

CHRISTOF THOENES

MICHELANGELOS ST. PETER



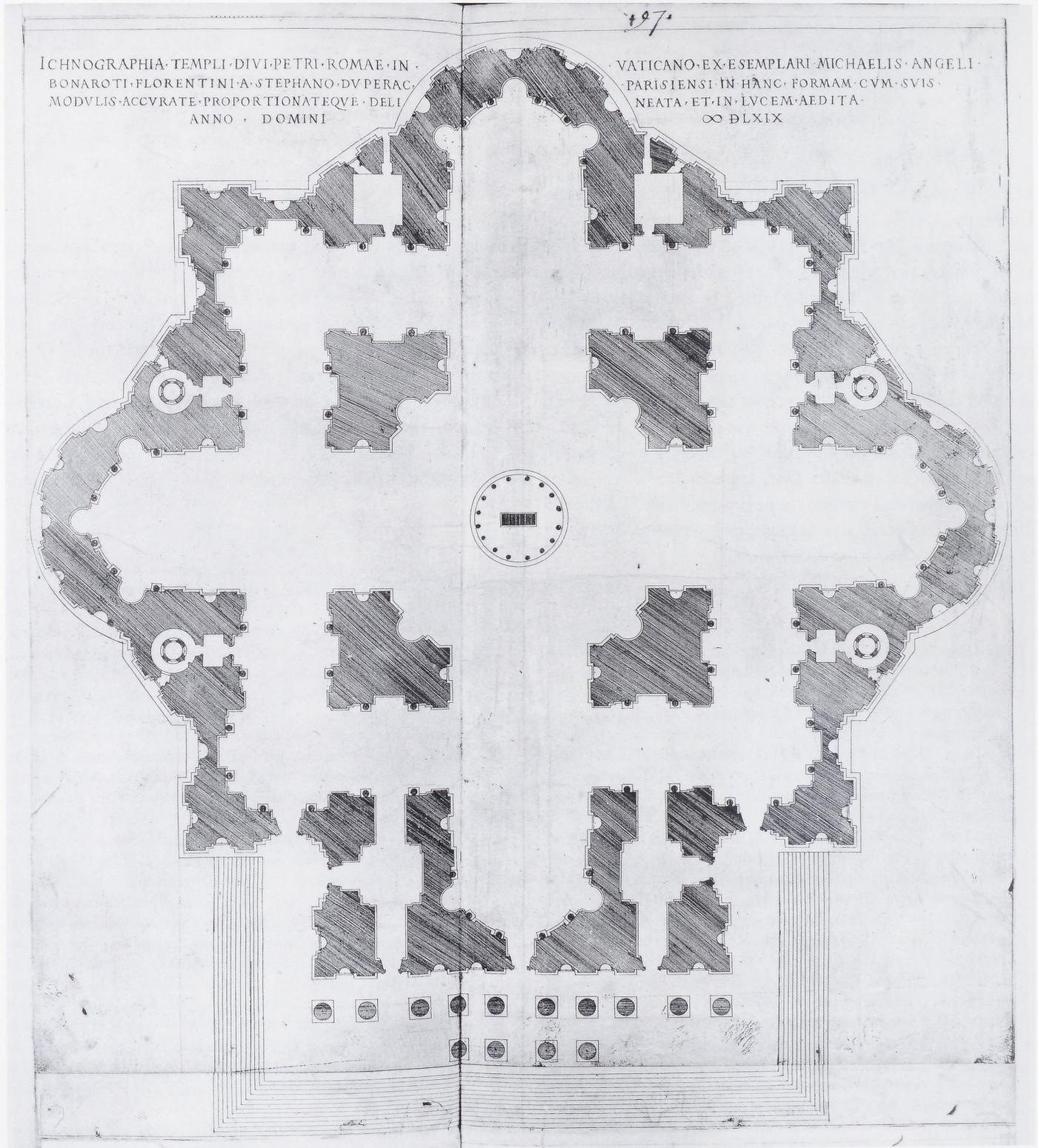
Michelangelos St. Peter steht uns in den Stichen Etienne Dupéracs (Abb. 1–3) als ein autonomes, in sich abgeschlossenes Bauwerk vor Augen. Das ist überraschend insofern, als es sich um eine relativ kurze Episode in einem Planungs- und Bauprozeß handelt, der 40 Jahre vor dem Eingreifen des Meisters begann und erst ein halbes Jahrhundert nach seinem Tod zu einem vorläufigen Abschluß gelangen sollte. Der Beitrag Michelangelos war in vieler Hinsicht entscheidend für die Zukunft des Baus, aber er knüpft an die Arbeit der Vorgänger an und ist durch die Nachfolger erheblich verändert worden. Hier soll zunächst versucht werden, diesen Beitrag im Kontext der Gesamtgeschichte St. Peters zu sehen; anschließend werden einige Fragen diskutiert, die die ursprüngliche Gestalt des Michelangelo-Projekts und seine Überlieferungsgeschichte betreffen.<sup>1</sup>

Die im 16. Jahrhundert produzierten St.-Peter-Pläne lassen sich drei approbierten, zur Ausführung bestimmten Projekten zuordnen: demjenigen Bramantes von 1506, dem großen Modellprojekt Antonio da Sangallos von 1538, und dem Michelangelos; als viertes kommt dann im 17. Jahrhundert das Maderno-Projekt hinzu.<sup>2</sup> Bramantes Ausführungsplan, der in der Folge von Raffael und Sangallo ergänzt und modifiziert wurde, ist uns nur in groben Umrissen bekannt; die beste Annäherung liefert wohl ein 1540 publizierter Holzschnitt Serlios (Abb. 4).<sup>3</sup> Die Grund-

