

Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana

BAND 41 · 2013/14

HIRMER

VERÖFFENTLICHUNGEN DER BIBLIOTHECA HERTZIANA
MAX-PLANCK-INSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE
ROM

HERAUSGEGEBEN VON
SYBILLE EBERT-SCHIFFERER UND TANJA MICHALSKY
REDAKTION: SUSANNE KUBERSKY-PIREDDA
REDAKTIONSASSISTENZ: MARA FREIBERG SIMMEN, CATERINA SCHOLL

Die Beiträge des *Römischen Jahrbuchs* werden einem Peer-Review-Verfahren unterzogen.

Bibliographische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek:

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliographie;
detaillierte bibliographische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

© 2017 Hirmer Verlag GmbH, München
Gestaltung und Satz: Tanja Bokelmann, München
Lithographie: ReproLine Genceller, München
Druck: Kösel GmbH & Co. KG, Altusried-Krugzell

Printed in Germany

ISBN 987-3-7774-2838-3

Christof Thoenes

Elf Thesen zu Bramante und St. Peter

Der folgende Text wurde 2014 für den Kongress »Inventor e luce della buona e vera Architettura: Bramante e gli »ordini nuovi« nell'architettura del Cinquecento e oltre«, Roma, Bibliotheca Hertziana, formuliert, in der Befürchtung, die Architekturgeschichte könnte, auf der Suche nach neuen Themen und Zielen, eines ihrer klassischen Probleme ungelöst hinterlassen.

Abstract

The debate on Bramante's project for St. Peter's is at risk of stagnation: there is no longer any active exchange of ideas between the positions in the controversy. In an effort to move beyond this impasse, the author proposes a return to a number of simple propositions ("theses") that can be directly verified or refuted by means of sources. The moti-

vation for each thesis is presented and an exploration of the possible consequences is provided; both are, however, to be kept strictly separate from one another according to the logic of our method. If this proposal finds consensus, the topic can be addressed in discussions on the internet.

»Denn die Geschichte ist ihrem Wesen nach
Wissenschaft von der Veränderung«
Marc Bloch

»Bei der Unmöglichkeit, eine sehr schwierig und streitig gewordene Untersuchung hier auch nur im kürzesten Abriss wiederzugeben, begnügen wir uns mit Folgendem [...].« So beginnt das St.-Peter-Kapitel in der zweiten Auflage von Jacob Burckhardts *Geschichte der Renaissance*, erschienen 1878.¹ In den seither verflossenen 139 Jahren ist einiges an Literatur hinzugekommen, aber die Lage hat sich dadurch kaum verbessert. Ja, man kann sich fragen, ob in dieser Zeit eine Diskussion im wissenschaftlichen Sinne überhaupt stattgefunden hat. Gewiss hat die Forschung in der Zwischenzeit manches klären können. Aber das hat nicht, oder nur gelegentlich, zu einem Austausch von Argumenten und Gegenargumenten geführt, in dessen Verlauf sich das Richtige vom Falschen geschieden und ein Konsens der Gelehrten sich hergestellt hätte (wie Burckhardt es wohl noch erwartete). Das Gesamtbild ist heute nicht weniger kontrovers als damals.²

Warum ist das so? Man könnte hier eine Reihe von Gründen aufzählen, subjektive zumal. Aber der wichtigste liegt doch wohl in der Sache selbst. Objekt der Untersuchung ist kein real existierender Bau, auch kein Bauplan, sondern ein Planungsprozess, also ein Vorgang, der sich in der Zeit abgespielt hat. Um ihn adäquat zu erfassen, genügt es nicht, Pläne übereinander zu kopieren und die Veränderung der Strukturen im Raum zu fixieren. Denn die Pläne selbst – Bramantes Zeichnungen – enthalten ein Zeitmoment: Sie sind ausnahmslos fragmentarisch, das heißt offen für die Zukunft. Dies spiegelt die Bedingungen ihrer Entstehung: Es galt nicht, Projekte gegeneinander auszutauschen, sondern ein Bauunternehmen von noch unabsehbaren Ausmaßen in Gang zu setzen. Also Veränderung aktuell zu bewirken.

Die diesem Tatbestand angemessene – und in der St.-Peter-Literatur vorherrschende – Darstellungsform ist die Erzählung: Wir ordnen die Informationen, die das Quellenmaterial hergibt, entlang einer Zeitschiene an und überbrücken die verbleibenden Lücken mit Konjekturen oder Deduktionen aus dem jeweiligen Narrativ.³ Aber das ist noch nicht die von Bloch postulierte »Wissenschaft« von

der Veränderung; vielmehr entsteht so ein Zwielficht, in dem der Unterschied zwischen Wahrscheinlichkeit und Gewissheit verschwimmt. So bringt jeder Autor, der die Arena betritt, seine Wahrheit mit, und diese fällt für ihn selbst um so überzeugender aus, je länger er an ihr arbeitet und je weiter er sich damit von den Erzählungen seiner Kollegen entfernt. Das heißt, wir führen keinen Dialog, sondern sagen Monologe auf und sichern sie ab durch jene kumulativen Anmerkungsapparate, deren Umfang von Jahr zu Jahr schneeballartig anschwillt und an deren kommunikative Funktion wir selber längst nicht mehr glauben.

Im Folgenden möchte ich einen Vorschlag machen, der helfen könnte, diese Blockade zu überwinden: Wir suspendieren den Streit um das Ganze (die Erzählungen), stoppen den Zeitfluss ab und beschränken die Diskussion fürs erste auf einfache, positive Aussagesätze (»Thesen«) zu Sachverhalten, die allein aus den Primärquellen herzuleiten sind und über die jeder mit diesen Quellen Vertraute sich ein Urteil bilden kann. Dabei ist nicht an einen Katalog von Binsenweisheiten gedacht, die der allgemeinen Zustimmung sicher wären. Vielmehr sollen unsere Sätze so speziell sein – soviel zur Sache aussagen –, dass sie auch falsch sein können. Ihr Wahrheitsgehalt sollte sich in der Diskussion erweisen (nicht jetzt und hier, sondern auf lange Sicht), in der sie bestätigt, oder aber schlüssig widerlegt (»falsifiziert«) werden; auch dies würde ich, im Sinne der Wissenschaftslehre Karl Poppers, als Erkenntnisfortschritt betrachten.

Ich trage nun elf solcher Thesen vor, versuche sie kurz zu begründen und deute die Folgen an, die sich aus ihnen ergeben würden. Es versteht sich, dass diese beiden Aspekte im Sinn unseres Vorschlags strikt auseinanderzuhalten sind: Mögliche Auswirkungen einer These dürfen nicht zu ihrer Begründung (oder Widerlegung) herangezogen werden. Als Argument zählt nur, was sich anhand der Quellen aufweisen lässt. Die elfte These wurde angehängt, um den »Zehn Thesen« etwas von ihrem dogmatischen Charakter zu nehmen. Sie fällt insofern aus dem Rahmen, als sie sich nicht unmittelbar auf Bramantes Entwürfe, sondern auf deren spätere Interpretationsgeschichte bezieht.

¹ BURCKHARDT 1878, S. 66.

² Die Kenntnis der gängigen Literatur muss hier vorausgesetzt werden, Nachweise würden ins Uferlose führen. Den aktuellen Forschungsstand referierte zuletzt NIEBAUM 2001–2002; NIEBAUM 2008.

³ Beispiele aus den letzten zwei Jahrzehnten: CONTARDI 1998, MACUCCI

2000, THOENES 2005, FROMMEL 2006, SATZINGER 2008, FROMMEL 2008, FROMMEL 2012, THOENES 2015, FROMMEL 2015.

⁴ GEYMÜLLER 1875, Textband, S. 183 f. (Nr. 34 h), ebendort Geymüllers hier abgebildete Umzeichnung. Vgl. dazu NIEBAUM 2001–2002, S. 99–101.

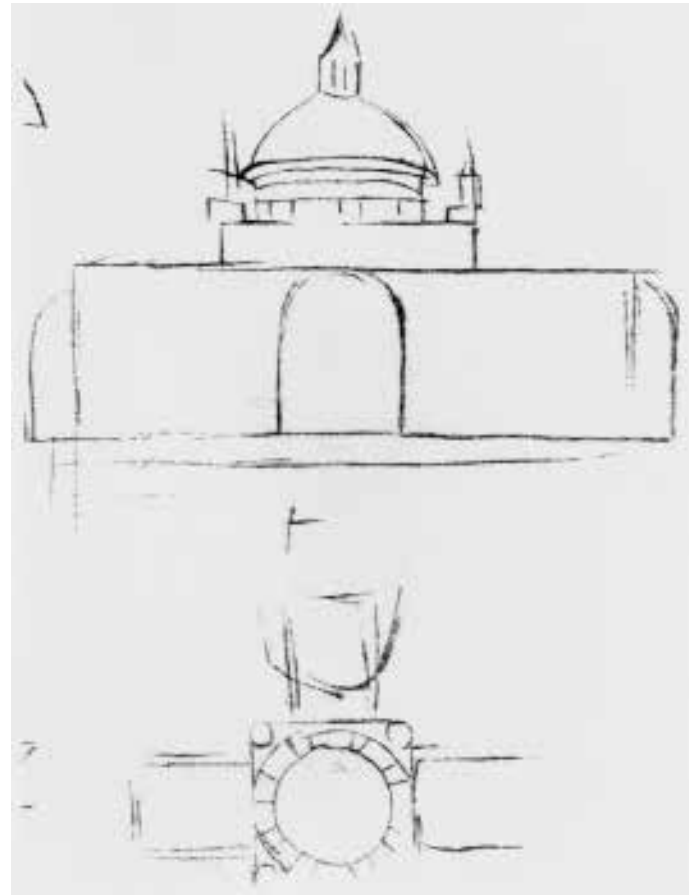
1. Die frühesten erhaltenen Spuren von Bramantes Planungstätigkeit finden sich auf GDSU 20 Av.

