, die ein Künstler vorgerückten Alters in einem bestimmten Kunstzweig entfaltet, als konstitutiv gegebene auf einen in der Jugend geübten andersartigen zurückzuprojizieren? Die Beweisführung würde schlüssiger sein, wenn irgendein Jugendwerk Donatos in Urbino zu finden wäre; aber es ist bisher nicht einmal die Spur eines solchen aufgetaucht.

Auf den ersten Blick verführerisch ist die Gegenüberstellung der Genietti auf den Kapitellen (Abb. 20, 21) der Säulchen mit dem Edelknaben des Prälaten und den Kriegern auf dem Prevedari-Stich. Da fällt vor allem die anatomisch fragwürdige Bildung der knochigen, seltsam ausgebogenen Beine auf, die von Rotondi mit Recht als ein spezifisches Stilmerkmal bezeichnet wird. Andererseits ist dieser Zug bei manchen Zeitgenossen Bramantes, bei Luca Signorelli, Ercole de Roberti, dem jungen Perugino und anderen zu beobachten. Er selber hat sich bei den Heroen der Casa Panigarola in Mailand von diesem Manierismus zugunsten robuster, standfester Glieder losgesagt. Die Genietti möchte man trotz ihres winzigen Maßstabes mit dem Argus des Castello Sforzesco in Verbindung bringen (Abb. 71). Leider melden sich aber auch hier Bedenken. Die kleinen Figuren wie die Basen und Kapitelle sind, worauf oben hingewiesen wurde, spätere Übermalungen. Es wird an gegebener Stelle dargetan werden, daß Pedro Berruguete der Ausführende war. Die Kapitelle sind denen der Cappella del perdono, die in dem gesamten Bauformenkanon Bramantes nicht vorkommen, nachgebildet, aber in der eigentümlichen spanisch-niederländischen Transkription, die den persönlichen Stil Berruguetes kennzeichnet. Auch die attischen Basen der Säulen haben etwas vom spätgotischen Schnitt des flämisch beeinflußten Spaniers bewahrt. Da die gesamte Übermalung aber in einem Zuge ausgeführt ist, müssen auch die Genietti, so bitter diese Einsicht sein mag, dem Spanier zugeschrieben werden, dessen hl. Sebastian in der Galerie zu Urbino von Rotondi selber mit dem Argus Donatos in Beziehung gesetzt wird, wodurch seine Argumentation zugunsten Bramantes an Überzeugungskraft verliert.

⁴⁴ Lavallee, Taf. LXXXVIII, S. 69, die Kapitelle waren vor der Übermalung glatter, anscheinend spätgotisch; auf der „Apostelkommunion“ sind sie romanisierend. Die nachträgliche Anbringung des Bandes vom Hosenbandorden an der Säulenbasis zwischen Gregor dem Großen und Hieronymus auf den Bildern im Louvre gibt für die Entstehung den Terminus *ante quem* 1474, als der Herzog in den Orden aufgenommen ward. Lavallee setzt für die Ausführung die Jahre 1473–1474 und für die Überarbeitung 1476–1477.

⁴⁵ Rotondi, *Contributi Bramante*, S. 109ff.; ders., *Nuovi Contributi*, S. 74ff.



19. Urbino, Palazzo Ducale, Studiolo, einer der „Uomini Illustri“

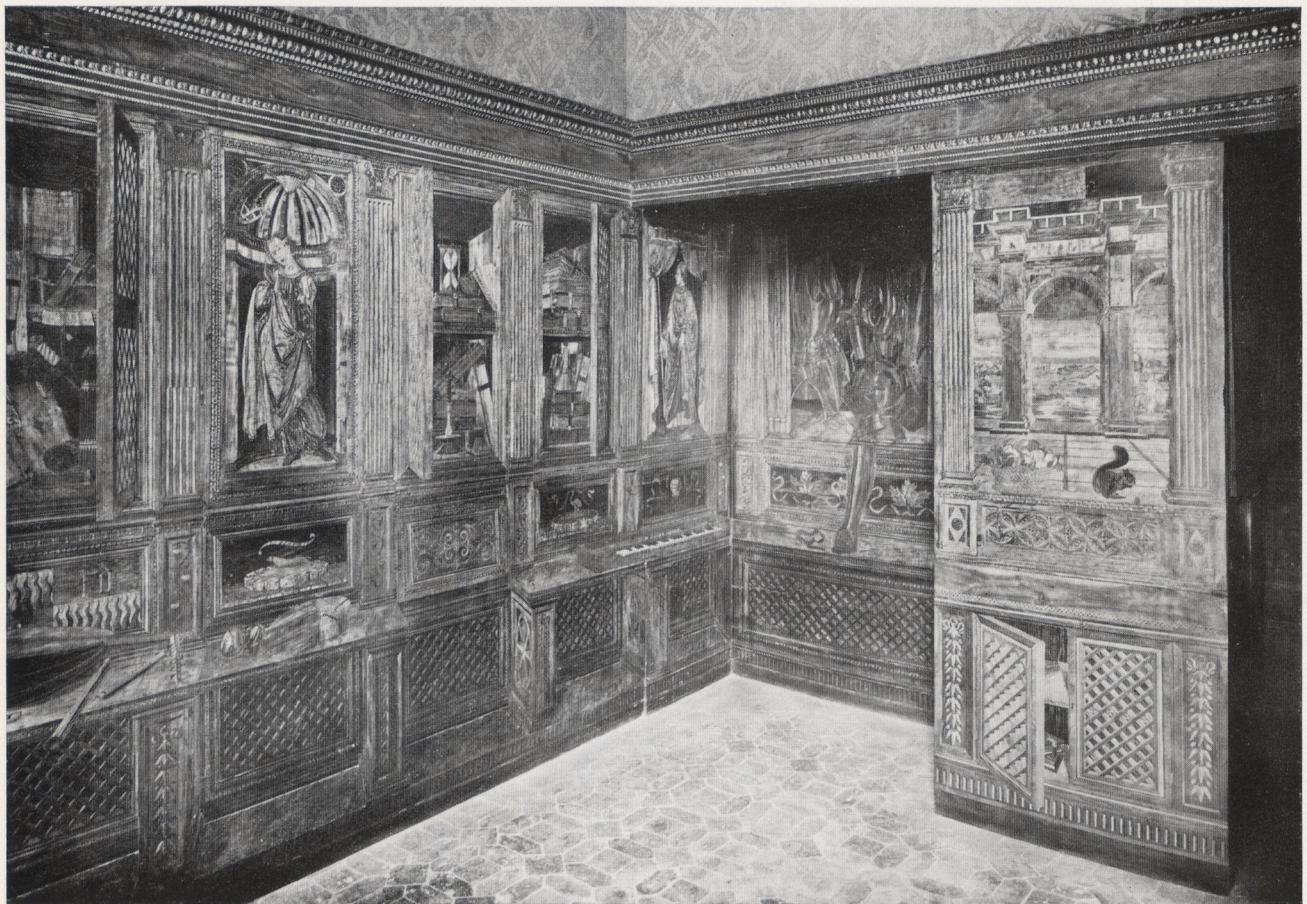


20. Urbino, Palazzo Ducale, Studiolo, einer der „Uomini Illustri“, Ausschnitt



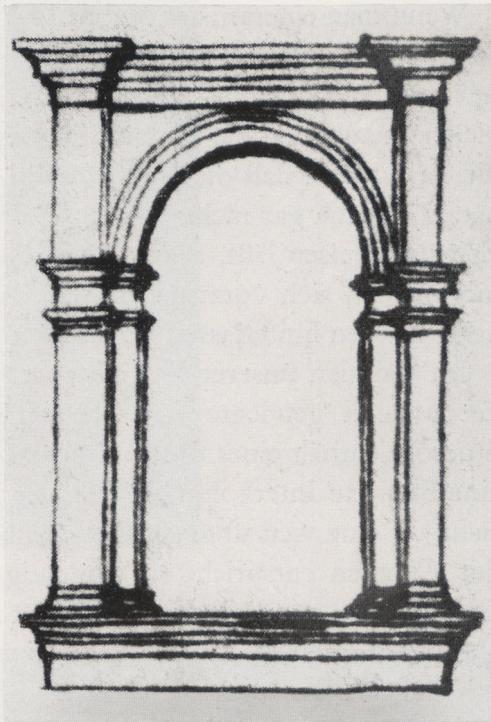
21. Urbino, Palazzo Ducale, Studiolo, einer der „Uomini Illustri“, Ausschnitt

Es bleibt als einziger Ausweg aus dem Wirrsal der Konjekturen nur die Hypothese, Berruguete habe, in der Handhabung des antikischen Formenschatzes unsicher und nicht ausreichend geübt in der dem Quattrocento geläufigen Darstellung des nackten menschlichen Körpers, Bramante zu Rate gezogen, kurz bevor dieser endgültig Urbino verließ und der, wenn man Rotondi folgen will, soeben die Untermalung für das Porträt des Bartolo Sentinate ausgeführt hatte.



22. Urbino, Palazzo Ducale, Studiolo, Intarsia

In scharfem Gegensatz zur Dekoration der Bilderzone, deren flämisch-westeuropäischer Charakter von der Welt Pieros und Lauranas in erheblichem Maße geschieden ist, so die abwartende Haltung Federicos gegenüber dem Rinascimento und die unvoreingenommene Vielfältigkeit seiner Interessen durch ein phänomenologisch bedeutsames Beispiel kennzeichnend, steht die Ausschmückung der unteren Wandstreifen (Abb. 22). Jedes Feld bildet eine in sich geschlossene zentralperspektivisch geordnete Komposition und ist somit nicht auf die obere Raumhälfte abgestimmt. Das Intarsienwerk stellt nicht etwa eine der Wandebene, wie das Doxal eines Chorgestühls, aufgelegte Verkleidung dar, sondern frei in den Raum ausgreifende Schränke mit vorgesetzten Bänken. So erklärt sich die seltsame perspektivische Inkongruenz der beiden Wandzonen. Trotz der scheinbaren Einheitlichkeit dieses engen, dunklen, eher der Meditation als dem Bücherstudium gewidmeten Raumes, der dem Traumbild zugleich einer Bibliothek und einer Raritäten- oder Schatzkammer gleicht, kann von einheitlicher Erfahrung durch einen für das Ganze verantwortlichen Künstler nicht die Rede sein. Der Träumer, der diese irreale Welt ersonnen hat, in der sich so viele anscheinend unvereinbare Wunderdinge zusammengefunden haben, war eben kein bildender Künstler oder



24. Francesco di Giorgio-Martini, Loggia, Handzeichnung

23. Urbino, Palazzo Ducale, Studiolo, Intarsia

Architekt, sondern der vielseitig interessierte fürstliche Auftraggeber⁴⁶. Das architektonische Gerüst der Intarsienfelder und ebenfalls die Einzelheiten des mit virtuosem Können illusionistisch dargestellten Beiwerks gehören einer an solchen Aufgaben durch lange Übung geschulten florentinischen Werkstatt an⁴⁷. Die Architekturglieder, Pilaster, Kapitelle, Gesimse, heben sich einigermaßen von den sonstigen urbinatischen ab; sie fügen sich dagegen gut der zur Vereinheitlichung baukünstlerischen Formenkanons tendierenden toskanischen Richtung der Endphase des Quattrocento ein. Damit stellt sich das Problem der Datierung, welches für die Frage des Verhältnisses Bramantes zu den Kunstwerken des Studiolo von ausschlaggebender Bedeutung ist.

⁴⁶ Salmi, Piero della Francesca e il Palazzo Urbino, S. 36, und Anm. 44, S. 100, hebt die vielfältigen Interessen Federicos, der nicht ganz zur „Rinascita“ bekehrt sei, auch an mittelalterlichen Dingen hervor. Giovanni Santi schreibt in der Cronaca rimata, XII, 59, S. 119ff., die häufig zitierten, aber der Wiederholung würdigen Worte: „Guidava (Laurana) l'opera per parer del Conte (Federico) - Che a ciò el parere havea alto e lucente Quanto altro Signor mai ...“.

Auch Vespasiano de Bisticci unterstreicht das Interesse des Herzogs an der Baukunst (Schubring, Bisticci, S. 191ff.).

⁴⁷ Chastel, Maqueterie, S. 152.

Wenn man einerseits am Jahre 1477 als Datum des endgültigen Scheidens Bramantes von Urbino festhält, und andererseits den Einbau der Täfelung des Studiolo ein wenig später — wären es auch nur wenige Monate — als die auf dem Deckenfries angegebene, sicher auf die Kassettendecke und vielleicht auch auf die Porträtkugel bezogene Jahreszahl 1476 ansetzt, dann kommt man so nahe an die Zeitgrenze, daß die Überlegung berechtigt erscheint, ob er die Intarsien überhaupt je gesehen hat. Daß sich gar nichts von ihrer Motivfülle bei seinen beglaubigten Werken der lombardischen Zeit nachweisen läßt, rückt diesen Gedanken in den Bereich der Wahrscheinlichkeit, denn es fällt nicht leicht, sich vorzustellen, daß der Anblick eines Wunderwerkes von solch suggestiver Kraft keine Spuren hinterlassen haben könnte.

Im Rahmen unserer Betrachtung verdient das in Urbino mit Vorliebe als selbständiger Zweig der Malerei gepflegte Architekturbild gesteigerte Aufmerksamkeit. Der Intarsienschmuck des Studiolo enthält eines der eindruckstärksten und zugleich lehrreichsten Beispiele (Abb. 23). Durch eine fingierte Interkolumnie fällt der Blick auf eine imponierende Bogenstellung, welche die Aussicht auf eine weit unten sich ausdehnende umbrisch-marchigianische Landschaft freigibt. Der Stil der Arkaden entspricht so eindeutig der gezeichneten und gebauten Architektur Francescos di Giorgio, daß an seiner Urheberschaft nicht zu zweifeln ist, mag die Intarsienvedute von ihm selber entworfen oder das Motiv aus seinem Formenschatz entlehnt sein (Abb. 24)⁴⁸.

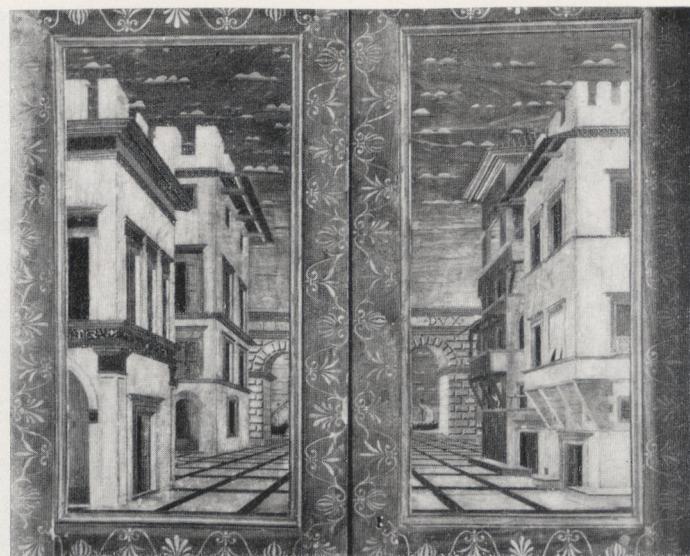
Ähnliches ist über die anderen Stadtveduten auf den Intarsien mehrerer Türflügel zu sagen (Abb. 25). Die Attributionsfreudigkeit der Autoren hat die Beurteilung nicht erleichtert. Der Zusammenhang mit der genannten Vedute des Studiolo ist augenfällig, allerdings ist das Thema nach verschiedenen Richtungen ausgeweitet: ältere Bauten, sogar mittelalterliche Fortifikationen, oder eine romanische Basilika, erscheinen neben toskanischen Schöpfungen der ersten Hälfte des Quattrocento oder eigenartigen Palästen mit Erdgeschoßlauben, Pilastergliederungen und Monumentalfenstern, Zinnenbekrönungen oder offenen Söllern, für die sich weder im mantuanisch-paduanisch-veronesischen Gebiet, der engeren Heimat der Intarsienkunst, noch in Toskana oder Umbrien Vergleichsbeispiele finden. Daß die Kunst Luciano Lauranas, überstrahlt von Piero della Francesca (z. B. Architekturen auf der Geißelung), durchsetzt von Motiven Francescos di Giorgio⁴⁹, den Charakter dieser Phantasiegebilde bestimmte, dürfte einleuchten. Gerade die Vielfalt der Strömungen, die hier zusammenflossen, rückt die Entstehung in eine fortgeschrittene Phase der Baugeschichte des Palastes, in welcher die Erfahrungen der vorhergehenden gewertet werden konnten, also in die Zeit der Intarsien des Studiolo, und so finden wir durch den chronologischen Ablauf die immer wieder erstaunliche Beobachtung bestätigt, daß sich im Formenkanon Bramantes nichts nachweisen läßt, das er aus dem in Fülle ausgebreiteten Schatz dieser Architekturphantasien geschöpft hätte⁵⁰.

Der Vollständigkeit halber müssen an dieser Stelle die rätselhaften, oft besprochenen drei Architekturidealbilder in Berlin, Urbino und Baltimore erwähnt werden, die eine Mittelstellung zwischen den Intarsien und dem Tafelbild einnehmen (Abb. 26, 27). Die neuere Forschung hat die bisher

⁴⁸ Chastel, Maqueterie, S. 154ff.

⁴⁹ Chastel, Maqueterie, S. 142ff.

⁵⁰ Die Türflügel an der sog. Sala degli Angeli zeigen geöffnete Schränke mit Musikinstrumenten und Apparaten, andere gotisierendes Maßwerk usw. wie im Studiolo, was sie in das 8. Jahrzehnt des 15. Jhs. versetzt. Daß zwischen dem plastischen Schmuck der Türwände und den Holzflügeln in einzelnen, vielleicht sogar in den meisten Fällen, ein gewisser Zeitabstand einzurechnen ist, wurde m. W. in der Literatur kaum berücksichtigt. Einige Türflügel, z. B. die oben genannten, sind anscheinend nachträglich den vorhandenen Öffnungen nicht immer ohne Gewalt angepaßt worden. Murray, ArteLomb, S. 26, kommt zu einer Datierung in den „Early seventies“, die, wenn auch etwas zu früh gegriffen, diesen Zeitberechnungen nahekommt.

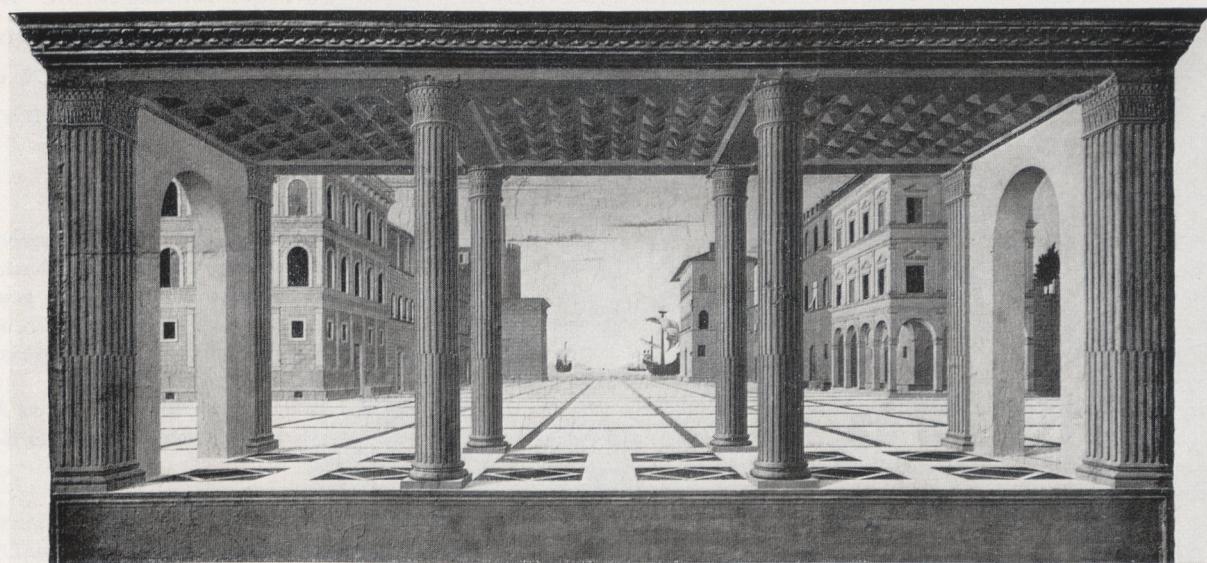


25. Urbino, Palazzo Ducale, Türflügel



26. Architekturvedute. Urbino, Palazzo Ducale

27. Architekturvedute. Berlin, Staatliche Museen



angenommene frühe Datierung (siebentes Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts) durch Zuweisung an den Umkreis Giulianos da Sangallo, wenn nicht gar an ihn selber korrigiert. Diese hypothetische Attribution beruht im wesentlichen auf stilkritischen Analysen und führt in eine fortgeschrittene Entwicklungsphase des Meisters, also in das letzte Jahrzehnt des Jahrhunderts, vielleicht sogar über die Schwelle des sechzehnten hinaus⁵¹. Für die Bilder in Urbino und Baltimore mag das gelten unter der Voraussetzung, daß dem Künstler die unbestreitbar urbinatischen Elemente (z. B. auf dem Bild in Urbino der Palast an der linken Bildseite) bekannt waren⁵². Das Berliner Bild dagegen, das eindeutiger aus Elementen der Kunst der beiden Großen von Urbino, des Piero della Francesca und Luciano Laurana, zusammengefügt ist (zu beachten vor allem die große Säulenhalle mit ihren weiten Interkolumnien und der flachen Kassettendecke), hat Sanpolesi mit Recht um zehn Jahre hinaufgesetzt, etwa in das achte Jahrzehnt⁵³.

Wenn die späte Datierung der beiden ersten Bilder zutrifft, würden sie, dem Zeitraum unserer Betrachtung entrückt, als Vergleichsmaterial ohnehin ausscheiden, und das Fehlen greifbarer Beziehungen zur Architektur des Prevedari-Stiches auf die einfachste Weise erklären.

Die architektonische Umwelt auf vielen der Gemälde Pieros della Francesca, der Fresken wie der Tafelbilder, hat einen so hohen Realitätsgehalt, daß die Gebäude und alle ihre Glieder, wie erfindungsreich auch immer sie im einzelnen sein mögen, nicht als Phantasiegebilde erscheinen, sondern als optische Verdichtung realisierbarer Vorstellungen im Gegensatz zu den Architekturphantasien mancher oberitalienischer Quattrocentomaler, wie Carlo Crivelli, Cosimo Tura und anderer. Sie zeichnen sich aus durch die gleiche Klarheit der Komposition und der Einzelform, die auch das entscheidende Merkmal der Werke Luciano Lauranas ist⁵⁴.

Unmittelbar greifbarer Einfluß Pieros auf Bramante kann von der berühmten Madonnenpala aus San Bernardino in Urbino, die sich seit 1811 in der Brera zu Mailand befindet, abgelesen werden (Abb. 15). Die Ähnlichkeit zwischen der kleinen Tribuna auf dem Prevedari-Stich mit ihrem kassettierten Tonnengewölbe und der großen naturalistischen Muschel ist augenfällig. Eine vergleichbare einfache Kassettierung zeigt das Tonnengewölbe der Außenloggia Lauranas an der Westseite des Palastes von Urbino. Am Piano nobile ist sie durch Rosetten geziert wie auf der Pala und dem Stich. Dieses aus dem Holzbau abgeleitete Motiv war von den römischen Triumphbogen an über die Gotik (z. B. neuer Dom von Siena, Lorenzetti, Mariae Geburt, Domopera daselbst u. a. m.) bis zum Rinascimento geläufig und ist demnach als Stilkriterium von geringer Aussagekraft. Bramante hat die Vorliebe für das ebenfalls aus der Antike stammende Ornamentmotiv der naturalistischen Muschel als Nischenschmuck in Verbindung mit dem kassettierten Tonnengewölbe des Chorraumes bis zu seinen letzten Hauptwerken, dem Chor der Peterskirche⁵⁵ und demjenigen von

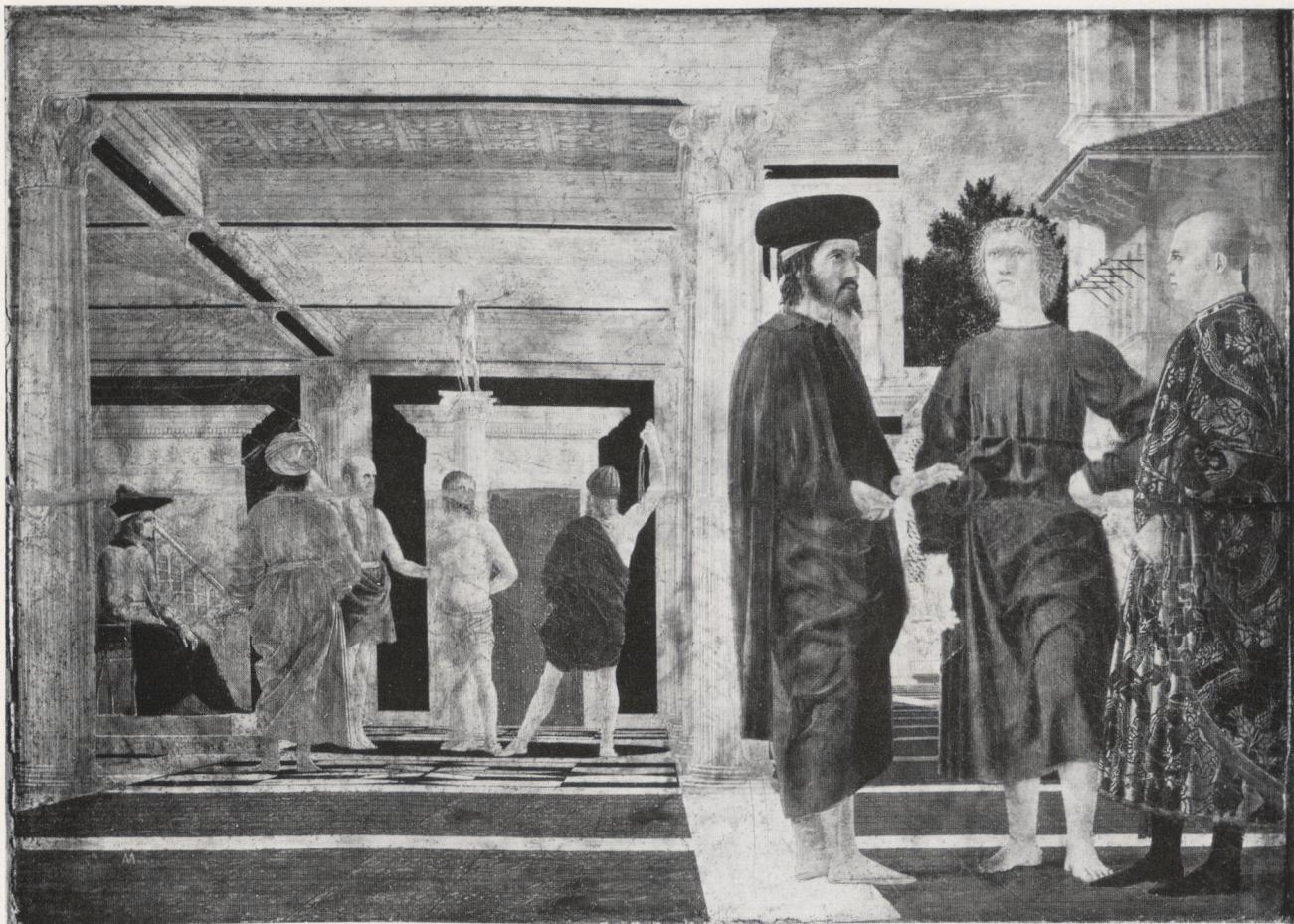
⁵¹ Salmi, Palazzo Urbino e Francesco di Giorgio, S. 48 Anm. 26.; Sanpolesi, S. 322ff.; Chastel, Marqueterie, Anm. S. 154; Degenhart, S. 233ff. Die Versetzung in das 9. Jahrzehnt des 15. Jhs. (nach Beginn der Erbauung von S. Maria dei Carceri, 1485) bestätigt durch die fortgeschrittene Ausbildung der Kapitelle, „korrekte“ korinthische an Stelle der „freien“, z. B. „Kelchvolutenkapitelle“. Eine gewisse Ähnlichkeit des Triumphbogens auf dem Bild in Baltimore mit den Fassadenentwürfen für S. Lorenzo, z. B. dem kleinen Uff. 216A, auch der figürlichen Teile, würde das Datum bis in das erste bis zweite Jahrzehnt des 16. Jhs. rücken, was auf Grund des Stilcharakters einiger Schmuckformen zwar nicht unmöglich, aber doch gewagt sein dürfte.

⁵² Murray, ArteLomb, S. 38 und Anm. 47, hält an der Attribution an Piero fest. Die von ihm erwähnte Stichvedute, welche die Aufschrift „Bramanti Architecti Opus“ trägt und eine Kompilation vieler nicht bramantesker Elemente darstellt, möchte der Verf. aus dieser Betrachtung ausscheiden, er kann sich der Zuschreibung an Bramante nicht anschließen.

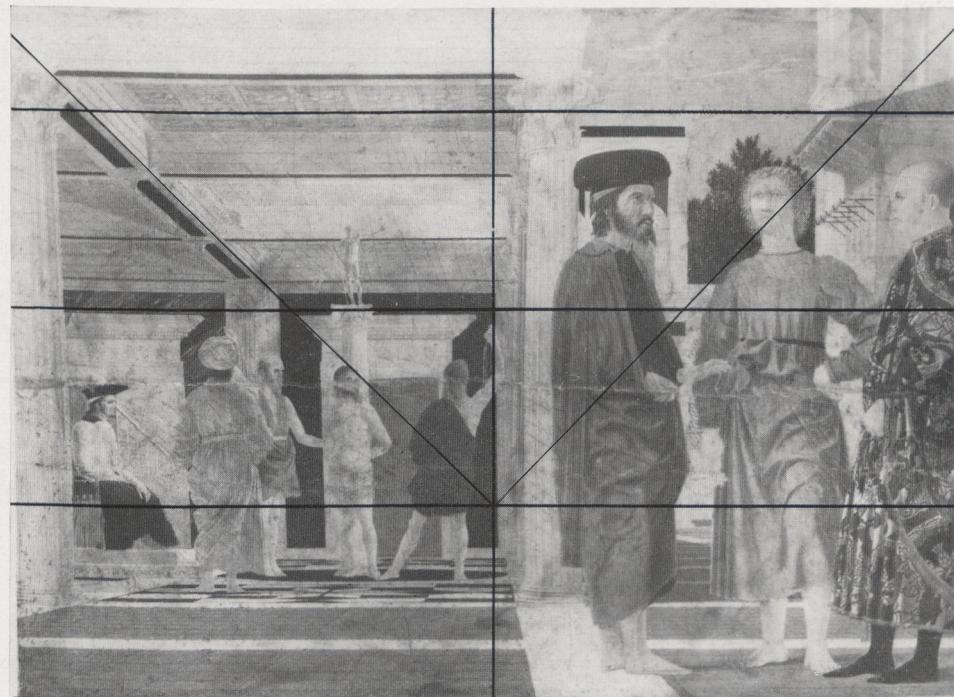
⁵³ Sanpolesi, S. 325.

⁵⁴ Über die Wechselbeziehung beider Meister siehe Salmi, Piero della Francesca e il Palazzo Urbino, S. 17—40.

⁵⁵ Wolff Metternich, St. Peter-Chor, S. 282, Anm. 36, 37.



28. Piero della Francesca, Geißelung Christi. Urbino, Palazzo Ducale



29. Piero della Francesca, Geißelung Christi. Kompositionsschema

S. Maria del Popolo, bewahrt. Einige Abweichungen von der Mailänder Pala, wie die polygonale Grundform der Tribuna bei gleichbleibender Rundung der Kalotte, die geringere Tiefe des Rechteckraumes, die ungegliederte Glätte der Wandflächen im Gegensatz zu dem feinen Pilaster- und Rahmenwerk der Pala⁵⁶ usw., fallen kaum ins Gewicht. Beachtlich ist für unsere Betrachtung auf Pieros Bild die Gestalt der Vierung, welche auf die zu vermutenden kuppeltragenden Pendentifs verzichtet. Der deutlich erkennbare Architrav am oberen Bildrand deutet auf ein die Vierung umspannendes Gesims. Sollte darüber eine „atektonische“ Kuppel wie auf Bramantes Stich zu ergänzen sein?

Die Entstehungszeit der Mailänder Pala ist dokumentarisch nicht belegt. Das Fehlen der Gemahlin Federicos, Battista Sforza, als Mitstifterin bestimmt den Terminus *post quem* mit der Jahreszahl 1474⁵⁷.

Der erste wirklich große Eindruck, den die Malerei dem jungen Bramante in Urbino übermitteln konnte, war Pieros „Geißelung“ (Abb. 28). Auf den ersten Blick weniger greifbar, bei nachdenklicher Betrachtung jedoch von entscheidender Bedeutung ist der Einfluß des Bildes auf den werden- den Meister.

Zum ersten Male begegnete er — Donato stand zur Zeit der Entstehung des Werkes im elften Lebensjahr — einem vollendeten Vorbild „korrekter“ Perspektive und überzeugender Raumillusion, nicht zu reden von den übrigen Vorzügen dieses hohen Meisterwerkes (Abb. 29). Das Kompositionsprinzip ist so einfach und überzeugend, daß seine Lehre bis zur Fassung der Vorzeichnung für den Prevedari-Stich ihre Geltung behauptet hat. Leicht aus der Bildmitte nach rechts verschoben, teilt die helle Ecksäule des Portikus das Feld vertikal in zwei verschieden breite hochrechteckige Flächen; der Augenpunkt liegt nahe am Innenrand der Halle, genau auf der Mittelachse des Bildfeldes. Der Horizont verläuft etwa in Kniehöhe aller Figuren beider Gruppen und bestimmt damit, auf den ersten Blick kaum wahrnehmbar, den dominierenden Eindruck der Untersicht. Er bildet zugleich den oberen Abschluß der unteren Zone. Die Oberkante der zweiten verläuft über den Türgesimsen in der Halle des Prätoriums, die der dritten unter dem ersten Querbalken und zieht sich über den Häuptern der drei großen Gestalten im Vordergrund hin.