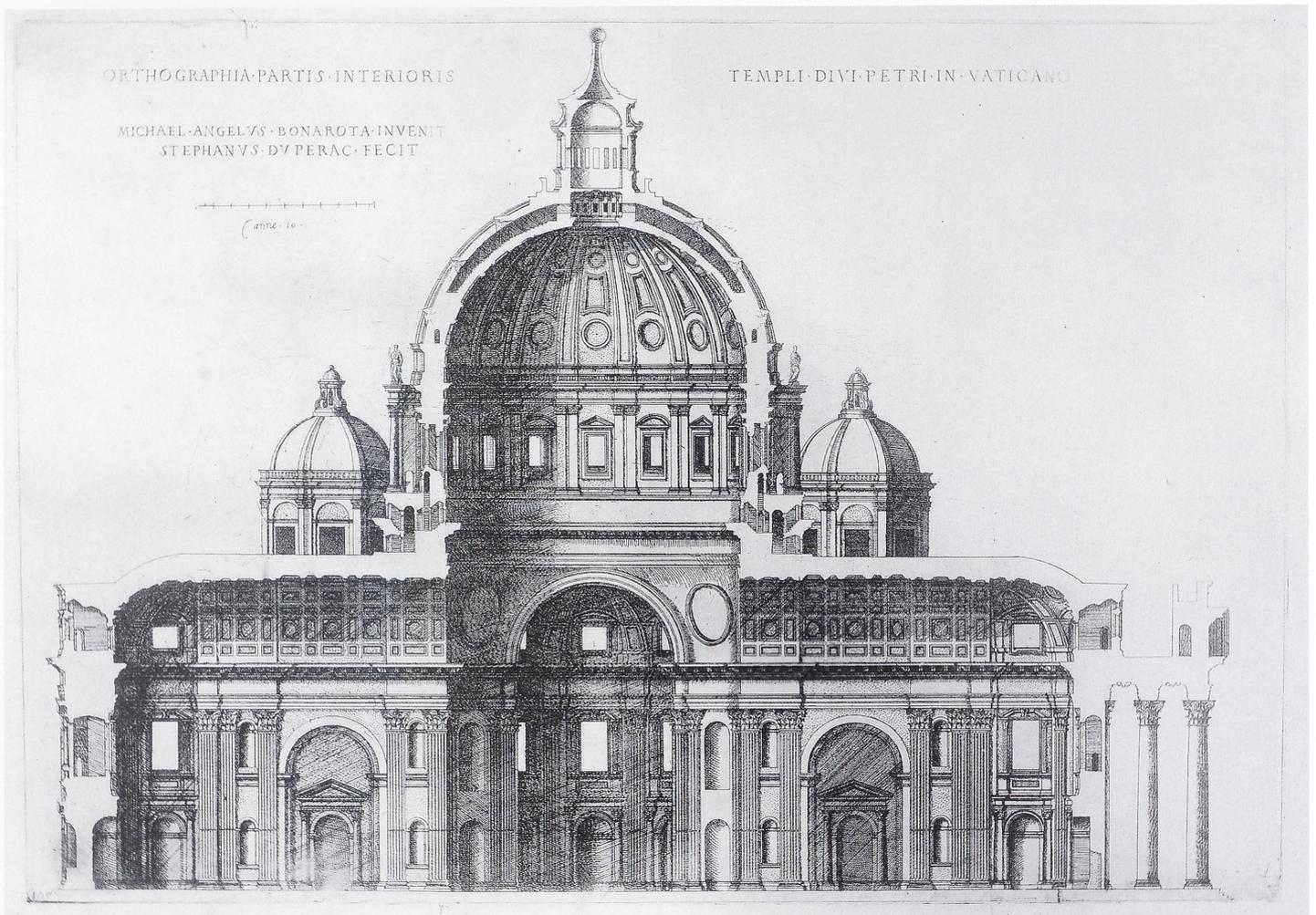
<sup>1</sup> Vortrag auf dem von Golo Maurer organisierten Studientag »Michelangelo römische Architekturen«, Bibliotheca Hertziana, 5.–6. November 2004. Die Absicht war nicht, eigene Forschungsergebnisse mitzuteilen, sondern über den Stand der Diskussion zu diesem Hauptwerk zu informieren. Grundlegend bleibt die Monographie von James S. Ackerman, *The Architecture of Michelangelo*, 2 Bde., London 1961, 2. Aufl. 1964, 3. Aufl. 1986. Danach erschienen, in chronologischer Abfolge: Rudolf Wittkower, *La cupola di San Pietro di Michelangelo*, Florenz 1964.; ders., »Nanni di Baccio Bigio and Michelangelo«, in *Festschrift Ulrich Middeldorf*, hg. v. Antje Kosegarten u. Peter Tigler, Berlin 1968; Christof Thoenes, »Bemerkungen zur Petersfassade Michelangelos«, in *Munuscula discipulorum, Festschrift für Hans Kauffmann*, hg. v. Tilmann Buddensieg u. Matthias Winner, Berlin 1968, S. 331–41; Henry A. Millon u. Craig Hugh Smyth, »Michelangelo and St Peter's, I, Notes on a Plan of the Attic as Originally Built on the South Hemicycle«, *Burlington Magazine*, 111 (1969), S. 484–501; Howard Saalman, »Michelangelo, S. Maria del Fiore and St Peter's«, *Art Bulletin*, 57 (1975), S. 375–411; S. Giner Guerri, »Juan Bautista de Toledo y Miguel Angel en el Vaticano«, *Goya*, 126 (1975), S. 351–59; Henry A. Millon u. Craig Hugh Smyth, »Michelangelo and St Peter's, II, Observations on the Interior of the Apses, a Model of the Apse Vault, and related Drawings«, *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 16 (1976), S. 137–206; Fritz-Eugen Keller, »Zur Planung am Bau der römischen Peterskirche im Jahre 1564–65«, *Jahrbuch der Berliner Museen*, 18 (1976), S. 24–56; Charles de Tolnay, *Corpus dei disegni di Michelangelo*, 4 Bde., Novara 1976–80; Lucilla Bardeschi Ciulich, »Documenti inediti su Michelangelo e l'incarico di San Pietro«, *Rinascimento*, n.s. 17 (1977), S. 235–75; Howard Saalman, »Michelangelo at St Peter's: The Arberino Correspondence«, *Art Bulletin*, 60 (1978), S. 483–92; Romeo De Maio, *Michelangelo e la Controriforma*, Bari 1978; Roberto di Stefano, *La cupola di S. Pietro*, 2. Aufl., Neapel 1980; Lucilla Bardeschi Ciulich, »Nuovi Documenti su Michelangelo architetto maggiore di San Pietro«, *Rinascimento*, n.s. 23 (1983), S. 173–86.; Henry A. Millon u. Craig Hugh Smyth, *Michelangelo architetto, La facciata di San Lorenzo e la cupola di San Pietro*, Mailand 1988; dies., »Pirro Ligorio, Michelangelo, and St Peter's«, in R. W. Gaston (Hg.), *Pirro Ligorio, Artist and Antiquarian*, Mailand 1988, S. 216–71; Giulio Carlo Argan u. Bruno Contardi, *Michelangelo architetto*, Mailand 1990; Alberto Carlo Carpiceci, »Progetti di Michelangiolo per la Basilica Vaticana«, *Bollettino d'Arte*, 68–69 (1991), S. 23–106; Henry A. Millon u. Craig Hugh Smyth, div. Beiträge in *Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo* (Ausstellungskatalog Venedig), Mailand 1994, S. 650–72; Anna Bedon, »Le incisioni di Du Pérac per S. Pietro«, *Il disegno di architettura*, 6 (1995), 12, S. 5–11; Horst Bredekamp, »Michelangelos Modellkritik«, in *Architekturmodelle der Renaissance, Die Harmonie des Bauens von Alberti bis Michelangelo*, hg. v. Bernd Evers, München u. New York 1995, S. 116–23; *L'architettura della basilica di San Pietro: storia e costruzione* (Atti del convegno internazionale di studi 1995), hg. v. Gianfranco Spagnesi, Rom 1997, mit Beiträgen von Arnaldo Bruschi, Georg Satzinger, A.M. Orazi u.a.; Giuseppe Rocchi Coopmans de Yoldi (Hg.), *San Pietro, Arte e Storia nella Basilica Vaticana*, Bergamo 1996 (div. Beiträge); Horst Bredekamp, *St. Peter in Rom und das Prinzip der produktiven Zerstörung*, Berlin 2000; Federico Bellini, »I grandi cantieri: Campidoglio, San Pietro, Studium Urbis«, in Claudia Conforti u. Richard Tuttle (Hg.), *Storia dell'architettura italiana, Il secondo Cinquecento*, Mailand 2001, S. 66–93; ders., »La basilica di S. Pietro in Vaticano«, in Richard Tuttle u. a. (Hg.), *Jacopo Barozzi da Vignola*, Mailand 2002, S. 300–06; Golo Maurer, *Michelangelo, Die Architekturzeichnungen, Entwurfsprozeß und Planungspraxis*, Regensburg 2004.