Die Begründung ist einfach: Die Verbindung der Skizzen mit Bramante und St. Peter ist durch den Ort, an dem sie erscheinen, gegeben, und sie zeigen die Planung in ihrem frühesten Stadium, noch vor dem Auftreten der Kuppel-Quincunx (Abb. 1). Das Verdienst ihrer Entdeckung gebührt Heinrich von Geymüller.⁴ Er hat sie aber nicht als Dokumente des Planungsprozesses verstanden, vermutlich weil er keinen Zusammenhang zwischen ihnen und dem großen Projekt auf dem *recto* des Blattes (unser ›II. Projekt‹) erkennen konnte. Deshalb sind sie in der Forschung bis heute praktisch unbeachtet geblieben.

Die wichtigste Folgerung besteht darin, dass am Anfang der Neubauplanung nicht der 5-Kuppel-Zentralbau stand, sondern der Wunsch, den Nikolausplan zu modernisieren. Dies deckt sich mit der aus Michelangelos Erinnerung gespeisten Schilderung des Planungsbeginns bei Condivi und Vasari. Gegenüber dem Nikolausplan zeigen die Skizzen zwei Innovationen: 1., die Erweiterung der Kuppel über das Maß der Vierung hinaus, 2., die Anordnung von Apsiden auch an den Querhausenden. Damit war der Konflikt zwischen einem zentralisierten Westbau und einem basilikalischen Langhaus installiert, der die Geschichte von Neu-St.-Peter bis zu seiner Vollendung durchziehen wird.

2. GDSU 20 Ar enthält zwei verschiedene Projekte. Wir nennen sie Projekt I und II.

Die zentrale Bedeutung des Blattes GDSU 20 A (Abb. 2) wurde von Geymüller klar erkannt,⁵ aber in der Folgezeit zugunsten des *Pergamentplans* GDSU 1 A vernachlässigt. Erst neuerdings rückte der *Große Rötelpfad* wieder ins Blickfeld der Forschung.⁶ Nach allgemeiner Auffassung entwickelte Bramantes Entwurf sich dort kontinuierlich im Uhrzeigersinn vom rechten unteren zum rechten oberen Quadranten. Demgegenüber unterscheiden wir zwei separate Projekte.⁷ Kriterium der Unterscheidung ist das jeweils zugrunde liegende *Maßschema*⁸: Der Orthogonalabstand zwischen den Achsen der Haupt- und Nebenkuppel beträgt in Projekt I (rechts unten) 150 *palmi*, in den übrigen Quadranten 190 *palmi*.



1 Bramante, Skizzen zu St. Peter (Umzeichnung H. v. Geymüller). Florenz, Uffizien, GDSU 20 Av (Foto su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo)

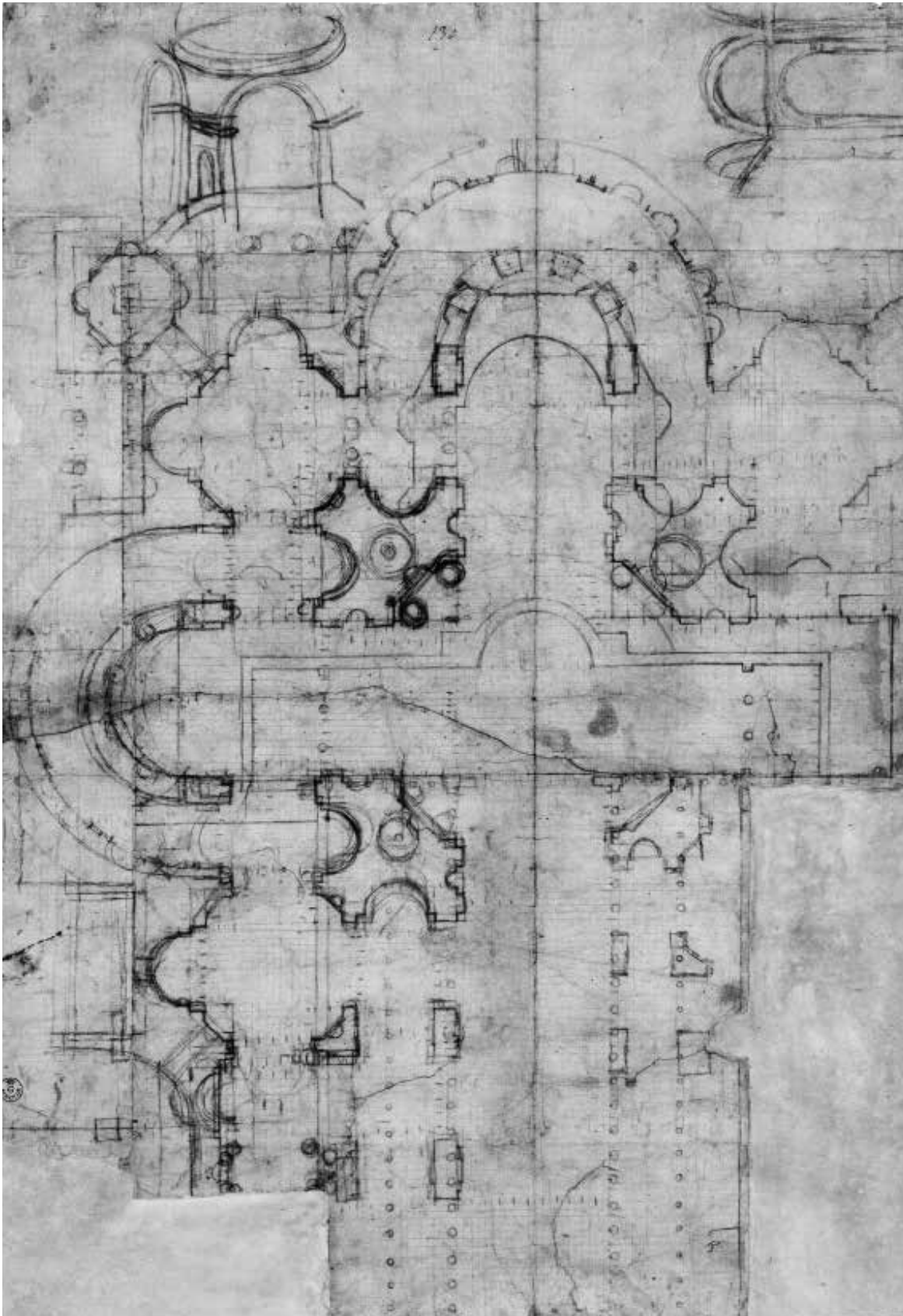
Man kann aus diesem Befund zwei Folgerungen ableiten. 1., Bramantes Ideen entwickelten sich nicht kontinuierlich, sondern sprunghaft. Das bedeutet nicht, dass die Projekte, die wir unterscheiden, jeweils fertig ausgearbeitet worden wären; vielmehr wurde ihre Entwicklung an einem bestimmten Punkt abgebrochen, um einem Neuanfang Platz zu machen. 2., dies hat Folgen für die Chronologie der Zeichnungen: Zwischen zwei Projekten können zeitliche Lücken liegen, in denen andere Entwürfe entstanden sind (GDSU 1 A, Medaille). Mehr dazu in den nächsten drei Thesen.

⁵ GEYMÜLLER 1875, S. 175–177 (Gruppe VII, Studie D).

⁶ METTERNICH/THOENES 1987, S. 81–94. Zur Forschungsgeschichte neuerdings DONETTI 2014.

⁷ THOENES 1998 (geschrieben 1988, als ich Projekt I noch für einen Zentralbau hielt).

⁸ Ausführlich erläutert in THOENES 2002, S. 408–414 u. 415 f. (Erst- druck im *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, 1998).



2 Bramante, St.-Peter-Entwurf (»Grosser Rötelpfan«). Florenz, Uffizien, GDSU 20 Ar (Foto su concessione del Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo)