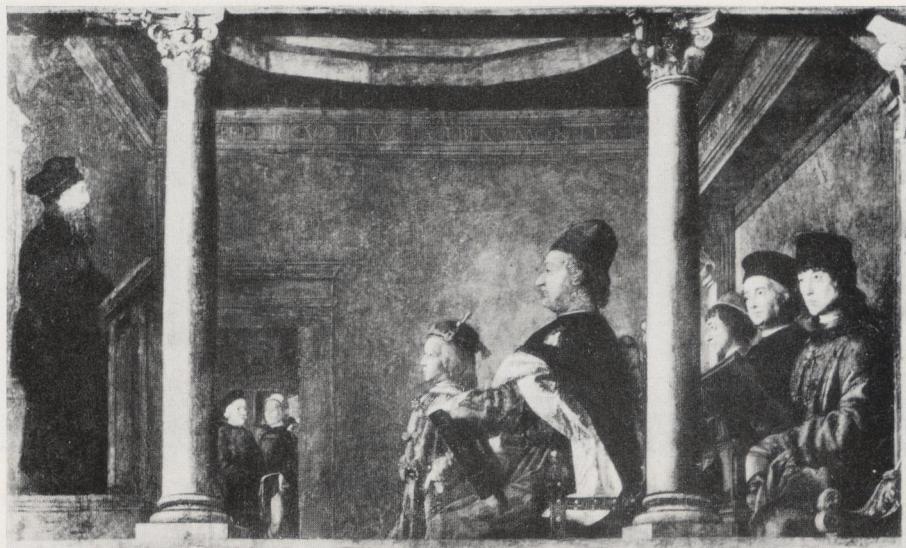
Die rechte Seite der Komposition gibt den Blick in die Außenwelt frei. Es ist eine Stadtansicht, welche die Motive der Intarsiaveduten und der drei Städtebilder sowohl hinsichtlich des Charakters der Bauten als auch in der mathematischen Abstraktion ihrer streng rechtwinkeligen urbanistischen Zuordnung vorwegnimmt. Ihre Fluchlinien sind in das perspektivische Linienschema der Gesamtkomposition einbezogen.

Die beiden Darstellungsgruppen sind auf zwei Bildebenen verteilt, die eine unmittelbar am vor- deren Rand rechts, die andere genau im Mittelgrund links. Trotz des fühlbaren Maßstabkontrastes wird durch die leichte Verschiebung des Augenpunktes in den linken Bildschnitt, welche den Blick von den drei großen Gestalten in etwa abzieht und durch die breite Gelagertheit der Geißelungs- szene, schließlich durch das erstaunliche Mittel der doppelten Lichtquelle, das auch für den Be- deutungsinhalt der Darstellung erforderliche Gleichgewicht des Bildgefüges erhalten.

Die Sonne steht hoch am Himmel links hinter dem Prätorium, so daß nur gedämpfte Lichtreflexe von den gegenüberliegenden Gebäuden in das Innere der Halle fallen; dagegen geht von der Ge-

⁵⁶ Salmi, Piero della Francesca e il Palazzo Urbino, S. 27.

⁵⁷ Salmi, Piero della Francesca e il Palazzo Urbino, Anm. 28, S. 96. Die Hände des Herzogs Federico sind von Pedro Berruguete über- malt, was auf die späten siebziger Jahre des 15. Jhs. hindeutet.



30. Pedro Berruguete, Herzog Federico da Montefeltro beim Anhören eines Vortrags.
Hampton Court

31. Florenz, S. Stefano, Chor



stalt des gegeißen Erlösers ohne theatralische Vehemenz ein geheimnisvolles Licht aus, das die Umstehenden leicht berührt und das mittlere Deckenfeld hell anstrahlt⁵⁸.

Die Eigenart der Komposition des Prevedari-Stiches beruht so eindeutig auf verwandten Grundsätzen, daß es genügt, auf einige Charakteristika aufmerksam zu machen (Abb. 5). Das hochrechteckige Bildfeld ist durch die grell beleuchteten Vierungspilaster und die Pfeilervorlage der Langhausarkade mit dem darüber befindlichen Mauerstück auf ähnliche Weise in zwei ungleiche Vertikallstreifen zerlegt — der breitere links, der schmalere rechts. Der Augenpunkt liegt auf der linken Oberkante des Kandelabersockels, die Mittelachse des Bildfeldes verläuft ebenfalls, wenig nach links verschoben, parallel zu den beleuchteten Streifen der Pilaster.

Der Horizont zieht sich unter den Deckplatten des Kandelabers und der Pfeilersockel über die Häupter des Prälaten am linken Bildrand und der beiden Soldaten an dem Pfeilerstumpf rechts hinweg.

Teilt man die Bildfläche in vier vertikale Streifen, so liegt der Augenpunkt auf dem Schnittpunkt der Trennungslinie zwischen den beiden linken Streifen und dem Horizont. Der knieende Mönch ist symmetrisch in das durch Horizont, Grundlinie und zwei Vertikale gebildete Rechteck eingezeichnet. Er ist ähnlich wie die drei großen Gestalten auf Pieros Geißelung im Verhältnis zu dem Maßstab der Gesamtkomposition leicht überdimensioniert. Am stärksten tritt die grundsätzliche Verwandtschaft der beiden Kompositionen durch die perspektivische Tiefenwirkung des linken Bildteiles in Erscheinung. (Zu vergleichen Pieros Verkündigung in Perugia.)

Der eigenartige Kandelaber auf Bramantes Bild legt durch die sich aufdrängende Ideenassoziation nicht nur als Kompositionselement, sondern auch als Bedeutungsträger einen Vergleich mit der Geißelsäule auf Pieros Gemälde nahe.

Die Idealarchitektur auf dessen Mailänder Pala hatte das Vorbild für die Tribuna des Tempelinneren unseres Stiches geliefert. Hier war über die bildgestaltenden Grundvorstellungen hinaus eine unmittelbare Motivübernahme erfolgt. Es fragt sich nur, inwieweit einzelne Elemente der Architektur und des Bauschmuckes dem urbinatischen Kreise entlehnt sind. Besonders auffallend und, im Lichte strenger Observanz betrachtet, anstoßig ist die ohne Pendentifs unmittelbar über dem zwölfeckigen Durchbruch einer Flachdecke sich erhebende Polygonalkuppel (Klostergewölbe), aber auch für dieses in der Nachfolge Bramantes nicht seltene Motiv lässt sich, ebenfalls aus dem urbinatischen Kunstkreis, ein Prototyp nachweisen. Es handelt sich um das Gemälde, zur Zeit in Hampton Court (von Venturi Justus von Gent, heute dem Berruguete zugeschrieben), welches den Herzog Federico mit seinem Sohn Guidobaldo beim Anhören einer gelehrten Vorlesung darstellt (Abb. 30). Hier ist die flache Decke durch eine ähnliche, ohne Zweifel kuppelüberwölbte Öffnung durchbrochen. Wir werden sehen, daß Bramante in der gebauten Architektur Mailands eine Rechtfertigung für dieses außergewöhnliche Motiv finden konnte⁵⁹.

⁵⁸ Erst die Reinigung anlässlich einer vor etlichen Jahren stattgefundenen Ausstellung in Florenz brachte das wieder zur Geltung. Verwandte Kompositionsprinzipien sind auf mehreren anderen Bildern Pieros erkennbar, z. B. auf der „Verkündigung“ in Arezzo oder derjenige in der Nationalgalerie zu Perugia usw. — Die außerordentliche Bedeutung Pieros für Urbino und die Wechselbeziehungen zu Laurana hat Salmi meisterhaft dargestellt (siehe Anm. 54).

Ähnliche Kompositionsmethoden erkennbar bei Francesco di Giorgio, z. B. „Josef und Potipars Weib“, „Susanna im Bade“ usw., Barberini panels „Mariä Geburt“, Benozzo Gozzoli „Verkündigung“ auf einer Predella im Vatikan (Pinakothek), Vecchietta „Wunder eines Heiligen“ im Vatikan (Pinakothek) u. a. m.

⁵⁹ Vgl. die ähnliche Kuppel ohne Pendentifs auf dem Intarsiabild am Chorgestühl von San Bartolomeo in Bergamo („Sposalizio“ nach Bramantino), Suida, Taf. XC VIII, Abb. 129. Über das Bild zur Zeit in Hampton Court, siehe Venturi, VII 2, S. 149f., Fig. 134; Geymüller, GazBA, S. 381, Anm. 2, hält die Darstellung der Kuppel auf dem Stich für „malerische Lizenz“, wahrscheinlich in Holz ausgeführt zu denken.



32. Fries vom Marmorkamin im Appartamento della Jole im Palazzo Ducale zu Urbino

Auf die Kassettierung des Chorgewölbes und der Bogenleibungen ist bereits hingewiesen worden. Die Gebälke, Architrave, Pilasterbasen und Sockelprofile sind im Gegensatz zu dem vorherrschenden Formenreichtum der entsprechenden Architekturglieder im Herzogspalast zu Urbino so vereinfacht, daß über etwaige Zusammenhänge sich jede Aussage verbietet. Auch die eigenwillige und für die Individualität des Künstlers aufschlußreiche Bildung der Kapitelle findet in dem erstaunlichen Reichtum der Kapitellformen, in denen die am Herzogsschloß tätigen Bildhauer ihre Erfindungsgabe mehr als an anderen Baugliedern entfaltet hatten, keine dem spezifischen Stil Bramantes entsprechenden Ansätze. Das an der Bogenleibung der zur Hälfte eingestürzten Arkade und an dem Fries der Seitenkapelle sichtbare Rankenwerk, welches sich durch pflanzliche Fülle und Dichte von parallelen Gebilden in der Kunst unseres Meisters, zum Beispiel am Pilasterschmuck des Argusfreskos im Castello Sforzesco oder am Christus von Chiaravalle, einigermaßen abhebt, sowie die Figurenfriese können, Gemeingut des Quattrocentodekors, als Kriteria nicht herangezogen werden, es sei denn, man wollte zwischen dem Fries am Kamin im Appartamento della Jole (Abb. 32) oder, mehr noch an einem Türsturz desselben Raumes⁶⁰ und den seltsamen, dickköpfigen, fast wie Putten erscheinenden Gestalten auf den Friesen des Stiches eine Verbindung suchen. Der sich aufdrängende Einwand, der kleine Maßstab des Stiches verbiete ein Urteil, wird durch die unübersehbare Stilverwandtschaft mit dem Figurenfries des Philosophenbildes aus der Casa Panigarola (jetzt in der Brera) entkräftet.

Der Vollständigkeit halber seien zwei Gemälde erwähnt, die wahrscheinlich schon während der ersten Bauperiode des Palastes von Urbino entstanden sind; es handelt sich um die sogenannten Barberini panels, die sich im Metropolitan Museum zu New York und im Museum of Fine Arts zu Boston befinden (Abb. 33). Die sich über einen beträchtlichen Zeitraum hinziehende, mit Eifer und Gelehrsamkeit geführte Diskussion über ihre Zuschreibung scheint durch die vorsichtigen

Das Motiv hat in der Nachfolge Bramantes in Architektur, Malerei und Plastik Schule gemacht. Vgl. unter anderem ein Wandaltärchen aus Marmor des späten 15. Jhs. mit bramantesken Motiven und einer identisch ausgebildeten Kuppel im Castello Sforzesco; aus dem 17. Jh. in großem Maßstab ausgeführt am Chor und an zwei Kapellen von S. Stefano in Florenz (Abb. 31).

⁶⁰ Degenhart, Michele Bartolo, Fig. 10.

Deduktionen von Federico Zeri, durch welche unter Ausscheidung verschiedener Attributionen, unter anderem an Bramante⁶¹, ein bisher wenig bekannter Meister, dessen Tätigkeit in die erste Bauphase des Palastes fällt (Appartamento della Jole), als ihr Urheber vorgeschlagen werden konnte, ihren Abschluß gefunden zu haben⁶². Die Perspektive und die architektonische Qualität der Bauwerke bleibt, mögen diese auch im Bildganzen mit so dominierendem Anspruch hervortreten, weit hinter den Architekturdarstellungen Pieros della Francesca zurück, wenngleich das toskanisch-umbrische Formgut, so die brunelleske Basilika auf dem Tempelgang, sich bester Provenienz rühmen darf. Sowohl in dem hellen, etwas kalkigen Kolorit als auch im Figürlichen wird man schwerlich engere Zusammenhänge mit dem Stil Bramantes entdecken können. Da es kaum in Abrede gestellt werden kann, daß er diese Werke gekannt hat, muß die Frage geprüft werden, ob nicht trotz des erheblichen Abstandes zu seinen Mailänder Schöpfungen der Anblick der Barberini-Tafeln, wenigstens im Grundsätzlichen, Spuren in seiner Kunst hinterlassen hat.

In der Tat wird man bei unserem Stich und den Tafeln in der Äquivalenz der figürlichen und architektonischen Elemente⁶³, in der Art der Einfügung der agierenden Personen und Gruppen in die Räume, in dem Nebeneinander genrehafter Szenen und solcher der Haupthandlung und schließlich in den didaktischen Intentionen, die durch das Zurschaustellen bedeutender, wenn auch nicht mit großem Geschick wiedergegebener Bauwerke gewisse, vielleicht nur in einer späten Rückerinnerung in das Bewußtsein getretene Affinitäten erblicken dürfen. Mehr kann zu diesem Thema nicht ausgesagt werden.

Die vorhergehenden Ausführungen sollten, wie das eingangs hervorgehoben wurde, zu den zahlreichen Problemen, die um das historische Bild des unter den vielen kleinen Residenzen und Kultzentren des Quattrocento in Mittel- und Oberitalien durch seine buntschillernde und vielgültige Erscheinung sich heraushebenden Urbino kreisen, Gedanken beitragen, nicht zu den mannigfaltigen Künstlerattributionen und zu den vielen Hypothesen gelehrter Forscher neue hinzufügen. Es war vielmehr beabsichtigt, mit Hilfe des Prüfsteins, den uns der Prevedari-Stich an Hand gegeben hat, nachzuspüren, inwieweit Urbinos Kunstkreis, in welchem, wie die Überlieferung es möchte, so viele Große zusammenträfen, Donato Bramante Anregungen und ein Betätigungsfeld in der entscheidenden Frühzeit seiner Laufbahn gewährt hat. Akzente mußten verschoben, auch Fragezeichen hinter in mutiger Entdeckerfreude gewagte Zuschreibungen gesetzt werden. Ein rund achtzig Jahre nach den besprochenen Vorgängen das Lob des Urbinaten preisender Autor, der Malteser Konventualkaplan Fra Sabba Castiglione, spricht sich sehr eindeutig aus: in der Malerei sei er „discepolo“ Mantegnas gewesen und in der Perspektive habe ihn Piero della Francesca „creato“ (ausgebildet)⁶⁴. Wenn der urkundliche Wert dieser Aussage, des zeitlichen Abstandes halber und wegen des Textzusammenhangs — es handelt sich nicht um eine historische Darstellung, sondern um ein moralisierendes Traktat zu Nutz und Frommen junger Gentiluomini — nicht allzu hoch ein-

⁶¹ Georg Swarzensky, S. 90ff., dagegen M. Meiss, BurlMag., CIII, 1961ff., und Hind, It. Engraving, S. 102–104.

⁶² Zeri, Due dipinti, begründet nach Würdigung der wichtigsten Thesen der bisherigen Literatur seine Zuschreibung an den Meister des „Alcova“ Federicos de Montefeltro im Appartamento della Jole auf überzeugende Weise. Datierung 1475. Über den Alcova: Rotondi, Palazzo Urbino, S. 12, Anm. 1, er wurde 1912 aufgefunden und zusammengestellt.

⁶³ Offner, S. 205ff., hat das feinsinnig erkannt und ausgedrückt: „... the inanimate aspects of the picture are given almost the same prominence as the figures. This produces an implicit harmony between the place and its creatures ...“. Beim „Tempelgang“ ist der Basilika ein triumphbogenartiges Gebilde vorgelagert, das in keinem organischen Zusammenhang steht mit der Basilika, in deren Innenraum der Blick des Beschauers durch die große Öffnung des Triumphbogens eindringt. Bramante ist einen Schritt weitergegangen. Er führte den Betrachter unmittelbar in das Gebäude hinein und läßt ihn zum Zeugen, ja zum Mithandelnden werden.

⁶⁴ Sabba Castiglione, Ric. 111.



33. Mariä Tempelgang, unbekannter Meister des 15. Jahrhunderts. Boston,
Museum of Fine Arts

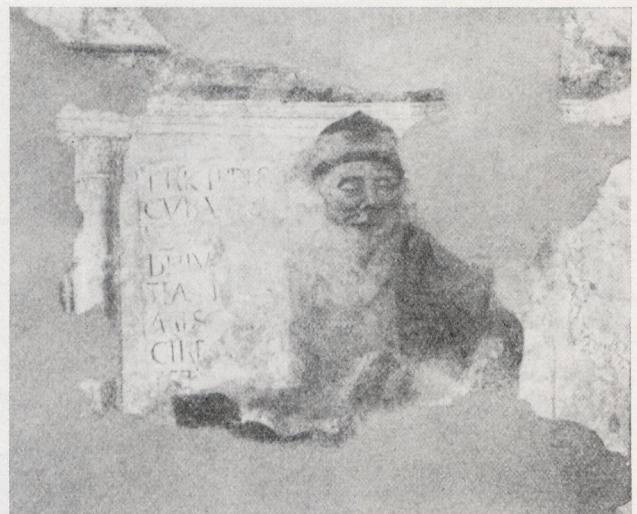
zuschätzen ist, so birgt sie ohne Zweifel doch einen beachtlichen Kern von Wahrheit. Von keinem anderen als von Piero hat Bramante die Perspektive gelernt, als deren Meister er sich im Prevedari-Stich zeigt. Über die Bedeutung Mantegnas für seine Entwicklung soll im nächsten Abschnitt gehandelt werden⁶⁵.

⁶⁵ Über die Interpretationen der Stelle bei Sabba Castiglione, siehe Murray, ArteLomb., und Suida, S. 10. Letzterer hat die Stelle gebührend beachtet, ohne daß er der formalistischen Interpretation Murrays verfällt, der „creato“ mit „Lehrling“ und „discepolo“ mit „Geselle“ übersetzt.

Ein Lehrling Pieros, der dem Meister auf Schritt und Tritt folgte, ist er nie gewesen, und für die Annahme, daß er im amtlichen Verhältnis eines Gesellen zu Mantegna gestanden sei, läßt sich kein Beweis finden, abgesehen davon, daß „Geselle“ von jeher mit „garzone“ bezeichnet wird, während „discepolo“ den eindeutigen Sinn „Schüler“ hat. (Della Crusca, Vocabolario, Compendice degli Accademici, Venezia 1717.) Die sinngemäße Übersetzung ergibt sich aus dem Sachverhalt: die Perspektive lernte er von (nicht bei!) Piero del Borgo, und in der Malerei schloß er sich Mantegna an.



34. Urbino, Palazzo Ducale, Fresken est aus der Sala degli Eroi



35. Bramante, Philosoph vom Palazzo dei Rettori in Bergamo, Fresko

Ein Künstler, dessen Werk Bramante in Urbino kennengelernt hat, ist der Meister, welcher die Sala degli Eroi im Herzogsschloß ausgemalt hat. Federico Zeri identifiziert ihn mit Giovanni Boccati aus Camerino (Abb. 34). Schwerbewaffnete Kriegsmänner umkreisen, auf hohem Sockel stehend, die Wände des Gemachs. Die mächtigen, fast überlebensgroßen Gestalten mögen Bramante in das Gedächtnis zurückgekehrt sein, als er die Waffenträger der Casa dei Panigarola in Mailand schuf, wenn sein spezifischer Stil mit dem Fortschreiten der persönlichen Entwicklung in den 25 bis 30 Jahren, die zwischen jenen Schöpfungen liegen, sich auch von der Jugenderinnerung an die Fresken im Appartamento della Jole entfernt hatte. Immerhin hatte Boccati als früherer Mitarbeiter an der Eremitanikapelle einen Hauch vom Geiste Mantegnas nach Urbino mitgebracht⁶⁶.

Die mächtigen Köpfe der Philosophen Bramantes am Palazzo dei Rettori zu Bergamo (Abb. 35) mit ihren breiten Nasenrücken und lastenden Augenlidern haben etwas von der baurischen Schwerfälligkeit der Kriegerköpfe Boccatis im Heroensaal des Appartamento della Jole bewahrt.

Der Anblick dieser Fresken wäre somit die erste indirekte Berührung Donatos mit der Kunst Mantegnas gewesen.

Noch viele andere Künstler werden, wie gesagt, mit dem Musenhof des Bergstädtchens in den Marken in Verbindung gebracht, darunter neben dem sagenhaften Fra Carnovale große, wie Melozzo da Forlì, Luca Signorelli, Ercole de Roberti. Sehr bereitwillig hat man in der Kunst Bramantes Spuren seiner Begegnung mit ihnen zu entdecken geglaubt, ohne etwas von ihrer Tätigkeit in Urbino zu wissen, nicht selten auch ohne chronologische Bedenken. Melozzo war sechs, Signorelli drei Jahre älter, Ercole da Roberti etwa sechs Jahre jünger als Bramante, der spätestens 1477 Urbino endgültig, mit größter Wahrscheinlichkeit aber schon früher, verlassen hat.

Immer bedrückender wird unter diesen Umständen die Frage nach seiner urbinatischen Schulung, wenn man absieht von den allein mit Sicherheit nachweisbaren Lehren Pieros della Francesca. Alle anderen Zeugen der Berührung mit den großen Schulen Oberitaliens, die man nachweisen kann,

⁶⁶ Rotondi, Palazzo Urbino, S. 12; Zeri, Due Dipinti, S. 81.

sind der Niederschlag vielfältigen Erlebens des stillen und, wie Fiocco treffend bemerkt, durch keine Schulbindung voreingenommenen Beobachters⁶⁷.

Was nun den aktiven Anteil Donatos am Kunstleben in der Heimatstadt anbelangt, so führten die Untersuchungen der Bildtafeln des Studiolo nahe an den Beweis seiner Mitwirkung heran, aber auch nicht weiter. Gerne wird man der lokalen Forschung das Recht einräumen, wenigstens von dem einen der beiden Großen, die den Namen Urbino in alle Zeiten getragen haben, ein Werk zu besitzen, wäre es auch nur eine Früharbeit. Solange indessen der glückliche archivische Fund, der Klarheit brächte, auf sich warten läßt, muß es bei der Feststellung Rotondis in bezug auf die Arbeiten am Studiolo bleiben: „Lavori che video certamente presente il Bramante“⁶⁸, mit der Einschränkung, daß, um sicherzugehen, an die Stelle des Adverbs „certamente“ „probabilmente“ oder noch schwächer „forse“ zu setzen wäre.

Die Wanderjahre

Die Gestalten antiker Philosophen, die ehemals die Außenwände des Palazzo dei Rettori in Bergamo schmückten, sind in der Literatur ohne Bedenken Bramante zugeschrieben worden⁶⁹. Diese Zuschreibung stützt sich auf Angaben des als Marcantonio Michiel identifizierten sogenannten Anonimo Morelli, der seine Kenntnisse aus dem Diarium des Marino Sanuto (1496—1533) geschöpft hatte⁷⁰. Das von Anonimo angegebene Entstehungsdatum 1486, welches sich mit der nachweisbaren Chronologie der Werke Bramantes in der um 1480 oder 1481 beginnenden Mailänder Periode nicht recht vereinbaren läßt, ist von der neueren Forschung widerlegt und auf 1477 festgelegt worden. Von den literarischen Berichten über die Tätigkeit in der vormaländischen Zeit des Urbinate scheint die Angabe Sanutos die älteste und damit den Ereignissen nächste zu sein. Das Fehlen vergleichbarer Werke Bramantes aus früherer Zeit und eine kaum zu leugnende Diskrepanz zwischen den Bergamasker Fresken und den Gemälden der Mailänder Zeit lassen ein gewisses Unbehagen bei der Zuschreibung an ihn aufkommen. Einige stilkritische Beobachtungen, auf die bereits hingewiesen wurde und von denen noch die Rede sein wird, haben jedoch ein so starkes Gewicht, daß an der bisher durch die Forschung anerkannten Attribution festgehalten werden muß.

Unter diesen Vorbehalten darf das Jahr 1477 als der einzige feste chronologische Ausgangspunkt für die Rekonstruktion der Laufbahn unseres Meisters vor seinem Auftreten in Mailand gelten⁷¹. Läßt man ihn die Heimat erst kurz vor 1477 verlassen, wie viele Forscher es annehmen⁷², so würde

⁶⁷ Fiocco, S. 111f.

⁶⁸ Rotondi, Palazzo Urbino, S. 365.

⁶⁹ Förster, S. 78ff.; Suida, S. 10ff.

⁷⁰ Anonimo Morelli, S. 47. Die Gemälde weiterer Philosophen in grünem Camaieu, die sich im Inneren des Rektorenpalastes befunden haben sollen und für die Beurteilung des Frühstils Bramantes hätten aufschlußreich sein können, sind anscheinend ganz verschwunden.

⁷¹ Das Datum ante quem für die Ankunft Bramantes in Mailand ist der 24. Okt. 1481, als der Vertrag wegen des Prevedari-Stiches abgeschlossen wurde (vgl. S. 9 und Anm. 1). In einem Verzeichnis der Ingegnieri in Mailand vom 2. Mai 1480 erscheint er noch nicht (Malaguzzi-Valeri, Corte, S. 12). Es liegt keine Veranlassung vor, die Ankunft viel früher anzusetzen als das Datum des Vertrages. Die nächste Erwähnung erfolgt in einem Kaufvertrag der Kirchenverwaltung von S. Satiro vom 4. Dez. 1482, bei dem er als Zeuge auftritt. Wenn man berücksichtigt daß der schon erheblich früher begonnene Neubau der Kirche 1478 durch Gründung einer Bruderschaft und im folgenden Jahre durch eine Geldsammlung neue Impulse erhalten hatte, was zur Erweiterung der Baupläne und dem dadurch erforderlichen Grundstückserwerb führte, dann erscheint die weitgehend verbreitete Ansicht vertretbar, daß Bramante schon von etwa 1479 an der baukünstlerische Berater der Bruderschaft war. Seine Übersiedlung würde demnach in die Jahre zwischen 1477, dem präsumtiven Datum der bergamasker Fresken, und 1479 fallen.

⁷² Förster, S. 78, J. Baum, in Thieme-Becker.

er die Lombardei auf kürzestem Wege angestrebt und keine Zeit für längere Reiseunterbrechungen gefunden haben. Die entscheidenden Begegnungen in den ferraresisch-paduanisch-mantuanischen Kunstkreisen, deren Spuren in unserem Stich nachweisbar sind, hätten dann erst zwischen dem Aufenthalt in Bergamo und der Übersiedlung nach Mailand, also in der kurzen Zeitspanne von zwei bis drei Jahren, zwischen 1477 und 1480, stattgefunden, und das ist ohne weiteres auszuschließen. Es spricht alles dafür, daß unser Meister schon erheblich früher seine Wanderschaft angetreten hat, denn es wäre kaum vorstellbar, daß ein junger Künstler, der die Kraft zu Großem in sich fühlte, nicht den Drang verspürt hätte, in der Ferne neue Eindrücke zu suchen, so anziehend auch der Musenhof zu Urbino gewesen sein mag. Gerade die geringen Ergebnisse der Untersuchungen des vorhergehenden Abschnittes legen den Gedanken nahe, daß er die Vaterstadt frühzeitig verlassen habe und daß die dortigen Erlebnisse, von einigen unauslöslichen Eindrücken abgesehen, vor der bunten Vielfalt des in anderen Zentren Geschauten verblaßt seien. Hätten die Rettori von Bergamo, so muß man sich fragen, einen unbekannten Künstler, der an Eigenleistungen anscheinend nichts aufzuweisen und das Vaterland noch nie verlassen hatte, aus dem fernen Urbino herbeigeholt, obschon die Vaterstadt und die gesamte umgebende Terra ferma der venezianischen Republik oder das benachbarte Mailand mit vielen guten Kräften hätten aufwarten können, wenn er sich nicht in der Nähe aufgehalten hätte und von einem Meister von Ruf empfohlen worden wäre? Der Aufenthaltsort könnte Padua und der Meister Mantegna gewesen sein. Was ihn empfahl in den Augen des Meisters und der Auftraggeber, waren die perspektivischen Kenntnisse, die er in der Tat bei der Ausführung auf virtuose Art zur Schau stellte.

Die Wanderschaft bis zum Auftreten in der Lombardei, wo wir seinen ersten beglaubigten Werken begegnen, umfaßte rund 20 Jahre, wenn wir den Beginn der Lehre in das 14. Lebensjahr setzen⁷³. Das ist eine sehr lange Zeitspanne, es sind die Jahre höchster Aufnahmefähigkeit und wachsenden Schaffensdranges. Das Fehlen jeglicher nachweisbarer Produktivität in diesen Jahren könnte den Gedanken nahelegen, der junge Donato habe lange gezögert, ehe er den Entschluß faßte, sich der Kunst zuzuwenden. Das würde mit der Charakteristik Vasaris⁷⁴ übereinstimmen, die auf einen in sich gekehrten, besinnlichen Menschen, der „solitario e cogitativo“ durch die Welt ging, auf den Typus des Autodidakten also, passen. Ein solcher pflegt erst im fortgeschrittenen Lebensalter in die Öffentlichkeit zu treten. Andererseits weiß Vasari zu berichten, Donatos Vater habe den Knaben schon frühzeitig für die Kunst bestimmt. Inwieweit seine eher anekdotische Erzählung über die in der Heimat genossene Grundausbildung Glauben verdient, erscheint angesichts gegenteiliger Darstellungen anderer Autoren fraglich.

Der Prevedari-Stich ist, so sehr die Architektur auch den Eindruck bestimmen und so sehr ihr paradigmatischer Charakter hervortreten mag, als ein Werk der Malerei zu betrachten. Wollen wir also Bramante auf seiner Wanderschaft begleiten, so müssen wir dem Weg des Malers zu folgen trachten, soweit das Werk selber die Etappen der Reise erkennen läßt.

Der kleine Maßstab der Figuren erschwert die Betrachtung nicht in dem Maße, daß eine Beurteilung allzu gewagt wäre. Auch hat der Kupferstecher gerade bei den figürlichen Teilen eine

⁷³ Vasari, VII, S. 125f. Vasaris plausibler Bericht: „Condottosi in Lombardia, andava ora in questa ora in quella città lavorando il meglio che e' poteva, non però cose di grande spesa o di molto onore, non avendo ancora nè nome nè credito“, deutet auf eine lange Wanderschaft, die kurzfristige Rückkehr in die Heimat nicht ausschließt. Leider versäumt es der Aretiner, seine Behauptung durch konkrete Beispiele zu belegen. Es scheint sich um Gelegenheitsarbeiten zur Bestreitung der Unterhaltskosten gehandelt zu haben, bei denen der Schatz an Erfahrungen und Kenntnissen bereichert und der Ruf eines außerordentlichen Talentes begründet werden konnte.

⁷⁴ Vasari, VII, S. 129.

glücklichere Hand gehabt als bei den architektonischen, die seine Kräfte offenbar mit zu viel Un- gewohntem überforderten. Es ist ihm gelungen, alles was die spezifische Eigenart des Meisters kennzeichnet, zu erkennen und getreulich wiederzugeben. Ein Vergleich mit den Gestalten der Casa dei Panigarola wird das auf den ersten Blick erkennen lassen, zum Beispiel die Zeichnung der Köpfe mit ihren großen „sentimentalen“ Augen und den schwer herabwallenden, strähnigen Locken, die wie pflanzliche Gebilde aussehen. Diese Züge, verbunden mit der wuchtigen Schwere der fest auf dem Boden stehenden Nischenfiguren wie die perspektivische Untersicht, in etwa auch der Gewandstil (ungeachtet der Vergrößerung durch Gehilfenhand), haben die These des Schul- verhältnisses zu Melozzo da Forlì ins Leben gerufen, die indessen in dieser kategorischen Form ebensowenig vertretbar ist wie die gleiche in bezug auf Piero della Francesca⁷⁵.

Melozzos Besuche in Urbino fallen in das Jahrzehnt von 1465 bis 1475; über Werke, die er in Urbino hinterlassen hätte und die auf die Entwicklung des jungen Donato nachhaltig eingewirkt hätten, sind wir durch Dokumente indessen nicht unterrichtet. Man kann sich die Entstehung der bereits besprochenen Architekturnperspektiven der bergamasker Fassadenmalereien und die noch kühneren des „Argus“ ohne Kenntnis der vier Darstellungen der „Freien Künste“, die als Tafelgemälde über den Bücherschränken einst den Bibliotheksaal der Schlösser von Urbino oder Gubbio schmückten (Abb. 36, 37), nicht gut vorstellen, denn die spätgotische Zellenarchitektur im Studiolo kann der strengen Perspektive und den antikischen Formen jener Fassadenfresken nicht als Vorbild gedient haben.

Daß Melozzo den ausführenden Künstlern, Justus von Gent oder Pedro Berruguete — die Frage der Anteilszuweisung an die einzelnen steht nicht zur Debatte —, Vorzeichnungen geliefert hätte, ist unterstellt worden. Jenes in anderem Zusammenhang erwähnte Gemälde mit dem Herzog Federico und seinem Sohne beim Anhören eines Vortrages bildete ohne Zweifel einen wichtigen und suggestiven Bestandteil der Ausstattung dieses Gemaches. Wie die auf den einzelnen Tafeln dargestellten Raumkompartimente, an deren Rückwände die Thronsessel der Freien Künste angelehnt sind, zusammengefaßt waren, und ob die Gesamtkomposition einem zentralen perspektivischen System untergeordnet war, läßt sich nicht mehr mit Sicherheit rekonstruieren⁷⁶. Im Gegensatz zum Studiolo sind alle gotischen Reminiszenzen in der Wandgliederung und in den einzelnen Raumgebilden ausgemerzt, auch die Architekturformen, die Profile und Voluten sind dem antikischen Formenschatz entlehnt, und doch verraten bei genauer Beobachtung einzelne auf den ersten Blick unscheinbare Elemente eine Handschrift, die der gesamten Quattrocentokunst fremd ist. Die Akanthusblätter an den Voluten der Thronsessel, namentlich an den Kompositkapitellen des „Vorlesungsbildes“ in Hampton Court (Abb. 30), zeigen die gleichen eigenartig weichen, lappigen, eher an Kohlblätter als an Akanthus erinnernden Formen, die schon bei den Kapitellen der gemalten Säulchen im Studiolo auffielen (z. B. Abb. 19). Hier ist ohne jeden Zweifel die gleiche Hand am Werke gewesen, der das Wesen antikischen Ornamentes nicht im Blut lag. Die Kapitelle des Studiolo

⁷⁵ Siehe Anm. 65.

⁷⁶ Salmi, Piero della Francesca e il Palazzo Urbino, S. 130, Anm. 111; Gnudi, Studiolo, S. 25. Von den vier erhaltenen Bildern waren zwei in Berlin, sie sind im Kriege zugrunde gegangen, die beiden anderen in der National Gallery zu London. Zur Geschichte: Beschreibendes Verzeichnis der Gemälde im Kaiser-Friedrich-Museum und Deutschen Museum, 9. Aufl., Berlin 1931; Davies, S. 142ff. (für die Exemplare in London), S. 149 (für die untergegangenen Berliner Bilder. Sie werden von ihm unter Justus von Gent geführt); Boon, BurlMag., S. 12, betont die Fortschrittlichkeit der Bilder auch im Vergleich zu den späteren Werken Berruguete, in denen die Burgundisch-Spanische Gewohnheit wieder an Raum gewinnen.