<sup>2</sup> Eine brauchbare Gesamtdarstellung fehlt; ein chronologischer Überblick nach Pontifikaten bei Christof Thoenes, *La fabbrica di San Pietro nelle incisioni dal Cinquecento all'Ottocento*, Mailand 2000, S. 23–31.

<sup>3</sup> Zu Serlios Holzschnitt als Quelle für Bramantes Projekt vgl. Christof Thoenes, »I tre progetti di Bramante per San Pietro«, in ders., *Sostegno e adornamento: saggi sull'architettura del Rinascimento*, Mailand 1998, S. 151–59, 55. Zur Planung Bramantes zuletzt Jens Niebaum, »Bramante und der Neubau von St. Peter«, *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana*, 34 (2001/02), S. 87–184, dort die neuere Literatur.



1. Etienne Dupérac, St. Peter nach Michelangelo, Grundriß 1569



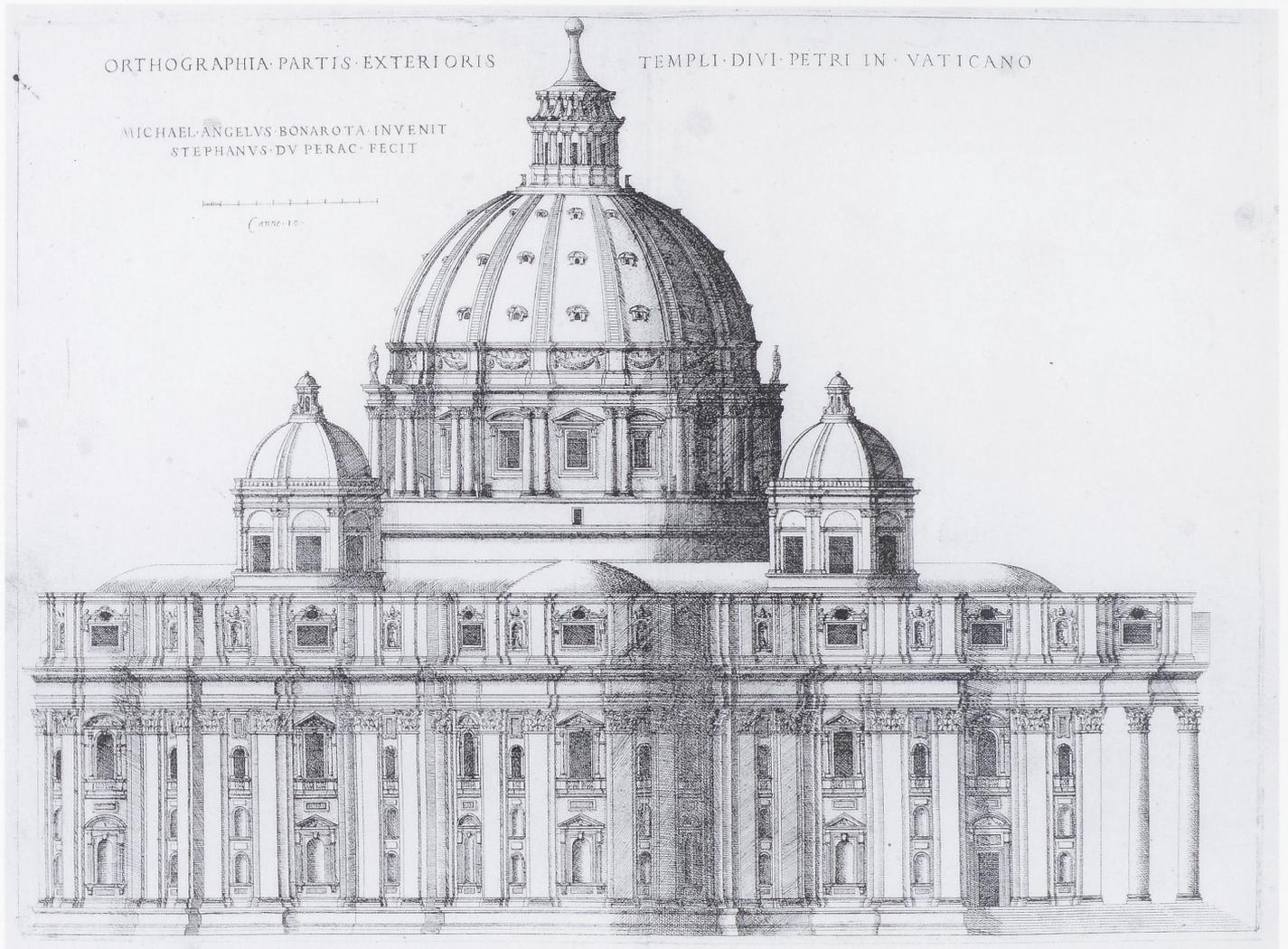
2. Etienne Dupérac, St. Peter nach Michelangelo, Längsschnitt

rißaufnahme Bernardo della Volpatis von 1514/15 (Abb. 5) zeigt den Zustand der Baustelle beim Tod Bramantes, mit der zentralen Pfeilergruppe und dem Chor über dem Fundament Nikolaus' V., den Bramante auf Wunsch Julius' II. hatte errichten müssen. Am Südquerarm wurde dann noch weitergearbeitet, bis nach dem Sacco di Roma, 1527, der Bau zum Stillstand kam. Dies war die erste Krise des Unternehmens, primär ökonomisch – die Kassen waren leer –, aber auch konzeptionell: der Begriff der Kirche stand zur Diskussion. Die ökonomische Krise wurde überwunden

durch Paul III., der den Weiterbau befahl und, ab 1538, in Gang setzte.<sup>4</sup> Auf die Sinnkrise gab es zwei Antworten: die Sangallos und die Michelangelos, der 1546 – im ersten Sitzungsjahr des Tridentiner Konzils – dessen Nachfolge antrat. Er war es, der mit der Konzeption des Renaissancebaus (die Sangallo versucht hatte in die neue Zeit hinüberzuretten) brach und eine neue Formel für den Petersbau prägte; Sangallos Holzmodell (Abb. 6), Frucht siebenjähriger Planungsarbeit, wurde umstandslos beiseite geschoben. Es war einer der dramatischsten Vorgänge in der Geschichte nicht nur St. Peters, sondern der neueren Architektur überhaupt.