3. Der *Pergamentplan* GDSU 1 A zeigt die Westpartie des Projekts I in definitiver Version.

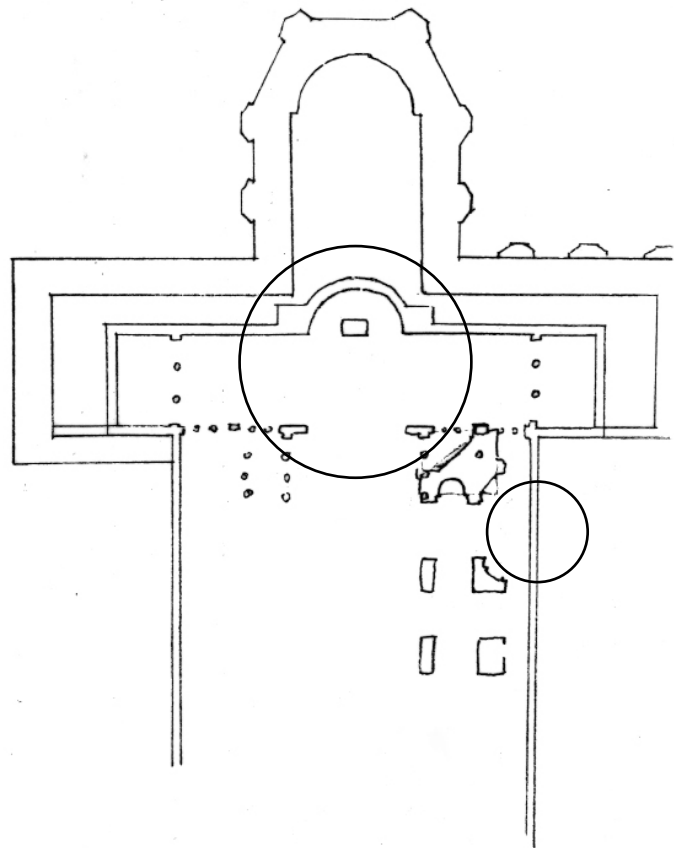
Unsere Skizze (Abb. 3) zeigt, was dem Blatt GDSU 20 A über das erste Projekt zu entnehmen ist: die ›dreieckige‹ Grundform des Kuppelpfeilers, die (aus der Pfeilerform zu erschließenden) Kuppelkreise, deren Radien sich wie 2 : 1 verhalten,⁹ und die Umgestaltung des Langhauses zum Pfeiler-Gewölbe-Bau. Der Entwurf GDSU 1 A (Abb. 4) weist das gleiche Maßraster auf (Achsendistanz 150 *palmi*), ist aber im Detail weiter ausgearbeitet. Wir bezeichnen ihn als definitiv, da das Blatt den Charakter einer Präsentationszeichnung aufweist; wahrscheinlich wurde es dem Papst vorgelegt, um diesen für die Neubau-Idee zu gewinnen. Die Planungsarbeit war aber damit noch nicht abgeschlossen: die Gründungsmedaille Julius' II. (Abb. 5) zeigt das Projekt in einem noch weiter entwickelten Stadium.

Zu klären bleibt die Reihenfolge der Zeichnungen. Könnte es sein, dass GDSU 1 A voranging und GDSU 20 A nur einen Reflex davon zeigt? Dagegen spricht der Pfeiler-Vergleich (Abb. 6): Die ›Formel‹ für dieses Bauglied – die dann durch alle folgenden Planungsphasen festgehalten wird – ist in GDSU 20 A I noch nicht gefunden. Die Abfolge ist nicht umkehrbar.

Aus alldem resultiert eine Folgerung von großer Tragweite: Das Motiv der Kuppel-Quincunx entstand im Kontext eines Langhausprojekts, bzw. einer ›figura composta‹ (Francesco di Giorgio).¹⁰ Wenn es gelänge, sich darauf zu einigen, wäre eine der großen St.-Peter-Fragen beantwortet.

4. Die Gründungsmedaille zeigt die Westansicht von Projekt I.

Diese Einsicht ist verhältnismäßig neu¹¹ und in der Literatur noch kaum diskutiert worden. Sie beruht auf einer Detailbeobachtung: Auf der Medaille wird die Fußlinie des Baus überschritten von dem im Vordergrund angedeuteten *Vaticanus mons*. Dies steht in auffälligem Gegensatz zu der Situation, in der die Eingangsfassade – also die Ost-Ansicht – des Neubaus erscheinen müsste. St. Peter liegt auf leicht ansteigendem Gelände, wer von der Stadt kommt, blickt zu ihm auf. Es ist ein klassisches Sakralbaumotiv, das architektonisch zu gestalten wäre: Sockel und Freitreppen gehören dazu. Da all dies hier fehlt, muss es sich wohl um die West-



3 Projekt 1 (Skizze Ch. Thoenes unter Verwendung von GDSU 20 A r, Abb. 6)

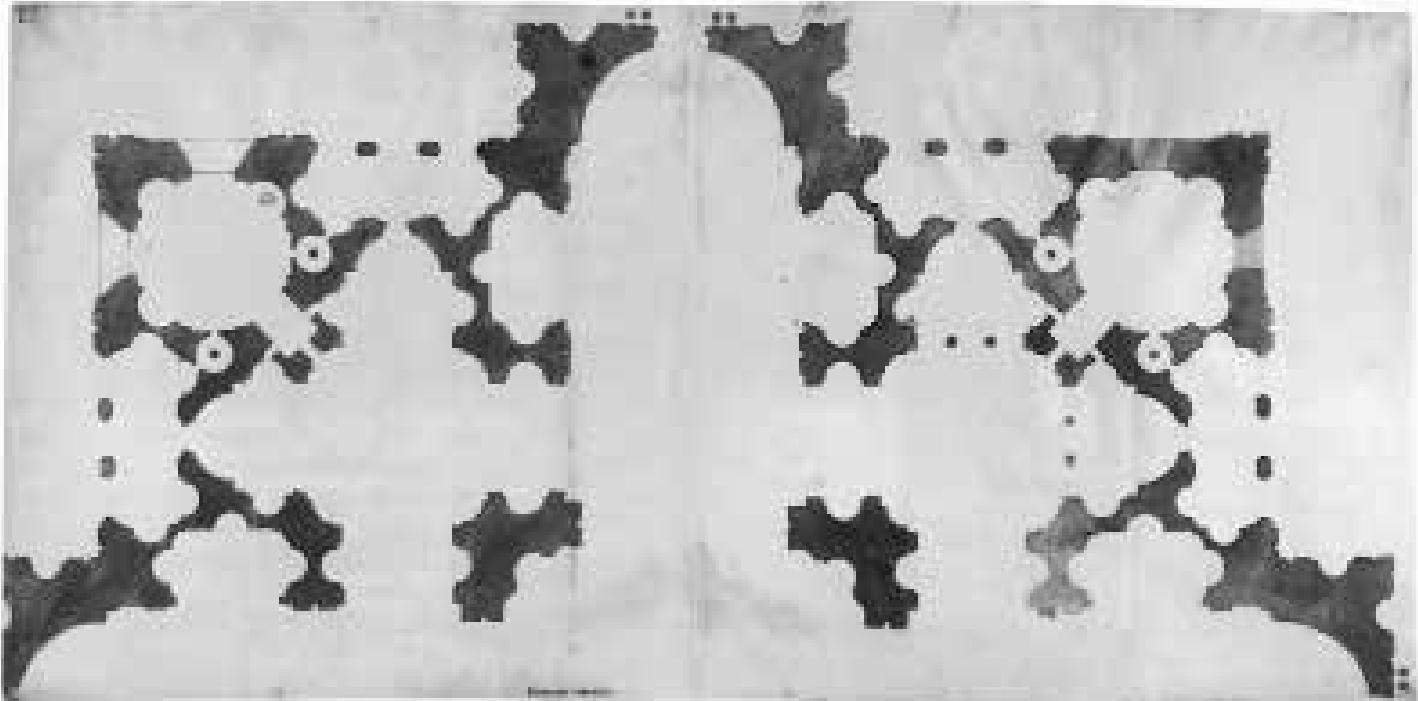
ansicht handeln; die Aufriss-Skizze auf GDSU 20 A v bietet die nächste Parallele. Generell wird eingewandt, dass Medaillen in der Regel Fassadenprojekte zeigen; aber sie zeigen vor allem, was gebaut werden soll, und das war hier eben die Westpartie. Dass auch sie ein Eingangsportal und Ecktürme erhalten sollte, lässt sich Bramantes und Giulianos Entwürfen entnehmen.

Es ergeben sich drei wichtige Folgerungen: 1., die Medaille kann nicht als Argument für ein Zentralbauprojekt Bramantes benutzt werden. Die Westansicht verrät nicht, ob sich an den dargestellten Zentralkuppelbau ein Langhaus anschlie-

⁹ Das Zentrum der Nebenkuppel liegt auf der Schnittkante des Blattes entlang der Außenmauer des alten Langhauses.

¹⁰ Vgl. THOENES 2002, S. 388 f.

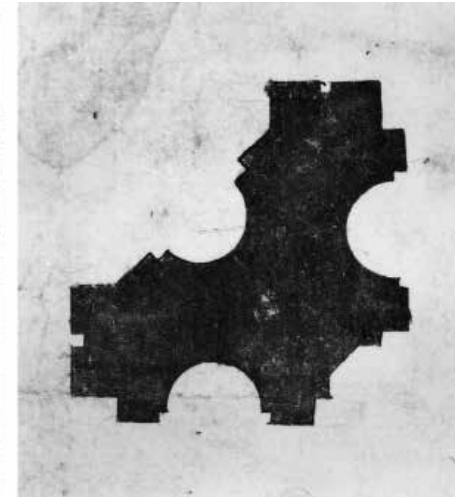
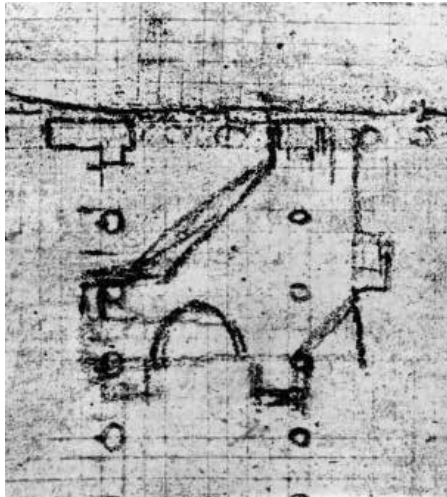
¹¹ Vgl. THOENES 2002, S. 414 f.