36. Eine der Darstellungen der Artes Liberales aus der Bibliothek des Federico di Montefeltro

aber gehörten, wie wir sahen, der Übermalung einer späteren Arbeitsperiode an⁷⁷. Damit gewinnt man einen Anhaltspunkt zur Datierung (ab 1476). Für die allgemeine Struktur der Thronsessel lassen sich auf Madonnenbildern in der Malerei des letzten Viertels des 15. Jahrhunderts im ferraresisch-paduanisch-venezianischen Gebiet der Parallelen genug finden. Das Motiv der hohen, lünettenbekrönten Rücklehnern und der weit ausladenden, volutengezierenen Armlehnen ist bei

⁷⁷ Siehe Anm. 44. Diese unitalienischen Formen sind charakteristisch für Pedro Berruguete. Vgl. die Armlehne der Bank, die den drei Gefolgsmännern des Herzogs dient, auf dem Bild in Hampton Court und einen Lehnenknau auf einem Jugendwerk des Meisters, St. Johann Evangelist in San Juan in Paredes de Nava. An dieser eigenartigen spätgotischen Transkription des Akanthusblattes hat er über den italienischen Aufenthalt bis in seine Spätzeit in Spanien festgehalten. Der pastose Farbauftrag ist während seiner ganzen Laufbahn der gleiche geblieben (vgl. den Schmerzensmann und die Hände Federicos auf der Pala von Piero della Francesca, beide in der Brera).

Collins Baker, S. 182, Taf. 63; Allende-Salazar, Berruguete en Italia, Arch.Esp., III, S. 133ff.; Iníquez, Berruguete, Dos obras de juventud, Arch.Esp., XVIII, S. 137ff., Abb. 3, 5; ders., Arch.Esp., XXIV, S. 165, Taf. B.

Die Zusammengehörigkeit des Bildes in Hampton Court und der „Freien Künste“ ist durch Maßstabsübereinstimmung und völlige Identität der Architekturformen der Räume, namentlich der Gesimsprofile, bewiesen.



37. Eine der Darstellungen der Artes Liberales aus der Bibliothek des Federico di Montefeltro

Gleichheit der Grundform geistreich abgewandelt. Auf arabeskes Rankenwerk und all das schmückende Beiwerk, von welchem die genannten Schulen sich bis über die Jahrhundertwende hinaus nicht trennen konnten, ist weitgehend verzichtet⁷⁸. Die Abbreviatur der Einzelformen, das auf ein Minimum reduzierte Volumen der Gesimse und Profile, die Glätte der Flächen, das alles weist auf Formen, die um die Jahrhundertwende etwa bei Bartolomeo Montagna (z. B. die Madonna auf dem Throne mit Heiligen in einem luftigen Saal von 1499 aus Vicenza, jetzt in der Brera) unter dem klärenden Einfluß Mantegnas, dann vor allem bei Bramantino zur Regel wurden. Dieser Vereinfachungstendenz, welche das in Urbino zur höchsten Vollendung gebrachte „arabeske“ Rankenornament von allen Baugliedern fernhält, steht eine andersartige für den Ort und die Zeit fremde Schmuckfreudigkeit gegenüber. Mit Vorliebe werden in den Dekor transparente Glaspasten oder das wechselnde Licht der Räume reflektierende Kugeln an den Lehnen der Throne auf Gesimsverkröpfungen, oder wo immer es möglich ist, angebracht.

⁷⁸ Förster, S. 83.

Die eigenartigen Gebilde, welche am Sessel der „Rhetorik“ des Londoner Bildes beiderseits der Nische aus verschiedenartigen bizarr geformten und mit glitzernden Edelsteinen reichgeschmückten Einzelkörpern aufgetürmt sind, führen in eine fremde Welt. Es ist die prachtliebende Spätzeit der burgundisch-niederländischen Hofkunst, die bei den Antwerpener Manieristen ihren Höhepunkt erreicht, im Bauschmuck, im Kunstgewerbe, in den Vorlagebüchern der sogenannten grotesken Richtung, etwa des Pieter Coecke van Aalst, des Cornelis Floris und schließlich des Vredeman de Vries, welche dem Rollwerk und dem Beschlagsornament über ein halbes Jahrhundert später den Sieg bereitet. Vielleicht darf man in den eigenwilligen Formen, die bei dem Beiwerk der „Schönen Künste“ auf so überraschende Weise auftreten, frühe Vorboten der spanischen Version jener niederländischen Richtung, dem plateresken Stil, und endlich der erstaunlich verwandten Motivhäufung des churrigueresken Stils ahnen, wie denn auch der leicht pastose Farbauftag bei den Säulen und Genietti des Studiolo und vor allem bei dem hl. Sebastian in der Galerie zu Urbino und dem Christus in der Brera auf den Spanier hinzudeuten scheinen.

Es fällt also schwer, Melozzo für die fingierte Architektur auf dem Bilderzyklus der Freien Künste in Anspruch zu nehmen. Auch die Gestalten haben im Gegensatz zu dem im Werdegang des Forlivesen erkennbare Zunahme der Volumina, wie bei den Engeln in der Sagrestia di S. Marco in Loreto, jene Zierlichkeit niederländischer Spätgotik bewahrt, wie immer die Anteile des Justus von Gent oder des flämisch beeinflußten Pedro Berruguete⁷⁹ abgewogen werden mögen. Die prächtigen Gestalten der knienden Famigliari des Hauses von Montefeltro wie der schlanke Jüngling auf dem Bild der National Gallery, der vor der thronenden „Rhetorik“ ein Knie beugt, sind mit burgundischer Eleganz gekleidet. Der Mantel des Mannes (Federico?) auf dem untergegangenen Berliner Bild, dem die „Dialektik“ ein Buch reicht, ist in breit ausladende knitterige Falten gelegt, die wenig gemein haben mit den breiten wolkigen Gewändern der Propheten Melozzos in der Sagrestia di S. Marco in Loreto oder mit den Evangelisten in der Kuppel der untergegangenen Cappella Feo an S. Biagio in Forlì⁸⁰. Die zarte Lieblichkeit der jungen weiblichen Gestalten auf der Gruppe der Freien Künste entspricht in keiner Weise Melozzos Schönheitsideal, wie es durch die Engel aus den SS. Apostoli in Rom (jetzt Vatikanische Pinakothek) oder aus Loreto bekannt ist. Es ist überhaupt kein italienischer Typus. Das ist kein Werturteil, sondern nur die Feststellung eines morphologischen Phänomens. Zeigte schon das Ornament der Thronsessel fremdartige, schwer einzuordnende Formen, so kann die Gesamtarchitektur der fingierten Wandgliederung nicht mit Melozzo in Verbindung gebracht werden. Der Saalbau, in den er das Ereignis der Gründung der Vaticana durch Sixtus IV. verlegt, ebenso wie die grandiose Architektur der Sagrestia di S. Marco in Loreto gehören einer anderen Welt an (Abb. 38).

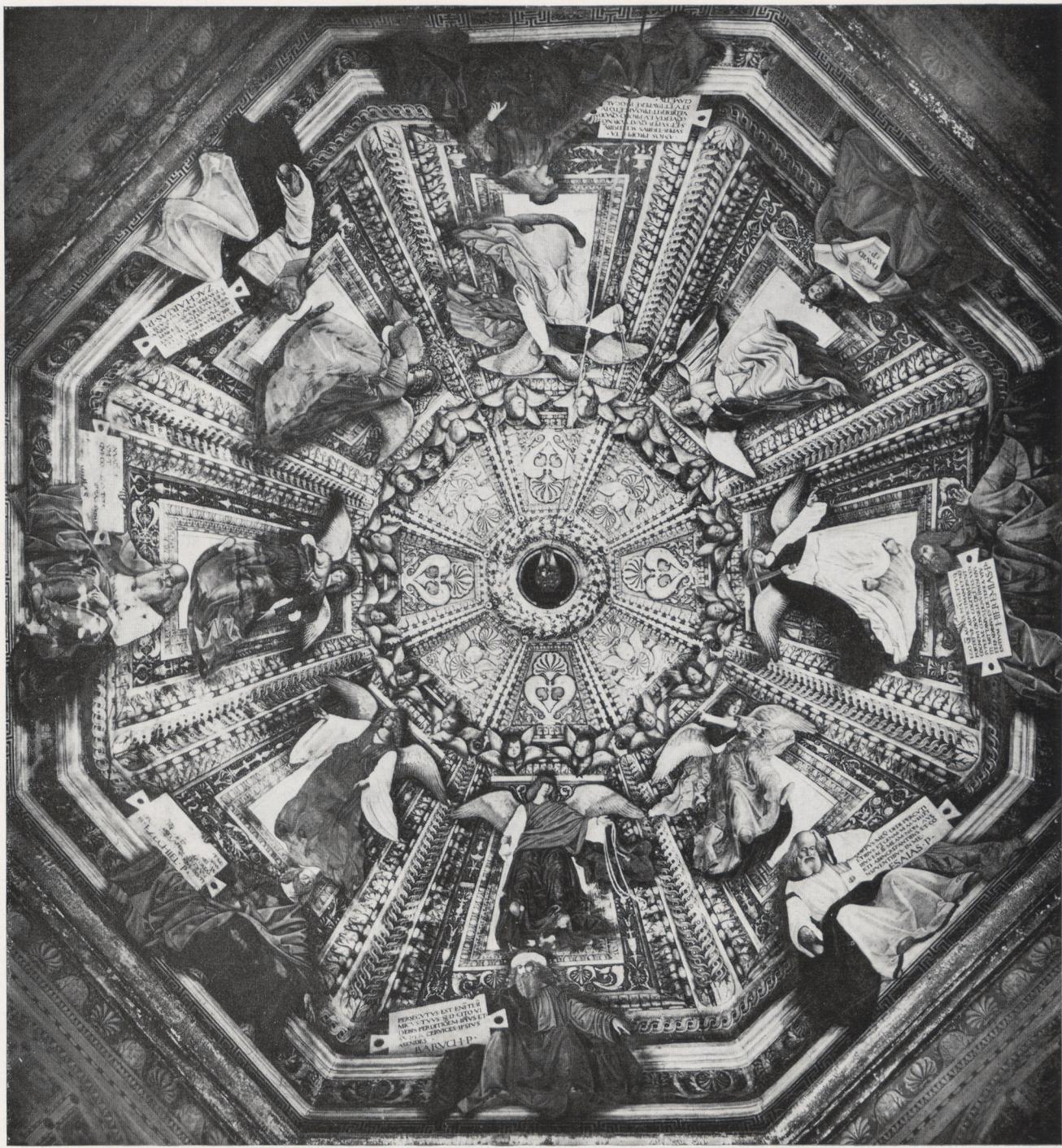
So bleibt eigentlich nicht viel übrig, das für den Forlivesen ins Feld geführt werden könnte. Dennoch fällt es schwer, sich ganz von der zur Tradition gewordenen Annahme seiner Mitwirkung bei diesem bedeutenden malerischen Unternehmen loszusagen⁸¹.

Folgende Überlegung böte vielleicht einen Ausweg: der westeuropäisch-spätgotische Charakter der oberen Zone des Studiolo, dessen Kontrast zu der Intarsiaarchitektur der unteren peinlich empfunden wurde, sollte im Bibliotheksaal vermieden werden, man wünschte eine engere Anpassung an die vorherrschende Richtung. Es könnte sein, daß Melozzo, der in jenen Jahren das Herzogtum

⁷⁹ Wegen der burgundischen Schulung P. Berruguets vgl. die in Anm. 77 zitierte Literatur.

⁸⁰ Buscaroli, S. 102, Abb. 29.

⁸¹ Vgl. Anm. 76.



38. Melozzo da Forli, Kuppelfresko der Sagrestia di S. Marco, Loreto

Urbino besuchte, zu Rate gezogen wurde. Vielleicht veranlaßte er die Überarbeitung des oberen Wandstreifens im Studiolo durch Einführung der antikischen Elemente an den Säulchen, vielleicht legte er sogar persönlich Hand an bei den „genietti“⁸².

⁸² Vgl. Anm. 44.

So könnte er denn auch für die Ausschmückung der Bibliothek (entweder in Urbino oder in Gubbio) allgemeine, richtungsweisende Gedanken beigetragen haben. Die Ausführung verblieb dem Flamen oder dem Spanier oder beiden gemeinsam. Sie behielten die Verantwortung für die Einzelheiten. Es ist schwer zu sagen, inwieweit da noch Platz für eine Mitwirkung Bramantes bleibt. Den Zug ins Vereinfachende, Großzügige, die schöne Perspektive, die offene Säulenstellung des „Vortragsbildes“, welche von der oben genannten Stadtvedute in Berlin inspiriert zu sein scheint, möchte man nicht ungern guten Ratschlägen unseres Meisters zuschreiben. Die Sitzfiguren der Philosophen in Bergamo setzen die Kenntnis der Propheten Melozzos in der Sagrestia di San Marco von Loreto voraus, deren breitgelagerte, wolkig-weiche Gewandmassen in den knapperen Formen der bergamasker Fassadenmalerei (Abb. 35) wiederkehren. (Vgl. den Zacharias oder den Baruch in Loreto.)

Die annähernde Gleichzeitigkeit der Entstehung der drei Werke um das Jahr 1477 — das Datum für Bergamo liegt fest und das der anderen ist glaubwürdig — befreit unsere Schlußfolgerung nicht aus den chronologischen Fallstricken, und der Versuch erscheint aussichtslos, dem Irrgarten der Daten und Konjekturen zu entrinnen, es sei denn, man unterstellte unserem Meister eine eifrige Reisetätigkeit zwischen der Lombardei und Urbino in den Jahren bis zu seiner endgültigen Niederrlassung in Mailand. Wie dem auch sei, es kann keinem Zweifel unterliegen, daß die große Erscheinung Melozzos, so flüchtig die Begegnungen auch gewesen sein mögen und wo immer diese stattfanden, den Maler Bramante nachhaltig beeindruckt hat.

In der Literatur sind, wie zuvor erwähnt, außer dem Forlivesen noch manche andere Künstler genannt worden, die mit Bramante in Berührung gekommen wären⁸³. In erster Linie tritt Luca Signorelli auf den Plan, dem unser Meister in Urbino begegnet sei, und dessen Fresken in der Sagrestia di S. Giovanni in Loreto ihn beeinflußt hätten. Während die letzteren aus chronologischen Gründen und wegen der schlechten Vergleichbarkeit im Thematischen ausscheiden, drängt sich ein Vergleich mit der „Geißelung Christi“ aus Fabriano, jetzt in der Brera, auf (Abb. 39). Die nackten oder in ihrer körperhaften Erscheinung unter enganliegenden Gewändern sich straffenden Männergestalten, namentlich die muskulösen Rückenpartien, ferner die schlank geschwungenen Figuren auf den Grisailles des Hintergrundes und die Statuette auf der Mittelsäule, ein der „Geißelung“ Pieros in Urbino entlehntes Motiv, stellen eine Verbindung zu den schlanken Figuren des Prevedari-Stiches her, die auf persönlichem Austausch, auf Gemeinsamkeit der Quellen oder auf Übereinstimmung der Gesinnung beruhen mag⁸⁴.

Alle bisherigen Aussagen über Schulzusammenhänge durften sich nicht über Vermutungen hinauswagen. Vergleiche mit der Kunst Mantegnas führen uns endlich auf festen Grund. In stärkerem Maße als auf die muskulösen Gestalten Signorellis weisen die schlanken jungen Krieger unseres Stiches und manche andere Züge auf den großen Paduaner.

In der Ovetari-Kapelle der Eremitani befanden sich auf mehreren Kompositionen Gestalten, deren allgemeiner Habitus, deren Haltung und Kleidung, Standmotive und Gesten von Bramante mit nur geringfügigen Abwandlungen übernommen wurden. Die bewaffneten Jünglinge im Mittelgrund des „Martyriums des hl. Jakobus major“, von denen der rechte Lanzenträger in lässiger Haltung an eine Geländestufe lehnt, einige Krieger und Jünglinge auf dem „Martyrium des

⁸³ Z. B. nennt Fiocco, S. 111f., Antonio da Crevalcore, Ercole de Roberti, Gian Francesco Maineri, Giovanni Antonio Regillo da Pordenone, Martino da Udine, Künstler, die alle dem ferraresischen Kreis nahestanden.

⁸⁴ Zur Datierung vgl. den Katalog der Mostra di Luca Signorelli, Cortona-Firenze 1953, S. 7.



39. Luca Signorelli, Geißelung Christi. Mailand, Brera

hl. Christophorus“ und auf dem „Begräbnis des Heiligen“, die in abwechslungsreichen Stellungen in Rück- und Frontansicht gegeben sind, mögen als Beispiele dienen (Abb. 40, 41). Auch die dichte Gruppierung des Kriegsvolks, das sich am rechten Bildrand des Stiches zusammendrängt, findet ihr Vorbild in der Begräbnisszene des hl. Christophorus. Die ausdrucksvolle Modellierung der sehnigen Glieder, welche unter den eng anliegenden Kleidern kräftig hervortritt, hatte, wie wir sahen, Bramante als vordringliches künstlerisches Anliegen des Quattrocento schon in der urbinateischen Welt kennengelernt, unter dem Eindruck Mantegnas und mit Hilfe wachsender eigener Erfahrung jedoch auf spezifische Weise abgewandelt. Die Gestalten haben an Schwere verloren, dafür an Geschmeidigkeit, an höfischer Eleganz gewonnen.

Der knieende Mönch im Vordergrund des Tempelraumes auf dem Prevedari-Stich erscheint unmittelbar analogen Gestalten Mantegnas nachgebildet. Die schräge Stellung des breiten Körpers, das im Gebet erhobene, somit in den Nacken gelegte, im verlorenen Profil gegebene schwere Haupt entspricht im Spiegelbild dem knieenden kahlköpfigen Apostel auf Mantegnas „Himmel-



40. Andrea Mantegna, Kriegergruppe aus dem Martyrium des hl. Jakobus. Padua, Eremitani



41. Andrea Mantegna, Kriegergruppe aus der Legende des heiligen Christophorus. Padua, Eremitani

fahrt“ in den Uffizien (Abb. 42). Auch die Gestalt des stehenden Apostels auf demselben Bild fordert zum Vergleiche auf⁸⁵. Vielleicht noch enger hat sich Bramante an den knieenden Christus auf der Ölbergszene der Londoner National Gallery angelehnt⁸⁶.

Diese augenfälligen Beziehungen zu Mantegna, die ohne Zweifel bedeutsamer waren als eine flüchtige Begegnung, genügen jedoch nicht, um eine unmittelbare Werkstattgemeinschaft daraus abzuleiten, wie das etwa aus der oben zitierten Äußerung Sabba Castigliones herausgelesen werden könnte⁸⁷. Andere, starke Einflüsse durchkreuzen die mantegnesken.

Was Bramante in Padua am stärksten beeindruckt haben muß neben Mantegna, waren Donatellos Bronzereliefs am Hochaltar des Santo. Sie konnten ihn zum ersten Male, selbst über das in Urbino und an anderen Orten Geschaute hinaus, eine lebendige Vorstellung von der Größe antiker Bau-

⁸⁵ Mostra Andrea Mantegna, Mantova, Catalogo, 1961, S. 31, Tav. 29. Wenn das Bild, welches einen Teil des berühmten Triptychons der Uffizien bildet, in der Tat um 1466 in Florenz entstanden sein sollte, so ergäben sich wiederum Zweifel, ob Bramante es kennen konnte. Einen Ausweg böte die Annahme, er habe verlorengegangene Vorzeichnungen gesehen. Die Verwandtschaft der knieenden Gestalten ist m. E. so augenfällig, daß Bramantes Kenntnis derselben nicht bestritten werden dürfte.

⁸⁶ Bei diesem Bilde ergeben sich für unsere Untersuchung keine chronologischen oder örtlichen Schwierigkeiten. Mantegna, Catalogo, S. 21, Tav. 18.

⁸⁷ Siehe Anm. 65.



42. Andrea Mantegna, Himmelfahrt Christi, Ausschnitt. Florenz, Uffizien

kunst, wie sie durch die Hände der großen Künstler des Rinascimento sich neu formte, übermittelten. Mögen auch die dargestellten Gebäude weder bestimmte antike Vorbilder erkennen lassen, noch mit den späteren Schöpfungen Bramantes übereinstimmen und mag ihre florentinische Bauzier⁸⁸ dem Urbinate auch fremd geblieben sein, was sie aber mit allen seinen architektonischen Werken gemeinsam haben, ist die altrömische Großartigkeit der Raumkonzeption. Es ist die befreite Phantasie, welche die Menschen in diesen Räumen sich bewegen lässt, so wie sie Donatello schon einige Jahre zuvor auf dem Stuckrelief der „Erweckung der Drusiana“ in der alten Sakristei von S. Lorenzo entfaltet hatte.

Wie bei den Kriegergestalten auf dem Stich die Autopsie der Fresken in der Kirche der Eremitani bestimmd gewesen war, so sind die Pferde — nicht weniger als fünf sind auf dem engen Raum zu zählen — dem Fresko im Palazzo Schifanoia zu Ferrara mit dem „Jagdzug Borsos d’Este“ unmittelbar entnommen — die Enge der Übereinstimmung rechtfertigt diesen Ausdruck (Abb. 43). Der prachtvolle Kopf des großen Rosses am rechten Bildrand des Stiches, das unter dem Druck der Kandare das Maul aufsperrt und die Vorderzähne zeigt, entspricht dem Schimmel Borsos,

⁸⁸ Gosebruch, Kapitelle, S. 125f. Den nachhaltigsten architektonischen Eindruck dürften die Reliefs mit dem Eselwunder und dem Geizhalswunder vom Hochaltar des Santo auf Bramante gemacht haben.

der hochgeworfene Pferdekopf mitten in der Kriegergruppe dem Rappen, den der Falkner beim Nahen des Herzogs mit mächtigem Zügelruck pariert⁸⁹.

Diese Häufung der Bewegungsmotive edler Pferde auf dem engen Raum der Kriegergruppe erscheint fast wie Selbstzweck. Bramante war es offenbar darum zu tun, seine Meisterschaft in der Behandlung dieses Themas, das dem Quattrocento so sehr am Herzen lag, zu beweisen. Was er in Urbino und Ferrara auf diesem Gebiet gelernt hatte, wurde durch den unauslöschlichen Eindruck von Donatellos Gattamelata vertieft. Die Pferde des Kupferstiches sind allerdings von anderer Rasse als das Streitross des Condottiere — auch stilistisch. Vielleicht hat er die antiken Rosse an San Marco gesehen. Ein Besuch in Venedig liegt durchaus im Bereich des Möglichen.

Die eindrucksvolle Erscheinung des Prälaten am linken Bildrand des Stiches, dessen dünner seidener Umhang, ohne sichtbaren Grund wie von einem plötzlichen Luftzug erfaßt, in vielen knitterigen Falten um die in abwartender Ruhe dastehende Gestalt flattert, läßt ohne weiteres an Mantegnas Stich der Kreuzabnahme denken, namentlich an den die Hände ringenden Johannes oder den Joseph von Arimathäa in der Bildmitte; aber auch Erinnerungen an Francesco del Cossa, zum Beispiel an die monumentale Figur des hl. Petrus in der Brera oder die bewegten Gestalten auf der im Vatikan befindlichen Predella mit Begebenheiten aus dem Leben des hl. Vinzenz Ferreri, die mit dem oben genannten Bild ursprünglich zu einem großen Bildretabel gehörten, schienen nachzuklingen.

Ein anderer ferraresischer Zug im Phantasiebau des Stiches sollte trotz seiner Unscheinbarkeit nicht unerwähnt bleiben, es ist die Schmiede des Vulkan auf dem Figurenfries des rechten Querschiffes. Die eigenartig dickköpfigen und krummbeinigen Gestalten entsprechen der auch kompositionell verwandten Darstellung des gleichen Themas im Palazzo Schifanoia.

So scheinen sich die Etappen auf der Wanderschaft des Urbinate abzuzeichnen, mag er nur eine einzige Reise von der Heimat nach Mailand mit vielen Unterbrechungen und mehr oder weniger langen Aufenthalten in jenen Kunstzentren, die ihm wichtig erscheinen, unternommen haben, oder während einer längeren Zeitspanne, etwa zwischen 1465 und 1477, in den Ländern an der Adriaküste zwischen den Marken und der Lombardei hin und her gependelt sein, es waren ohne Zweifel Ferrara, Padua und Mantua, wahrscheinlich Ancona, Pesaro und Rimini, vielleicht Ravenna und Venedig.

Nachdem wir so eine gewisse Vorstellung von der Wanderschaft Bramantes gewonnen haben, ist es erlaubt, die Frage nach den Lehren zu stellen, die er auf dem Gebiet der zeitgenössischen Baukunst in den verschiedenen Zentren ernten konnte, die auf seinem Wege lagen.

⁸⁹ Ortolani, Taf. 84. Die Pferde auf der Schilderung des Rennens übertreffen in bezug auf Schärfe und Naturnähe der Beobachtung der Haltung, der Geschmeidigkeit in den Bewegungen, der Muskulatur, des Charakters und des Ausdrucks alles, was die Malerei des Quattrocento bis dahin an Pferdedarstellungen geboten hatte. Es war weder von Andrea del Castagno, Paolo Uccello oder selbst von Piero della Francesca oder Mantegna übertroffen worden. Auch die Kupferstecher der Mantuanisch-Paduanischen wie der Lombardischen Kunstprovinz beschäftigten sich mit dem Pferdebild.

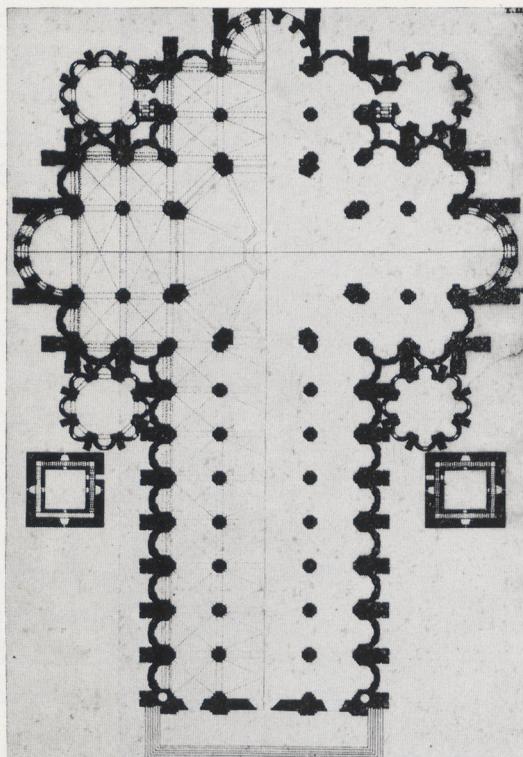
Calabi, Raccolte Italiane di Stampe, 1924/25, S. 217—232, Abb. 230, bildet ein schreitendes Pferd eines lombardischen Kupferstechers ab, dem das große Pferd am Bildrand des Stiches rechts sehr nahekommt. In der Fortsetzung des Aufsatzes (1926/27) bildet der Autor ein Pferd von Giovanni Antonio da Brescia ab (S. 62), das unverkennbar der gleichen Gruppe angehört. Auch Zoan Andrea, der in den siebziger und achtziger Jahren in Mantua tätig war, beschäftigte sich, namentlich als er an Mantegnas Triumph des Cäsar mitarbeitete, mit Pferdedarstellungen. Später, anscheinend fast gleichzeitig mit Bramante, trat er in Mailand, vermutlich im Umkreis des Sforzahofes auf. Es liegt nahe, anzunehmen, daß Bramante durch häufige Begegnung mit ihm und den anderen dieser Künstlergruppe angetrieben, sich dem Thema der Pferdedarstellung eifrig gewidmet hat. Die ausgezeichnete Wiedergabe auf dem Prevedari-Stich beweist, daß dieser Kupferstecher dem gleichen Kreise zuzurechnen ist.



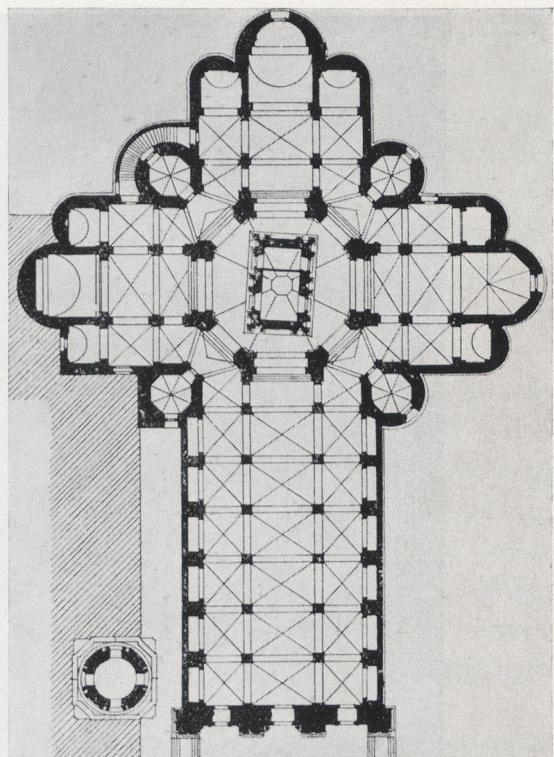
43. Ferrara, Palazzo Schifanoia, Der Jagdzug des Borso d'Este, Fresko, Ausschnitt

Im weiteren Umkreis des urbinatischen Herzogtums mußte die Wallfahrtskirche von Loreto den jungen Künstler als bedeutendstes Pilgerzentrum des Heimatlandes wie als neuester und größter Kirchenbau in den Marken gleichermaßen anziehen. Sie war in den siebziger Jahren des Jahrhunderts schon bis zu den Gewölben emporgewachsen, vielleicht zum Teil schon eingewölbt. Dort empfing er wichtige, ja entscheidende Anregungen für seine spätere Entwicklung als Baumeister. Auf dem Wege nach Norden mag er die etwa zwischen 1463 und 1474 erbaute, inzwischen untergegangene kleine Kirche der Osservanza in Pesaro gesehen haben. Ihr Typus läßt sich aus zeitgenössischen Abbildungen zurückgewinnen: kurze dreischiffige Gewölbebasilika (je ein Joch für Chorhaus und Querhaus, zwei für das Langhaus), oktagonaler Vierungsturm und Klostergewölbe, also, abgesehen von den Einzelformen, eine dem Architekturbild unseres Stiches verwandte Anlage⁹⁰.

⁹⁰ Filippini, Melozzo, S. 354ff., Abb. 4, 5, schreibt die Kirche dem Laurana zu (?).



44. Pavia, Grundriß



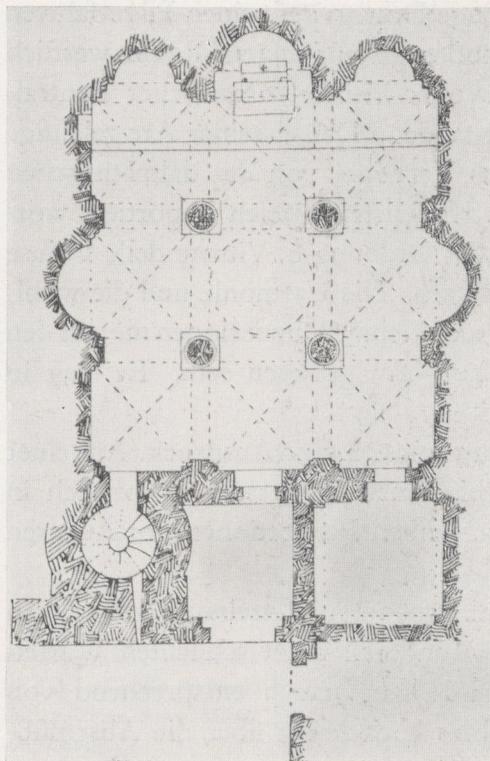
45. Loreto, Grundriß

Alle Anregungen, welche die Neuschöpfungen der Kirchenbaukunst in den Marken dem jungen Künstler übermittelten konnten, sind zunächst nicht in die Tiefe gegangen. Erst später, als er nach Pavia berufen ward, hat das Erlebnis von Loreto seine Früchte getragen. Mehr noch als an den Einzelformen der ältesten Teile des Paveser Domes wird man an dem Grundriß und dem Raumbild der um das Kuppeloktogen zentral gruppierten Raumteile die Hand Bramantes erkennen, der dort das System der Wallfahrtskirche, der Casa santa, in großartig konzentrierter Form wieder aufnahm. Ähnliches hatte die Kirchenbaukunst der Lombardie bis dahin noch nicht hervorgebracht (Abb. 44, 45).

Die Verbindung Bramantes mit Mantegna weist auch nach Mantua. Dort waren die beiden Kirchen Albertis, S. Andrea und S. Sebastiano, noch kaum über die Anfänge hinaus gediehen, und was die letztere erwarten ließ, mag ihm befremdlich erschienen sein. Vielleicht billigte er das Urteil des jungen Kardinals Francesco Gonzaga: „Attento che per essere fatto quello edifizio sul garbo antiquo non molto dissimile da quello viso fantastico de messer Baptista di Alberti, io per anchò non intendeva se l'haveva a reussire in chiesa o moschea o synagoga⁹¹.“

Der Gedanke der rhythmischen Travee, welcher bei Bramantes St.-Peter-Planung eine so vordergründige Rolle spielte, kann kaum auf einen anderen Ursprung zurückgeführt werden als die Kenntnis des albertinischen Neubaus von S. Andrea, von dem, wie gesagt, in den Jahren 1475 bis 1477, die als letzte für eine Besichtigung vor der Entstehung der Vorzeichnung zu unserem

⁹¹ Fabriczy, S. 84f. Der Brief datiert vom 16. März 1473; Wittkower, S. 44ff.



46. S. Vittore delle Chiuse, Marken, Grundriß nach Serra



47. S. Vittore delle Chiuse, Marken, Innenansicht nach Serra

Stich in Betracht kommen, nicht eben viel zu sehen war⁹². Immerhin dürfte es nicht gewagt sein, ein sorgfältiges Studium der im Gang befindlichen Arbeiten und der Pläne zu unterstellen, wenn auch die Architektur unseres Stiches erstaunlicherweise keine Anhaltspunkte liefert.

Nicht weniger befremdlich ist das Fehlen greifbarer Nachwirkungen der Betrachtung des Tempio Malatestiano zu Rimini, wenn auch ein dortiger Besuch stattgefunden hat, wie Einzelheiten der Architektur des Stiches und der Mailänder Werke Bramantes beweisen, die allerdings dem Augustusbogen, nicht dem Albertibau, entlehnt sind (siehe unten S. 70).

So ist der Gewinn, den Bramante aus dem Studium der zeitgenössischen baukünstlerischen Unternehmungen in den von ihm durchwanderten Kunstprovinzen, welche für spätere Generationen so hohe Bedeutung erlangen sollten, gering gewesen, wenn man von dem einen großen Werk, Loreto, absieht, dessen ursprüngliche Erscheinung mehr mittelalterliche Gepflogenheit als der Geist des Rinascimento bestimmt hatte.

Es mag der geistigen Unabhängigkeit, der inneren Abgeschlossenheit des Autodidakten entsprochen haben, wenn der Urbinate nicht nur in seiner ersten zusammenfassenden architektonischen Äußerung, dem Prevedari-Stich, sondern zitlebens den Rückgriff auf mittelalterliche Grundideen nicht verschmäht hat.

Der Sakralbau, den das große graphische Blatt darstellt, folgt in den Grundlagen trotz des antikischen Gewandes, das ihn umhüllt, nachweisbaren mittelalterlichen Vorbildern.