Dabei ging es um mehr als eine Planänderung. Was man von dem neuen Architekten (der ja von Hause aus gar kein Architekt war, und ein Mann von über 70 Jahren) erwartet hatte, war die Fortführung des Baubetriebs, vielleicht nach neuem oder modifiziertem »disegno«, aber mit Hilfe der eingespielten, altbewährten Methoden. Eben diese Methoden stellte Michelangelo nun in Frage, auf der Ebene der

<sup>4</sup> Hierzu und zum Modellplan Sangallos von 1538ff. siehe Christof Thoenes, »St Peter's 1534–46«, in C. L. Frommel u. N. Adams (Hg.), *The Architectural Drawings of Antonio da Sangallo the Younger and his Circle*, Bd. 2, Cambridge, Mass., 2000, S. 33–43, und die zugehörigen Katalogbeiträge; Bernd Kulawik, *Die Zeichnungen im Codex Destailleur D (Hdz 4151) der Kunstbibliothek zum letzten Projekt Antonio da Sangallos für den Neubau von St. Peter in Rom*, PDF-Datei, 2002.



3. Etienne Dupérac, *St. Peter nach Michelangelo, Aufriß, Südflanke*

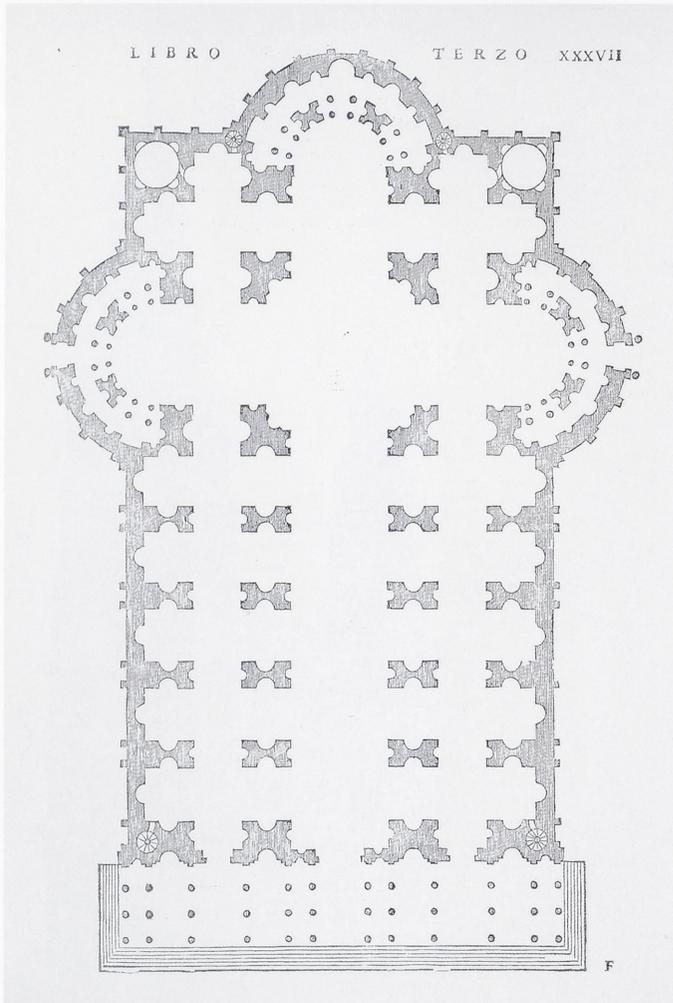
Bauausführung wie auf der der Administration.<sup>5</sup> Seine Konfliktstrategie spiegelt sich in seinem Entwurf: Michelangelo ließ sich nicht auf die Kritik einzelner »errori« ein (wie Sangallo sie seinerzeit an Bramantes und Raffaels Projekt geübt hatte),<sup>6</sup> sondern ging darauf aus, das ganze Gebäude neu durchzuplanen; selbst vor Eingriffen in schon Begonnenes scheute er nicht zurück. Was waren die großen Innovationen? Ich möchte vier Stichworte nennen.

<sup>5</sup> Michelangelos Querelen mit den Deputati della Fabbrica und dem Sangallo-Clan sind ausführlich dargestellt bei De Maio 1978 (wie Anm. 1), S. 309–21; vgl. dazu Saalman 1978 (wie Anm. 1), Bardeschi Ciulich 1977 und 1983 (wie Anm. 1), und zusammenfassend Argan/Contardi 1990 (wie Anm. 1), S. 322. Zum Streit mit den *capomastri* s.u. Anm. 34.

<sup>6</sup> Das bekannte »Memoriale« von ca. 1520, Uff. 33 A; vgl. Arnaldo Bruschi, in *The Architectural Drawings 2000* (wie Anm. 4), S. 65–67.

Das erste heißt: Zentralbau. Hier bedarf es eines kurzen Rückblicks auf die vorangehende Planungsgeschichte. Der Neubau von St. Peter war von Anfang an (also seit Papst Nikolaus V.) konzipiert worden als eine Kombination von Zentralkuppelbau und basilikalem Langhaus. Gebaut wurde bis zum Ende des 16. Jahrhunderts am Westteil, also am Zentralbau, während im Osten die vordere Hälfte der alten Basilika stehen blieb. Die Idee, das Langhaus wegzulassen und einen vierseitig symmetrischen Zentralbau aufzuführen, wurde erwogen – von Giuliano da Sangallo, vielleicht von Bramante, später von Peruzzi – aber der Ausführungsplan sah ein Langhaus jedenfalls vor,<sup>7</sup> und nichts

<sup>7</sup> Schlüssiger Nachweis bei Dagobert Frey, *Bramantes St.-Peter-Entwurf und seine Apokryphen*, Wien 1915, S. 60. Zur Ergänzung auch des »Pergamentplans« Uff. 1 A im Sinn eines Langhausprojekts vgl. Christof Thoenes, »Neue Beobachtungen an Bramantes St. Peter Entwürfen«, in ders., *Opus incertum – Italienische Studien aus drei Jahrzeh-*