4 Bramante, St.-Peter-Entwurf (»Pergamentplan«). Florenz, Uffizien, GDSU 1 A (Foto su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo)



5 St. Peter, Gründungsmedaille Julius' II., 1506.
München, Staatliche Münzsammlung, Inv. 11/1905
(Foto Bibliotheca Hertziana)



6 Kuppelpeiler in GDSU 20 Ar und GDSU 1 A (um 90° gedreht). Florenz, Uffizien
(Foto su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo)

ßen sollte oder nicht. 2., als Grund für die Nicht-Ausführung von Projekt I wird meist unterstellt, Julius habe Bramantes Plan abgelehnt, weil er keinen Zentralbau wollte. Dies stünde im Widerspruch zu der Tatsache, dass er eben dieses Projekt

auf seiner Gründungsmedaille darstellen ließ. Der Widerspruch löst sich auf, wenn das Medaillenprojekt gar kein Zentralbau war. 3. Die Darstellung der Choransicht könnte auch dadurch bedingt gewesen sein, dass Bramante die Fas-

¹² Vgl. THOENES 2015, S. 180, und den dort zitierten Dialog des Satirikers Andrea Guarna von 1516.



7 Maerten van Heemskerck, St. Peter von N, um 1532/36. Berlin, Kupferstichkabinett, Heemskerck-Alben, I, 13r (Foto Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin)

sade seines Projekts noch nicht entworfen hatte. Der Bau wäre also 1506 nach einem noch nicht zu Ende gedachten Projekt begonnen worden.¹²

5. Die Umverteilung der Mauermassen in Projekt II folgt einem neuen konstruktiven Konzept.

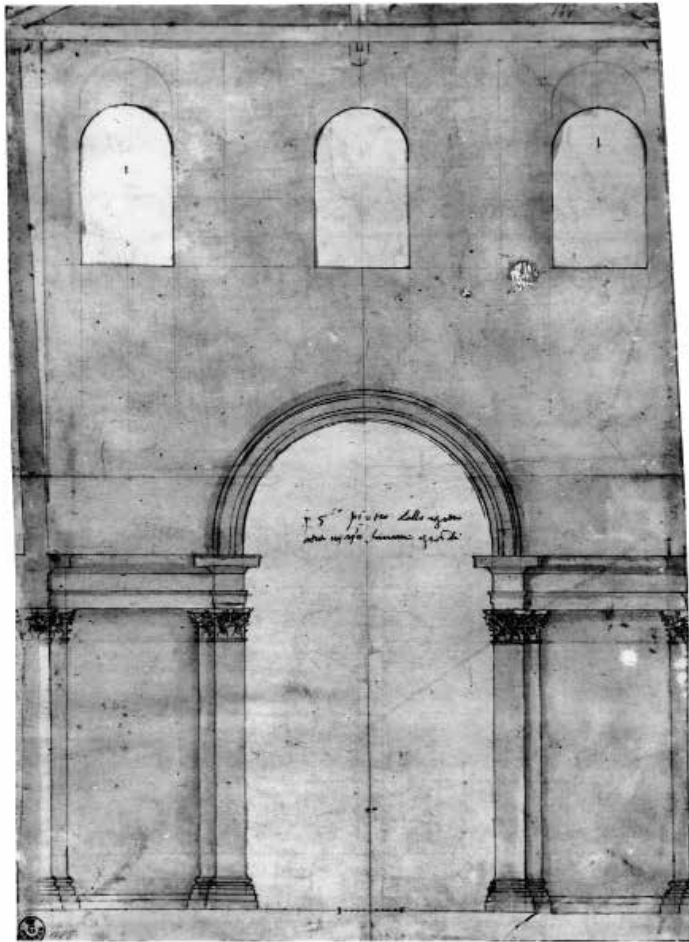
Unsere Begründung stützt sich auf ein bisher wenig beachtetes Detail. Ein großer Gewölbebau bedarf der Treppenaufgänge, die dem Materialtransport während der Ausführung dienen. Bramante hat in seinem I. Projekt (GDSU 1 A) vier große Spindeltreppen in der peripheren Zone seines Grundrisses vorgesehen; demnach rechnete er mit einem mehr oder weniger simultanen Aufbau der ganzen Struktur, sodass Pfeiler und Wölbungen ein sich gegenseitig verstre-

bendes Netzwerk gebildet hätten.¹³ In Projekt II sind die Treppen in die (entsprechend vergrößerten) Kuppelpfeiler gewandert. Offenbar hatte Bramantes Interesse sich dem zentralen Pfeilergewert zugewandt, das nun, statisch autonom, die auf Pantheon-Format gebrachte Kuppel tragen können (Abb. 7). Diese Struktur hat er ab 1506 realisiert und bis zu dem unregelmäßigen Oktogon hochgeführt, das am Außenbau wieder hervortritt und Michelangelos Kuppeltambour trägt.¹⁴ Dies hat er 1506 begonnen zu realisieren.

Zu folgern ist, dass Bramante im Übergang vom I. zum II. Projekt sich auf eine lange, in einzelne Abschnitte unterteilte Bauzeit eingestellt hat. Entsprechend wuchsen seine Vorstellungen von der Gesamtgröße des Baus: Die Achsendistanz beträgt nun 190 *palmi*, die maximale Breite würde auf 760 *palmi* anwachsen. Zugespitzt könnte man sagen,

¹³ METTERNICH/THOENES 1987, S. 41 f.

¹⁴ Vgl. METTERNICH/THOENES 1987, S. 169 und die Veduten, Abb. 7 u. 15.



8 Antonio da Sangallo, Aufriss des »muro divisorio«, 1538. Florenz, Uffizien, GDSU 121 A (Foto su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo)

der utopische Zug, der in Projekt I die Bauzeit betraf, habe sich in Projekt II ins Räumliche verlagert.

6. Die Tribunenumgänge des II. Projekts sind als Pendant der inneren Seitenschiffe des Langhauses zu verstehen.

Die auffälligste Neuerung des II. Projekts sind die Apsidenumgänge, ihr Auftreten bedarf einer Erklärung.¹⁵ Diese wurde bisher zumeist in einem veränderten Raumprogramm

gesucht: Man (also der Bauherr) habe gewünscht, das Umschreiten des Apostelgrabes architektonisch zu gestalten. Es gibt aber, soweit wir sehen, für eine Liturgie dieser Art keine Evidenz; auch scheint die Bezeichnung »deambulatori« nicht zeitgenössisch. Antonio da Sangallo nennt die Umgänge »emicicli«, einmal auch »porticho«; ein andermal bezeichnet er den Kreuzarm als »nave grande«, den Umgang als »nave picchola«, auch von »la nave picchola tondeggiante« oder »le navette tonde« ist die Rede.¹⁶ Zumindest für Sangallo also war das Motiv ein rein formales: Auch die Kreuzarme sollten, wie das Langhaus, eine mehrschiffige Struktur erhalten.

Zu folgern wäre, dass eine Planänderung bei Bramante nicht notwendig auf eine Initiative des Bauherrn zurückgeführt werden muss. Die Lösung des von Nikolaus V. hinterlassenen Zentralbau/Langhaus-Konflikts war primär Sache des Architekten, und die Tendenz zur Integration der divergierenden Teile in ein »organisches Ganzes« lässt sich durch alle drei Projekte Bramantes verfolgen.

7. Auch Bramantes Aufriss-System enthielt Elemente aus der alten Basilika.

Diese These steht noch auf schwachen Füßen, sie bedarf zu ihrer Begründung weiterer Untersuchungen. Sie wird trotzdem hier zur Diskussion gestellt, weil sie einen neuen Gesichtspunkt einführt.

Über Bramantes Aufriss-System sind wir schlecht unterrichtet: Entwürfe fehlen, Veduten geben nur ein ungefähres Bild, die von Bramante ausgeführten Teile des Baus wurden unter Sangallo verändert (Fußbodenerhöhung). Ein relativ sicher rekonstruierbares Element sind die »40-Palmen-Nischen« in den Rückseiten der Kuppelpfeiler. Ihre lichte Weite von 40 *palmi* (8,93 m) entsprach der der inneren Seitenschiffe des II. Projekts wie auch der alten Basilika;¹⁷ sie waren damit gerade halb so weit wie die alte Apsis.¹⁸ Nach dem üblichen Proportionsschlüssel betrug ihre Scheitelhöhe 80 *palmi*, die Kämpferhöhe 60 *palmi*; dies entsprach der Höhe der Mittelschiffskolonaden (Säulen + Gebälk) des alten Langhauses.¹⁹ Eine Sangallo-Zeichnung von 1538 (Abb. 8) zeigt, wie die beiden Strukturen koinzidierten.²⁰

¹⁵ Zum Folgenden ausführlicher THOENES 2001.

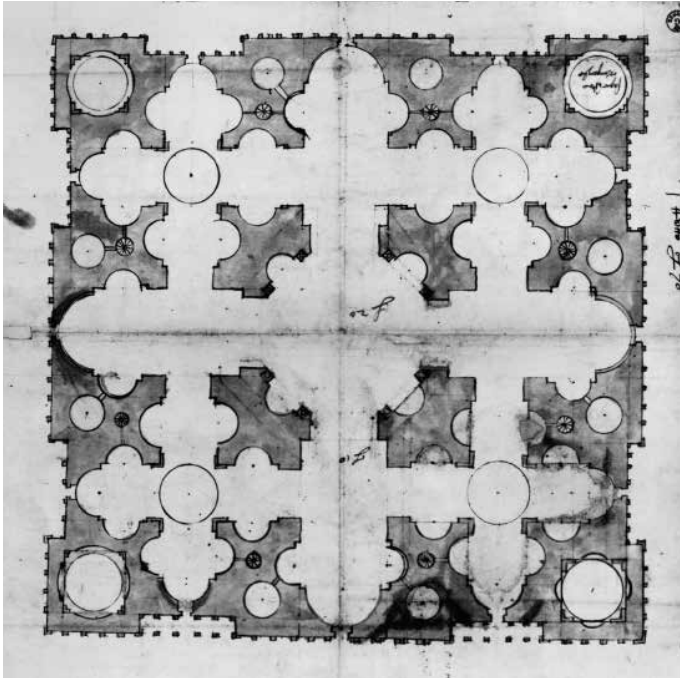
¹⁶ GDSU 51 A, 55 A, 57 A, 1342 Ar + v, vgl. FROMMEL/ADAMS 2000, passim.