⁹² Hubala, S. 83, Anm. 3.

In dem Landstrich zwischen Urbino und Loreto, den der junge Donato auf seinen Pilgerfahrten nach dem berühmten Madonnenheiligtum⁹³ durchwandern mußte, ist auf engem Raum westlich von Ancona eine Gruppe ebenso eigenartiger wie eindrucksvoller kleiner romanischer Zentralbauten konzentriert. Sie sind alle zwischen 1150 und 1250 entstanden. Das in seiner Art geläufige tetrastyle Grundrisschema wie die Raumgruppierung mag aus Venetien, von der dalmatinischen Küste her oder, was wahrscheinlicher ist, aus dem südlichen Hohenstaufenreich importiert worden sein. Die wichtigsten dieser Kirchen sind in chronologischer Ordnung S. Vittore delle Chiuse (Abb. 46, 47), S. Maria de le Móje bei Jesi und S. Croce in Sassoferato. Die Harmonie und die wohlproportionierte Raumkomposition sowie die Monumentalität trotz kleiner Dimensionen mögen den architektonischen Grundvorstellungen des jungen Künstlers konform gewesen sein. Er mag in diesen Bauten einen Hauch antiken Geistes verspürt haben.

Unter ihnen bringt S. Vittore delle Chiuse den Anlagetypus am reinsten zum Ausdruck. Auf einer Anhöhe inmitten eines engen von kahlen Felswänden umschlossenen Talkessels erhebt sich in eindrucksvoller Isolierung das hochgereckte Bauwerk. Den schlanken Proportionen des Äußeren entspricht das Innere.

Um den quadratischen, von achteckigem Klostergewölbe überspannten Mittelraum gruppieren sich die acht nahezu gleich hohen Seitenräume, vier schlanke Rundpfeiler mit schlichten Würfekapitellen tragen die Gurtbögen, der dem byzantinisch-romanischen Brauch entsprechend von Apsidiolen flankierte Chor ist durch ein kurzes tonnengewölbtes Joch leicht über die Abschlußwand hinausgezogen, in der Querachse beiderseits weitere Apsidiolen⁹⁴.

Was dieses Bauwerk von den echten byzantinischen (etwa S. Giacomo del Rialto in Venedig) absetzt, wird deutlich: neben den hochgestellten Proportionen die Form der Stützen und der Gewölbe, vor allem die Trompen und das polygonale Vierungsgewölbe, kurz der romanische Stilcharakter.

Die nicht weniger beachtliche Kirche S. Croce bei Sassoferato stimmt in etwas reicherer Einzelbildung (z. B. die in der Längsrichtung den Pfeilern angefügten Vorlagen aus antiken Säulenschaften mit reichen archaisierenden romanischen Kapitellen) grundsätzlich mit San Vittore überein. Die ursprüngliche Abdeckung der Vierung ist im 14. Jahrhundert durch ein Kreuzrippengewölbe ersetzt worden. Bemerkenswert ist, daß das Seitenschiffjoch neben dem Chor an der Außenseite ebenso durch eine Apsidiole ausgezeichnet ist wie die beiden Joche der mittleren Querachse⁹⁵.

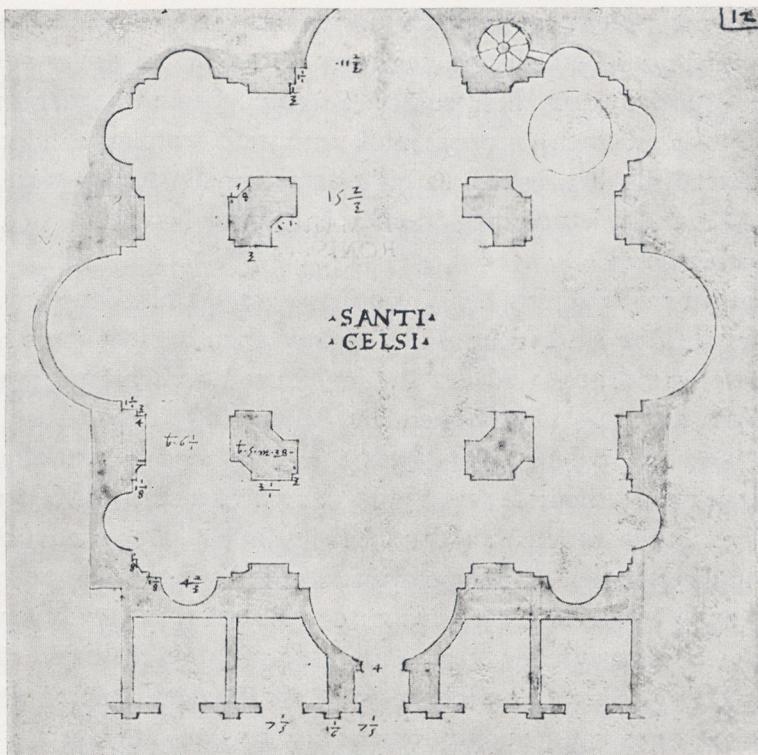
Den gleichen Typus repräsentiert die interessante Doppelkirche von S. Claudio al Chienti, deren unterer Teil in gedrungeneren Proportionen und in knapperen Formen (vierkantige Pfeiler) sich den beiden vorgenannten Beispielen eng anschließt. Die Oberkirche, schlanker in den Raumverhältnissen, wiederholt die Anlage der unteren⁹⁶.

⁹³ Schudt, S. 146ff., 176; Keller, S. 36. In den Jugendjahren Bramantes hatten die Pilgerfahrten nach Loreto einen solchen Aufschwung genommen, daß im Jahre 1468 der Entschluß gefaßt wurde, über der Casa Santa, die bis dahin nur mit einem von Säulengängen umgebenen Schutzhause versehen war, eine neue, große Wallfahrtskirche zu errichten.

⁹⁴ Toesca, S. 574f., zieht den beachtlichen Vergleich mit S. Cataldo in Palermo, welcher eher auf eine Typenübernahme aus Unteritalien als aus dem byzantinisch beeinflußten Gebiet schließen läßt; Serra, Arte Marche, S. 58f.

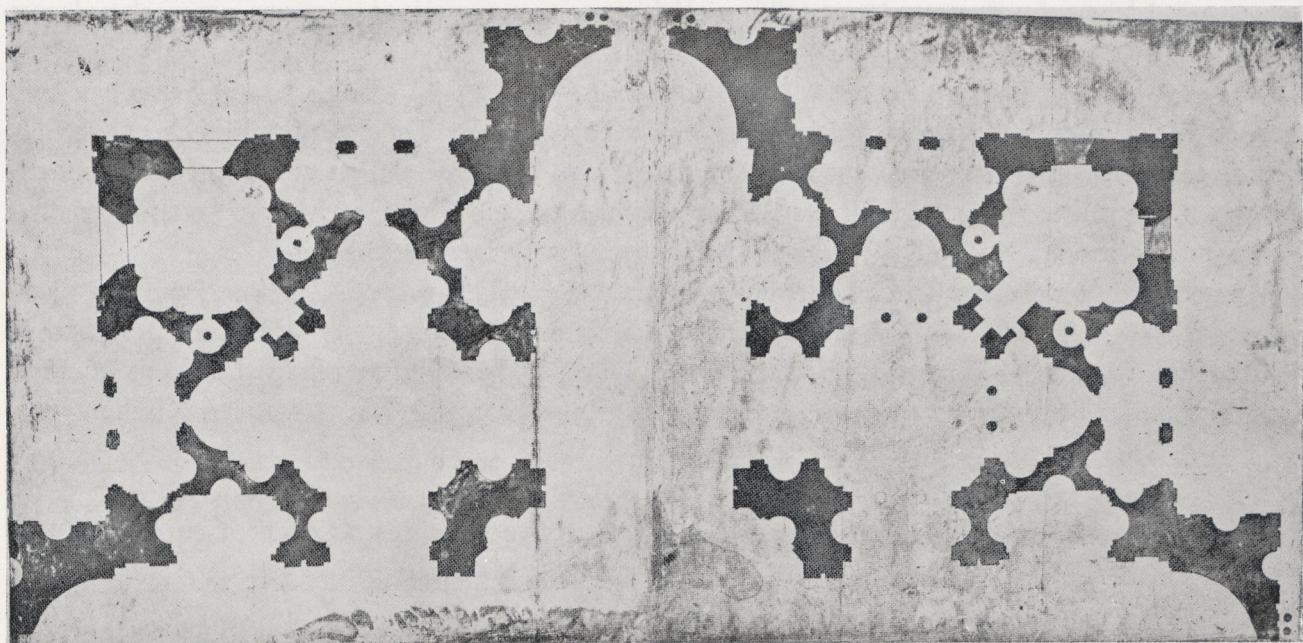
⁹⁵ Serra, Riflessi bizantini, S. 298ff., Abb. 295, 296, 300. An der gegenüberliegenden Seite verhindert der anschließende Konventsbau die Anfügung einer Apsidiole.

⁹⁶ Toesca, S. 575, neigt zu einer etwas früheren Datierung als Serra, S. 302ff., Abb. 301—303, der den Bau in das Ende des 12. Jhs. setzt. Die im Laufe der Zeit stark heruntergekommene Oberkirche befindet sich zur Zeit in der Wiederherstellung. Ob die beiden Kirchen durch eine mittlere Öffnung im Sinne der romanischen Palastkapellen verbunden waren, wird der Abschluß der Arbeiten vielleicht klären.



48. Bramantes Entwurf für SS Celso e Giuliano in Rom.
Codex Coner, Soane-Museum, London

49. Grundriß Bramantes für St. Peter, Uffizien Nr. 1 A



Im Grundriß verwandt, aber im Aufriß nicht un wesentlich abweichend ist die etwa 10 km westlich von Jesi im Tal des Erino gelegene S. Maria de le Móje. Das hohe Mittelschiff wird von einem in der Längsachse durchlaufenden Tonnengewölbe überspannt. Mehrfach abgekantete Pfeiler tragen die Gurtbogen, das Kämpfergesims des Gewölbes und die Scheidbogen der Seitenschiffe, die dem tektonischen Gerüst des Mittelschiffes untergeordnet sind. So entsteht eine Staffelung der

Raumwerte im Sinne eines pseudobasilikalen Querschnittes, so verwandelt sich der Zentralbau, den der Grundriß bei flüchtiger Betrachtung vermuten ließ, in einen Richtungsbau⁹⁷.

Nicht nur, daß die Erinnerung an diese eindrucksstarken Bauten wieder auflebte, als Bramante den Tempel für den Prevedari-Stich entwarf, muß unterstellt werden, sondern daß ihr Bild seine Phantasie zeitlebens beschäftigt hat, ja daß es bis zuletzt sein Bestreben war, diesen Anlagetypus, der ihm offenbar als Konkretisierung des idealen Sakralbaus erschien, den Erfordernissen der „buona architettura“ anzupassen.

Ein unvoreingenommener Vergleich der Grundrisse genügt als Beweis. Die Unterschiede in den Einzelformen der Aufrisse sind nicht Widerlegung, ebenso nicht die additive oder multiplikative Erweiterung des Grundrisses und des Raumgefüges durch Hinzufügung weiterer Joche, Fortsetzung der Nischen an den Außenflanken der Seitenschiffe usw. Auch dieses war ja schon in Sassoferato eingeleitet und in dem ebenfalls als eine Umprägung mittelalterlicher Baugedanken zu verstehenden Neubau der Kathedrale von Urbino durch Francesco di Giorgio mit seinen Querhaustribunen und seinen Nischenreihen an den Außenwänden. Der pseudobasilikale Querschnitt und die Wertstaffelung der Räume des Tempels auf dem Prevedari-Stich entspricht der Hierarchie der antiken Säulenordnung in ihrem Verhältnis zu den Bogen und Gewölben. Bei S. Maria de le Móje war eine ähnliche subordinierende Verflechtung der tektonischen und räumlichen Einheiten, vielleicht als Nachklang des antiken Gewölbebaus oder als Wiederaufnahme römisch-byzantinischer Baugedanken im Sinne der sogenannten Protorenaissance zu konstatieren.

Es führt kein weiter Weg von diesem Bauwerk bis zu dem Tempel auf dem Prevedari-Stich, der sich als eine Synthese lebendiger mittelalterlicher Traditionen und aus dem antiken Formenschatz ans Licht gezogener und mit Hilfe vielfältiger neuer Gestaltungsrezepte umgeschmolzener Schmuckelemente zu erkennen gibt.

Der Plan für die Kirche SS. Celso e Giuliano in Rom (Abb. 48), die als letzter Sakralbau Bramantes gelten muß, schließt den Kreis seiner Gedanken über das Thema des christlichen Kirchenbaues, die sich bis zu seinem Lebensende um jene im Vorhergehenden angedeuteten Probleme bewegten. Ist nicht schließlich der erste Entwurf für St. Peter (Uff. 1A; Abb. 49) eine in reichste Form und kolossalen Maßstab gesteigerte Entfaltung verwandter Gedanken?

Brunelleschi hatte unter Umgehung des gotischen Gewölbebaus den Rückgriff auf die flachgedeckte altchristlich-mittelalterliche Säulenbasilika getan, Bramante, der Sohn des adriatischen Küstenlandes und der lombardischen Wahlheimat, dem der Gewölbebau offensichtlich als höchstes Erfordernis des Sakralbaus erschien, auf den byzantinisch-romanischen trestylen Kirchentypus.

Bramantes Verhältnis zur Architekturtheorie des Quattrocento und sein Aufenthalt in Mailand

Die Frage nach dem Verhältnis Bramantes zur Architekturtheorie des Quattrocento ist für die Beurteilung der Persönlichkeit des Urbinate von entscheidender Wichtigkeit. Sie ist pragmatischer und chronologischer Art. Wenn der Nachweis gelingt, daß sowohl das Architekturbild des Kupferstiches wie die frühen Bauten des Meisters in Mailand Züge aufweisen, welche einerseits die ge-

⁹⁷ Daß Bramante diese Kirchen gekannt haben muß, wird, abgesehen von den künstlerischen Erwägungen, durch ihren Charakter als kleine Zentren örtlicher Pilgerfahrten, die, älter als das Lauretanische Heiligtum, in den Jugendtagen Donatos ihre Anziehungskraft auf die Bevölkerung der angrenzenden Gebiete sicherlich nicht eingebüßt hatten.

nannten 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 Schriften jener Autoren erweist, dann wird eine der entscheidenden Ursachen der Bewunderung, welche ihm von Serlio an als dem Erwecker der „guten Baukunst“ entgegengebracht wurde, aufgedeckt⁹⁸. Bramante hätte dann 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 in diesem frühen Stadium des Wirkens Bramantes besondere Bedeutung zukommen.

Das Auftreten Bramantes in Mailand muß ereignishaft gewirkt haben. Schon die anfänglichen Werke, sein Anteil an S. Satiro und die angrenzende Marienkirche, das dazugehörige Baptisterium als erste geschlossene Eigenleistung, besonders S. Maria delle Grazie, führten weit hinaus über das, was Filarete am Ospedale Maggiore vorgeführt hatte, selbst über die florentinisch beeinflußte Raumkonzeption der Portinarikapelle. Zum erstenmal waren auf Mailänder Boden Bauten entstanden, die ein ersehntes, nach antiken Vorbildern, oder was dafür gehalten wurde, geformtes Ideal zu verwirklichen und zu einer neuen, großen Raum- und Formkonzeption zu führen schienen. Der Schöpfer dieser Werke, der aus dem berühmten Urbino zugewanderte Meister, mag daher den Zeitgenossen in der Tat als der Wiedererwecker der „guten Baukunst“ erschienen sein. Die Befähigung hierzu mußte über Intuition und praktische Erforschung antiker Denkmale hinaus theoretische Studien voraussetzen, die er am Hofe zu Urbino beginnen, auf der Wanderschaft fortsetzen und in Mailand vertiefen konnte. Den Wendepunkt brachte ohne Zweifel am Ende des Mailänder Aufenthaltes der Gedankenaustausch mit Leonardo da Vinci, der sich für beide Meister überaus fruchtbar erwies (vgl. die Sakralbaustudien Leonardos)⁹⁹. Die lombardischen Eindrücke behielten bis zum Ende seines Lebens trotz der Begegnung mit der römischen Welt ihre Wirksamkeit.

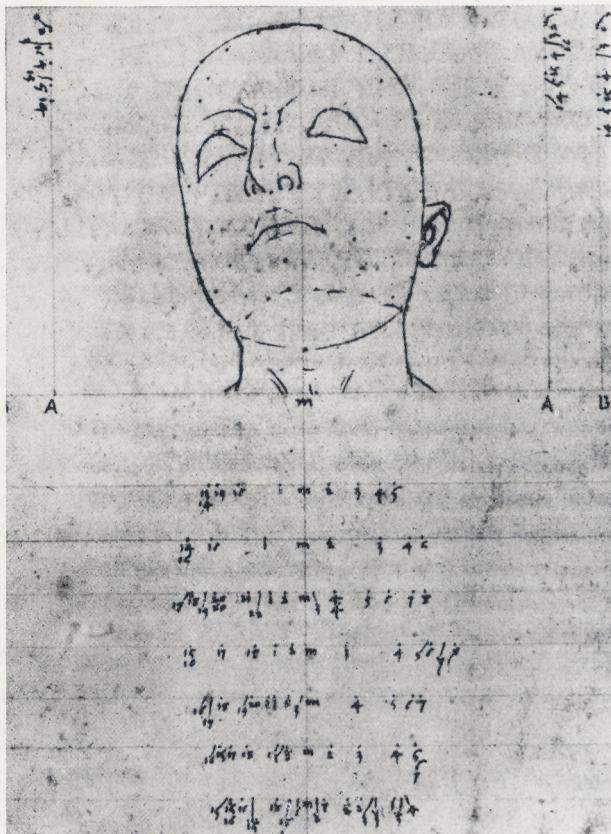
Die folgenden Ausführungen werden die Frage zu behandeln haben, welche Möglichkeiten zu theoretischer Ausbildung sich dem Meister vor dem Stichjahr 1481, dem Entstehungsdatum unseres Stiches, geboten haben. Der Einfluß Pieros della Francesca steht, wie oben gezeigt werden konnte, außer Zweifel. Die älteste 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 Pieros perspektivische Regeln abstrahieren konnte, so entsprechen die Grundsätze, nach denen die Raumperspektive des Stiches konstruiert ist, den mathematischen Verfahrensregeln des Traktates. Man kann noch einen Schritt weitergehen: Einzelheiten, wie die Konstruktion des Vierungsbogens, der Pfeilersockel, des Kandelaberunterbaus, ja sogar zwei in Untersicht gegebene Köpfe von Kriegern an der rechten Bildseite, scheinen unmittelbar den Illustrationen des Parmensischen Codex entlehnt zu sein, dessen Entstehung Bramante wahrscheinlich miterlebt hatte (Abb. 50)¹⁰⁰.

Derartige nach oben gewandte und daher in perspektivischer Verkürzung gezeichnete Köpfe sind in dem Bramante zugängig gewesenen Umkreis der Quattrocentomalerei nicht fremd (z. B. Francesco del Cossa, Ercole de Roberti, Mantegna). Im vorliegenden Falle, in dem sie, nicht begründet durch das Darstellungsthema, allem Anschein nach einer demonstrativ-didaktischen Auf-

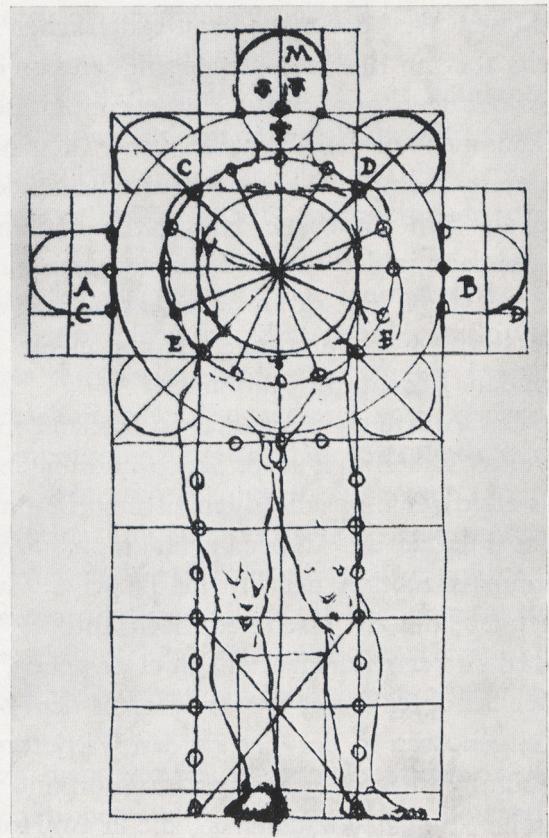
⁹⁸ Serlio, III, fol. 64; Palladio, IV, 64, der den Ausspruch Serlios übernimmt.

⁹⁹ Heydenreich, Die Sakralbaustudien Leonardos da Vinci.

¹⁰⁰ Fasola, S. 46, Atlante Tav. XIV, XV, XIX, XL, LXXII.



50. Piero della Francesca, perspektivische Studie, Handzeichnung



51. Francesco di Giorgio Martini. Der komposite Kirchentypus, Grundriß

gabe zu dienen haben, liegt es nahe, nach bestimmten theoretischen Quellen zu suchen. In dem Traktat Pieros della Francesca lassen sie sich in der Tat finden.

Die bekanntlich am Hofe Federicos da Montefeltro besonders lebhaften Erörterungen über das in mittelalterlichen Vorstellungen wurzelnde Verhältnis der Kunst, namentlich der Baukunst, zu den mathematischen Wissenschaften, die ihrerseits zu den „artes liberales“ gerechnet wurden, waren im siebenten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts im vollen Gang¹⁰¹. Donato Bramante hatte also in den aufnahmefähigsten Jahren des Lebens reichlich Gelegenheit, theoretische Kenntnisse zu erwerben.

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 nach dem für uns entscheidenden Entstehungsdatum des Stiches, im Austausch mit Leonardo da Vinci veröffentlicht wurde. Sein Werk war ohne Zweifel das Resultat jahrzehntelanger Studien¹⁰². Bramante könnte also in der Frühzeit seines Mailänder Aufenthaltes in einen Gedankenaustausch mit ihm getreten sein, wenn es auch wahrscheinlicher ist, daß in diesem Falle Bramante der Anreger war, denn seine vor- und frühmailändischen Malereien und namentlich der Prevedari-Stich verraten

¹⁰¹ Blunt, S. 50, Anm. 3.

¹⁰² Blunt, S. 44. Über die mathematischen Grundsätze Paciolis und sein Verhältnis zu Leonardo da Vinci hat Pierre Speziali neue Gedanken vom Standpunkt des Mathematikers in einem Vortrag im Schweizer Kulturinstitut in Rom am 8. März 1963 entwickelt.

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 legt¹⁰³, trifft ohne Zweifel auf Bramante zu, und das Lob, das jener in dem berühmten Brief über den Bau von St. Peter an Messer Bartolomeo von Florenz dem Urbinate spendet¹⁰⁴, zielt sicherlich in erster Linie auf dessen intuitives Erfassen der Grundregeln der „guten Baukunst“ ab.

Die mathematisch-perspektivischen Prinzipien, die Bramante in der vormaländischen Zeit und zu Anfang des Aufenthaltes in der lombardischen Metropole sich zu eigen machen konnte, und von denen der Prevedari-Stich eine Vorstellung vermittelt, genügen nicht, die zu Anfang des Kapitels gestellte Frage zu beantworten, da die mathematischen Wissenschaften nur *eine* Seite der humanistischen Architekturtheorie umfassen.

Leon Battista Alberti soll bekanntlich das Manuskript zu seinen zehn Büchern über die Baukunst im Jahre 1452 dem neugewählten Papste Nikolaus V. vorgelegt haben. Die Niederschrift war vom Jahre 1443 an erfolgt. Im Druck erschien das Werk erst im Jahre 1485 in Florenz¹⁰⁵. Ein unmittelbarer Einfluß albertinischer Grundsätze, die bei dem Stich wie in den frühesten Mailänder Bauten Bramantes angewandt zu sein scheinen (siehe unten S. 92), 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.

Das „Trattato di architettura civile e militare“ von Francesco di Giorgio Martini wurde offenbar erst nach 1482 begonnen und nicht vor 1492 abgeschlossen, wenn auch seine theoretischen Vorstudien früher eingesetzt zu haben scheinen¹⁰⁶. Was Bramante in seinen frühen Werken, namentlich in dem Stich, mit Francesco di Giorgio gemein zu haben scheint, ist die Herkunft der Kunst beider Meister aus der praktischen Erfahrung¹⁰⁷. Auch Francescos Auffassung über die Verbindung von zentralisierter Anlage und Langhaus deckt sich mit den Gedanken Bramantes, wie sie in der Frühzeit in dem Architekturbild des Stiches, in S. Maria delle Grazie, in Pavia und ganz am Ende seiner Laufbahn im Ausführungsentwurf für St. Peter Ausdruck gefunden haben (Abb. 51).

Sind diese Berührungs punkte Zufall, oder beruhen sie auf der Kenntnis von Manuskripten, auf persönlichem Gedankenaustausch? Es ist die gleiche Frage, die sich in bezug auf das Verhältnis Bramante — Alberti stellte. Der Neubau des Domes von Urbino muß kurz nach 1474 eingeleitet worden sein (siehe S. 25). Er ist das Werk Francescos di Giorgio. Bramante hat das um 1494 im Rohbau (bis auf die erst 1534 aufgesetzte Vierungskuppel) vollendete Gebäude zwar nicht mehr gesehen, aber eine Begegnung und ein Gedankenaustausch mit dem Sienesen dürfen unterstellt werden (Abb. 13).

In Mailand war das Gespräch über Grundfragen der Baukunst durch die gewaltige Aufgabe der Vollendung des Domes nie ganz verstummt. Die brennende Frage der Erbauung des Tiburio, das Auftreten Filaretes und der Bau und die Ausschmückung der Portinarikapelle an S. Eustorgio, schließlich die Kunsttätigkeit am Hofe des Francesco und Galeazzo Maria Sforza gaben ihm neue

¹⁰³ Vasari, IX, S. 105.

¹⁰⁴ Michelangelo, Briefe (Karl Frey) Nr. 12, S. 199.

¹⁰⁵ Wittkower, S. 3, Anm. 1.

¹⁰⁶ Wittkower, S. 11, Anm. 1.

¹⁰⁷ Wittkower, S. 11. Über den empirisch-autodidaktischen Charakter der Kunst Bramantes siehe S. 27, Anm. 3.

Nahrung. Von dem in jenen zwei Jahrzehnten vor dem Erscheinen Bramantes und Leonards entstandenen „Trattato di Architettura“ des Filarete kann Bramante die Niederschrift des Codex Trivulzianus, die unter Francesco Sforza (1450–1466) entstanden war, kennen gelernt haben. Einige darin enthaltene Gedanken über Sinn und Anwendung der Säulenordnungen mögen ihm nützlich gewesen sein¹⁰⁸.

Die Lehren des „Trattato di Architettura“ wurden durch den Anblick der ausgeführten Bauten Filaretes ergänzt. Das Ospedale Maggiore hat Bramante zwar nicht mehr in der Gestalt sehen können, in der es der Meister hinterlassen hatte, als er im Jahre 1469 aus dem Leben schied, aber es dürfte ihm nicht schwere Gefallen sein, die Zutaten der Nachfolger, namentlich Guiniforte Solaris, von dem Werke Filaretes zu scheiden.

Schon im Jahre 1477 konnte er in Bergamo die Anfänge des im Jahre 1459 eingeleiteten Domneubaus studieren. Von den Absichten wird man sich, ausgehend von der bekannten Zeichnung Filaretes, kaum eine genaue Vorstellung machen können. Was Bramante davon sehen konnte, ist schwerlich mehr gewesen als das, was heute noch erkennbar ist, nämlich der aus Quadermauerwerk ausgeführte Sockel, der aber die Eigenart des Erbauers gut veranschaulicht. Ein scheinbar untergeordnetes, für die Stilanalyse jedoch nicht unwichtiges Detail, die Zeichnung des Bodenprofils und der Deckplatte des Sockels, die, gleichmäßig aus Karnies und Platte gebildet, einmal nach oben, einmal nach unten gerichtet sind, ganz im Widerspruch zur Regel. Gleiches ist am Ospedale Maggiore zu beobachten und in reicherer Zusammensetzung an den Pfeilersockeln des Tempels auf dem Prevedari-Stich und an den älteren Teilen des Domes von Pavia. Bramante hatte diese regelwidrige Eigenart schon am Augustusbogen zu Rimini kennengelernt (Abb. 52)¹⁰⁹.

Ob Bramante aus dem verlorenen Traktat über Perspektive, das Vincenzo Foppa laut Angabe Lomazzos verfaßt haben soll, Gewinn ziehen konnte, ist nicht nachprüfbar, aber auch wenig wahrscheinlich, da er sich bereits in seinen vormaländischen Werken als Meister der Perspektive ausgewiesen hatte. Gewisse Einzelheiten, die auf verwandte Grundanschauungen hindeuten, hatte er dem Freskenschmuck der Portinarikapelle und der Chorwand der Certosa von Pavia entlehnt, jedoch scheinen die Beziehungen beider Meister sich nicht auf einseitiges Geben und Nehmen beschränkt, sondern zu einem fruchtbaren Austausch entwickelt zu haben (Abb. 53)¹¹⁰.

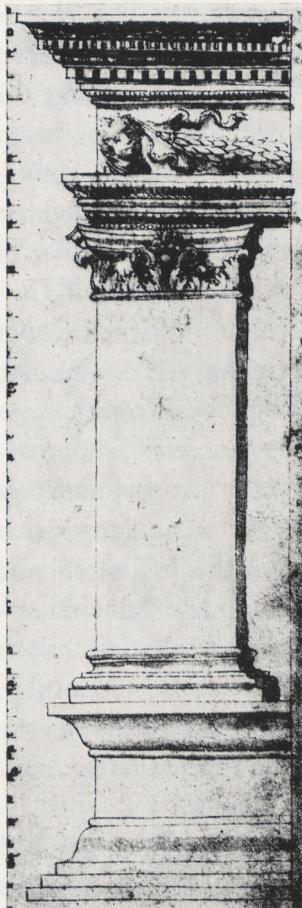
Es drängt sich nun die weitere Frage auf, ob die grundsätzlichen Übereinstimmungen der frühen Architekturpraxis Bramantes, wozu auch der Prevedari-Stich zu rechnen ist, mit gewissen theoretischen Grundsätzen Albertis, Filaretes und Francescos di Giorgio etwa auf eine gemeinsame theoretische Studienquelle, nämlich auf Vitruv, zurückgeführt werden können. In Urbino konnte er keinen unmittelbaren Begriff von den Architekturlehren Vitruvs gewinnen. Die Bemühungen des Herzogs Federico um eine Übersetzung des lateinischen Textes waren, wie Francesco di Giorgio mit Bedauern feststellte, ohne Erfolg geblieben¹¹¹.

¹⁰⁸ Tigler, S. 18ff. An dieser Stelle sei an die überwiegend praktische Zielsetzung der mittelalterlichen Architekturtraktate erinnert, die in erster Linie technische Anweisungen geben wollten. Die frühen Architekturbücher des Quattrocento einschließlich der albertinischen haben noch viel von diesem praktisch-didaktischen Charakter bewahrt, bis Leonardo das theoretisch-„wissenschaftliche“ Element in den Vordergrund rückte. — Vgl. Panofsky, Dürer, S. 142f.

¹⁰⁹ Öttingen, Filarete, VII, S. 221ff., Lazzaroni-Muñoz, Abb. (nach dem Codex Magliabechianus), Tav. V, Fig. 5.

¹¹⁰ Pauli, in Thieme-Becker, Vincenzo Foppa, führt das Interesse Foppas an Architektur und Perspektive auf Anregungen Bramantes zurück. Lomazzo berichtet über eine von Foppa außer dem Traktat über die Malerei verfaßte Abhandlung über die Quadratura des menschlichen Körpers und die Konstruktion des Pferdekörpers; sie sei durch Federzeichnungen erläutert gewesen. Dürer habe sie gekannt. Es liegt nahe, an eine Verbindung mit Bramante zu denken. Wer war in diesem Falle der Gebende? Schlosser, S. 125 und 127, Blunt, S. 44, Anm. 1.

¹¹¹ Schlosser, S. 120f.



52. Antonio Filarete, Architekturtraktat, Details



53. Mailand, S. Eustorgio, Cappella Portinari

Alle bei Lebzeiten Bramantes gedruckten Ausgaben Vitruvs sind zwischen 1487 und 1511 erschienen und scheiden damit für unsere Betrachtung aus. Eine Begegnung mit Fra Giocondo, dem besten Kenner des antiken Architekturlehrers und der römischen Denkmälerwelt am Ende des Quattrocento, kann nicht stattgefunden haben, da der gelehrte Frate in jenen entscheidenden Jahren in Frankreich weilte¹¹².

Ob Bramante aus einer der zahlreichen damals nur in lateinischer Sprache vorhandenen Handschriften des antiken Autors Belehrung schöpfen konnte, hängt weitgehend von der Klärung jener viel erörterten Frage zusammen, wie die in erster Linie vermutlich auf Cesariano zurückgehende Überlieferung, er sei „illiteratus“ gewesen, verstanden werden muß.

Mit dieser Fragestellung nähern wir uns dem Kernproblem unseres Aufsatzes und zugleich einem der entscheidenden Punkten 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 hatten¹¹³.

¹¹² Fensterbusch, Vitruv, S. 11ff.

¹¹³ Alberti, III, 16.

Geymüllers Kampf gegen die Behauptung Cesarianos klingt wie ein temperamentvoller Ehrenrettungsversuch für seinen Helden und entbehrt nicht subjektiver Färbung¹¹⁴. Auch neueren Autoren, die sich mit dem Problem beschäftigt haben, scheint es schwerzufallen, 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 „moderner“ Bildungsideal verpflichteten Generation sich gesträubt haben mag, den zu seiner Zeit bereits diskriminierenden Begriff des „illetterato“ mit dem von ihm bewunderten Großen zu verbinden¹¹⁵.

Die historischen Fakten lassen jedoch den Sachverhalt in einem anderen Lichte erscheinen. Papst Julius II. hatte Bramante in vorgerücktem Alter als Anerkennung seiner vielfältigen Verdienste und wahrscheinlich auch, um ihm eine Altersversorgung zu sichern, die einträgliche Pfründe eines päpstlichen Bullators übertragen¹¹⁶. Nun war aber für die Bullatores litterarum apostolicarum vorgeschrieben, daß sie „illiterati“ sein müßten¹¹⁷. Diese Vorschrift, von der in Ausnahmefällen Dispens erteilt ward, wurde zur Zeit Bramantes noch streng befolgt. So gewährte der Papst noch im Jahre 1524 für einen Bewerber Dispens, nachdem Zeugen bestätigt hatten, daß der Betreffende zwar des Lesens und Schreibens kundig, wenn auch nicht sehr geübt, im übrigen aber eine zuverlässige Persönlichkeit sei¹¹⁸. Es wird deutlich, daß das Ziel der Bestimmung ein höchst wichtiges war, nämlich Urkundenfälschungen 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 verlangte¹¹⁹.