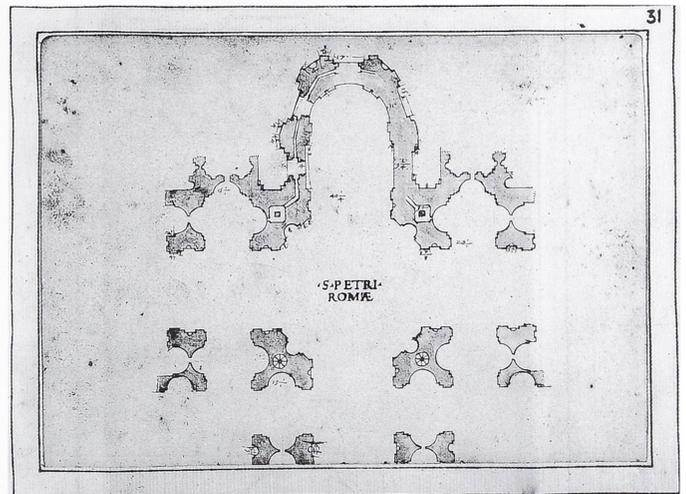


4. Sebastiano Serlio, St. Peter, Grundriß nach Bramante und Raffael, Il terzo libro, 1540

deutet darauf hin, daß dies damals umstritten gewesen wäre.

Die Situation änderte sich nach 1527, als man gezwungen war, über Zeit- und Kostenfragen nachzudenken. Unter diesem Gesichtspunkt war der Zentralbau ganz klar die vorteilhaftere Lösung, und es scheint, daß Paul III. Sangallo zu ihr gedrängt hat. Dieser ist in seinem Modellplan (Abb.7) darauf eingegangen – auch der vierte Kreuzarm ist geschlossen, der Mittelteil in sich symmetrisch –, hat allerdings eine Vestibül- und Fassadenarchitektur dazugedacht, die von dem erwünschten Raum- und Zeitgewinn nicht viel übriggelassen hätte. Auf der Baustelle indessen verhielt er sich pragmatisch: Er konsolidierte die noch stehende Osthälfte

ten, München u. Berlin 2002, S.381–416. Niebaum 2001/02 (wie Anm.3) hält an der Ergänzung zum Zentralbau fest, mit m.E. nicht durchschlagenden Argumenten. Entscheidend bleibt, daß die innere Organisation des Plans erst aus dem vorangehenden Langhausprojekt Uff.20 A I voll verständlich wird.



5. Bernardo della Volpaia, St. Peter, Grundriß, 1515/16, London, Sir John Soane's Museum, Cod. Coner, n. 31

des Langhauses der alten Basilika und verband sie mit dem Neubau zu einem Konglomerat, das wohl als Provisorium gedacht war, in der Tat aber bis ins 17. Jahrhundert fortleben sollte (Abb. 8); ein halbherziger Versuch, mit dem Traditionsbruch fertig zu werden, den die Renaissance herbeigeführt hatte.<sup>8</sup> Michelangelos Reaktion kann schroffer nicht gedacht werden: Er will einen reinen Zentralbau, »chiaro e schietto, luminoso e isolato attorno«,<sup>9</sup> also autonom,

<sup>8</sup> Christof Thoenes, »Alt- und Neu-St.-Peter unter einem Dach, zu Antonio da Sangallos »Muro divisorio«, in M. Jansen u. K. Winands (Hg.), *Architektur und Kunst im Abendland, Festschrift für Günter Urban*, Rom 1992, S.51–61; Louise Rice, »La coesistenza delle due basiliche«, in *L'architettura della basilica* 1997 (wie Anm.1), S.255–60. Zum kirchengeschichtlichen Hintergrund vgl. auch Thoenes in ders., *Opus incertum* 2002 (wie Anm.7), S.275.

<sup>9</sup> Undatierter Brief (eigenhändiges Konzept) Michelangelos an »Messer Bartolomeo«: P. Barocchi u. R. Ristori (Hg.), *Il carteggio di Michelangelo*, Bd.4, Florenz 1979, S.251f. Die Datierung 1546/47 geht aus dem Inhalt hervor; der Empfänger war mit Michelangelo befreundet (»amico caro«) und gehörte zur Umgebung des Papstes (»potete far intendere questo al papa«). Keiner der bisher vorgeschlagenen (Ammanati, Ferratino) erfüllt diese beiden Bedingungen. Zwei im DBI verzeichnete, mit St. Peter befaßte Prälaten namens Bartolomeo Ferratino kommen aus chronologischen Gründen nicht in Betracht, der Bischof und Baudeputierte Baldo (nicht Bartolomeo) Ferratino, an den Barocchi u. a. denken, war eher ein Gegner Michelangelos (Karl Frey, »Zur Baugeschichte des St. Peter«, *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen*, 37, 1916, Beiheft, S.45); er wurde erst zur Zeit Pius' IV. von Vasari zum »protettore, difensore e conservatore delle fatiche di sì grande uomo« bekehrt: Giorgio Vasari, *La vita di Michelangelo*, hg. u. komm. v. P. Barocchi, 5 Bde., Mailand u. Neapel 1962, Bd.1, S.115 (Text) und Bd.4, S.1827–1832 (Kommentar). Daß die Zentralbaufrage (die im Brief als solche nicht angesprochen wird) unter Paul III. diskutiert wurde, zeigt Sangallos Alternativentwurf Uff.39 A (*The Architectural drawings* 2000, wie Anm.4, S.73f.). Michelangelos Stellungnahme ist einwandfrei dokumentiert in der autographen Skizze der Biblioteca Vaticana (Abb.25); am Bau selbst blieb die Frage offen.