¹⁷ 9 m = 40,29 *palmi* (nach ARBEITER 1988, Beilagen).

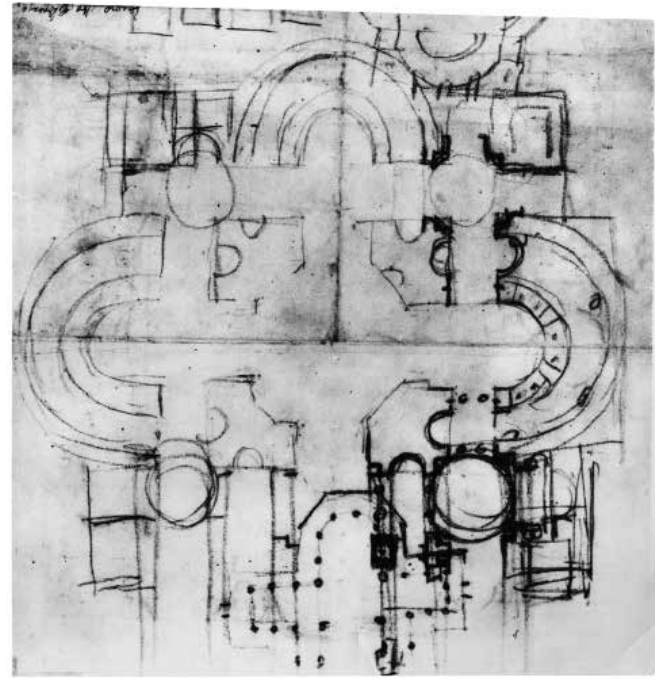
¹⁸ 18 m = 80,57 *palmi* (ibid.)

¹⁹ 13,40 m = 59,98 *palmi* (ibid.)

²⁰ GDSU 121 A, Entwurf für den »muro divisorio« zwischen Alt- und Neubau. FROMMEL/ADAMS 2000, S. 107 f., THOENES 1992. Die Ziffer »40« steht im Zentrum des Blattes.



9 Giuliano da Sangallo, St.-Peter-Entwurf. Florenz, Uffizien, GDSU 8 A r (Foto su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo)



10 Bramante, Skizze eines St.-Peter-Entwurfs. Florenz, Uffizien, GDSU 8 A v (Foto su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo)

Zwei Folgerungen sind denkbar. 1., Bramante rechnete, wie später Sangallo, mit der zeitweiligen Koexistenz von Alt- und Neubau. 2., sehr ähnliche Maße und Proportionen treten im Inneren des Pantheons auf (Säulenordnung, Apsisnische). Vielleicht ging – beabsichtigt oder nicht – eine antike (kaiserzeitliche) Baunorm in Bramantes Planung ein. Das altrömische Fußmaß und der nachantike *palmò romano* galten grundsätzlich als kommensurabel.

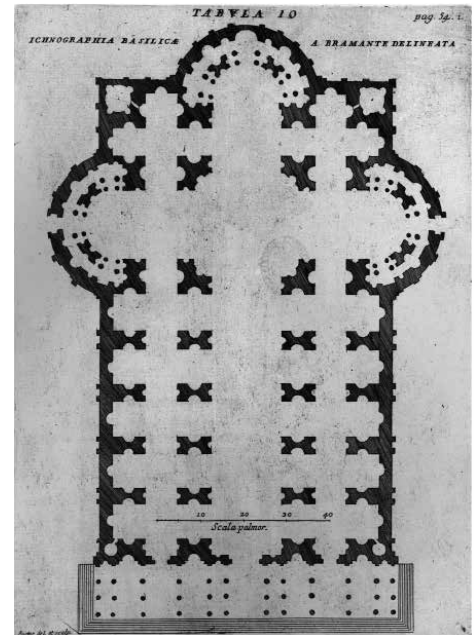
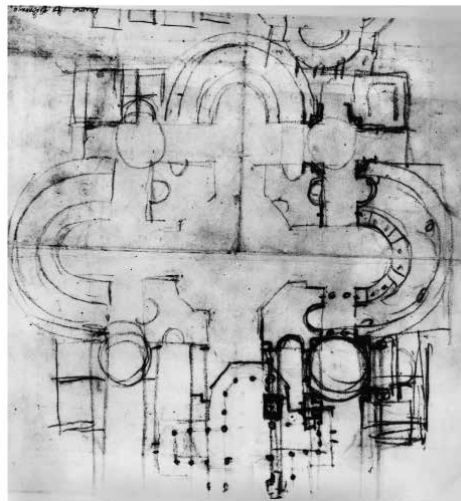
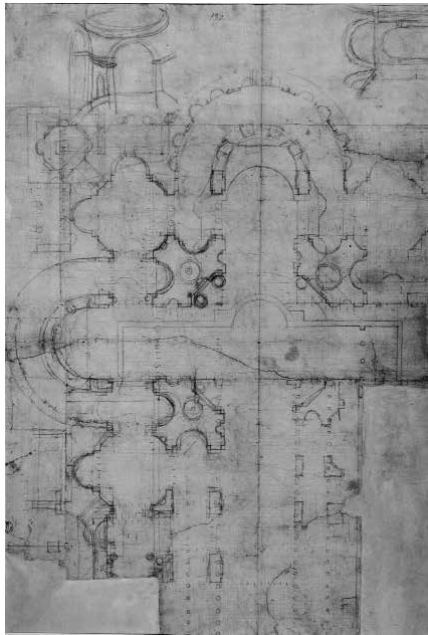
8. Die Skizze auf dem *verso* von GDSU 8 A entstand nach der Ausarbeitung des Projekts II auf GDSU 20 A.

Die Skizze entstand bekanntlich als Pause des Giuliano-Entwurfs auf dem *recto* (Abb. 9–10). Die bisherige Forschung wertet sie einhellig als Vorstufe zu Projekt II, wie es auf GDSU 20 A entwickelt wurde. Zur Begründung der hier vorgeschlagenen Chronologie kann ein Dreier-Vergleich dienen (Abb. 11): Die Mittelstellung der Skizze zwischen den Projekten II und III erscheint unmittelbar evident, jede andere Anordnung wäre widersinnig. Ein charakteristisches Detail ist die Apsisgliederung: Sie entwickelt sich in der Arbeit an Projekt II in kleinen Schritten (in der Süd- und Westapsis), in der Skizze erscheint ein

neues Konzept (in der Nordapsis), das dann in Projekt III ausgearbeitet wird.

Die wichtigste Folgerung betrifft den Anteil Giulianos an der Planung des Neubaus. Unsere Skizze kann als Residuum einer vielleicht vom Papst gewünschten und herbeigeführten Diskussion zwischen Bramante und Giuliano betrachtet werden. Deren Hauptthema wäre, nach der bisher herrschenden Meinung, die Dimensionierung der Pfeiler gewesen: Giuliano hätte die des Bramanteprojekts GDSU 1 A als zu schwach kritisiert, der Papst daraufhin ihre Verstärkung im Sinn des Giulianoplans angeordnet. So wäre der Schritt vom I. zum II. Projekt Bramantes im Wesentlichen auf Giulianos Eingreifen zurückzuführen. Aber Bramante war, wie wir glauben, auf ganz anderem Wege zu seinem neuen Projekt gelangt; seine Pfeiler nehmen die Spindeltreppen in sich auf und mussten demgemäß umkonstruiert werden (These 5). Dagegen bleibt Giulianos Projekt an Bramantes erste Planstufe gebunden: Die Treppen verbleiben an der Peripherie, die Pfeiler halten am 3-Nischen-Typus von GDSU 1 A fest. Ihre Stärke ist als bloßes Stilmerkmal zu bewerten, sie betrifft alle Mauerkörper des Plans.

Das eigentliche Thema jener Diskussion dürfte vielmehr die Überführung des von Giuliano proponierten Zentralbauprojekts in einen Longitudinal- bzw. Kompositbau ge-



11 Bramante-Raffael-Plan, GDSU 20 Ar – GDSU 20 Av (aus Sebastiano Serlio, *Il Terzo Libro*, Venedig 1540, S. 37)

wesen sein. In seiner Skizze deutet Bramante an, wie das geht, und zeigt zugleich wie sein eigenes Projekt sich inzwischen weiterentwickelt hat.