„Bramante asdruvaldinus, monachus conversus monasterii Fossenove“ wurde am 27. Juli 1512 (rund zwei Jahre vor seinem Tode) zum bullator litterarum apostolicarum ernannt¹²⁰. 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 anlegen. Vasari berichtet, der Roverepapst habe dem großen Baumeister diese einträgliche Pfründe, welche 800 Dukaten im Jahre einbrachte, zur Belohnung für seine Verdienste verliehen, und dieser habe, so erzählt er weiter, eine Druckmaschine mit Schraube zur Erleichterung der Arbeit konstruiert¹²¹.

Die Ernennung erfolgte ohne vorhergehenden Dispens, ebenso wie die seines Nachfolgers, Mariano Fetti (Foeti), des berühmten Buffones Papst Leos X., der ebenfalls dem Zisterzienserorden als Laienbruder beitreten mußte. Dieser galt trotz freundschaftlicher Beziehungen zu einigen Künstlern seiner Zeit als ein Mensch, dem es an jeglicher Lebensart gebrach¹²². Angesichts der in

¹¹⁴ Geymüller, St. Peter, S. 21. Die Beweisführung ist in keinem Punkte stichhaltig, sie ist z. T. in sich widerspruchsvoll und durch neuere Erkenntnisse der Forschung, welche die nach Erscheinen seines Werkes erfolgte Öffnung der Vatikanischen Archive ermöglichte, überholt.

¹¹⁵ Vasari, VII, S. 125; Wittkower, S. 13, Anm. 1; Förster, S. 23.

¹¹⁶ Vasari, VII, S. 133; Pastor, IV, S. 403f.

¹¹⁷ Baumgarten, S. 2; Sabba Castiglioni, Ric. 111.

¹¹⁸ Hofmann, II, S. 85.

¹¹⁹ Baumgarten, S. 87ff. Den beiden Siegelbeamten wurden, offenbar um ihnen das ordnungsgemäße Registrieren der Urkunden zu ermöglichen, „clericis literatis familiares“ beigegeben. Es scheint, daß Mißbräuche dieser Gewohnheit sich im Laufe der Zeit einstellten. Dieses und die zunehmende Verbesserung der technischen Reproduktionsverfahren (Buchdruckerkunst) machten aus naheliegenden Gründen die alte Vorschrift bald gegenstandslos. Möglicherweise ist die Dispens von 1524 die letzte gewesen. Als Sebastiano del Piombo im Jahre 1531 ernannt wurde, schien man eine solche nicht mehr für erforderlich gehalten zu haben, obschon er ohne Zweifel des Lesens und Schreibens kundig war.

¹²⁰ Hofmann, II, S. 87.

¹²¹ Vasari, V, S. 133; Milizia, S. 182.

¹²² Pastor, IV, S. 404.

jener Zeit noch 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, mehren sich die Zweifel an der Darstellung Vasaris, der weniger Glaubwürdigkeit gebührt als der gegenteiligen Angabe des Mailänder Cesarianus. Selbst Geymüller, dem es darum zu tun war, alles was zugunsten 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“¹²³.

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, der in erster Linie um die wirtschaftliche Sicherstellung des Sohnes besorgt war, 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. Für einen niederen Weltkleriker war nach damaligem Usus nur die Kenntnis des Lesens, nicht des Schreibens vorgeschrieben. Wäre er dem Klosterleben zugeschlagen worden, so hätte er in einem geistlichen Orden eintreten müssen, von dem aus er als Angehöriger eines nicht privilegierten Standes bei entsprechender Ausbildung, genügender Fähigkeit und Protektion Zugang zum höheren Klerus hätte finden können. Das alles war aber bekanntlich nicht der Fall. So bleibt es dabei, daß keinerlei Anzeichen einer wie auch immer gearteten Elementarausbildung bei Bramante nachgewiesen werden können.

Etwa 330 Jahre später hat Girolamo Tiraboschi¹²⁴ die Stelle bei Vasari zutreffend umschrieben, indem er unter Umgehung der Angaben über die Grundausbildung sagt: „Che da essi (von den Eltern) venisse presto applicato allo studio della pittura, o che da essi impiegato alla campagna, egli per naturale inclinazione da *se stesso* apprendesse le arti del disegno . . .“ So wird man sich die Lage der Familie und des heranwachsenden Donato vorstellen müssen.

Damit dürfte auch der weiteren Behauptung des Aretiners, der Knabe habe sich außer im Lesen und Schreiben auch im Rechnen geübt, „si esercitò grandemente nello abbaco“, wörtlich: „übte sich gründlich im Rechenbuch“, der Boden entzogen. 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 Einwölbigen großer Räume geübten lombardischen Muratori dürfte er in der Mailänder Zeit unschwer geeignete Gehilfen gefunden haben. Als er den Bau von St. Peter leitete, entlasteten ihn zahlreiche geübte technische Hilfskräfte, Maurermeister, Zeichner und Rechenmeister (computisti), denen nicht nur die Buchführung, sondern auch die Massenberechnungen oblagen¹²⁵. Ganz am Ende seines Lebens wurde ihm Fra Giocondo, der sich vielleicht unter den Zeitgenossen der größten ingenieurtechnischen Erfahrung rühmen durfte, beigegeben. Auch unter Raffael blieb diese Trennung zwischen technischer und künstlerischer Leitung sogar in gesteigertem Maße bestehen.

¹²³ Geymüller, St. Peter, Textband, S. 19f., widerspricht sich einige Zeilen weiter, indem er sich auf die Angaben Vasaris beruft, später nimmt er das wieder zurück.

¹²⁴ Tiraboschi, VI, 2, S. 443ff.

¹²⁵ Wolff Metternich, St. Peter-Chor, S. 280, Anm. 31. Unter den Gehilfen Bramantes in den letzten Lebensjahren tritt Giuliano Leno hervor, der dem Meister auch im Zeichnen von Bauplänen behilflich war (Vasari, VII, S. 141).

Von den Bauten des Meisters in Mailand stellte keiner statische Anforderungen, an welche man nicht schon seit dem Mittelalter gewohnt war. Das bekannte Gutachten über die Modelle für den Tiburio des Domes¹²⁶, obzwar das Bekenntnis eines überragenden Geistes, vermeidet jedes Eingehen auf mathematisch-statische Probleme höherer Ordnung.

Die am Prevedari-Stich abzulesenden Proportionen sind so einfach und entsprechen noch so weitgehend mittelalterlicher Tradition (zu vergleichen die oben besprochenen romanischen Zentralbauten), daß sie keine höheren mathematischen Berechnungskünste vorauszusetzen brauchten. Ähnliche Einfachheit und Klarheit der Proportionen zeichnen alle architektonische Schöpfungen Bramantes aus bis zu seinen letzten, St. Peter und SS. Celso e Giuliano in Rom (Abb. 48, 49). Wenn auch von den Grundrissen in bestimmten rhythmischen Proportionsverhältnissen zueinanderstehende komplizierte planimetrische Konfigurationen abstrahiert werden können¹²⁷, so sind die Grundelemente, welche alle anderen Maßverhältnisse automatisch erzeugen, ebenso einfach wie bei dem Tempel des Prevedari-Stiches. Nicht arithmetische und geometrische Berechnung, sondern die Intuition des Genies stehen am Anfang¹²⁸. Bramantes Proportionsgefühl war wie bei jedem echten Künstler angeboren, konstitutiv. Nachträgliche Berechnungen mögen zu bestätigender Kontrolle, allenfalls zu geringfügiger Korrektur gedient haben, denn der Künstler soll „den Zirkel im Auge und nicht in der Hand haben“¹²⁹. Allerdings hatten 25 Jahre der Erfahrung und des Studiums zur Bereicherung und Vervollkommnung beigetragen, als er seine letzten großen Werke entwarf. Das Studium wird man sich einmal als mündlichen Austausch mit Künstlern und Gelehrten, so dann als Betrachtung und Vermessung antiker Denkmale vorzustellen haben.

Fra Sabba Castiglione hebt hervor, Bramante sei unter anderem auch Kosmograph gewesen¹³⁰. Diese erstaunliche Behauptung würde allerdings höhere mathematische Kenntnisse Bramantes voraussetzen, die, wie wir sahen, nicht vorhanden waren und die einem „illetterato“ nicht unterstellt werden können. So bricht die Behauptung Fra Sabbas an innerem Widerspruch zusammen. Sollte sein Mailänder Gewährsmann (Cesariano?) ihm von dem Erdglobus erzählt haben, der sich auf dem Bilde des lachenden und weinenden Philosophen der Casa dei Panigarola (heute in der Brera) befindet (Abb. 54)¹³¹. Das Bildfeld zwischen den Philosophengestalten ist einmal, vielleicht sogar zweimal, umgestaltet worden, die heutige Erdkugel eine durch völlige Erneuerung einer kreisförmigen Partie des Malgrundes bewerkstelligte spätere Einfügung, deren Malweise sich deutlich von den umgebenden Flächen absetzt. Die kartographische Wiedergabe nach dem ptolemäischen System deutet auf das letzte Fünftel des 15. Jahrhunderts, sie lehnt sich eng an die Weltkarte des Henricus Martellus Germanus an, die sich heute in der Yale-University befindet und um 1490 entstanden sein dürfte. Die Einfassung des großen aus mehreren aneinandergefügten Papierfolien gebildeten Blattes besteht aus einer in Kupferstich auf Papier gedruckten Rankenbordüre in der Art des Zoan Andrea, was auf den Umkreis Mantegnas, nach Mantua oder Padua, also in eine Welt, in der sich Bramante während längerer Zeit bewegt hatte, hinweist. Ähnliche Karten waren 1482 und im folgenden Jahre in Venedig oder in Brescia veröffentlicht worden¹³². Es liegt nahe, daß sich

¹²⁶ Förster, S. 134f. mit trefflicher Analyse.

¹²⁷ Soergel, Theoretischer Architektenentwurf; Hellmann, Proportionsverfahren.

¹²⁸ Wittkower, S. 27 und S. 27, Anm. 3.

¹²⁹ Vgl. Anm. 103.

¹³⁰ Sabba Castiglione, Ric. 111.

¹³¹ Förster, S. 80 und Anm. 59; Ricci, S. 30, 34ff.

¹³² Destombes, Nr. 52, 17, S. 229, Taf. XXXVII; Calabi, S. 62ff. Eine Ausführung im späteren 16. Jh. oder später wäre nach der Mercator-schen Projektion gezeichnet worden und scheidet daher aus.



54. Bramante, Zwei Philosophen, abgenommenes Fresko. Mailand, Brera

der Meister eine derselben zum Vorbild genommen hatte, als er die *Mappa mondo* in sein Philosophenfresco einfügte. Das ptolomäische System der Karte sowie die Darstellung des afrikanischen Kontinents, der mit der Antarktis zusammengewachsen ist, also die Ergebnisse der Umschiffung des Kaps der Guten Hoffnung (1482) noch nicht auswertet, verbietet eine spätere Datierung. Maltechnik und Stil stehen der Einordnung in das letzte Fünftel des 15. Jahrhunderts nicht im Wege. Was früher an dieser Stelle vorhanden war, vielleicht ein Rundfenster mit Ausblick in die offene Natur, bleibt unbeantwortet.

Das beinahe gespenstische Bild der über dem Zeigefinger des lachenden Philosophen frei schwebenden und scheinbar rotierenden Weltkugel mag Cesariano, auf dessen Erzählung, wie gesagt, Fra Sabbas Lob, Bramante sei neben vielen wunderbaren Dingen auch „cosmografo“ gewesen, vermutlich zurückgeht, in seinen Lehrjahren beim Urbinate so in Staunen versetzt haben, daß er ihn als einen alles vermögenden Zauberkünstler bewunderte, als einen Mann, der sogar fähig war, sich in die durch die humanistische Philosophie wie die Entdeckungen der Weltumsegler entfachten kosmologischen Erörterungen¹³³ der Zeit einzuschalten. Wir sahen, daß des Meisters Rolle eine bescheidenere war.

¹³³ Wittkower, Über die Auswirkung der kosmologischen Studien auf künstlerische Überlegungen, S. 23, 101, 103.

Der schwarzhaarige Philosoph ist ohne Zweifel Heraklit „der Dunkle“, das ewige Auf und Nieder der Weltschicksale beweinende. Ob wir in dem anderen das Bildnis des den „gioco di natura“¹³⁴ verlachenden Demokrit (460—371 v. Chr.), den Eudämonisten, der als Mitbegründer der Atomistik ein der Geisteswelt des Humanismus nahestehender Denker war, zu erblicken haben, oder den Vorläufer der die Zeitgenossen Bramantes bewegenden kosmologischen Ideen, Herakleides (um 350 v. Chr.), der bereits die Bewegung der Erde um die Sonne für möglich bezeichnet hatte, ist eine Frage, die uns mitten in die geistigen Auseinandersetzungen der lombardischen Metropole in den ersten Jahren des dortigen Aufenthaltes Leonards führt.

Das Philosophenbild mag als ein allerdings recht vager Fingerzeig auf den Beitrag Bramantes zu dieser mit dem Sturz des Moro zusammengebrochenen Welt gelten. Aktiv wird dieser Anteil nur in dem Sinne gewesen sein, als er mit unverkennbarem künstlerischem Instinkt und geschärfter Beobachtungsgabe vor allem in seinen Architekturen adäquate Ausdrucksformen gefunden hatte (siehe Kapitel III). Bekanntlich enthalten manche der Architekturskizzen Leonards bramanteske Gedanken¹³⁵. Mehr als die gebaute Architektur mag der Prevedari-Stich gewirkt haben.

Das Thema, Bramante als Poet, so faszinierend und aufschlußreich es für die Ergründung der Persönlichkeit des Meisters auch sein mag¹³⁶, interessiert in unserem Zusammenhang nur insoweit, als aus den Dichtungen Rückschlüsse auf die uns beschäftigende Frage seines äußeren Bildungsgrades gezogen werden können.

Die Bezeichnung „poeta volgare“, die seit Cesariano (1521) in der gesamten älteren Literatur gebraucht wird, beinhaltet kein Werturteil, sie bedeutet nur, daß der Dichter sich der italienischen Umgangssprache, *nicht der lateinischen*, bedient habe. Vasari sagt in der Vita des Urbinaten: „Diletavasi della poesia, e volontieri udiva e diceva improviso in su la lira, e componeva qualche sonetto, se non così delicato come si usa ora, grave almeno e sensa difetti¹³⁷.“ Das läßt ihn eher im Lichte eines Volksdichters, eines geschickten Versemachers und Improvisators als eines Literaten im strengeren Sinne erscheinen. Das ausgezeichnete Gedächtnis, welches ihm Cesariano nachröhmt, 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 wurde¹³⁸. Eigener Schreibkenntnisse des Dichters bedurfte es dazu nicht. Malaguzzi-Valeri¹³⁹, der aus Lokalpatriotismus den in den zwanzig Jahren des Aufenthaltes in der lombardischen Metropole zum Mailänder gewordenen Urbinaten in möglichst ideales Licht setzen möchte, kann sich dem etwas vulgären Beigeschmack der bramantesken Dichtungen nicht ganz verschließen. Das unbegründete Jammern über Geldmangel bei reichlichem 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 übeln sozialen Verhältnisse am Sforza-hofe¹⁴⁰; schließlich lassen die Liebesgedichte jene Ritterlichkeit und Sensibilität vermissen, welche die humanistische Poesie auszeichnet.

¹³⁴ Lomazzo, S. 278. Es ist eigenartig, daß er die Mappa mondo nicht erwähnt. Murray, S. 30. Die ungleiche Qualität der technischen Ausführung ist des Meisters nicht recht würdig. Sie mag den Hilfskräften zur Last fallen.

¹³⁵ Z. B.: Codex B (2175, Bibl. Nationale Paris), Fol. 22r, 35v, 55r; Codex Atlanticus, Fol. 265, 348v. b. Unter den drei Erwähnungen Bramantes in den Aufzeichnungen Leonards deutet nur eine auf persönlichen Austausch. J. P. Richter II, S. 354, 356, 360.

¹³⁶ Förster, S. 137ff. widmet der Poesie Bramantes eine schöne, aus Verehrung zu seinem Helden stellenweise allzu positiv gefärbte Würdigung. Dort auch die wichtigsten Literaturangaben.

¹³⁷ Vasari, VII, S. 138.

¹³⁸ Beltrami, Bramante Poeta, Sonette XXIII und S. 47f.

¹³⁹ Malaguzzi-Valeri, Corte, II, S. 231ff.

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 Reise, 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 nachgezeichnet¹⁴¹.

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 Macht spruch in die Reihe der „frati illetterati“ eingeordnet, obschon er schreiben konnte, läßt sich mit dem Bilde des strengen Wiederherstellers der kurialen Disziplin nicht vereinbaren. Was wäre für den Papst leichter gewesen, einen solchen Macht spruch zu tun, oder die Erteilung einer Dispens zu befehlen, oder dem Meister eine andere Pfründe zu übertragen?

Das strahlende Bild des Urbinate, welches durch den Ausspruch Serlios, er sei der eigentliche Erneuerer der „buona architettura“ gewesen, und durch das überschwängliche 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 angehaftet¹⁴².

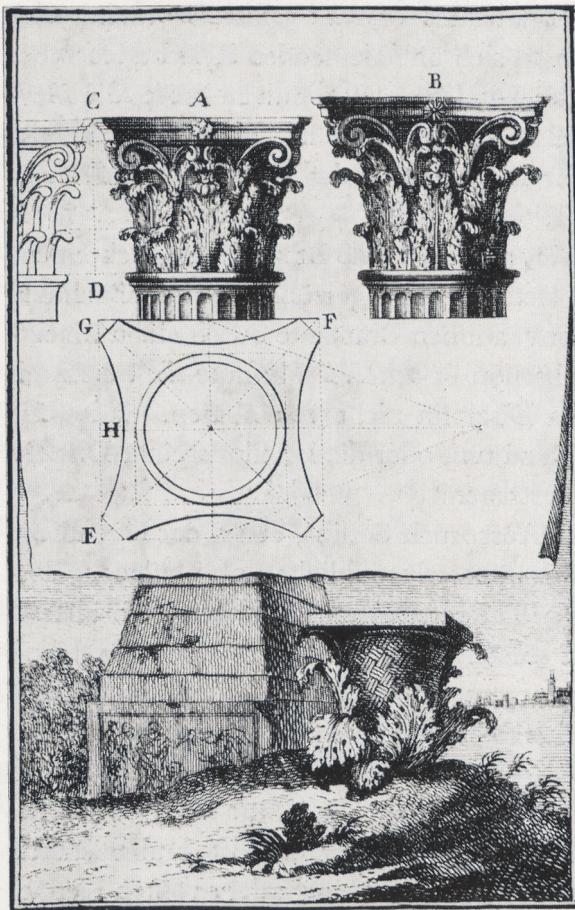
Dennoch steht er als einer der Großen der Renaissance da. Diese Größe ist um so bewundernswert, als sie sein eigenes Werk war. Schon zwei Generationen später, als das humanistische Bildungsideal neue Maßstäbe geschaffen hatte, fiel es offenbar schwer, in einem der größten Kenner und Erneuerer der antiken Baukunst einen Mann vor sich zu sehen, dessen Lebenswerk nicht auf der Grundlage gelehrter Theorie, sondern auf Intuition, praktischer Erfahrung und Autopsie auf gebaut war. Vasari hat offensichtlich mit der Zwiespältigkeit des Phänomens gerungen, einerseits 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 cognitivo“ von allen materiellen Sorgen und von äußerem Einfluß befreit, sich der Erforschung der antiken Denkmäler widmete (siehe oben S. 50). Der weise Fra Sabba hat mehr als alle das Richtige getroffen, indem er zu Nutzen Erziehungsbedürftiger und Erziehungsverpflichteter hervorhob, daß man auch ohne „sapere lettere“ ein „huomo di grande ingenio“ sein könne¹⁴³.

¹⁴⁰ Beltrami, Bramante Poeta, S. 12 und Sonett XXI. Alle burlesken Gedichte in Sonettform sind mit Ausnahme von XXIII mehr oder minder geschmacklose Betteleien an die Adresse von Gaspare Visconti (gest. 1499).

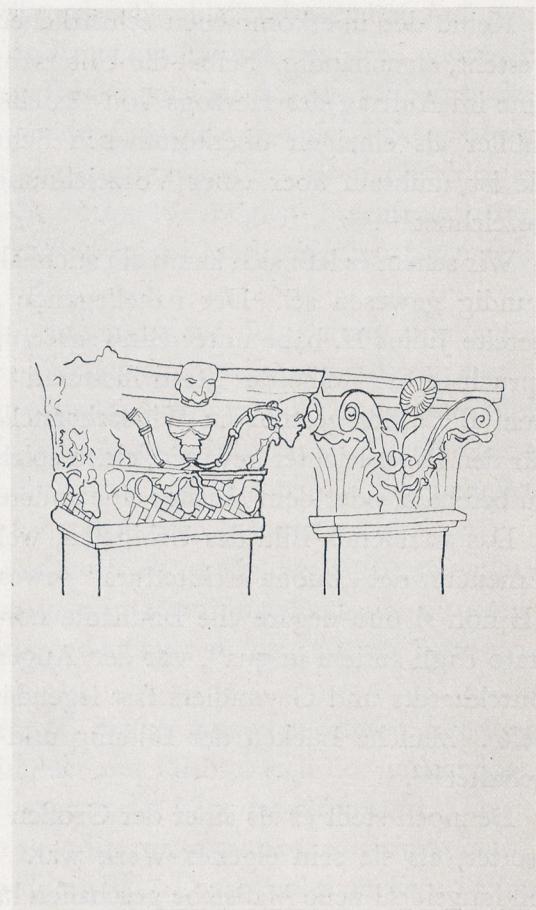
¹⁴¹ Geymüller, Tafelband, Taf. 54; Förster, S. 135, 237. Der Schreibfehler *propria* statt *propria* scheint auf das letztere hinzudeuten, und der zittrige Duktus der Schrift weniger Alter oder Gichtbeschwerden als Ungeübtheit zu beweisen.

¹⁴² Vgl. die Schilderung Vasaris (VII, S. 221) der Vorgänge, die zur Auftragserteilung an Bramante führten, als es sich um die Wiederaufnahme des Neubaues der Peterskirche handelte. „... egli (Bramante) si adoperò di maniera con mezzi ed altri modi straordinarj e con suoi ghiribizzi ... che mise tutta l’opera in confusione ...“. Dieser der Vita des Giuliano da Sangallo entnommenen Schilderung entsprechen nicht die Angaben über den gleichen Vorgang in der Vita Bramantes, VII, S. 135f. Auch der Bericht in der Vita des Michelangelo, Vasari, XII, S. 188ff., zeigt ein etwas anderes Bild. Man wird also auch in diesem Falle den Darstellungen Vasaris nicht ohne Skepsis begreifen dürfen. Immerhin bleibt ein gewisser Schatten auf dem Charakterbild des Urbinate bestehen. Die vielfach in der Literatur hervortretende Ansicht, er habe Michelangelo Hindernisse in den Weg stellen wollen, die ihren Ursprung ebenfalls in den Erzählungen Vasaris hat, dürfte erheblich übertrieben sein.

¹⁴³ Vgl. den mehrfach zitierten Ric. 111; Schlosser, S. 217f. widmet dem „edlen“ Fra Sabba, der Isabella d’Este bei ihren Antikenerwerbungen unterstützte, als Menschen und Kunstkennern schöne Worte.



55. Die legendäre Entstehung des Korinthischen Kapitells,
Perrault, Vitruvkommentar



56. Bramante, Kapitell von der Vorhalle der Collegiata
zu Abbiategrasso

Die vorhergehenden Reflexionen sind für unsere Untersuchung von überragender Wichtigkeit, sie sollen der Wahrheit dienen und dazu beitragen, das historische Bild des Großen von den schweren Schäden zu befreien, die Legendenbildung und Heroisierung ihm zugefügt haben, indem man Maßstäbe zur Beurteilung seiner Person ansetzte, die völlig anderen Menschen und anderen Zeiten entsprachen. Nunmehr dürfen wir zu der Grundfrage zurückkehren, ob Bramante einen persönlichen Einblick in die Lehrbücher des Vitruv gewinnen konnte. Sie ist kategorisch zu verneinen. Dennoch ist nicht zu bezweifeln, daß er es als Ehrensache ansah, den Vitruv zu kennen¹⁴⁴. Er hat das auf eine ihm bis ins Alter beliebte hieroglyphische Art auf dem Prevedari-Stich zum Ausdruck gebracht¹⁴⁵. Das dem Beschauer zugewandte Kapitell des rechten Vierungspfeilers ist gebildet aus einem Korb, aus dessen Flechtwerk die Helices mit den Blütenstengeln und -ranken der Akanthuspflanze hervorbrechen und emporwachsen. Hiermit wird die von Vitruv erzählte Legende von der Entstehung des korinthischen Kapitells illustriert (Abb. 55)¹⁴⁶. Ähnliche Korbkapitelle in enger Anlehnung an dieses finden sich an dem von Bramante selbst ausgeführten Teil der Kirchen-

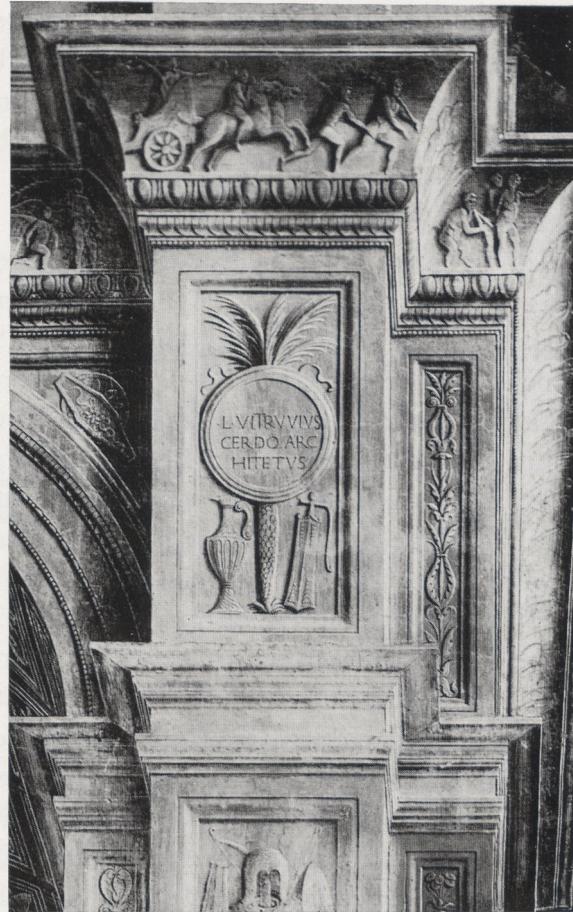
¹⁴⁴ Ciapponi, S. 99, „il trattato rimane poi (nach seiner Verbreitung im späten Mittelalter) il testo base degli architetti *piu o meno letterati* del Quattrocento, . . .“, selbst wenn der Text erst durch Fra Giocondo zu Anfang des 16. Jhs. philologisch restauriert wurde.

¹⁴⁵ Über hieroglyphische Spielereien Bramantes am Korridor zwischen Vatikan und Belvedere, siehe Vasari, VII, S. 133.

¹⁴⁶ Curt Fensterbusch, S. 172 und 174.



57. Kapitell des Ziboriums aus S. Ambrogio, Mailand



58. Andrea Mantegna, Architurdetail aus der Legende des hl. Jakobus. Padua, Eremitani

vorhalle von Abiategrasso (Abb. 56) sowie an dem Freskenschmuck der auf den großen Platz von Vigevano führenden Portale. Bramantes Vorliebe für das aus dem Korbkapitell abgeleitete, horizontal geteilte Kapitell ist geradezu ein Stilmerkmal geworden, durch welches er sich von den Zeitgenossen seiner Mailänder Zeit absetzte, bis er bei dem Bau von St. Peter endlich das klassisch-römische Kapitell der korinthischen Ordnung nach dem Vorbild des Pantheon und für den Tempietto an S. Pietro in Montorio sowie am Äußeren von St. Peter die toskanisch-dorische übernahm. Es tritt allerdings bereits an einigen vorbramantesken Bauten des 15. Jahrhunderts in Mailand auf, so an älteren Teilen des Castello Sforzesco, aber nicht in der genannten spezifischen Ausprägung Bramantes wie auf dem Prevedari-Stich oder im Inneren der Sagrestia von S. Maria presso S. Satiro, an den Außenfronten dieser Kirche, an der Canonica von S. Ambrogio, schließlich an den gemalten Nischen der Waffenmänner aus der ehemaligen Casa dei Panigarola.

Die Idee des Korbkapitells war der mittelalterlichen lombardischen Architektur nicht fremd, am Ziborium von S. Ambrogio sind die Säulenkapitelle als einzige übriggebliebene Reste des karolingischen Ziboriums deutlich als geflochtene Körbe gebildet, aus denen die Voluten und Blätter herauswachsen (Abb. 57)¹⁴⁷.

¹⁴⁷ Venturi, II, S. 544, Fig. 377, 378, „... a cestelle di vivimi, da cui escono foglie e volute intermezzate da rosette“. Kingsley Porter,

Die alte Basilika von S. Ambrogio lieferte dem Meister noch manche andere Anregung, so ist die außergewöhnliche Erscheinung der mit Rankenwerk dekorierten Bodenplatte (Plinte), auf der die Piedestale der Pilaster und Pfeiler des Tempels ruhen, auf dem Prevedari-Stich an dem altchristlichen Sarkophag unter dem Pergamo vorgebildet. Ähnliches, wenn auch ohne plastischen Dekor, an den bramantesken Teilen des Domes von Pavia und an den Pfeilern des Mittelbogens der Canonica von S. Ambrogio.

Ein weiteres von manchen mit Befremden betrachtetes Motiv des Prevedari-Tempels, die auf horizontalen Zwickeln statt auf Pendentivs ruhende Kuppel, welche Bramante bereits in der urbina-tischen Malerei kennengelernt hatte (siehe S. 44), fand er auf prächtigste Weise bestätigt in der Kapelle S. Vittore in Ciel d’Oro. Die horizontalen Zwickel sind mit Evangelistsymbolen geziert.

Die im vorhergehenden geäußerten Gedanken gingen von der Arbeitshypothese aus, daß in den frühen Bauten Bramantes in Mailand ebenso wie in dem Bilde des Prevedari-Stiches die Befolgung künstlerischer Prinzipien, welche der humanistischen Theorie entsprechen, nachweisbar sei. Um diese Annahme auf ihre Richtigkeit prüfen zu können, mußte zunächst untersucht werden, ob und in welchem Umfange er bis zu dem Stichjahr 1480 aus den Schriften der Kunstgelehrten oder aus dem Gedankenaustausch mit ihnen theoretische Kenntnisse erwerben konnte. Im folgenden sollen einige Stichproben an Mailänder Bauten Bramantes gemacht werden.

S. Maria presso S. Satiro. Die Baugeschichte entzieht sich trotz einer reichhaltigen archivalischen Dokumentation einer klaren kunsthistorischen Darstellung. Für unsere Untersuchung wichtig ist allein die Frage nach der Rolle, die Bramante bei ihrer Errichtung gespielt hat. Als er zum erstenmal in den Akten genannt wird, im Jahre 1482 bei einem Grundstückserwerb der Bruderschaft, die Trägerin des Unternehmens war, erscheint er als Zeuge¹⁴⁸, in weiteren Urkunden als Freund oder als Berater. Alles deutet darauf hin, daß er keinesfalls als bauunternehmender Architekt im neuzeitlichen Sinne, sondern nur als Planer und künstlerischer Überwacher auftrat. Das war offenbar auch bei allen anderen Bauten in Mailand der Fall, an denen wir ihn beteiligt sehen.

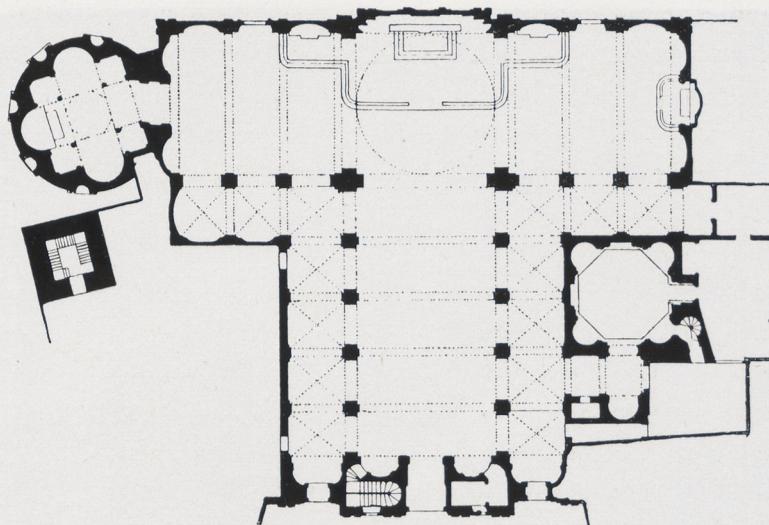
Erst von einem späteren Zeitpunkt an wird er in der Matrikel der Ingegnieri geführt¹⁴⁹ und bezieht ein festes Gehalt aus der herzoglichen Hofkasse. Über ein „Baubüro“ hat er offenbar nie verfügt, im Gegensatz zu anderen Architekten der Stadt, wie etwa Giovanni Antonio Amadeo, der selbst als Bauunternehmer mit beachtlichem Betriebskapital handelte. Es scheint, daß es Bramante anfangs nicht leicht gefallen ist, sich gegen die Alteingesessenen durchzusetzen, wie die Baugeschichte von S. Satiro lehrt.

Lombard Architecture, IV, Atlas 1, Taf. 121, Fig. 3. Ein Pilasterkapitell aus S. Vincenzo in Mailand, bei dem die Voluten aus abstraktem Flechtwerk herauswachsen, in IV, Atlas 2, Taf. 137, Fig. 7 (langobardisch-lombardisch). Mantegna hat auf ähnliche Art wie Bramante seine vitruvianischen Kenntnisse zum Ausdruck gebracht durch die auf einer Rundscheibe an dem Triumphbogen auf dem Hintergrund des Freskos mit dem Gang Jakobi zur Richtstätte in der Cappella Ovetari der Eremitanikirche zu Padua eine gemeißelte Inschrift L. VITRVVIVS — CERDO- ARC- HITETVS. Die beiderseits der Inschrift angebrachten Reliefdarstellungen einer Vase und eines Steuerruders sind Symbole der „Fortuna“. Die erstere könnte der Darstellung auf einer Münze des Caracalla, das letztere einer römischen Gemme nachgebildet sein (Tamassia, S. 217). Das Motiv ist einem Fragment des im Jahre 1805 zerstörten Arco dei Gavi in Verona nachgebildet. (Moschetti, S. 227ff.)