6. Antonio da Sangallo d.J., St. Peter, Holzmodell, 1539/46, Rom, St. Peter

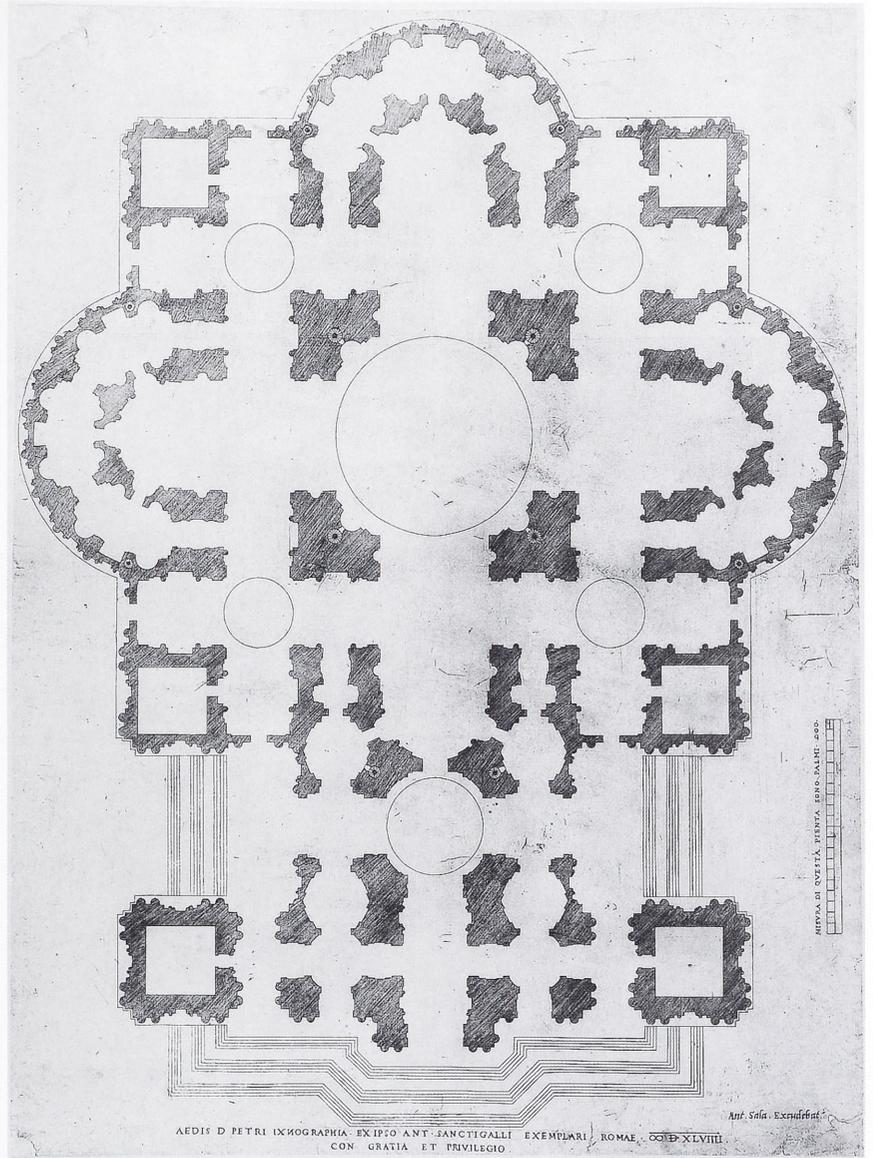
ringsum freistehend, herausgelöst aus der Verzahnung mit dem päpstlichen Palast und souverän unbekümmert gegenüber allen Anforderungen der gottesdienstlichen Praxis – eine klare Absage an die alte Basilika mitsamt all ihren Anhängseln und Überresten, zugunsten einer kompromißlos modernen Architektur, und damit einer radikal reformierten, aus den Fesseln der Tradition befreiten Kirche. Und so hat der Klerus der Basilika es ja auch empfunden und ist gegen das Projekt Sturm gelaufen; letztlich mit Erfolg.<sup>10</sup>

Es liegt eine gewisse Ironie darin, daß Michelangelo selbst sich gar nicht als Neuerer gefühlt hat, sondern vielmehr als Vollstrecker der Ideen Bramantes, als des ersten Architekten des Neubaus.<sup>11</sup> Das Neue als Wiederkehr des Alten Wahren: es ist eine Denkfigur, die in fast allen Reform-

bewegungen der Epoche präsent ist. Ich will damit nicht mehr sagen, als daß es sich hier um eine Geschichtskonstruktion handelt und nicht um einen historischen Tatbestand. Was Michelangelo als Werk Bramantes vor Augen stand – »come ancora è manifesto«, sagt er – waren nicht

<sup>10</sup> Zur Kritik an Michelangelos Projekt und ihren ideologischen Motivationen vgl. zuletzt Christoph Jobst, »La basilica di San Pietro e il dibattito sui tipi edili, Onofrio Panvinio e Tiberio Alfarano«, in *L'architettura della basilica* 1997 (wie Anm. 1), S. 243–46.

<sup>11</sup> »Egli [Michelangelo] dicesse a me parecchie volte che era esecutore del disegno ed ordine di Bramante, atteso che coloro che piantano la prima volta un edificio grande, son queglii gli autori«. Giorgio Vasari, *Vita di Bramante da Urbino*, in ders., *Le vite...*, hg. v. Rosanna Bettarini u. Paola Barocchi, Bd. 4, Text, Florenz 1976, S. 83; vgl. auch den Brief an »Messer Bartolomeo« (wie oben, Anm. 9). Der gleiche Gedanke schon bei Alberti, *De re aedificatoria*, IX, 11: »Difatti coloro che in origine diedero avvio all'opera possono essere stati guidati da determinati intenti che anche noi, con un più attento e prolungato esame e un più esatto giudizio, potremo scoprire.« Leon Battista Alberti, *L'architettura*, hg. v. G. Orlandi u. P. Portoghesi, Mailand 1966, Bd. 2, S. 866. Im gleichen Sinne spricht Leonardo da Vinci in seinem Gutachten zum Tiburio des Mailänder Doms von »la invenzione del primo architetto del domo, e chiaramente vi dimosterò qual fussi sua intenzione, affermando quello collo principato edifizio«. A. Bruschi u. a. (Hg.), *Scritti rinascimentali di Architettura*, Mailand 1978, S. 351–53. Michelange-



7. Antonio Labacco, Grundriß des St.-Peter-Modells von Sangallo, 1549

irgendwelche Pläne, sondern der über dem Nikolaus-Fundament errichtete und eigentlich längst zum Abbruch vorgesehene Chorbau Julius' II. (Abb.9).<sup>12</sup> Vier solche Kreuzarme, einschiffig, geschlossen, klar gegliedert durch Kolossalpilaster innen wie außen, darüber die große Kuppel: das war der Petersbau, der Michelangelo vorschwebte und den er, soweit er konnte, auch durchgesetzt hat (Abb. 10); mit der paradoxen Folge, daß, auf dem Umweg über

Michelangelos Mißverständnis Bramantes, letztlich das Nikolaus-Projekt im heutigen Bau überlebt, und dessen essentiell modernen Charakter begründet<sup>13</sup>.