9. Zwischen Projekt II und dem Ausführungsplan entstand ein III. Projekt.

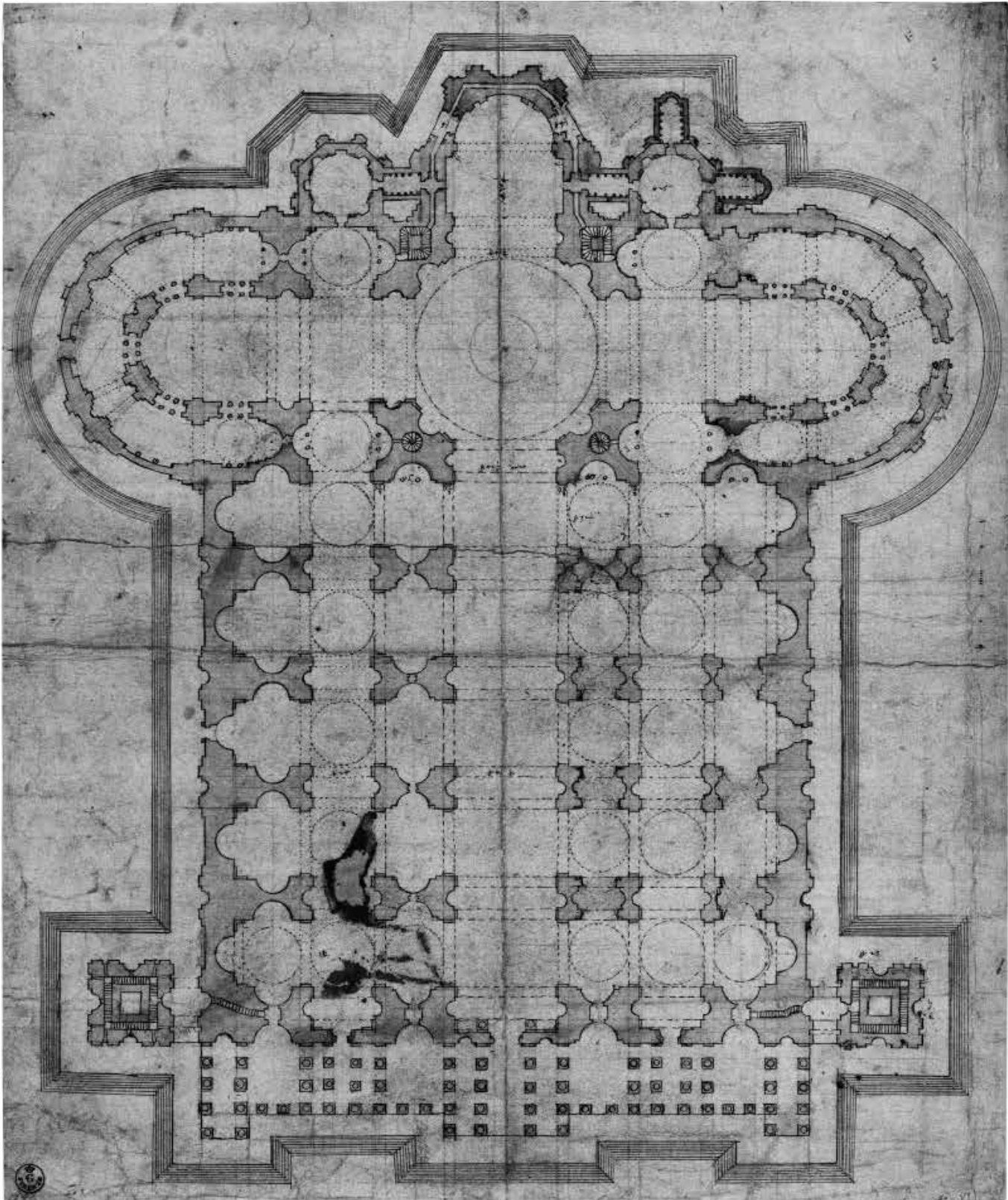
Wir haben (fragmentarische) Zeichnungen Bramantes für die ersten beiden, nicht aber für ein drittes Projekt; es muss aus apokryphen Quellen (Zeichnungen Giulianos [Abb. 12], Holzschnitt Serlios) rekonstruiert werden. Insofern erscheint diese These gewagt. Aber die Begründung ist relativ einfach. Ein Grundriss im Codex Coner (Abb. 13) zeigt den Bau, soweit er unter Bramantes Leitung gediehen war. Er weicht erheblich von dessen II. Projekt ab. Da ist einmal der über dem Fundament Nikolaus' V. errichtete ›Juliuschor‹, offensichtlich Resultat einer bauherrlichen Anordnung. Aber es gibt auch andere, positive Errungenschaften: 1., die Verkleinerung der Nebenkuppeln (die sich so zur Repetition über den Seitenschiffen eines Langhauses eig-

nen); 2., die Blockade der inneren Seitenschiffe durch in die Konterpfeiler eingestellte Nischen (womit die Zahl der Schiffe des Langhauses sich von fünf auf drei reduziert); 3., die im ganzen Bau einheitlich durchgeführte Wandgliederung nach dem Schema der ›rhythmischen Travée‹. Sie ergeben kombiniert ein neues – drittes – architektonisches Konzept.

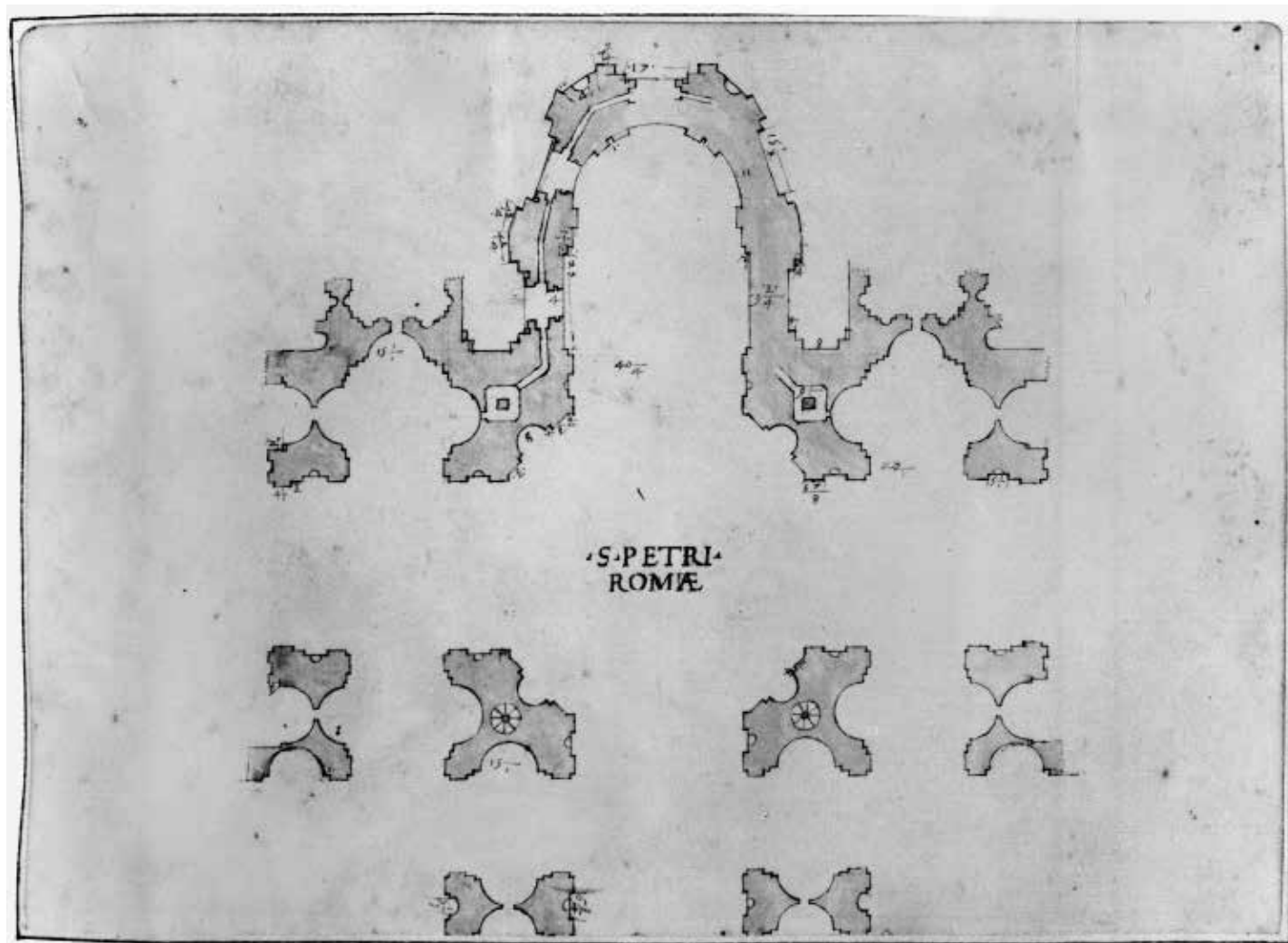
Dem entspricht ein neues Maßschema: Die aus dem Coner-Grundriss zu ermittelnde Achsendistanz beträgt 165 *palmi*. Dieser Wert lässt sich aus den Maßen des Nikolaus-Fundaments herleiten;²¹ das spricht dafür, dass Bramante bei der Konzeption seines III. Projekts bereits die Forderung nach dem Ausbau des Nikolauschors im Blick hatte. Weiteres hierzu unter der folgenden These.

Als Folgerung ergibt sich eine durch alle drei Projekte Bramantes laufende Fortschrittslinie, gekennzeichnet durch die schrittweise Emanzipation von der alten Basilika und die Tendenz zur Verschmelzung von Kreuzkuppelsystem und Longitudinalbau. In seinem III. Projekt hätte Bramante dieses Ziel erreicht, wenngleich nicht mehr im Bau realisiert.

²¹ THOENES 2002, S. 412.



12 Giuliano da Sangallo, St.-Peter-Entwurf. Florenz, Uffizien, GDSU 7 A (Foto su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo)



13 Bernardo della Volpaia, Grundriss von St. Peter, um 1514–1515. London, Sir John Soane's Museum, Codex Coner, Nr. 31 (Foto Sir John Soane's Museum, London)

10. Der Juliuschor war für einen Umbau nach dem Muster der Querhaustribunen vorgesehen.

Der Juliuschor war von Geymüller ohne Diskussion als »provisorisch« verstanden worden; dem hat Wolff Metternich mit allem Nachdruck widersprochen. Hier dürfte die Wahrheit einmal in der Mitte liegen. Aus einem Maßvergleich zwischen dem Juliuschor und den Tribunen der Querarme geht hervor, dass die Lage der Mauerkerne bis zum Ansatz der Apsis übereinstimmt (Abb. 14). Den 60-

palmi-Arkaden der Querarme entsprechen die seitlichen Fenster des Chorarms; dessen durch das Fundament erzwungene Verkürzung setzt erst mit der Apsis ein. So musste bei einem künftigen Umbau nur diese abgebrochen und in anderer Form neu errichtet werden.