Wenn auch kein Zweifel darüber bestehen kann, daß der auf dem antiken Vorbild genannte Vitruvius Cerdö nicht identisch ist mit dem berühmten Vitruvius Pollio, so legt die Tatsache, daß der römische Bogen spätrepublikanischer oder augustäischer Zeit angehört, den Gedanken nahe, eine Verbindung zwischen beiden Künstlern zu suchen. Eine solche Überlegung dürfte jedoch Mantegna nicht belastet haben, dem es offenbar darum zu tun war, seine Antikenkenntnis, namentlich die des Vitruv, zur Schau zu stellen. Maßaufnahmen von A. da Sangallo d. J. Uff. 815A. Burns, Flor. Mitt. XII, 3-4, S. 257f., Anm. 31-34, Abb. 10-12.

¹⁴⁸ Malaguzzi-Valeri, Corte, II, S. 35ff.

¹⁴⁹ Malaguzzi-Valeri, Corte, II, S. 12.



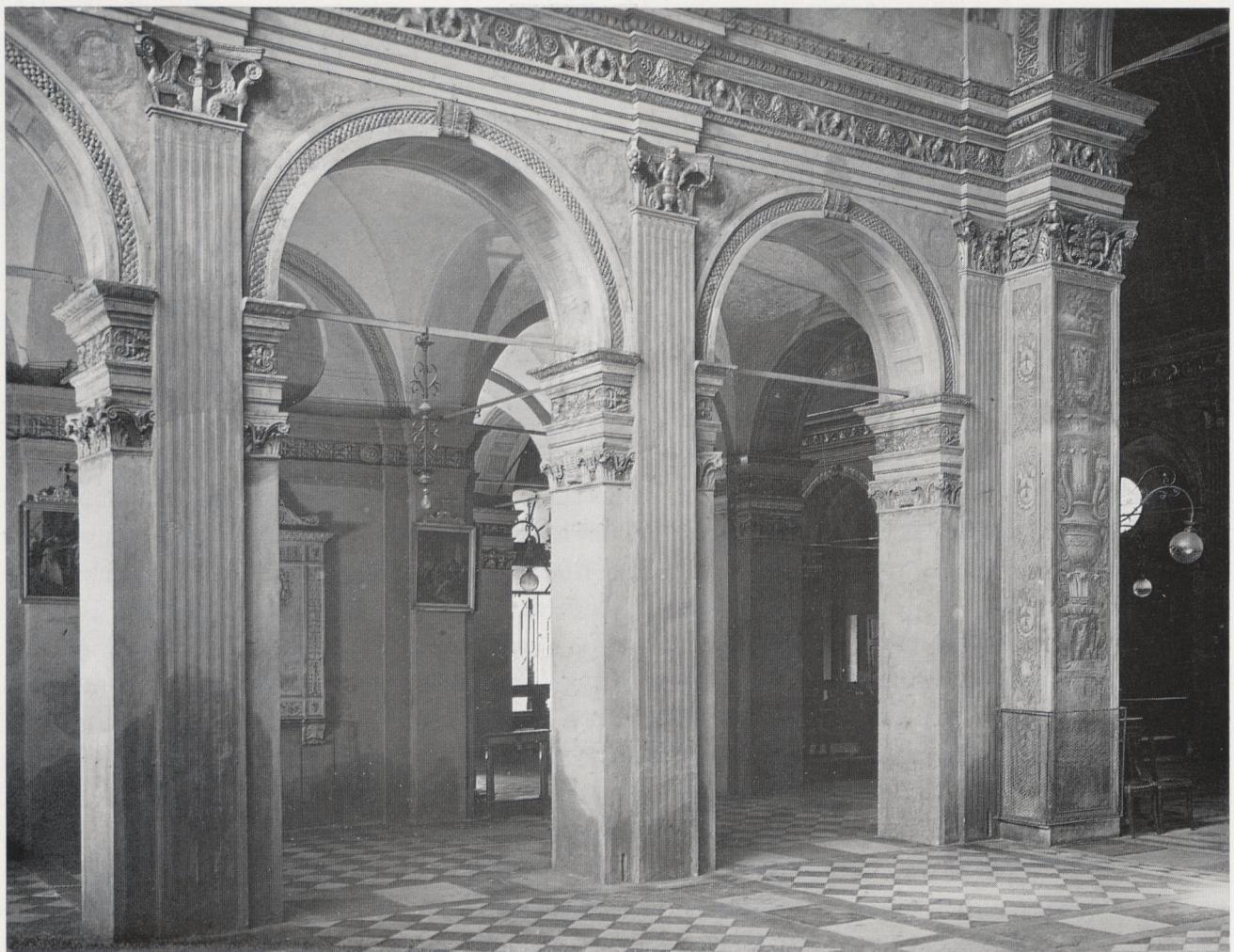
59. Mailand, S. Satiro, Grundriß

Raumbedrängnis im engen Altstadtkern, der Zwang, Teile des vor seinem Eingreifen begonnenen Bauwerkes zu integrieren und das sprunghafte Planen und Fortschreiten der Arbeiten sind für den eigenartigen, teilweise unharmonischen Eindruck des Inneren, vor allem für die sonderbaren Proportionen verantwortlich (Abb. 59)¹⁵⁰. Der einheitliche Dekor aller Bauglieder ist von 1483 an von dem bewährten Bildhauer Agostino de Fondutis in Terracotta ausgeführt worden¹⁵¹, der bei diesem Werke noch durchaus altmaländischer Übung folgte, wie ein Vergleich mit den entsprechenden Details der Portinarikapelle an S. Eustorgio erkennen lässt (Abb. 60). Die Kapitelle der äußeren Querhauswand stehen denen des Prevedari-Stiches näher.

Als eigene künstlerische Leistung des Meisters erheben sich über alle kleineren oder größeren Mängel die Vierung, deren Bogen die prächtige Kuppel tragen, und die geniale Idee des Scheinchores. Der perspektivische Täuschungsversuch des fingierten Chores, der infolge der gedrückten Proportionen des Gesamtraumes nicht zur vollen Wirkung kommt (Abb. 61), bezweckt ohne Zweifel, durch Erweckung des Eindrucks einer kruziformen Anlage, den Raum einem geläufigen, auch für die Theoretiker annehmbaren Typus zu konformieren, wenn man auch vergeblich unter den für christliche „Tempel“ empfohlenen Anlagetypen unmittelbar Vergleichbares suchen wird. Die Enge des Bauplatzes hatte Bramante Gelegenheit geboten, eine originelle Lösung zu finden (vgl. die eigenartige Führung der Seitenschiffe und den „coro finto“). Die Proportionen entsprechen den in Mailand bei mittelalterlichen Kirchen in der Regel angewandten, die Ausbildung der Pfeiler in ihrer Verbindung von Pilastern großer Ordnung mit Arkaden auf Pfeilervorlagen kleiner Ordnung entspricht denselben Baugliedern auf dem Prevedari-Stich. Für die zeitgenössische Mailänder Architektur war das ein Novum. Mit der rhythmischen Travee von S. Andrea in Mantua hat diese Pfeilerbildung grundsätzlich nichts zu tun. Dagegen darf man die durchlaufenden Tonnengewölbe, wenn auch im mittelalterlichen Sakralbau Mailands nichts Ungewöhnliches, auf das große Mantuaner

¹⁵⁰ Malaguzzi-Valeri, Corte, II, S. 58, weist nach, daß der heutige Boden dem ursprünglichen Niveau entspricht.

¹⁵¹ Malaguzzi-Valeri, Corte, II, S. 38ff. Laut Vertrag sollten 215 Braccien Ornamentfriese mit Köpfen, Putten usw. geliefert werden. Das entspricht der Länge der Friese des Hauptgesimses, zuzüglich der Arkadenkämpfer.



60. Mailand, S. Satiro

Vorbild zurückführen, obwohl sie durch flach aufliegende, aber im Gesamtbild kaum mitsprechende Gurtbogen unterbrochen werden. Just im Jahre 1477, als sich Bramante in Bergamo aufhielt, knapp eine Tagereise von Mantua entfernt, setzte man zur Einwölbung des großen Saalbaues von S. Andrea an¹⁵².

An dieser Stelle muß das Problem der Zuschreibung und Bestimmung jener im Louvre aufbewahrten lavierten Federzeichnung einer Kirchenfassade (Cabinet des dessins M. J. 1105 recto, 24×20,2 cm; Abb. 62) gestreift werden. Wegen einer modernen Bleistiftnotiz („attribue [sic] à Bramante“) wird diese seit langem für unseren Meister in Anspruch genommen. Einige Autoren halten sie für einen Entwurf zur Fassade von S. Satiro¹⁵³. Die Notiz stammt anscheinend von Geymüller oder Beltrami.

¹⁵² Hubala, S. 83f., Anm. 1, S. 85 und Anm. 4.

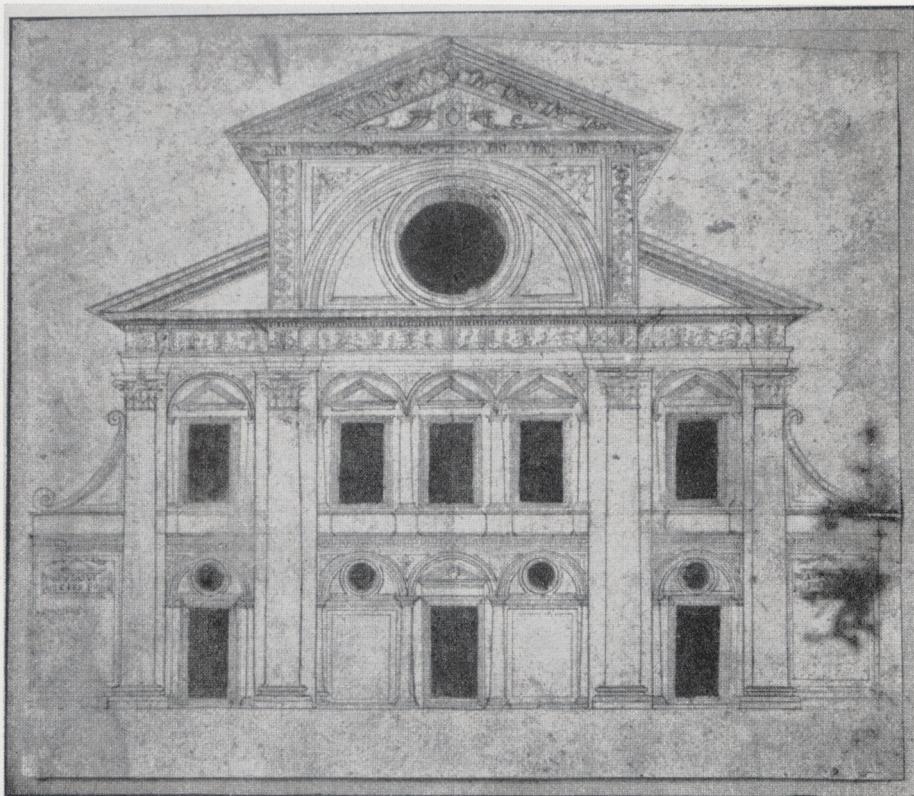
¹⁵³ Beltrami, RassArte, S. 33ff.; Förster, S. 98ff., Abb. 30; Wittkower, S. 91f., Taf. 32a.



61. Mailand, S. Satiro, Scheinchor

Um es vorwegzunehmen: der Verfasser kann sich weder der einen noch der anderen Ansicht anschließen. Die Darstellungsweise ist unzulänglich. Während für die unteren Partien die Orthogonalprojektion gewählt ist, sind die oberen perspektivisch gegeben. Das erscheint mit der perspektivischen Meisterschaft Bramantes unvereinbar. Die Verwendung von Kolossalsäulen oder Pilastern und kleineren Säulenordnungen, die, in die große Ordnung eingeschoben, sich mit dieser durchdringen im Sinne mancher Kirchenfassaden und Palastfronten, welche von Peruzzi über Palladio bis Valadier geübt wurde¹⁵⁴, tritt bei Bramante vor seiner Begegnung mit der Antikenwelt Roms nicht auf und dort erst im Ausführungsentwurf für St. Peter, also am Ende seiner Laufbahn. Kolossalsäulen, namentlich korinthischer Ordnung in korrekter Wiedergabe eines antiken Vorbildes, sind weder in der Kunst Bramantes noch in der mailändischen um das Jahr 1480 denkbar.

¹⁵⁴ Wittkower, S. 89ff., Taf. 32a—35b.



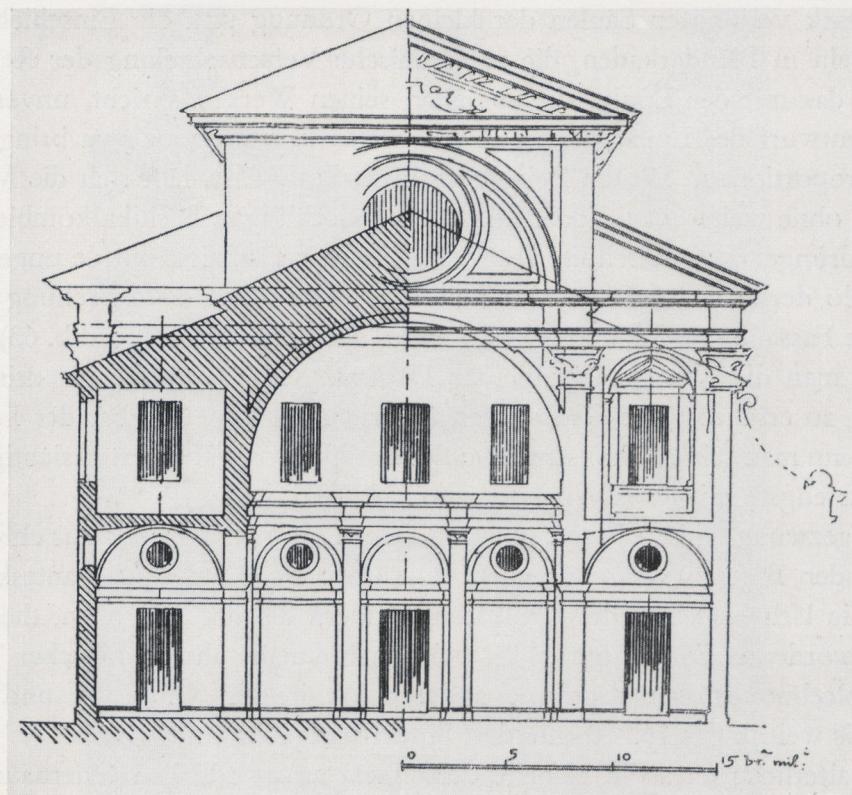
62. Fassadenentwurf eines unbekannten Meisters. Paris, Louvre

Selbst er hat noch im Jahre 1504 am Kreuzgang von S. Maria della Pace in Rom und einige Zeit danach an der Cordonata des Belvedere Kapitellformen angewandt, die von dem antiken Vorbild weit entfernt sind¹⁵⁵. Man wird demnach unter Berücksichtigung der Stilentwicklung in der Lombardie für die Datierung der Louvre-Zeichnung nicht vor das zweite bis dritte Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts zurückgehen dürfen. Dagegen könnte man die ornamentalen Details auf diesem Blatt, was Stil und Zeichnung anbelangt, mit gewissen Einzelheiten des Prevedari-Stiches vergleichen (z. B. die Ranken und Palmetten an den Pfeilerplinten und die nachträglichen Einzeichnungen auf dem Londoner Exemplar). Indessen sind gerade diese Elemente der Kunst des Quattrocento in der Lombardie schon vor dem Auftreten Bramantes geläufig gewesen, sie sind demnach als Zuschreibungskriterien nicht verwendbar. Gegen Bramante spricht ferner die unsichere Zeichnung

¹⁵⁵ Wolff Metternich, St. Peter-Chor, Taf. 28.

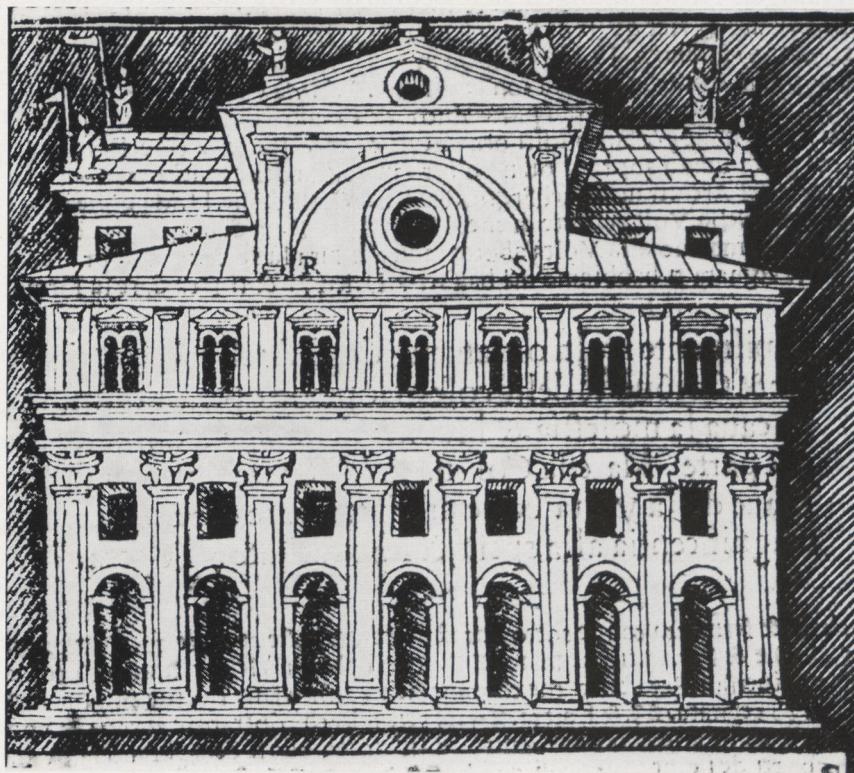
Im Ausführungsplan Bramantes für die Peterskirche sind an den Umgängen der Querhausapsiden in die Intervalle der Kolossalpilaster Säulen (von der alten Basilika) eingesetzt, welche das darüber befindliche Füllmauerwerk tragen. Raffael behielt das Motiv bei, Antonio da Sangallo setzte die bereits aufgestellten Säulen an der Südtribuna bei der Erhöhung des Fußbodens in die Ädikulen, Michelangelo verwandte das Motiv am Konservatorenpalast (vgl. Geymüller, St. Peter, Tafelband, Bl. 34, Fig. 4).

Die einzigen unmittelbar einem antiken Vorbild angepaßten Säulen (Kompositaordnung) von Laurana nach Angaben Pieros della Francesca hatte Bramante im Loggienhof des Palastes zu Urbino gesehen (Salmi, Piero della Francesca e il Palazzo Urbino, Tav. 16, a und b); auch einige originalantike Beispiele von den Triumphbogen an der Adria und in Verona, auch aus Mailand (Vorhalle von San Lorenzo) waren ihm bekannt. Bis er sich aber entschloß, solche Säulen als Kolossalordnung in seine Kompositionen einzuführen, bedurfte es der in Rom erlebten Impulse.



63. Schematische Darstellung der Louvre-Zeichnung mit Eintragung des Querschnittes von S. Satiro, Mailand

64. Rekonstruktion der Basilika in Fano von Cesariano nach Vitruv



der nach oben stark verjüngten Säulen der kleinen Ordnung und die Einschiebung der Fenster mit Dreiecksgiebeln in Blendarkaden, die unorganische Verschachtelung der Reliefschichten und manches anderes, das mit der Logik, die aus allen seinen Werken spricht, unvereinbar erscheint.

Den Fassadenentwurf des Louvreblattes mit S. Satiro in Verbindung zu bringen, verbieten die völlig anderen Proportionen. Da die Zeichnung nicht kotiert ist, läßt sich die Mittelpartie (nicht die Gesamtfront) ohne weiteres mit jeder normalen dreischiffigen Basilika kombinieren, keinesfalls aber mit dem gedrungenen Querschnitt von S. Satiro; der Dachfirst würde ungefähr in die Mitte des großen Tondo der Attika reichen. Vor allem spricht gegen die Beziehung zu S. Satiro der Umstand, daß die Fassade für den verfügbaren engen Raum zu breit ist (Abb. 63)¹⁵⁶.

Berücksichtigt man die oben nachgewiesene Datierung in das zweite bis dritte Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts, so erscheint der Gedanke an Cesariano als den Urheber der Louvre-Zeichnung nicht abwegig, wenn man seine Rekonstruktion der Basilika von Fano berücksichtigt, die thematisch wie stilistisch aufs engste mit jener verwandt ist (Abb. 64).

Wir sind also gezwungen, den Fassadenentwurf der Louvre-Sammlung aus chronologischen wie stilistischen Gründen Bramante abzuerkennen. Die oben erwähnten „bramantesken“ Einzelheiten beweisen nicht die Urheberschaft des Urbinaten, sondern die der Epigonen, die aus seinem zum Allgemeingut gewordenen Formenschatz, in welchen Elementen altmaländischer Tradition, Guiniforte Solaris, Dolcebuonos, Amadeos und anderer Architekten, Bildhauer und Maler integriert worden waren, bis weit in das 16. Jahrhundert hinein schöpften¹⁵⁷.

Die frühmittelalterliche tetrastile Kapelle della Pietà am nördlichen Querhaus wurde offenbar nach Angabe Bramantes zylindrisch ummantelt, mit einem kräftig artikulierten Sockel und einer ringsumlaufenden rhythmisch gruppierten Pilasterordnung versehen und so der Eindruck eines Rundbaues erzeugt, der sich, scheinbar auf hohem Unterbau stehend, aus der engen Umgebung hervorhebt (Abb. 65). Damit war ein entwicklungsfähiger Typus entstanden, mit dessen Auswertung in mannigfaltigen Abwandlungen sich Leonardo eifrig beschäftigt hat¹⁵⁸.

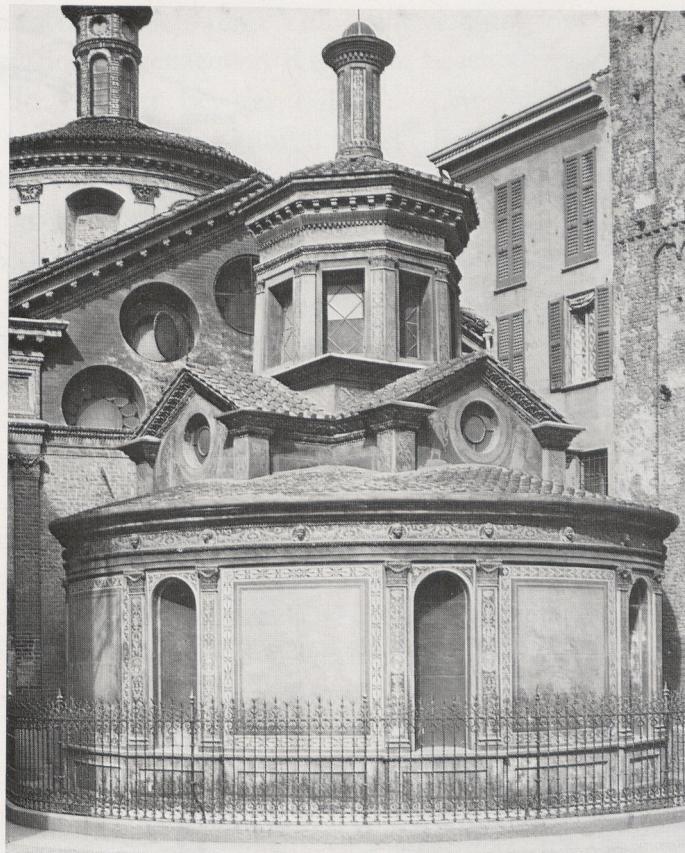
Mit dem oktogonalen Baptisterium (Sakristei) hatte er zum erstenmal einen Zentralbau errichtet, der, in ein reiches ornamentales Gewand gehüllt, einen von Francesco di Giorgio und Alberti besonders empfohlenen achteckigen Anlagetypus mit alternierenden Flachblenden in den Orthogonalachsen und halbzylindrischen Nischen in den Diagonalachsen verwirklicht (Abb. 66). Das Vorbild ist in Mailand selbst in einem höchstrangigen spätantik-altchristlichen Denkmal, der Kapelle von

¹⁵⁶ Die Beweisführung Beltramis, Bramante a Milano, S. 33f., ist, soweit sie sich auf familiengeschichtliche Zusammenhänge stützt, auf den ersten Blick bestechend, aber aus chronologischen Gründen, auf die hier nicht eingegangen zu werden braucht, durch neue Dokumentenveröffentlichungen widerlegt. Das von Beltrami angesetzte Datum für die Entstehung der Zeichnung (1479), welche sich, wie wir sahen, aus kunstgeschichtlichen Gründen verbietet, kann auch deswegen nicht in Betracht kommen, weil in jenem Jahre noch nicht einmal das Grundstück, auf dem heute das Langhaus steht, in das Eigentum der Kirchengemeinde gelangt war (Malaguzzi-Valeri, Corte, II, S. 48ff.). Erst sieben Jahre später denkt man an die Fassade. Im Herbst 1486 wird G. A. Amadeo, der zugleich als Unternehmer auftritt, mit der Errichtung der Fassade beauftragt. Laut Vertrag (Biscaro, S. 136) war Bramantes Anteil nur auf die Auswahl des farbigen Marmors beschränkt. Die ausgeführten Teile, die heute im Castello Sforzesco aufbewahrt werden (an der Fassade von San Satiro aus den siebziger Jahren des vorigen Jhs. sind sie der Form nach wiederholt), zeigen deutliche Stilmerkmale der traditionellen Mailänder Kunst, sie sind eng verwandt mit den Sockelpartien der Marmorfassade an der Certosa von Pavia (Biscaro, S. 123f. hat das richtig beobachtet).

Förster, S. 98ff., hat die Inkongruenz der planimetrischen Figuren in der Beweisführung Beltramis richtig erkannt. Die von ihm vorgeschlagene Alternative läßt sich jedoch mit den im obigen Text erzielten Ergebnissen nicht vereinbaren. Die Seitenteile der Fassade sind, wie eine Untersuchung an der Originalzeichnung erkennen läßt, nicht spätere Zutaten.

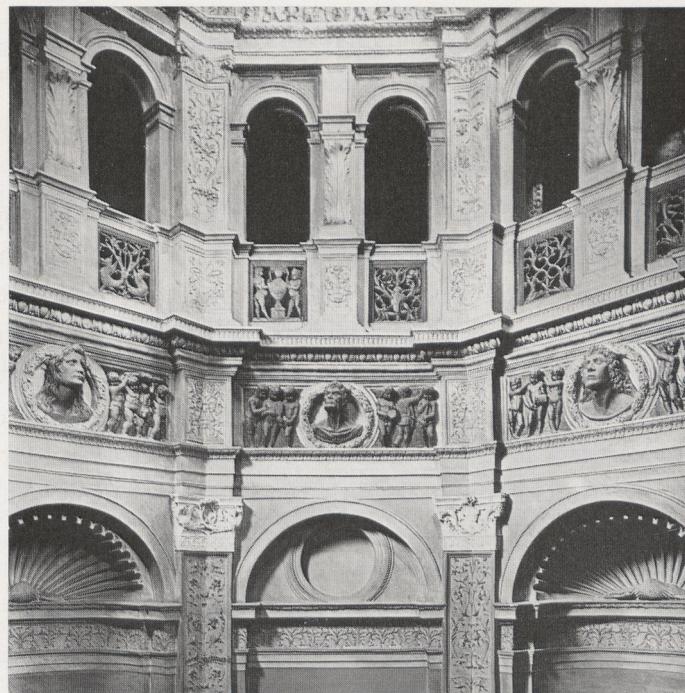
¹⁵⁷ Die vorhergehenden Überlegungen sollen selbstverständlich Wittkowers glänzende genetisch-morphologische Interpretation des Fassadentypus als solchen grundsätzlich nicht in Abrede stellen (siehe Anm. 153), nur müssen San Satiro und Bramante aus dem Spiel bleiben.

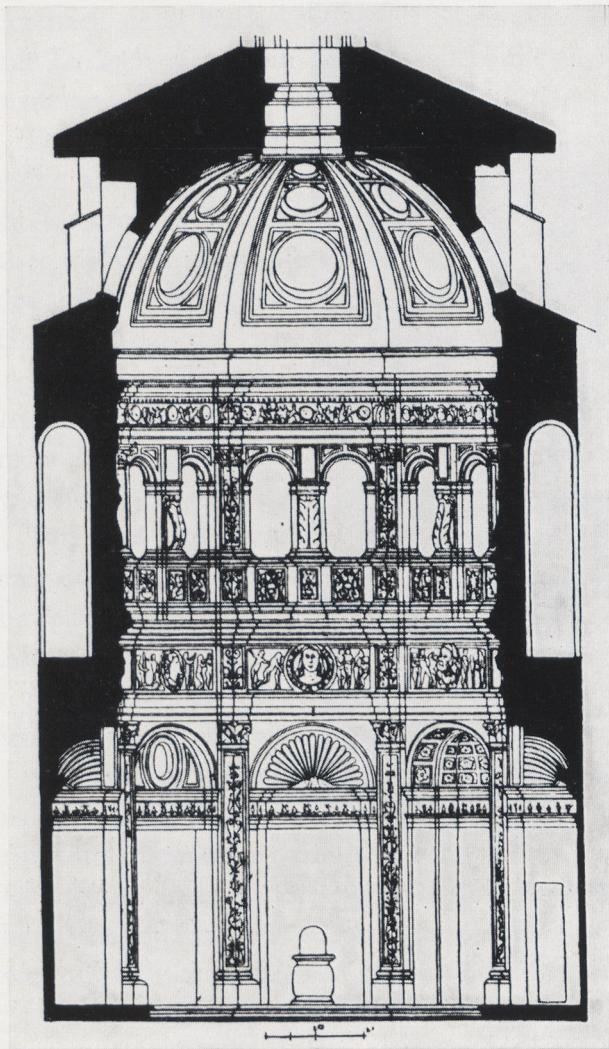
¹⁵⁸ Leonardo da Vinci, Codex Atlanticus 265, 348 v. b.



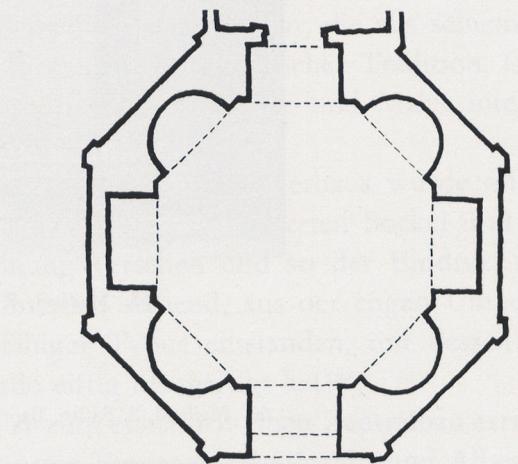
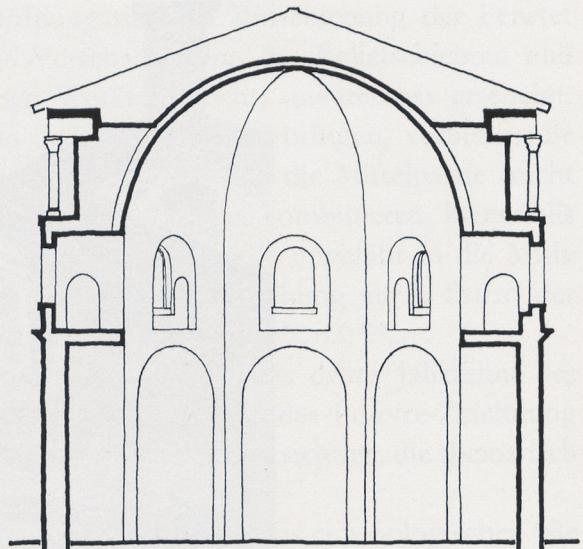
65. Mailand, S. Satiro, Cappella della Pietà

66. Mailand, S. Satiro, Baptisterium, Hauptgesims und Obergeschoß





67. Mailand, S. Satiro, Querschnitt durch die Sakristei



68. Mailand, S. Lorenzo, Cappella di S. Aquilino, Grundriß und Querschnitt

S. Aquilino an San Lorenzo (Abb. 67, 68), zu finden, wo der gleiche Anlagetypus in der Urform in Grundriß und Aufbau gegeben ist. Die Bedeutung der bramantesken Schöpfung für unser Thema liegt nicht so sehr in der Übernahme des von der römischen Kaiserzeit an im Orient wie im Okzident geläufigen Grundrißmotivs, das der Meister auch an dem zu seiner Zeit noch aufrecht stehenden Baptisterium des Domes beobachten konnte, als in der Einfügung rings umlaufender Emporen, der Umdeutung und Weiterbildung des Motivs von S. Aquilino. Der von Bramante auf dieser Grundlage entwickelte Typus des Zentralbaues erwies sich in der Folgezeit in der Lombardei und über ihre Grenzen hinaus noch fruchtbarer als die tetrastile Anlage der Cappella della Pietà an S. Satiro¹⁵⁹.

¹⁵⁹ Vgl. S. Maria di Canepanova in Pavia und S. Maria Incoronata in Lodi, Grundrißentwürfe für St. Peter, Uff. 1A, 8A v, 20A, Sakristeiräume; Strack, Zusammenstellung auf Bl. 10, ferner Bl. 11, 25, 27, 28, Fig. 5.

Förster, S. 102ff., hat in seiner schönen Würdigung des Bauwerks zwischen dem architektonischen Kern und dem diesen umspielenden Schmuck klar geschieden.

Als Eigenart Bramantes ist die auffällige Höhenentwicklung des Raumes im Gegensatz zu den gedrückten Proportionen der angrenzenden Kirche zu beachten ($2,25 \times$ Durchmesser beim Baptisterium, gegen etwa $1,16 \times$ Breite bei der Kirche). Die gleiche Vorliebe für schlanke Raumproportionen macht sich schon im Raumbild des Prevedari-Stiches bemerkbar ($2 \times$ Breite, siehe oben S. 25), sie blieb ein besonderes Kennzeichen während seiner ganzen Laufbahn. (Innenraum des Tempietto von S. Pietro in Montorio: $2,11 \times$ Durchmesser, Ausführungsentwurf für St. Peter: $2 \times$ Durchmesser.) Dieses enge Raumgefühl war, wie wir sahen, mittelalterliches Erbgut (siehe oben S. 66). Antonio da Sangallo nahm daran Anstoß und fand harte Worte des Tadels in seinem *Memoriale* für den Weiterbau von St. Peter. Die das Raumverhältnis wesentlich verändernde Aufhöhung des Paviments um rund 18 Palmen, die er von 1543 an vornahm, hatte ohne Zweifel in erster Linie zur Korrektur der Proportionen im Sinne des *Memoriales* dienen sollen, mit dem Ziele, den antiken Raumverhältnissen etwa bei den Thermensälen oder der Maxentiusbasilika näherzukommen.

Der reiche plastische Schmuck des Innern, Bramantes bedeutendste dekorative Leistung, steht in engem Zusammenhang mit den Zierformen des Tempels auf dem Prevedari-Stich (Abb. 69). Die *Tondi* in den Lünetten der Flachblenden, die Nischen mit den großen Muscheln in den Kalotten, zwei spezifische Stilmerkmale, ferner die Einfachheit der Architrave und Kranzgesimse in ihrer klaren Zeichnung und Profilierung, die sich von den weichen Formen des herkömmlichen lombardischen Terrakottastils merklich absetzen, beweisen es. Die prachtvollen Marmorkapitelle der Erdgeschoßpilaster, vielleicht die reichsten des ganzen Quattrocento, gehören der gleichen Familie der korinthisierenden Korbkapitelle an, von denen oben die Rede war¹⁶⁰.