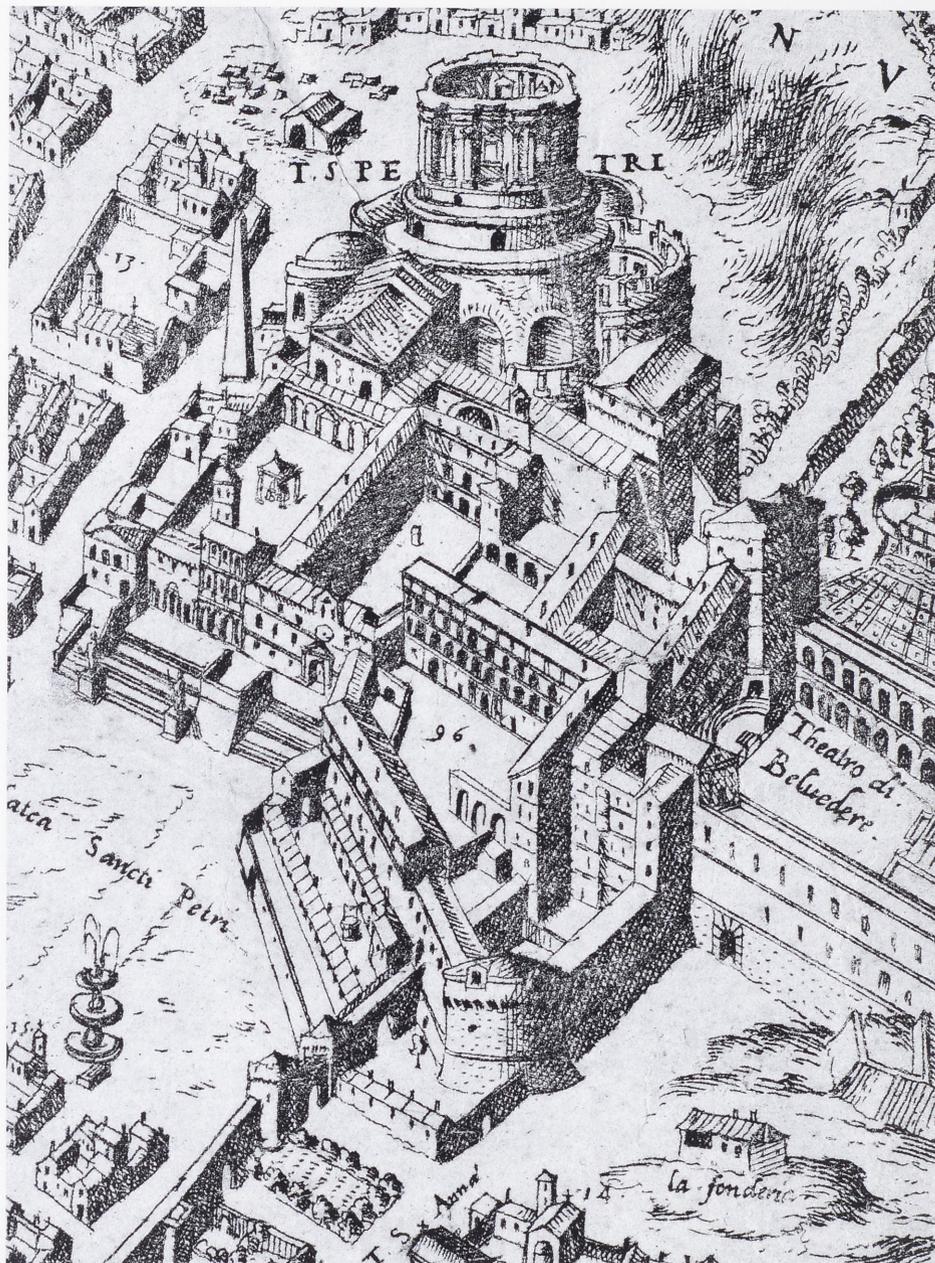
Ein zweites Paradoxon sei hier nur angedeutet: Michelangelos Rückprojektion des eigenen Konzepts auf den Bramanteplan hat sich auf unser Bild von der Gründungsgeschichte des Neubaus ausgewirkt.<sup>14</sup> Es war die Anti-Michelangelo-Polemik der

los Rückgriff auf Bramante entspricht übrigens einem Rücksprung in der Generationenfolge der St.-Peter-Baumeister: er selbst war nicht jünger, sondern neun Jahre älter als sein Vorgänger. Das Gleiche gilt von den beteiligten Päpsten: Clemens VII., geb. 1478; Paul III., geb. 1468.

<sup>12</sup> Thoenes 1968 (wie Anm.1) S.335, und, unabhängig davon, Saalman 1975 (wie Anm.1), S.389. Den »Pergamentplan«, auf den in der Literatur nach wie vor verwiesen wird, hätte Michelangelo (falls er ihn je zu Gesicht bekam) wohl kaum als »chiaro e schietto« charakterisiert.

<sup>13</sup> Vgl. Christof Thoenes, »Bramante a San Pietro: i »deambulatori««, in F.P. Di Teodoro (Hg.), *Donato Bramante, ricerche, proposte, riletture*, Urbino 2001, S.303–20, 316ff.

<sup>14</sup> Vgl. De Maio 1978 (wie Anm.1), S.323, 326f.; C. Thoenes, »San Pietro, Storia e ricerca«, in *L'architettura della basilica 1997* (wie Anm.1), S.17–30, Anm.69; ders., »S. Pietro, la fortuna di un modello nel Cinquecento«, in F. Repishti u. G. M. Cagni, *La pianta centrale nella Controriforma e la chiesa di S. Alessandro in Milano*, Rom 2003, S.123–32, 125.