Zu folgern wäre, dass Bramante auch während der Arbeit am Juliuschor sein eigenes, großes Projekt (mit drei Umgangsapsiden und Kuppelquincunx) im Auge behielt und mit dessen späterer Realisierung rechnete. Auf ein gewolltes Provisorium könnte das betont unansehnliche Äußere des

²² METTERNICH/THOENES 1987, S. 127, THOENES 1998, S. 158 f.

²³ THOENES 2006–2008, S. 64 f.

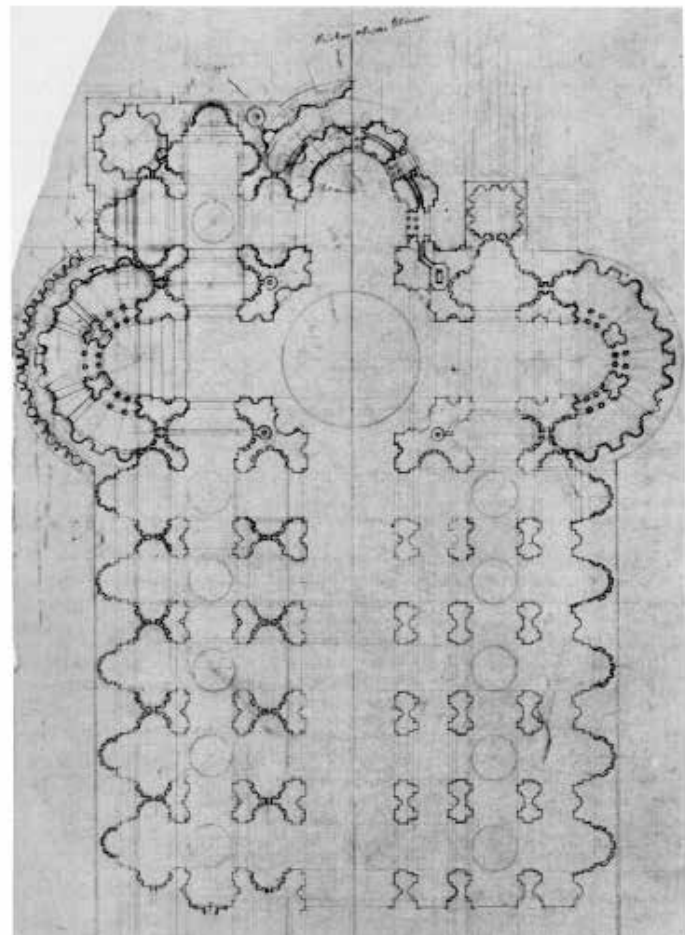
Juliuschors hindeuten, wie auch der notorisch schlechte Zustand des Mauerwerks zur Zeit seines Abbruchs.²²

Eine Reflexion zum Nachleben des Nikolausprojekts lässt sich anschließen. Es ist realiter über allererste Anfänge nicht hinausgekommen, verschwand aber damit keineswegs aus der Geschichte des Baus. Für Bramante bildete es die Basis der Neubauplanung, daher sind seine Abmessungen (Schiffsweiten) wie auch die Lage des Grabes unter der Kuppel des heutigen Baus immer noch durch Nikolaus' Bauentscheidungen determiniert. In dem durch Bramante realisierten Juliuschor lebte die Grundform des Nikolauschors fort; Michelangelo wird ihn für einen Überrest von Bramantes Urplan halten und seine eigenen Kreuzarme nach diesem Muster gestalten (Abb. 15).²³ So sind wesentliche Züge des Quattrocento-Projekts in den heute stehenden Bau eingegangen.

11. Die Vorstellung von einem Zentralbauprojekt Bramantes entsprang einem Missverständnis aus der Zeit der Gegenreformation.

Nach dem bisher Gesagten drängt eine Frage sich auf: Wenn Bramante, wie wir glauben, einen reinen Zentralbau gar nicht gewollt hat, woher kommt dann die Idee eines von ihm lancierten Zentralbau-Projekts? Wann entstand sie? War es vielleicht ein Ideal des 19. Jahrhunderts, das – nach der Wiederentdeckung des *Pergamentplans* – in die Epoche der Gründung des Neubaus zurückprojiziert wurde? Das klingt plausibel, doch zeigt ein Blick in die Quellenliteratur, dass man noch einen Schritt weiter zurückgehen muss.²⁴

Nach dem Ende des Tridentinums begann in der römischen Kurie wie im Klerus der Basilika sich eine Opposition gegen den seit Paul III. geltenden Zentralbauplan zu formieren. Auch der Gründer des Neubaus, Julius II., geriet nun ins Kreuzfeuer der Kritik: Mehr an weltlichem Ruhm als an der Ehre Gottes interessiert, habe er die schwere Sünde (»peccato precipuo e massimo«) des Abbruchs der alten Basilika auf sich geladen, schreibt der seinerzeit hochgeschätzte Chronist Paolo Emilio Santoro.²⁵ Andererseits war der Rovere-Papst im allgemeinen Bewusstsein nicht nur als



14 F. Graf Wolff Metternich u. K. Thiersch, Studie zu Bramantes Ausführungsplan. Rom, Bibliotheca Hertziana, Nachlass Wolff Metternich (Foto Bibliotheca Hertziana)

Machtmensch und Kriegsmann, sondern auch als Auftraggeber Michelangelos präsent (Juliusgrab, Sixtinische Decke). So lag es nahe, auch den Entschluss zur Umwandlung der Basilika in einen Zentralbau auf diese Konstellation zurückzuführen.²⁶

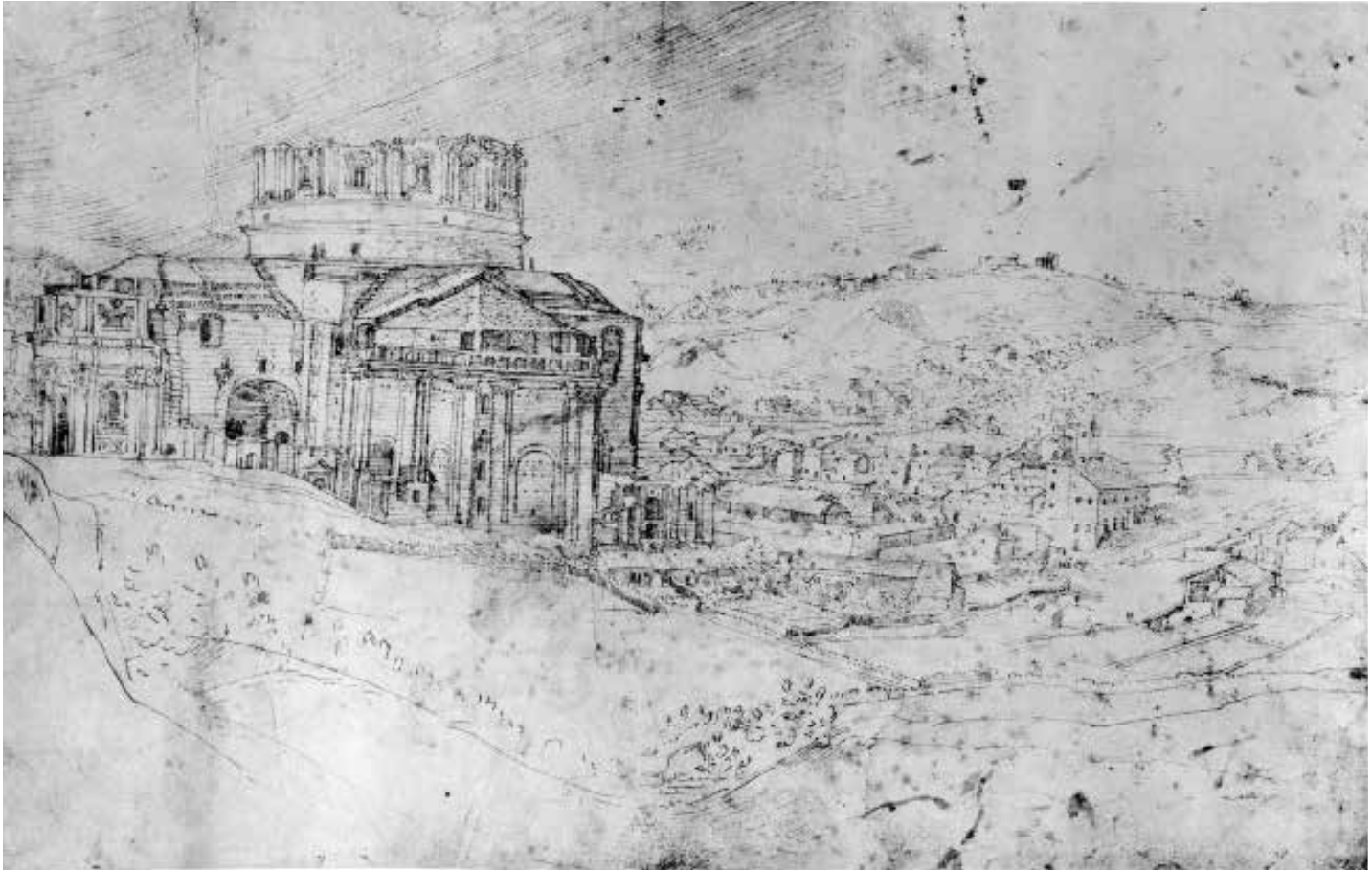
Dies wurde zur herrschenden Überzeugung,²⁷ auch wenn, nach Vollendung des Baus, das Pendel der Bewertung ins Positive zurückschwang: Es hätte der Begegnung von Michelangelos Ingenium mit der Magnanimitas Julius' II. bedurft,

²⁴ Zum Folgenden vgl. DE MAIO 1978, THOENES 2009.