Vom Jahre 1483 an wurde die Ausführung des plastischen Dekors wiederum dem Bildhauer Agostino Fondutti übertragen, der diesmal streng an die Vorschriften Bramantes gebunden war (Abb. 70)¹⁶¹. Nur bei den prächtigen Köpfen und Puttengruppen des hohen Frieses der Erdgeschoßordnung ward ihm freie Hand gelassen, sie stehen in engstem Zusammenhang mit einigen der charaktervollen Figuren seiner großen Terrakottagruppe der Kreuzabnahme in der Cappella della Pietà.

Sehr markant heben sich von diesen ab die feinen Figurenfriese des oberen Gesimses. Beiderseits eines flammenden Kandelabers bewegen sich Kentauren, auf deren Rücken weibliche Figuren sitzen. Die gleiche Gruppe kehrt an jeder Seite des Oktogons im rhythmischen Wechsel mit Gorgonenhäuptern in Muscheln zweimal, im ganzen also 16mal wieder; an dieser Stelle erkennen wir mit aller Deutlichkeit die entwerfende Hand Bramantes durch die thematische und stilistische Vergleichbarkeit mit den figürlichen Friesen und den Kentaurenbildern im Tempel des Prevedari-Stiches¹⁶².

Das mit Florentiner Eleganz gezeichnete arabeske Rankenwerk der unteren Pilaster, mehr noch das der Friese an den Erdgeschoßnischen, an den Verkröpfungen des Hauptgesimses und an den

¹⁶⁰ Malaguzzi-Valeri, Corte, II, S. 70, hat den Zusammenhang mit den Zierformen des Prevedari-Stiches genau erkannt.

Die Delphinkapitelle sind zu vergleichen mit ähnlichen Bildungen an Gewölbekonsolen in Urbino, im Chiostrino von S. Maria delle Grazie und in dem sicher mit Recht Bramante zugeschriebenen Nordostflügel des Cortile della Rocchetta im Castello Sforzesco zu Mailand. So lange eine systematische Ikonographie der lombardischen Kapitelle des Quattrocento, wie sie Gosebruch für das florentinische vorgelegt hat (Kapitelle, S. 63ff., Systematik, S. 190ff.), fehlt, müssen alle Aussagen über dieses Thema Stückwerk bleiben.

¹⁶¹ Malaguzzi-Valeri, Corte, II, S. 65.

¹⁶² Bestätigt werden diese Zusammenhänge durch einen Vergleich mit einer Puttengruppe in einem Feld der Obergeschoßbrüstung, deren Figurinen der gleichen dickköpfigen, dickbäuchigen und dünnbeinigen Rasse angehören wie die Gestalten auf den Friesen des Prevedari-Stiches und an den Ornamenten des Argusfreskos.



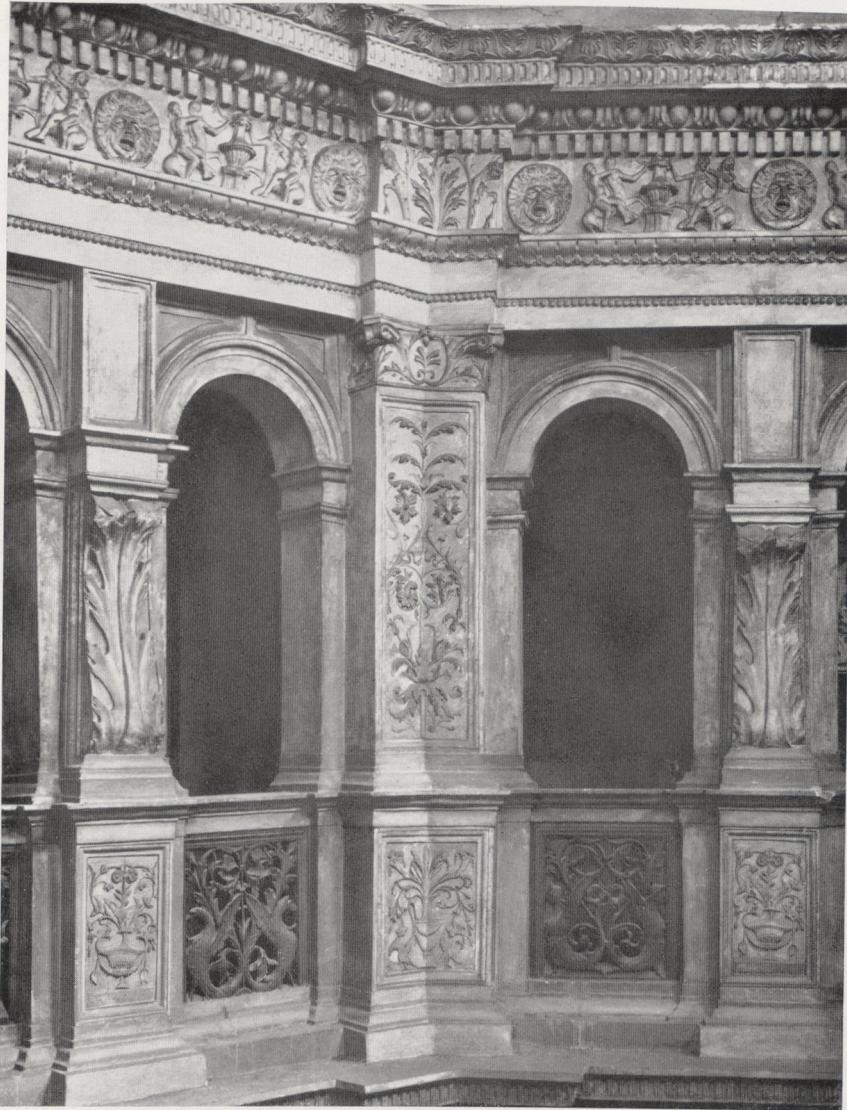
69. Mailand, S. Satiro, Baptisterium, Nische

Sockeln der Stützen des oberen Umgangs, schließlich an den entzückenden Brüstungsgittern, bei dem es dem Zeichner hauptsächlich um das kapriziöse Spiel der fein ziselierten Pflanzenstengel zu tun war, ist von derselben Hand, die das abstrakte Rankenwerk am Argusfresko entworfen hat (Abb. 71)¹⁶³.

Die Arabesken an dem Pfeiler, an den der Christus auf dem Gemälde aus Chiaravalle gefesselt ist, dürfen zur Ergänzung unserer Vergleichsreihe erwähnt werden.

Die Beleuchtung des Raumes durch oculi, die in dem unteren Drittel der acht Felder des Kloster gewölbes ausgespart sind, entsprechen der gleichen Lösung an der Rippenkuppel des Prevedari Stiches. Daß diese von einer Laterne bekrönt zu denken ist, darüber gibt das Bild uns zwar keine

¹⁶³ Vielleicht handelt es sich, namentlich bei den verschlungenen Ornamenten unter den Konsolen, um jene „gruppi di Bramante“, die Leonardo da Vinci erwähnt. Seidlitz, S. 85 und Anm. 173. Richter II, S. 360 f., und I, S. 387, Anm. 9.



70. Mailand, S. Satiro, Baptisterium, Obergeschoß

Auskunft, die Ableitung von den berühmten florentinischen Vorbildern Brunelleschis über die Portinarikapelle aber lässt keinen Zweifel zu. Auch dieses Motiv hat Schule gemacht, die Kuppelschale der Cappella di S. Caterina an S. Nazaro in Mailand ist genau nach jenem Vorbild gestaltet.

Stilkritische Vergleiche bestätigten die kategorische Zuschreibung der „sacrastia del Divo Satyro“ an Donato da Urbino „cognominato Bramante“¹⁶⁴. Das Architekturbild unseres Kupferstiches nahm im Rahmen des stilkritischen Vergleichsverfahrens eine Schlüsselstellung ein als untrennbares Korrelat zu den einzelnen in die Betrachtung einbezogenen Werken, als „tertium comparationis“, ohne welches, angesichts der geringen Aussagekraft aller Quellen, jeder Versuch, den „bramantesken Stil“ zu determinieren, als schwach fundiert erscheinen muß.

¹⁶⁴ Malaguzzi-Valeri, Corte, II, S. 65. Die einzige Urkunde über die Beteiligung Bramantes (Anm. 161) spricht nur von der Abnahme der ausgeführten Arbeiten durch den Meister. Die Behauptung Cesarianos findet demnach in den Urkunden an sich keine unmittelbare Bestätigung.

Indem wir so die überragende Bedeutung des Bildes, das Bramante durch die Hand des Kupferstechers Prevedari der Nachwelt überliefert hat, für die Bramanteforschung bewiesen haben, dürfen wir nunmehr die Betrachtung der Mailänder Bauten des Meisters auf einige Hauptpunkte beschränken.

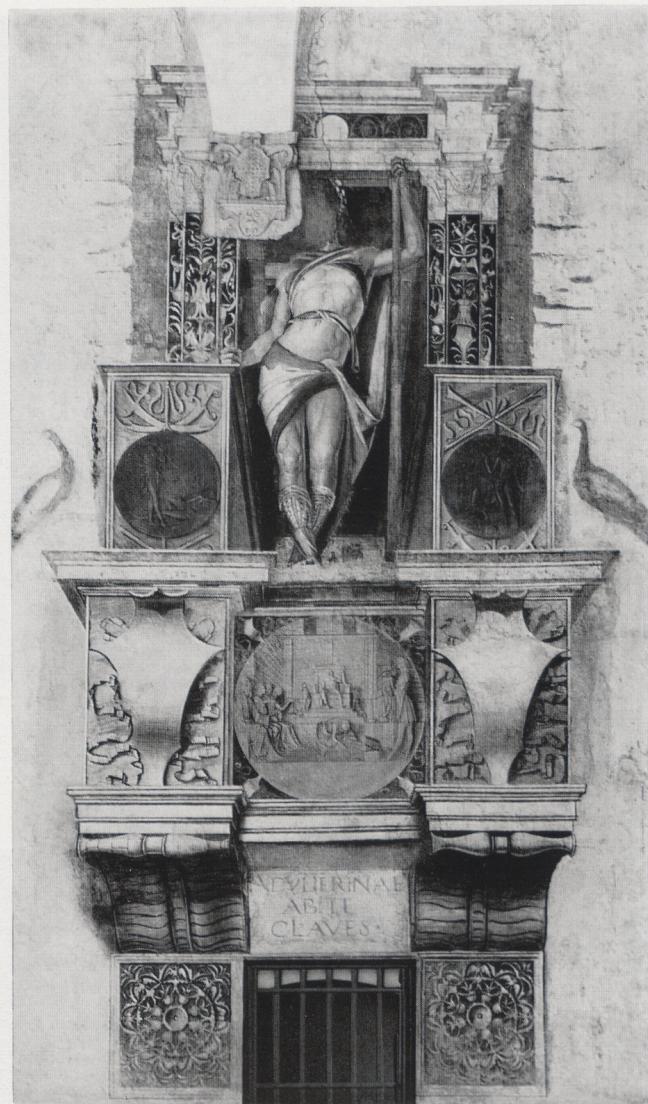
Der große Chorbau von *S. Maria delle Grazie* (Abb. 72), dessen Plan und Raumform in der Grundkonzeption als geistiges Eigentum Bramantes gelten darf (Raumverhältnisse und Einzelheiten von den ausführenden Kräften entstellt)¹⁶⁵, kommt aus chronologischen Gründen für unsere Untersuchung kaum noch in Betracht. Er fällt schon in die letzte Phase der Tätigkeit Bramantes in Mailand (Baubeginn 1492). Der Gedanke, der verwirklicht werden sollte, entspricht in so hohem Maße humanistischen Grundvorstellungen vom Sakralbau, daß ohne Bedenken vermutet werden darf, der Herzog Ludovico und Bramante — vielleicht auch andere Baukünstler Mailands — hätten sich schon geraume Zeit vor der Grundsteinlegung des Neubaues in die von den Architekturtraktaten verkündeten Probleme vertieft. An eine bestehende, dem Charakter nach spätgotische dreischiffige Gewölbebasilika sollte ein Baukörper angefügt werden, der als Mausoleum für den Herzog und seine Gemahlin, Beatrice d'Este, als Versammlungsraum der um die Grabdenkmäler des Herzogspaares gescharten Trauergemeinde¹⁶⁶, als Chor für die Dominikanermönche und schließlich als Bekrönung der Marienkirche dienen sollte. Es ist kaum notwendig, zu beweisen, daß das, was verwirklicht wurde, trotz aller Unzulänglichkeit der Ausführung dem albertinischen Ideal entspricht, das Filarete in Mailand bekanntgemacht hatte (siehe oben S. 69)¹⁶⁷. Der Anlagentypus war durch die Portinarikapelle an *S. Eustorgio* vorbereitet worden, die ihrerseits den Grundgedanken der alten Sakristei von *S. Lorenzo* zu Florenz in teilweise abgewandelter Form wieder gibt (Abb. 73, 74). Bei beiden Bauten, der Portinarikapelle wie dem um das Doppelte größeren (Durchmesser 9,50 m und 18,30 m) Chorbau von *S. Maria delle Grazie*, hat das größte spätantike Baudenkmal Mailands, *S. Lorenzo*, einen nicht geringen Einfluß ausgeübt. Damals stand es noch in der Gestalt, die ihm die spätromanische Zeit gegeben hatte, mit einer leicht über die Halbkugel erhöhten Kuppel, die außen eingehüllt war in einen polygonalen Tiburio, der sich aus zwei übereinander geschichteten Rängen von Laufgängen zusammensetzte und mit einem Zeltdach bekrönt war, innen anscheinend auf einer fingierten (vorgeblendeten) Zwerggalerie ruhte. Alle diese Elemente sind an *S. Maria delle Grazie*, im Formdialekt des mailändischen späten Quattrocento ausgedrückt, wiederholt worden. Die Einzelheiten enthalten ohne Zweifel „bramanteske“ Züge, was aber zu keinerlei Schlußfolgerungen für die Zuschreibung berechtigt, denn in den zehn Jahren und mehr, die zwischen dem Baptisterium von *S. Satiro* und *S. Maria delle Grazie* liegen, hatten die Mailänder Künstler viel aus dem Vokabular Bramantes ihrer eigenen Sprache assimiliert, worauf wiederholt hingewiesen wurde. Man vermißt im ganzen Formenschatz des Bauwerkes jene spezifischen Merkmale, die uns bei dem Baptisterium von *S. Satiro* entscheidende Kriterien zur Determination des „stilo Bramantesco“ lieferten. Im chiostrino des Konvents von *S. Maria delle Grazie* ist das anders.

Bramantes Rolle ist also in diesem Falle geringer als an *S. Satiro*, dennoch von größter Bedeutung, denn er war ohne Zweifel der Ideator dieser, trotz aller Mängel im einzelnen, in der Konzeption grandiosen Schöpfung. Die Schwierigkeiten, welche die Alteingesessenen dem aus der Ferne zugewanderten beratenden „ingegnere“ des Herzogs in den Weg legten, waren offenbar bei der

¹⁶⁵ Förster, S. 112ff.

¹⁶⁶ Der Gedanke an die Anordnung des Maximiliansgrabes in Innsbruck drängt sich auf.

¹⁶⁷ Wittkower, S. 10ff.



71. Bramante, Argus. Fresko im Castello Sforzesco in Mailand

Eigenart seiner amtlichen Stellung, die an die Fortuna des Hauses Sforza gebunden war, unüberwindlich. Er mußte bei dem Sturz seines Gönners weichen, die anderen blieben.

Das Urteil eines neueren Forschers, „... idea sempre, costruisce di raro, non finisce mai...“¹⁶⁸, trifft sicher den äußeren Sachverhalt wahrheitsgetreu; der aber muß weniger dem persönlichen Schuldskonto des Urbinate zugerechnet werden als der Ungunst des Schicksals¹⁶⁹.

Die Übertragung des Pendentifs als Kuppelträger, die es in kleinerem Maßstab bereits in der Portinarikapelle gegeben hatte, auf Großbauten, darf als das Verdienst Bramantes gelten (Abb. 75).

¹⁶⁸ Portalupi, S. 33.

¹⁶⁹ Aus dieser Situation dürfte sich der Klageruf in dem schönen Sonetto, Beltrami I, erklären: „Che troppo alto pensier nel cor mi sento — a quel ch'è 'l mio poter debole e poco.“ (Treffliche Übersetzung Förster, S. 112.) Zu vergleichen auch die Bemerkung Vasaris, VII, S. 136: „... s'egli avessi avuto le forze eguali allo ingegno di che aveva adorno lo spirito, certissimamente avrebbe fatto cose inaudite più che non fece, ...“



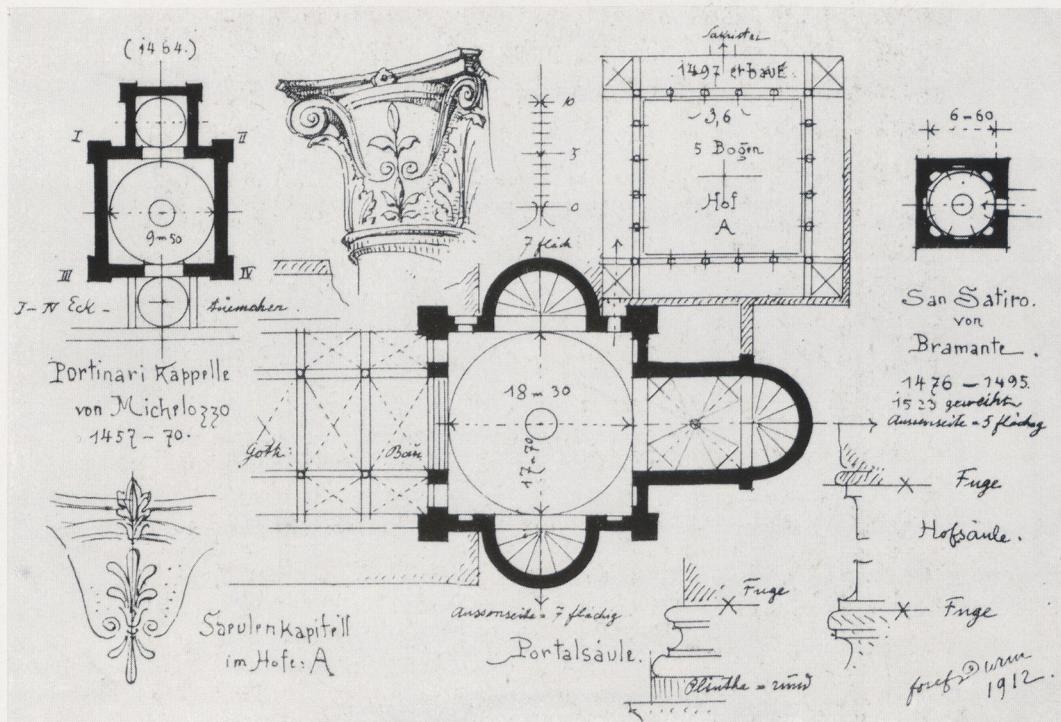
72. Mailand, S. Maria delle Grazie

Wenn auch die römische Antike kein unmittelbar verwendbares Beispiel lieferte, so war die über Pendentifs schwebende Kuppel als eine von der oströmischen Antike tradierte Hauptform sakraler Baukunst auch in den Augen der am römischen Altertum Geschulten sanktioniert. Die Hagia Sophia war den Künstlern des Quattrocento bekannt¹⁷⁰.

Es lassen sich noch mehrere Punkte anführen, in denen der Bau von S. Maria delle Grazie den Regeln oder Empfehlungen der Theoretiker folgt. So hat die Verbindung des zentralisierten Chorbaues mit dem dreischiffigen Langhaus eine Anlage erzeugt, die Francesco di Giorgio als den „kompositen“ Kirchentypus bezeichnet¹⁷¹. Die Respektierung des gotischen Langhauses und die har-

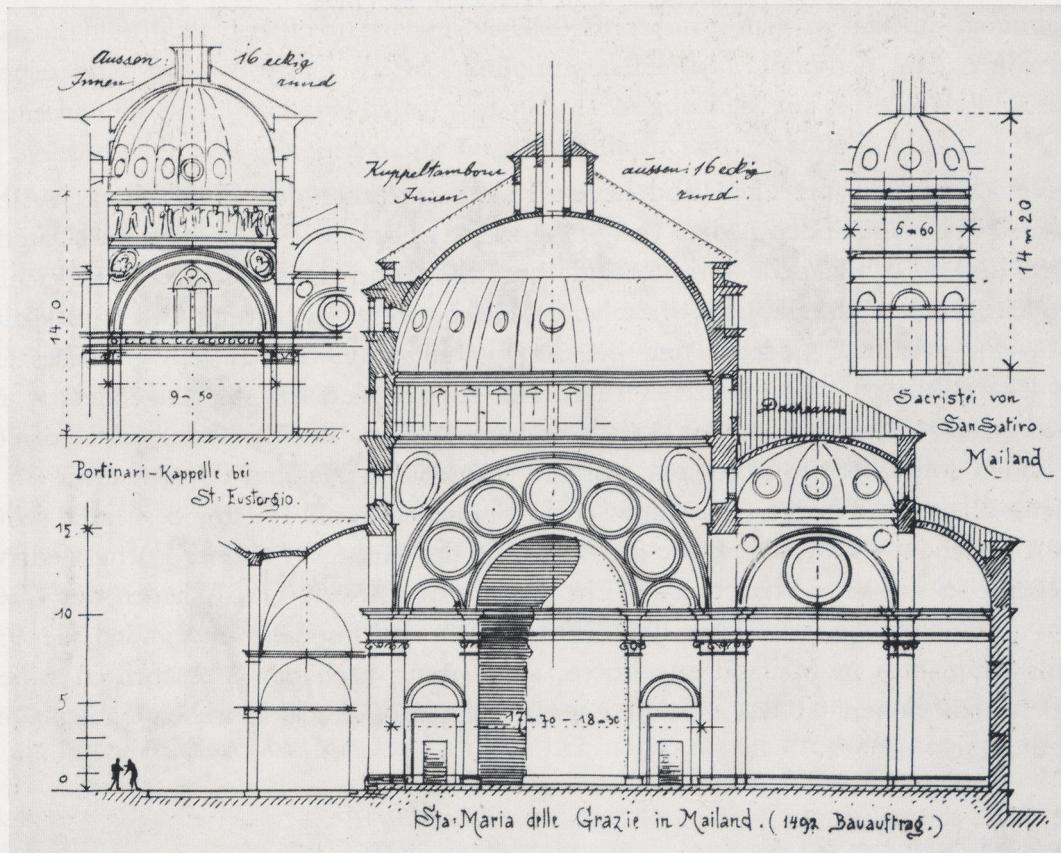
¹⁷⁰ Vgl. den Grundriß im Libro di Giuliano da Sangallo in der Vatikanischen Bibliothek, Cod. Barb. lat. 4424. Über die Kuppel auf Pendentifs, siehe Burckhardt, § 64, 120. Vasari, XI, S. 269, sagt von S. Lorenzo: „... il Tempio è della maniera dei Gotti.“

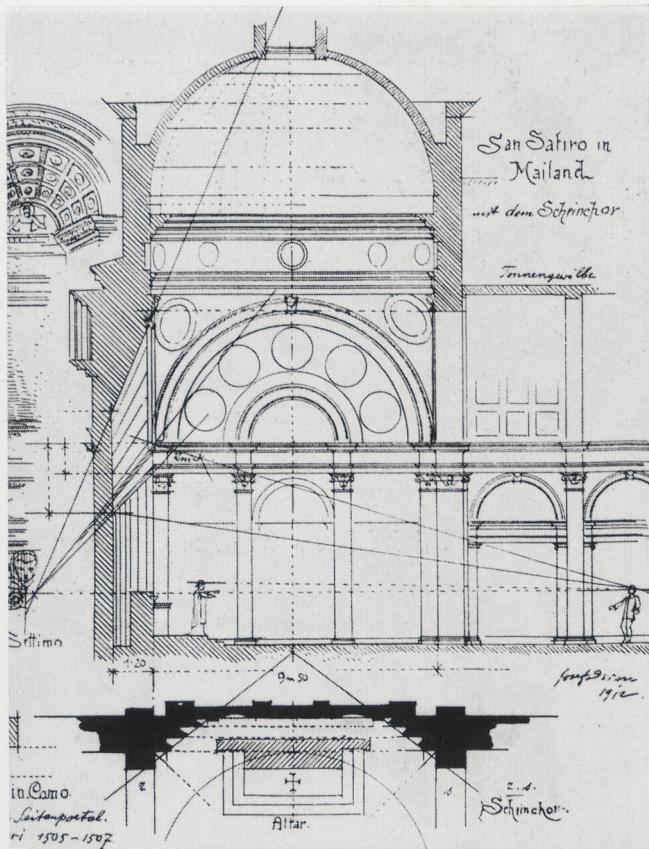
¹⁷¹ Wittkower, S. 11.



73. Mailand, S. Maria delle Grazie und andere Grundrisse nach Durm

74. Mailand, S. Maria delle Grazie und andere Zentralbauten nach Durm





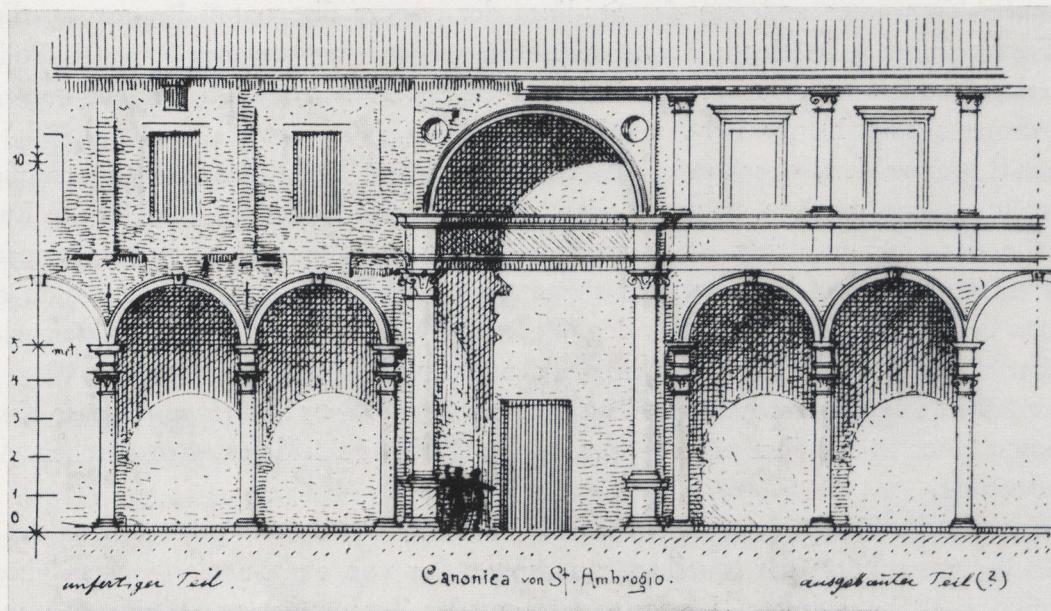
75. Mailand, S. Satiro, Längsschnitt nach Durm

monische Verschmelzung der alten und neuen Teile entsprechen den Empfehlungen Albertis an Matteo de Pasti in bezug auf den Altbau von S. Francesco in Rimini¹⁷². Beide großen Unternehmen, S. Francesco und S. Maria delle Grazie, sind thematisch und morphologisch vergleichbar. Bei beiden handelte es sich darum, eine bestehende Kirche unter Erhaltung ihrer mittelalterlichen Elemente in eine fürstliche Gedenk- und Begräbnisstätte zu verwandeln, ein gotisches Langhaus mit einem Zentralbau zu verschmelzen. In Rimini ist der Versuch steckengeblieben, nachdem Teile der Langhausverkleidung und der Fassade vollendet waren. Die Rotunde, welche den östlichen Abschluß bilden sollte, ist nie begonnen worden, während in Mailand der um etwa ein Neuntel größere Zentralbau des Chores (Durchmesser S. Francesco rund 16,5 m, S. Maria delle Grazie 18,3 m) zwar vollendet wurde, aber ohne die Absichten des Meisters in reiner Form wiederzugeben.

Abschließend sei auf eine bezeichnende Einzelheit hingewiesen: Die Arkaden der *Canonica von S. Ambrogio* (Abb. 76), die, im letzten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts entstanden, der Endphase des Wirkens Bramantes in Mailand angehören, sind streng nach den Vorschriften Albertis ausgeführt. Bei allen Bogen ist das von ihm verlangte Gebälkstück zwischen Säulenkapitell und Archivolte eingeschoben¹⁷³.

¹⁷² Wittkower, S. 42f., S. 43, Anm. 1, 2.

¹⁷³ Wittkower, S. 35ff., S. 35, Anm. 2.



76. Mailand, S. Ambrogio, Canonica, Rekonstruktionsversuch nach Durm

Ausblick: der Prevedari-Stich als theoretische Äußerung Bramantes

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 dürfen. Sie sind vage und erlauben daher keine in Einzelheiten gehende Beurteilung¹⁷⁴. Dennoch muß ihnen im Zusammenhang unserer Untersuchung eine kurze Prüfung gewidmet werden.

Der aus Florenz gebürtige A. F. Doni¹⁷⁵, welcher die erste Ausgabe seines Buches „La Libreria seconda“ 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. Unter den praktischen Anweisungen Bramantes, welche Doni erwähnt, befindet sich auch der schwer deutbare Passus über die Gestaltung der mit Terrakotta-platten belegten Fußböden, an deren Muster die Maßverhältnisse des ganzen Gebäudes abgelesen werden könnten¹⁷⁶. 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 erhalten.

Lomazzo¹⁷⁷ 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

¹⁷⁴ Blunt, S. 44, Anm. 1.

¹⁷⁶ Wittkower, S. 13, Anm. 1.

¹⁷⁵ Schlosser, S. 129f.

¹⁷⁷ Lomazzo, S. 165, 139f.

Körpers empfiehlt er unter anderem das Studium der „opere disegnate“ 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 Bramante¹⁷⁸.

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 Cambios gelangt, der 1585 gestorben ist. Lomazzos Trattato war im Jahre zuvor erschienen.

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 haben¹⁷⁹.

Da dieser Schatz bis auf den heutigen Tag noch nicht gehoben ist, gewinnt unser Kupferstich auch im Sinne einer in die ihm eigene Sprache des Bildes gekleideten theoretischen Äußerung erhöhte Bedeutung.

Der *Anlagetypus* des Tempels auf dem Prevedari-Stich ist unter der Voraussetzung der Richtigkeit unserer Rekonstruktion der Querhausendigungen der von den humanistischen Theoretikern als der „komposite“ bezeichnete. Dieser besteht aus der Zusammensetzung einer Rotunde, eines polygonalen Einheitsraumes oder einer zentrierten Baugruppe und eines rechteckigen ein- oder mehrschiffigen Langhauses, also zweier an sich verschiedener Einheiten, so wie im Kompositkapitell die verschiedenen Elemente des korinthischen und des ionischen Kapitells aneinander gesetzt sind. Beide Teile des Kompositbaues behalten ihr Eigenleben, sie sind theoretisch jederzeit voneinander lösbar. Diese komposite Anlage ist keineswegs gleichzusetzen mit der mittelalterlichen kreuzförmigen Basilika, die nicht eine „Komposition“, sondern eine untrennbare Einheit bildet.

Leonardo da Vinci hat diesem Thema seine besondere Aufmerksamkeit zugewandt. Die Zeichnungen im Codex B der Bibliothèque Nationale in Paris, Fol. 35v, 52r, 55r, sind Studien zum Kompositbau¹⁸⁰. Zwei aus verschiedenen, zeitlich und räumlich weit auseinanderliegenden Quellen stammende architektonische Grundanschauungen begegnen sich. Obwohl Florenz zwei klassische Beispiele für den kompositen Anlagetypus besaß, den Dom und die SS. Annunziata, ist der überwiegende Einfluß der bedeutenderen Mailänder Bauten auf die Architekturstudien Leonardos evident, S. Lorenzo, die Portinarikapelle, die in der Ausführung begriffenen Werke Bramantes, namentlich der Chor von S. Maria delle Grazie, soweit die eine Komponente, der Zentralbau, in Betracht kommt. Die andere Komponente, das Langhaus, ist von gotischen Stützenbauten transalpinen Charakters abgeleitet. Die Konfiguration der Grundrisse beweist es. Während zum Beispiel bei S. Maria Novella oder beim Dom zu Florenz, oder bei S. Petronio in Bologna, schließlich bei den meisten gotischen Gewölbebasiliken Italiens, mit Ausnahme der Zisterzienserbauten, die Mittelschiffjoche quadratisch oder dem Quadrat nahekommen und die Seitenschiffjoche dementsprechend längsrechteckig gebildet sind, ist die Anordnung bei den transalpinen Gewölbebasiliken umgekehrt: querrechteckige Joche im Mittelschiff und quadratische in den Seitenschiffen. In der Tat entspricht die Darstellungsweise Leonardos, namentlich bei der Skizze einer großen Kompositanlage (Manuskripte der Bibl. Nationale, Paris, fol. 52r), mittelalterlicher Methode, wie ein Vergleich mit den Grundrissen Villards de Honnecourt lehrt¹⁸¹. Die Komposition beruht nicht

¹⁷⁸ Lomazzo, S. 331f.

¹⁷⁹ Förster, S. 135.

¹⁸⁰ Heydenreich, S. 14ff., setzt diese wichtigen Skizzen in die Zeit um 1485, ein vorhergehender Austausch mit Bramante ist also denkbar.

¹⁸¹ Hahnloser, Taf. 18a, 28a, 29a, b, 33a, 41a.

primär auf dem Raumbild, sondern auf den tragenden Elementen, den Stützen, Gurtbögen, Rippen und Gewölbegräten, die durch Punkte und verbindende Linien angedeutet werden. In der Phantasie des gotischen Baukünstlers erscheint demnach als erster und entscheidender Faktor das Bild des tektonischen Gerüstes, in dessen Gliedern die statischen Kräfte wirksam werden, während das fluktuierende und von keinem Betrachtungspunkte fixierbare Raumbild sich der Darstellung im Grundriß zu entziehen scheint.

Leonardo hat dagegen auf der oben genannten Skizze die ideellen Grenzen der Raumbilder, welche das System der Stützen, Gewölbe und Außenwände erzeugen sollen, durch zusätzliche Hilfslinien in die Grundebene projiziert.

Jene „mittelalterliche“ Darstellungsmethode, die Leonardo in einigen Fällen anwandte, tritt zurück gegenüber einer anderen, welche ausschließlich die Kennzeichnung der „Raumgefäß“¹⁸² anstrebt, deren reale Grenzen im Grundriß ebenfalls durch Linien veranschaulicht werden. Die zwischen den in symmetrischer Ordnung aneinandergefügten Raumeinheiten erscheinenden Teile des Mauerwerkes bilden mit ihren Wandflächen die Raumgrenzen, mit ihren Massen die Stützen der Gewölbe. Als amorphe Gebilde entziehen sie sich, im Gegensatz zu den als rundplastische Körper im Raum stehenden Pfeilern der gotischen Basilika, optischer und deskriptiver Erfassung¹⁸³. Außenwände im eigentlichen Sinne gibt es nicht; die begrenzenden Flächen der Baukörper entsprechen oft nicht den Raumgrenzen des Inneren, wenn etwa ein Zylinder oder ein Prisma in einen Kubus eingeschnitten ist oder dergleichen. Der Ursprung dieser Architekturkonzeption ist im römisch-antiken Gewölbebau, namentlich in den Thermenanlagen zu suchen. In dieser Gruppe der Architekturstudien Leonards da Vinci treffen also mittelalterliche und humanistische Prinzipien zusammen, die, wenn auch gegensätzlich, sich dennoch nicht abstoßen, aber auch nicht durchdringen. Im kompositen Anlagesystem werden sie zueinander addiert. Dieses auf den ersten Blick verwirrende Phänomen erklärt sich ausweislich der genannten Architekturstudien, um es noch einmal festzustellen, nicht durch die Beispiele der spezifisch italienischen Kirchengotik, sondern durch seine erste Berührung mit der transalpinen Gotik, durch das ohne Zweifel überwältigende Erlebnis des Mailänder Domes, das bei ihm wie bei Bramante und Giuliano da Sangallo entscheidend nachgewirkt hat.

Indem Bramante sich mit der Weiterführung des Baues befaßte, mußten Kenntnis und Anerkennung der gotischen Baukunst und damit die Objektivierung seiner Einstellung wachsen¹⁸⁴. In den ersten Entwurf für St. Peter in Rom, der dem Zentralbau ein Langhaus anfügt (Uff. 8 A v), also einen Kompositbau vorschlägt, sind die Vorbilder der beiden Grundelemente desselben, die Pläne von S. Lorenzo und dem Dom zu Mailand, eingezeichnet¹⁸⁵. Eine deutlichere Aussage über die Genesis einer künstlerischen Idee ist kaum denkbar.

Der „Tempel“ des Prevedari-Stiches ist, wie gesagt, auch ein Kompositbau. Insofern entspricht sein Anlagetypus Prinzipien, die Francesco di Giorgio formuliert hatte. Aber auch in anderer Beziehung erfüllt er Grundforderungen der humanistischen Architekturlehre; so sind die Lichtquellen in die Gewölbezone, also in die oberen Raumregionen, gelegt. Allerdings sind die Fenster als Tondi gebildet, entgegen Albertis Verurteilung des Rundfensters¹⁸⁶. Auch die polychrome Fassung

¹⁸² Kauffmann, S. 134.

¹⁸³ Jantzen, S. 69ff.; D. Frey, S. 77ff.

¹⁸⁴ Burckhardt, § 23; Förster, S. 278, Exk. III; Argan, Problema Bramante, S. 214; S. 230: „L'ultima attività bramantesca non è che un ritorno, con esperienza classica dei valori di spazio, all'illimitata spazialità del periodo lombardo.“

¹⁸⁵ Wolff Metternich, S. Lorenzo, St. Peter, S. 285ff.; ders., Festschr. Weyres, S. 171.

¹⁸⁶ Hubala, S. 99, Anm. 25. Das große Rundfenster mit der Büste erwies sich als unerklärlich. Das Motiv als solches ist vorgebildet an den

des Inneren widerspricht Albertis Forderung nach Monochromie für das Innere eines „Tempels“¹⁸⁷.

Die Ausmalung von S. Maria delle Grazie ist das letzte Beispiel einer farbigen Raumfassung bei Bramante. In späteren Werken hat er sich, wie schon bei dem Baptisterium von S. Satiro, zur Ein- oder höchstens Zweifarbigkeit bekehrt. Der erste Entwurf für St. Peter (Uff. A 1; Abb. 49), ebenso wie der Ausführungsplan, sind nur zweifarbig zu denken. Das Modell Antonios da Sangallo d. J. gibt einen Begriff der kühlen Farb- und Lichtstimmung des Inneren, die auch noch den Michelangelo-
raum beherrscht haben würde.

Ein letzter, entscheidender Zug muß erwähnt werden, die Frontalität der Innenaufrisse aller Teile des Kompositbaues, welche den Tempel des Prevedari-Stiches aus seiner romanischen Herkunft löst und der Renaissancearchitektur grundsätzlich eingliedert. Ein Längsschnitt, geführt vom Gurtbogen des letzten Langhausjoches vor der Vierung bis zum Chorbogen, oder ein Querschnitt durch das Transept ergeben nach beiden Seiten von den Mittelachsen aus gesehen vier gleiche, triumphbogenartige Aufrisse; ein gleicher Schnitt im Zuge der Symmetriearchse des Langhauses enthüllt ebenfalls zwei beiderseits gleiche Frontbilder: drei in das Rahmenwerk der Pilasterordnung eingesetzte Arkaden, darüber Lünetten mit Rundfenstern, vorausgesetzt allerdings, daß die supposed Zahl der Joche zutrifft, was aus Gründen der Proportionen des Raumes und der Seiten-
aufrisse kaum bestritten werden könnte.

Einige Einzelheiten. Die Pfeiler des Langhauses scheinen auf den ersten Blick einem von der Wende des Quattrocento an geläufigen Typus zu entsprechen. Das frühe Entstehungsdatum des Stiches macht sie indessen bemerkenswert (Abb. 12, 60).

Ihre Funktion — oder Scheinfunktion — im ganzen wie in den Einzelheiten ist die gleiche wie bei den Stützen der mittelalterlichen, namentlich der romanischen Pfeilerbasilika, übertragen in die Formen und Proportionen der Frührenaissance. Die Vorlagen, auf denen die Bogen der Seitenschiffe ruhen, unterscheiden sich nur durch die Bildung der Sockel- und Kämpferprofile von ihren mittelalterlichen Vorgängern. Die Mittelschiffdienste, aus welchen in der gotischen Architektur Gurtbogen, Grate oder Rippen in die Gewölbezone emporwachsen, Kräfte scheinbar nach oben strömen, sind durch Pilaster auf hohen Sockeln ersetzt. Diese werden abweichend von den römischen Spätwerken Bramantes um die Pfeilervorlagen herumgezogen und somit stärker an die Pilaster gebunden.

Indem sich zwischen Gewölbezone und Pilasterkapitelle ein voll ausgebildetes Gebälk schiebt, verschwinden fast alle Überbleibsel des romanisch-gotischen Funktionalismus (nur die Verkröpfung des Gebälkes über den Pilastern mag als letzter Rest des gotischen Vertikalismus gelten). Das Gesetz der Schwere, welches die Gotik zu negieren schien, ist durch die Einfügung der antiken Säulenordnung wieder in sein Recht getreten¹⁸⁸. Baccio Pontelli hatte sich nur wenige Jahre zuvor (etwa um 1476) bei S. Maria del Popolo in Rom (ebenso wie am Dom von Turin), obschon

Gewölbezwickeln der Portinarikapelle mit den Kirchenvätern von Foppa, vor allem am Verkündigungsbild über dem Chorbogen. Das Radfenster auf dem Prevedari-Stich ist ohne Zweifel auf mittelalterliche Anregungen zurückzuführen. Daß dieses Motiv rein als Zierform aufgefaßt ist, geht hervor aus seiner Verwendung an untergeordneter Stelle, ferner durch die verschiedene Form der Speichen, die als Musterbeispiel zur Wahl gestellt werden.

In der Nachfolge Bramantes ist diese Fensterform häufig angewandt worden (z. B. an den fingierten Rundfenstern der dekorativen Ausmalung von S. Maria delle Grazie, an der Sakristei von S. Maria Maggiore zu Bergamo usw.). Das Motiv des Speichenrades ist geistreich abgewandelt mit Anklängen an die Idee des Glücksrades in den ornamentalen Feldern unter den Konsolen des Argusfreskos im Castello Sforzesco (Abb. 71).

¹⁸⁷ Alberti, VII, 10; Burckhardt, § 82.

¹⁸⁸ Jantzen, S. 69.



77. Turin, Dom. Stich aus dem Anfang des 17. Jahrhunderts

ihm die antik-römischen Beispiele vor Augen standen, noch nicht im gleichen Maße von den mittelalterlichen Gepflogenheiten gelöst. Seine Pfeiler, deren Grundrisse aus quadratischem Kern und jeder der vier Seiten vorgelegtem Halbkreis gebildet ist, tragen trotz der im Raum erstrebten Angleichung an die Architektur der Thermensäle (Abb. 77)¹⁸⁹ im ganzen noch romanisch-gotisches Gepräge. Die Halbsäulenvorlagen sind zwar mit attischen Basen und Kelchvolutenkapitellen versehen, aber sie sind ohne Rücksicht auf ihren Durchmesser je nach Bedarf gedrückt oder wie gotische Dienste in die Länge gezogen. Die Gliederung, welche Bramante den Mittelschiffwänden des „Tempels“ gegeben hatte, besteht aus jener von der Wende des Quattrocento an kanonischen Verbindung von bogen- und wandtragenden Pfeilern und einem als „ornamento“¹⁹⁰ aufgelegten, aus Halbsäulen oder Pilastern und Gebälken gebildeten Scheingerüst, also aus echten und fingierten tektonischen Gliedern. Zwei ihrer Herkunft sowie ihrem technischen und künstlerischen Wesen nach heterogene Elemente sind zusammengewachsen. Das eine entstammt dem Bereich des Gewölbe- und damit des Steinbaues, das andere der Welt der Säulenarchitektur, deren Ursprünge im Holzbau gesucht werden. Diese Kombination ist eine der großen schöpferischen Taten der römischen Baukunst der spätrepublikanischen Zeit. Sie wurde wegen ihres hohen repräsentativen Wertes zum Hauptmotiv an den Fassaden öffentlicher Profanbauten im ganzen römischen Reichsgebiet. Das früheste bekannte Beispiel ist die dem Forum Romanum

¹⁸⁹ Urban, S. 157ff.

¹⁹⁰ Alberti, VI, 13; Kauffmann, S. 134f.; Wittkower, S. 34.



78. Rom, Kapitol, Tabularium, außen

zugewandte Fassade des Tabularium (Abb. 78)¹⁹¹. Die Verbindung von Arkade und Säule erzeugte der Natur des Säulenbaues fremde Proportionen, indem die Interkolumnien in einem mit der Statik des Lasten- und Stützensystems dieser Bauart unvereinbaren Maße ausgeweitet werden. Die Säulenordnungen sind zu einem hoch ausdrucksvollen ornamentalen Rahmenwerk geworden. Die Renaissance hat im allgemeinen die Halbsäule durch Pilaster ersetzt, das Hochrelief auf das für Innenräume sich empfehlende Flachrelief zurückgedrängt. Um die gleiche Zeit, als der Prevedari-Stich entstand, war allerdings in Rom das Wandgliederungsschema des Kolosseums, welches das geschilderte Motiv in klassischer Ausprägung zeigt, auf den Binnenhof des Palazzo Venezia über-

¹⁹¹ Kaschnitz, III, S. 124ff., S. 129, Abb. 14, 16. Alberti hat in seiner Praxis zwischen diesen Grundelementen: Pfeiler-Bogen als tektonischem und Säule als ornamentalem klar geschieden; am Tempio Malatestiano sind die Außenarkaden den Substruktionsbogen des Jupitertempels von Terracina nachgebildet (Kaschnitz, Abb. 15); Wittkower, S. 41 und S. 41, Anm. 1, Taf. 14a und b.



79. Rom, Kapitol, Tabularium, innen

tragen worden (ab 1479); im Innern der benachbarten Basilika von San Marco war durch Hintermauerung der Säulen des Langhauses kurz zuvor eine römische Säulen-Arkadenarchitektur „künstlich“ erzeugt worden¹⁹².

Das Gestaltungsprinzip des Tempels auf dem Prevedari-Stich ist noch, durch seine Herkunft aus der Vorstellungswelt der mittelalterlichen Gewölbebasilika, weit entfernt von der brunellesken „zentralisierenden“ Basilika¹⁹³, wenn auch in der Anordnung der blickfangenden Nischen der Seitenschiffe verwandte Ansätze zu ahnen sind. Das Entscheidende aber, die Kontinuität der nischengezierten Seitenschiffe um die ganze Außengrenze herum, wird durch die Endigungen der Kreuzarme unterbrochen. (Wie die Eingangswand von Bramante gedacht war, bleibt offen.)

¹⁹² Urban, S. 140, Abb. 140–142.

¹⁹³ Kauffmann, S. 137ff.

Wenn auch das flächenhafte Rahmenwerk der Pilaster und des Gebälkes mit seinen hohen Friesen, einem Kennzeichen der meisten Bauten Bramantes der Mailänder Frühzeit, das Gerüst einer Bildebene erzeugt, so ist die Entfernung zum Schaubild der Wandfassaden von S. Andrea in Mantua noch weit¹⁹⁴.

S. Satiro kommt der Vorstellung der „zentralisierenden“ Basilika entschieden näher, indem die blickfangenden Elemente mit den illusionistischen Mitteln der Reliefdarstellung um die gesamte Innenfläche der Außenwände, auch um den fingierten Chor, herumgeführt werden. Die Wirkung ist allerdings durch spätere Einfügung von Altaraufbauten usw. verwischt. Bramante hat die Seitenschiffe nach romanischem Vorbild durch Quergurte in einzelne Joche aufgelöst, im Gegensatz zu den um die gleiche Zeit in Rom entstehenden Seitenschiffewölbungen mehrerer altchristlicher und mittelalterlicher Säulenbasiliken, die grundsätzlich an der antiken Kontinuität der Gewölbefolge festhielten¹⁹⁵.

Bei dem Kreuzgang von S. Maria della Pace und den Arkaden des Belvederehofes in Rom behielt Bramante die gleiche Wölbungsart bei, während er bei den Loggien des Vatikans (am heutigen Damasushof) ein System anwandte, das er von dem Korridor des Tabulariums abgeleitet hatte: um die durch Gurtbogen geschiedenen Joche zieht sich in der Höhe der Bogenscheitel ein ringsumlaufendes Gesims, das ein gedrücktes Spiegelgewölbe trägt (Abb. 79)¹⁹⁶.

Es erhebt sich nunmehr die Frage, woher Bramante die entscheidende Anregung für das in seiner und den folgenden Architektengenerationen so bedeutsame Motiv der Pilaster-Bogentravee geschöpft hat. Die vorhergehenden Überlegungen haben zu keinem greifbaren Ergebnis weder für die zeitgenössische Theorie noch für die Praxis geführt. Albertis Ausführungen über Bogen und Säulen¹⁹⁷ ergeben für diesen wichtigen Punkt kein klares Bild. Filarete spricht sich nicht darüber aus, jedoch enthält der Kodex Magliabecchianus einige Beispiele¹⁹⁸.

Bramantes Anregungen entstammen, wie in so vielen Fällen, der Autopsie. Antike Beispiele, wie die Bogen zu Ancona und Rimini, die aufrecht stehenden Teile der Arena zu Verona, mögen als Vorbilder gedient haben, vor allem die obere Abschlußwand des Zuschauerraumes am römischen Theater daselbst. Die intuitive Erkenntnis der entscheidenden Bedeutung des Motivs und seine eindeutige Wiedergabe im „Tempel“ des Prevedari-Stiches verraten einen erstaunlichen Scharfblick.

Wir können nunmehr, indem wir uns auf die vorhergehenden Andeutungen beschränken, das Fazit ziehen, daß der „Tempel“ des Prevedari-Stiches in der Gesamtanlage wie in den entscheidenden Einzelheiten als in Bildform gekleidete theoretische Äußerung, als eine Sammlung fruchtbare Exempla der Mailänder Kunst auf ihrem Wege zur Hochrenaissance entscheidende Antriebe gegeben hat, von denen auch Leonardo da Vinci Nutzen zu ziehen wußte¹⁹⁹.

Bis in das 16. Jahrhundert sind von dem Prevedari-Stich vielfältige Anregungen ausgegangen, die ihre Spuren nicht nur in der oberitalienischen Architektur, sondern auch in der Tafel- wie in der Miniaturmalerei bis weit über die Alpen hinaus hinterlassen haben. Wir müssen dieses interessante Thema jedoch von der vorliegenden Betrachtung ausschließen.

¹⁹⁴ Hubala, S. 102–105, Fig. 2.

¹⁹⁵ Urban, S. 95ff., Abb. 153, 156.

¹⁹⁶ Kaschnitz, S. 125f., Abb. 14.

¹⁹⁷ Wittkower, S. 35f., S. 35, Anm. 1, 2.

¹⁹⁸ Lazzaroni-Muñoz, Tav. 6, Fig. 6. Nicht selten eilt die Phantasie des Malers der Praxis der Architektur voraus. So findet sich das Pfeiler-Bogen-Säulen-Motiv schon vor dem Prevedari-Stich in manchen Architekturen von Bildhintergründen (z. B. bei Mantegna). Die reichen Architekturen auf den „Miracoli di S. Bernardino“, die dem jungen Perugino zugeschrieben werden (Gal. Naz. Perugia) scheinen Bramante bekannt gewesen zu sein (Bogen- und Pfeilerbildung, zentral aufgestellter Kandelaber usw.).

¹⁹⁹ Vgl. Anm. 163.

Unsere Untersuchung zwang uns, dem Urbinate manches mehr oder weniger gewohnheitsmäßig oder hypothetisch zugeschriebene Werk radikal abzusprechen, die Legende einer hohen Bildung zu zerstören, ja Schatten auf sein Charakterbild zu legen. Der Verfasser glaubt, dadurch der wahren Bedeutung dieses großen Erneuerers der „buona architettura“ keinen Abbruch getan zu haben, sondern im Gegenteil, die Größe seines Werkes, das er als „patiente filio di paupertate“ ohne je die Vorteile einer höheren Ausbildung genossen zu haben, aus eigener Kraft aufgebaut hatte, in wahrheitsgetreuerem Lichte erscheinen zu lassen. Das war nicht das Hauptziel des Aufsatzes, aber vielleicht kein unwichtiges.

Nemo quippe ignorat quantum
valeat ingenium et natura
etiam sine disciplina.

Sebastiano Montecchio
Venedig 1574

LITERATUR

- Alberti Leon Battista Alberti, *Zehn Bücher über die Baukunst*, deutsch von Max Theuer, Wien-Leipzig 1912.
Anonimo Morelli: siehe Morelli.
- Alende-Salazar, Juan Alende-Salazar, *Pedro Berruguete en Italia*, Archivio Español d'Arte, III, Madrid 1927, S. 133 ff.
- Argan, Problema Bramante Giulio Carlo Argan, *Il problema del Bramante*, Rassegna Marchegiana, XII, Roma 1934, S. 214—233.
- Baroni, Architettura Costantino Baroni, *L'Architettura Lombarda da Bramante al Richini*, Mailand 1941.
- Baroni, Bramante Derselbe, Bramante, Bergamo 1944.
- Baumgarten Paul Maria Baumgarten, *Aus Kanzlei und Kammer, Erörterungen zur kurialen Hof- und Verwaltungsgeschichte im XIII., XIV. und XV. Jahrhundert*, Freiburg i. B. 1907.
- Beltrami, Bramante Poeta Luca Beltrami, Bramante Poeta, Mailand 1884.
- Beltrami, Bramante a Milano Derselbe, Bramante a Milano, Rassegna d'Arte, I, 1901, S. 33ff.
- Beltrami, RassArte Derselbe, Bramante e Leonardo praticarono l'Arte del Bulino? Un incisore sconosciuto: Bernardo Prevedari, Rassegna d'Arte, 1917, S. 187—194.
- Biscaro Gerolamo Biscaro, *Le imbreviature del notaio Boniforte Gira e la chiesa di S. Maria di S. Satiro*, Archivio storico Lombardo, XIV, 1910, S. 105ff.
- Schubring, Bisticci Vespasiano Bisticci, *Lebensbeschreibungen berühmter Männer des Quattrocento*, übers. von P. Schubring, Jena 1914.
- Blunt Sir Anthony Blunt, *Artistic Theory in Italy 1450—1500*, Oxford, 2. Aufl., 1962.
- Boon K. G. Boon, *Bouts, Justus of Ghent, and Berruguete*, Burlington Magazine, 100, London 1958, S. 12ff.
- Braun Joseph Braun, *Tracht und Attribute der Heiligen in der deutschen Kunst*, Stuttgart 1943.
- Burckhardt Jakob Burckhardt, *Geschichte der Renaissance in Italien*, 6. Aufl., Eßlingen 1920.
- Burns, Flor. Mitt. Howard Burns, *A Peruzzi Drawing in Ferrara*, Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, XII, 3-4, Florenz 1966, S. 257 f.
- Buscaroli Rezio Buscaroli, *Melozzo e il Melozzismo*, Bologna 1955.
- Calabi Augusto Calabi, *Raccolte Italiane di Stampe*, Bollettino d'Arte, 1926/27.
- Sabba Castiglione Fra Sabba da Castiglione, *Ricordi overo amestrammenti*, Venedig 1955 (1. Ausg. 1546).
- Chastel, Marqueterie André Chastel, *Marqueterie et perspective en XV^e Siècle*, Revue des Arts, 3, 1953, S. 141—154.
- Ciapponi Lucia Ciapponi, *Il libro „De Architectura“ nel primo Umanesimo*, Padua 1960.
- Collins Baker C. H. Collins Baker, *Catalogue of the principal pictures in the Royal Collection at Windsor Castle*, London 1937.
- Courajod, GazBA Louis Courajod, *Estampes attribuées à Bramante*, Gazette des Beaux-Arts, 1874, S. 254 ff.
- Davies Martin Davies, *Les Primitifs Flammands*, 3, The National Gallery, London, Antwerpen 1954.
- Degenhart, Michele Bartolo Bernhard Degenhart, *Michele di Giovanni Bartolo, Disegni dall'Antico e il Camino „Della Jole“*, Bollettino d'Arte, XXXV, 1950, S. 208—215.
- Degenhart Derselbe, Dante, Leonardo und Sangallo, *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, VII, Wien-München 1955, S. 233.
- Dogdson Campell Dogdson, *A Book of Drawings formerly ascribed to Mantegna* (British Museum), London 1923.
- Doni A. Francesco Doni, *La Libreria del Doni Fiorentino*, Venedig 1580 (frühere Ausgaben 1549, 1555).
- Fabriczy Carl von Fabriczy, *Die Baugeschichte von S. Sebastiano in Mantua*, Repertorium für Kunsthistorische Wissenschaft, XXVII, S. 84, Berlin 1914.
- Fasola G. Nicco Fasola, *Piero della Francesca, De Prospettiva Pingendi*, Florenz, ohne Datum.
- Fensterbusch Curt Fensterbusch, *Vitruv, Zehn Bücher über Architektur*, Darmstadt 1964.
- Filarete, siehe Lazzaroni-Muñoz, Öttingen, Tigler.
- Filippini, Melozzo Francesco Filippini, *Melozzo da Forlì, V. Centenario della nascita*, Forlì 1938.
- Fiocco Giuseppe Fiocco, *Il primo Bramante*, Critica d'Arte, I, Florenz 1935/36.
- Frey, D. Dagobert Frey, *Bramantes St. Peter-Entwurf und seine Apokryphen*, Wien 1915.
- Frey Karl Frey, *Zur Baugeschichte des St. Peter*, Jahrb. d. Preuß. Kunstsammlungen, XXXI, Beiheft, Berlin 1911.
- Förster Otto H. Förster, *Bramante*, Wien-München 1956.
- Geymüller, GazBA Heinrich von Geymüller, *Nouvelles observations sur Bramante*, Gazette des Beaux-Arts 1874.
- Geymüller, St. Peter Derselbe, siehe Stegmann.
- Gosebruch Derselbe, *Die ursprünglichen Entwürfe für St. Peter*, Paris 1875.
- Grands Graveurs Martin Gosebruch, *Florentinische Kapitelle von Brunelleschi bis zum Tempio Malatestiano und der Eigenstil der Frührenaissance*, Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte, Wien-München 1958.
- Grayson, BurlMag C. Grayson, *A portrait of Leon Battista Alberti*, Burlington Magazine 1954.
- Gnudi Cesare Gnudi, *Lo studiolo di Federico da Montefeltro nel Palazzo Ducale di Urbino*, Catalogo della Mostra di Melozzo e del '400 romagnolo, Forlì 1938.
- Hahnloser Hans R. Hahnloser, *Villard de Honnecourt*, Wien 1935.

- Halm Peter Eine Gruppe von Architekturzeichnungen aus dem Umkreis Albrecht Altdorfers, Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst, 3. Folge III, München 1951, S. 127–178.
- Heinecken Heinecken, Dictionaires des Artistes dont nous avons des Estampes, Leipzig 1789.
- Hellmann Günter Hellmann, Proportionsverfahren des Francesco di Giorgio Martini, Miscellanea Bibliothecae Hertzianae, München 1961, S. 157ff.
- Heydenreich Ludwig H. Heydenreich, Die Sakralbaustudien Leonards da Vinci, Dissertation, Hamburg 1919.
- Hind, BurlMag XV Arthur M. Hind, Engravings and their states, Burlington Magazine XV, 1909.
- Hind, Catalogue Derselbe, Catalogue of early Italian engravings, British Museum, London 1910.
- Hind, Hist. Engraving Derselbe, A short History of Engraving and Etching, London 1911.
- Hind, It. Engraving Derselbe, Early Italian Engraving, London 1948.
- Hofmann, Kurie W. von Hofmann, Forschungen zur Geschichte der kurialen Behörden, II, Rom 1914.
- Hubala Erich Hubala, L. B. Albertis Langhaus von Sant'Andrea in Mantua, Festschrift Kurt Badt, Berlin 1961, S. 83ff.
- Iñiguez, Berruguete, Dos obras Diego Angulo Iñiguez, Pedro Berruguete: Dos obras probables de juventud, Archivio Español d'Arte, XVIII, Madrid 1949, S. 137ff., XXIV, Madrid 1951, S. 165ff.
- Jantzen Hans Jantzen, Kunst der Gotik, Rowohlt's Deutsche Enzyklopädie, Hamburg 1957.
- Kaschnitz Guido Kaschnitz von Weinsberg, Die Grundlagen der republikanischen Baukunst, Röm. Kunst, III, Rowohlt's Deutsche Enzyklopädie, Hamburg 1962.
- Kauffmann Hans Kauffmann, Über „rinascere“, „Rinascità“ und einige Stilmerkmale der Quattrocento-Baukunst. In: Concordia decennalis, Festschr. der Universität Köln 1941, S. 123–146.
- Keller Harald Keller, Die Kunstslandschaften Italiens, München 1960.
- Kingsley-Porter Kingsley-Porter, Lombard Architecture, Yale 1915–1917, IV, Atlas 1915.
- Kristeller, Kupferstich Paul Kristeller, Kupferstich und Holzschnitt in vier Jahrhunderten, Berlin 1905.
- Kristeller, Lomb. Graphik Derselbe, Die lombardische Graphik der Renaissance, Berlin 1913.
- Lavallée Jacques Lavallée, Le Palais Ducal d'Urbino, Brüssel 1964.
- Lazzaroni-Muñoz Michele Lazzaroni-Antonio Muñoz, Filarete, Scultore e Architetto del Secolo XV, Rom 1908.
- Lippmann Friedrich Lippmann, Der Kupferstich, 7. Aufl., Berlin 1963.
- Lomazzo Giovanni Paolo Lomazzo, Trattato della Pittura, Scultura, ed Architettura, Mailand 1584, römische Ausgabe 1844.
- Malaguzzi-Valeri, Corte Francesco Malaguzzi-Valeri, La Corte di Ludovico il Moro, Il Bramante e Lenardo da Vinci, Mailand 1915
- Maltese Corrado Maltese, Opere e soggiorni Urbinati di Francesco di Giorgio, Studi artistici Urbinati, Urbino 1949, S. 59–82.
- M. Meiss, BurlMag Meiss-Millard, Contribution to two Elusive Masters, The Burlington Magazine, CIII, 1961, S. 61ff.
- Metternich, siehe Wolff Metternich.
- Milizia F. Milizia, Le Vite de' più celebri Architetti, Rom 1768.
- Morelli, Anonimo Jacopo Morelli, Notizia d'opere di disegno nella prima metà del secolo XVI. scritta da un anonimo (Marcantonio Michiel), Bassano 1800.
- Moschetti Andrea Moschetti, Le Inscrizioni lapidarie Romane negli affreschi del Mantegna agli Eremitani, Atti del Reale Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arte, LXXXIX, Venedig 1929/30, S. 227ff.
- Murray Peter Murray, Bramante Milanese, Arte Lombarda, VII, 1962.
- Offner Richard Offner, The Barberini panels and their painter, Medieval studies of A. Kingsley-Porter, I, S. 205ff.
- Ortolani Sergio Ortolani, Cosmé Tura, Francesco del Cossa, Ercole de Roberti, Mailand 1941.
- Öttingen, Filarete Wolfgang von Öttingen, Antonio Averulino Filarete's Traktat über die Baukunst, Wien 1890.
- Palladio Andrea Palladio, I quattro libri di Architettura, Venedig 1570.
- Panofsky, Dürer Erwin Panofsky, The life and Art of Albert Dürer, Princeton 1955.
- Passavant I. D. Passavant, Le Peintre-Graveur, Lipsie 1864.
- Pastor Ludwig von Pastor, Geschichte der Päpste, 1.–4. Aufl., Freiburg i. B. 1906.
- Portalupi Piero Portalupi, L'Architettura del Rinascimento nell'Ex-Ducato di Milano 1450–1500, Mailand 1914.
- Pungileoni, Elogio Luigi Pungileoni, Elogio di Giovanni Santi, Urbino 1833.
- Pungileoni, Bramante Derselbe, Memoria interno alla vita ed alle opere di Donato Bramante, Rom 1836.
- Ricci Corrado Ricci, Gli affreschi di Bramante nella R. Pinacoteca di Brera, Mailand 1902.
- Richter Jean Paul Richter, The literary works of Leonardo da Vinci, Oxford University Press 1939.
- Rotondi, S. Bernardino Pasquale Rotondi, Quando fu costruita la chiesa di S. Bernardino di Urbino? Belle Arti, Gennaio-Aprile 1947, S. 191ff.
- Rotondi, Contributi Fr. di Giorgio Derselbe, Contributi Urbinati a Francesco di Giorgio, Studi Artistici Urbinati, Accademia Raffaello-Urbino, Urbino 1949, I, S. 90ff.
- Rotondi, Palazzo Urbino Derselbe, Il Palazzo Ducale di Urbino, Urbino 1950.
- Rotondi, Duomo Derselbe, Ancora un'opera sconosciuta di Francesco di Giorgio in Urbino, Commentari, Florenz 1950, I, Fasc. II.
- Rotondi, Contributi Bramante Derselbe, Contributi Urbinati al Bramante pittore, Emporium, CXIII, Bergamo, März 1951, S. 109–129.
- Rotondi, Nuovi Contributi Derselbe, Nuovi Contributi al Bramante pittore, Arte Lombarda, IV, 1959, S. 74–81.

Salmi, Piero della Francesca e il Palazzo Ducale Urbino	Mario Salmi, Piero della Francesco e il Palazzo Ducale di Urbino, Florenz 1945.
Salmi, Palazzo Urbino e Francesco di Giorgio	Derselbe, Il Palazzo Ducale di Urbino e Francesco di Giorgio, Studi Artistici Urbinati, Urbino, I, 1948, S. 11—55.
Salmi, Roberti Sanpolesi	Derselbe, Ercole de Roberti, Mailand 1960.
Schlosser	Piero Sanpolesi, Le prospettive architettoniche di Urbino, di Filadelfia e di Berlino, Bollettino d'Arte XXXIV, Serie IV, 1949, S. 322ff.
Schudt	Julius von Schlosser, Die Kunsliteratur, Wien 1924.
Seidlitz	Ludwig Schudt, Italienreisen im 17. und 18. Jahrhundert, Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana, Bd. XV, Wien-München 1959.
Serlio	Woldemar von Seidlitz, Leonardo da Vinci, 3. Aufl., Wien 1935.
Serra, ArtMarche	Sebastiano Serlio, Tutte le Opere d'Architettura, Venedig 1619.
Serra, Riflessi bizantini	Luigi Serra, L'Arte nelle Marche, I, Pesaro 1929.
Soergel, Theoretischer Architekturentwurf	Derselbe, Riflessi bizantini all'Architettura Romanica nelle Marche, Architettura e Arti decorativi 1.
Stegmann-Geymüller	Gerda Soergel, Untersuchungen über den theoretischen Architekturentwurf von 1450 bis 1550 in Italien, München 1958.
Strack	Carl von Stegmann und Heinrich von Geymüller, Die Architektur in Toskana, III, München 1885—1907, Nachtrag von Geymüller zur Monographie Albertis, 1906, S. 1—10.
Strutt	Heinrich Strack, Central- und Kuppelkirchen der Renaissance in Italien, Berlin 1882.
Suida	Strutt, Dizionario biografico delle incisioni, London 1785.
Swarzensky, Georg	William Suida, Bramante pittore e il Bramantino, Mailand 1953.
Tamassia	Georg Swarzensky, The Master of the Barberini panels: Bramante, Bulletin of the Museum of Fine Arts Boston, Boston, Ma. XXXVIII, 1940, S. 90ff.
Tigler	Anna Maria Tamassia, Visioni di Antichità nell'Opera del Mantegna, Rendiconti della Pontificia Accademia Romana d'Archeologia, III, Vol. XXVIII, Rom 1956.
Tiraboschi	Peter Tigler, Die Architekturtheorie des Filarete, Berlin 1963.
Toesca	Tiraboschi, Storia della Litteratura Italiana, VI, Rom 1784.
Urban	Pietro Toesca, Storia dell'Arte Italiana, I, Turin 1927.
Vasari	Günther Urban, Die Kirchenbaukunst des Quattrocento in Rom, Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte, Bd. 19, Wien-München 1961/62.
Venturi	Giorgio Vasari, Le Monnier, Florenz 1854.
Vitruv	Adolfo Venturi, Storia dell'Arte Italiana, VII, 2, Mailand 1913.
Winkler	Vitruv, siehe Fensterbusch.
Wittkower	Friedrich Winkler, Paul de Limbourg in Florence, Burlington Magazine, London 1920, february, S. 95.
Wolff Metternich, S. Lorenzo, St. Peter	Rudolf Wittkower, Architectural Principles in The Age of Humanism, 3. Aufl., London 1962.
Wolff Metternich, St. Peter-Chor	Franz Graf Wolff Metternich, S. Lorenzo in Mailand, St. Peter in Rom, Kunsthchronik 10, 1962, S. 285ff.
Wolff Metternich, Festschr. Weyres	Derselbe, Bramantes Chor der Peterskirche zu Rom, Römische Quartalschrift, Bd. 58, 1—4, Freiburg i. B. 1963, S. 272ff.
Zeri, Due dipinti	Derselbe, St. Maria im Kapitol, St. Peter in Rom und S. Lorenzo in Mai'and, Festschrift für Willy Weyres, Köln 1963.
	Federico Zeri, Due dipinti, La filologia e un nome, il maestro delle Tavole Barberini, Saggi 1961.