²⁵ Zitat bei DE MAIO 1978, S. 327f.

²⁶ Vgl. etwa ALFARANO 1914, S. 24, THOENES 2009, S. 484f. Natürlich wusste der quellenkundige Alfarano um die historische Rolle Bramantes; er nennt ihn »huius sacrosanctae Basilicae Architectus«. Ed. cit., S. 61 u. passim. Zu Alfarano vgl. jetzt BALLARDINI 2015, bes. S. 38–43.

²⁷ So hielt etwa Paul V. die exzentrische Position des Papstaltars in Bramantes Kuppelraum für eine »gran gofferia« Michelangelos. »Memorie intorno la vita d'Urbano VIII cavate dall'originale di Msgr. Herrera«, in PASTOR 1927, S. 664f. Dagegen gingen kritische Gelehrte wie Panvinio (um 1560), Grimald (1620) und Bonanni (1696) nach wie vor von einem Langhausplan Bramantes aus. Vgl. METTERNICH/THOENES 1987, S. 131.



15 Anonym (»Anonymus Fabriczy«), St. Peter von NW, um 1560. Stuttgart, Staatsgalerie, Graphische Sammlung, Inv. C 58117
(Foto Staatsgalerie, Stuttgart)

um das Wunder des Petersbaus zustande zu bringen.²⁸ Dazu kam, dass der Zentralbau Michelangelos – in Form der Dupérac-Stiche – jedermann vor Augen stand, während Bramantes Basilikapläne sich im Nebel der Überlieferung verloren. So begann der Name Bramantes aus der Geschichte des Baus zu verschwinden; in Romguiden des 17. Jahrhunderts wird er gar nicht mehr genannt.²⁹ Aber auch der besser unterrichtete Carlo Fontana klittert die Quellen in diesem

Sinne zurecht: Bramantes Modell sei von allen für das beste gehalten worden, doch seien die Päpste seit Julius II. einem Entwurf Michelangelos »in forma di croce« gefolgt, der Teile der alten Fundamente ausgenutzt habe.³⁰ Erst die kunsthistorische Forschung des 19. Jahrhunderts hat Bramante wieder in seine Schöpferrolle eingesetzt, zugleich aber am Zentralbau als Ur-Idee aller St.-Peter-Pläne festgehalten.

²⁸ TOTTI 1638, S. 7.

²⁹ TOTTI 1638, S. 7.

³⁰ FONTANA (1694) 2003, S. 157 (im Original S. 249).

Zitierte Literatur

- ALFARANO 1914 Tiberio Alfarano, *De Basilica Vaticanae antiquissima et nova structura*, hg. v. Michele Cerrati, Rom 1914.
- ARBEITER 1988 Achim Arbeiter, *Alt.-St.-Peter in Geschichte und Wissenschaft*, Berlin 1988.
- BALLARDINI 2015 Antonella Ballardini, »La basilica di S. Pietro nel Medioevo«, in *San Pietro* 2015, S. 35–73.
- BURCKHARDT 1878 Jakob Burckhardt, *Geschichte der Renaissance*, 2. Aufl., Stuttgart 1878.
- CONTARDI 1998 Bruno Contardi, »Tu es Petrus«. Agli studenti di Storia dell'Architettura II di Ferrara«, in *San Pietro*, hg. v. Aurelio Amendola u. Bruno Contardi, Mailand 1998, S. 7–41.
- DE MAIO 1978 Romeo De Maio, *Michelangelo e la Controriforma*, Rom u. a. 1978.
- DONETTI 2014 Dario Donetti, »Bramante agli Uffizi«, *Annali di Architettura*, 26 (2014), S. 107–112.
- FONTANA (1694) 2003 Carlo Fontana, *Il Tempio Vaticano*, Rom 1694, Reprint hg. v. Giovanna Curcio, Mailand 2003.
- FROMMEL/ADAMS 2000 *The Architectural Drawings of Antonio da Sangallo the Younger and his Circle*, hg. v. Christoph Luitpold Frommel u. Nicholas Adams, 2 Bde., Cambridge, Mass. 1994–2000, Bd. 2, 2000.
- FROMMEL 2006 Christoph Luitpold Frommel, »San Pietro da Niccolò V al modello di Sangallo«, in *Petros Eni* (Ausstellungskatalog Vatikanstadt), hg. v. Maria Cristina Carlo-Stella, Paolo Liverani u. Maria Luisa Polichetti, Rom 2006, S. 31–77.
- FROMMEL 2008 Christoph Luitpold Frommel, »Der Chor von Sankt Peter im Spannungsfeld von Form, Funktion, Konstruktion und Bedeutung«, in *St. Peter in Rom* 2008, S. 83–110.
- FROMMEL 2012 Christoph Luitpold Frommel, »La progettazione del presbiterio di San Pietro da Niccolò V a Giulio II«, in *La Basilica di San Pietro*, hg. v. Giovanni Morello, Rom 2012, S. 171–196.
- FROMMEL 2015 Christoph Luitpold Frommel, »San Pietro, storia, genesi, ricostruzione«, in *La Basilica di San Pietro*, hg. v. Pasquale Iacobone, Forlì 2015, S. 43–89.
- GEYMÜLLER 1875 Heinrich von Geymüller, *Les projets primitifs pour la Basilique de Saint-Pierre de Rome*, Paris u. a. 1875.
- KRAUSS/THOENES 1991–1992 Franz Krauss u. Christof Thoenes, »Bramantes Entwurf für die Kuppel von St. Peter«, *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana*, 27/28 (1991–1992), S. 183–200.
- MACUCCI 2000 Laura Macucci, »Progetti e modelli della basilica nella prima metà del Cinquecento«, in *La Basilica di San Pietro in Vaticano*, hg. v. Antonio Pinelli, Modena 2000, S. 129–175.
- METTERNICH/THOENES 1987 Franz Graf Wolff Metternich u. Christof Thoenes, *Die frühen St.-Peter-Entwürfe 1505–1514*, Tübingen 1987.
- NIEBAUM 2001–2002 Jens Niebaum, »Bramante und der Neubau von St. Peter«, *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana*, 34 (2001–2002), S. 87–184.
- NIEBAUM 2008 Jens Niebaum, »Zur Planungsgeschichte der Peterskirche zwischen 1506 und 1513«, in *Sankt Peter in Rom, 1506–2006*, hg. v. Georg Satzinger u. Sebastian Schütze, München 2008, S. 49–82.
- PASTOR 1927 Ludwig Pastor, *Geschichte der Päpste*, Bd. 12: Geschichte der Päpste im Zeitalter der katholischen Restauration und des Dreißigjährigen Krieges: Leo XI. und Paul V. (1605–1621), Freiburg i. Br. 1927.
- San Pietro* 2015 *San Pietro, storia di un monumento*, hg. v. Hugo Brandenburg, Antonella Ballardini u. Christof Thoenes, Mailand 2015.
- SATZINGER 2008 Georg Satzinger, »Sankt Peter: Zentralbau oder Longitudinalbau – Orientierungsprobleme«, in *St. Peter in Rom* 2008, S. 127–145.
- St. Peter in Rom* 2008 *St. Peter in Rom 1506–2006*, hg. v. Georg Satzinger u. Sebastian Schütze, München 2008.
- THOENES 1992 Christof Thoenes, »Alt- und Neu-St.-Peter unter einem Dach«, in *Architektur und Kunst im Abendland, Festschrift für Günter Urban*, hg. v. Michael Jansen u. Klaus Winands, Rom 1992, S. 51–61.
- THOENES 1998 Christof Thoenes, »I tre progetti di Bramante per S. Pietro«, in Christof Thoenes, *Sostegno e adornamento*, Mailand 1998, S. 150–159.
- THOENES 2001 Christof Thoenes, »Bramante a S. Pietro: i »deambulatori««, in *Donato Bramante, ricerche, proposte, riletture*, hg. v. Francesco Paolo Di Teodoro, Urbino 2001, S. 303–320.
- THOENES 2002 Christof Thoenes, »Neue Beobachtungen an Bramantes St.-Peter-Entwürfen«, in Christof Thoenes, *Opus incertum*, München u. a. 2002, S. 381–417.
- THOENES 2005 Christof Thoenes, »Renaissance St. Peter's«, in *St. Peter's in the Vatican*, hg. v. William Tronzo, Cambridge u. a. 2005, S. 64–92.
- THOENES 2006–2008 Christof Thoenes, »Michelangelos St. Peter«, *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana*, 37 (2006–2008), S. 57–83.

THOENES 2009

Christof Thoenes, »Alfarano, Michelangelo e la Basilica Vaticana«, in *Società, cultura e vita religiosa in età moderna, Studi in onore di Romeo De Maio*, hg. v. Luigi Gulia, Ingo Herklotz u. Stefano Zen, Sora 2009, S. 483–496.

THOENES 2015

Christof Thoenes, »Il nuovo S. Pietro«, in *San Pietro* 2015, S. 165–299.

TOTTI 1638

Pompilio Totti, *Ritratto di Roma moderna*, Rom 1638.