8. Etienne Dupérac, Romplan, 1577, Ausschnitt

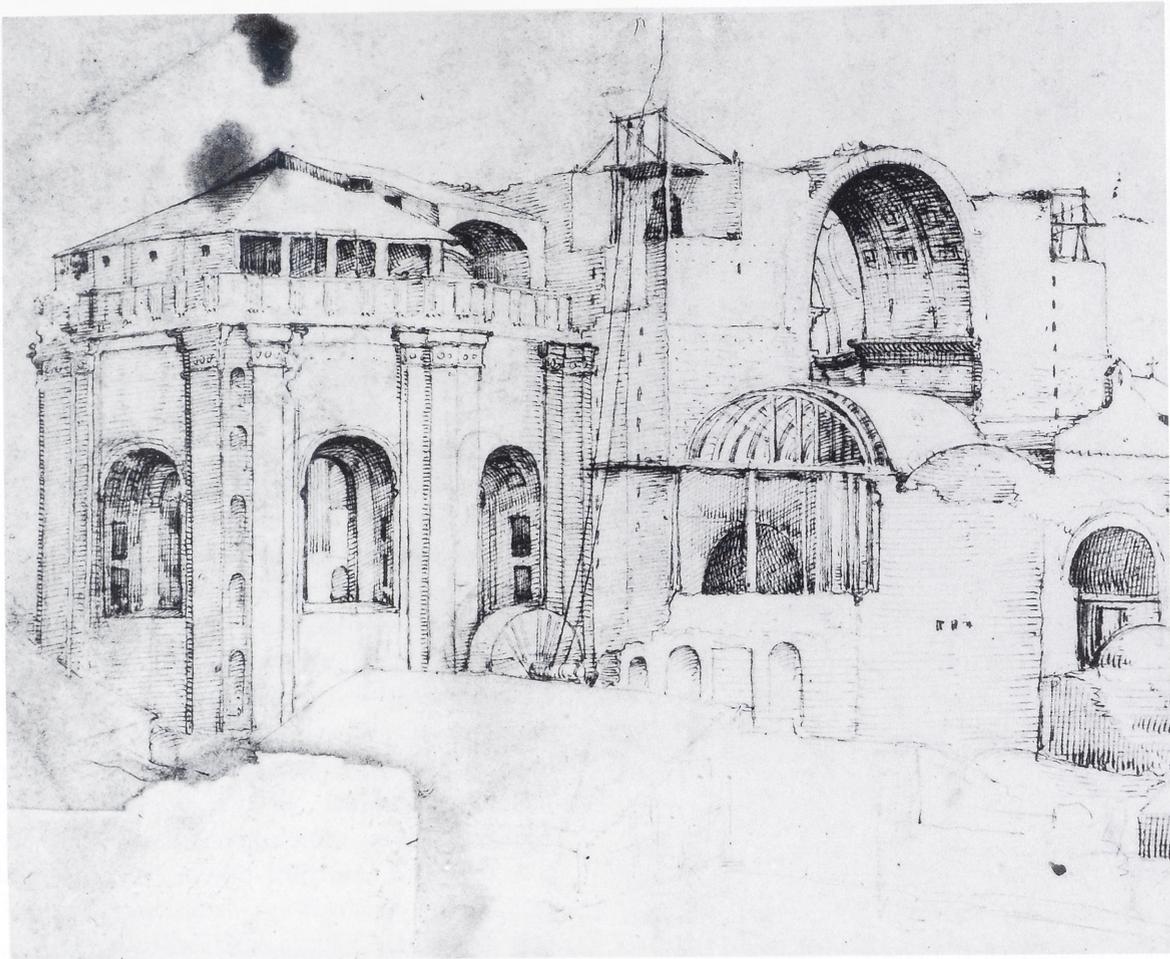
Kleriker, in der Julius II., der Zerstörer der alten Basilika, als Urheber der Zentralbauidee figurierte. Während Historiker wie Panvinio, Grimaldi, Buonanni weiterhin von einem Langhausplan Bramantes ausgehen, behauptet Alfarano 1571: »Julius... templum novum... in quadratae crucis formam supra dictam Basilicam fundatur.«<sup>15</sup> Diese Idee setzte sich fest. Ein Maratta-Stich von 1673 zeigt Julius II., der dem Kaiser

Konstantin sein Neubauprojekt erläutert: es ist das Michelangelos<sup>16</sup> (Abb.11). Dies ist die Matrix der Vorstellung von Bramantes St. Peter als einem Zentralbau, die dann in der Kunstgeschichte Schule gemacht hat.<sup>17</sup>

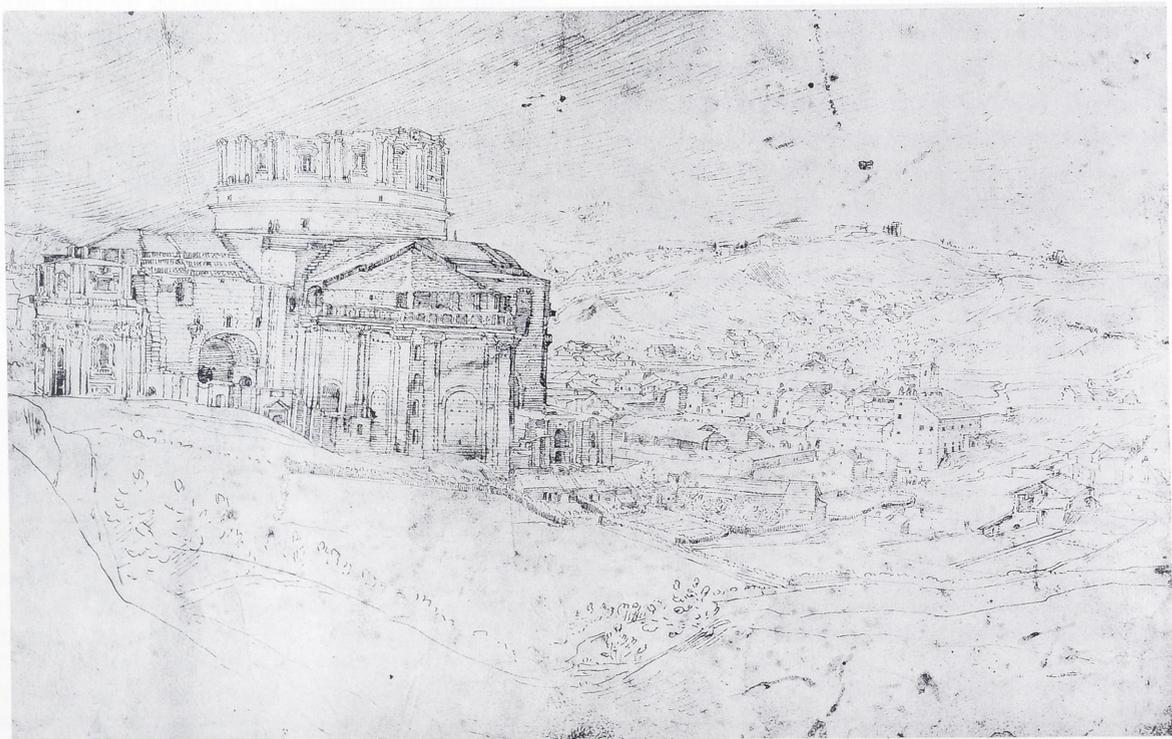
<sup>15</sup> Tiberio Alfarano, *De Basilicae Vaticanae antiquissima et nova structura*, hg. v. M. Cerrati, Rom 1914, S.24. Seinen Plan der alten Basilika zeichnete Alfarano auf ein Exemplar des Dupérac-Grundrisses: Enzo Bentivoglio, »Tiberio Alfarano, La pianta del vecchio S. Pietro sulla pianta del nuovo edita da Dupérac«, in *L'architettura della basilica 1997* (wie Anm.1), S.247–54.

<sup>16</sup> Thoenes 1997 (wie Anm.14), S.30, und Rice 1997 (wie Anm.8), S.259. In Romführern des 17. Jahrhunderts wird Bramante gar nicht mehr erwähnt: Die göttliche Vorsehung hat den Ingegno Michelangelos mit der Magnanimität Julius' II. zusammengeführt, um das Wunder aller Weltwunder entstehen zu lassen. So etwa Pompilio Totti, *Ritratto di Roma Moderna*, Rom 1638, S.7.

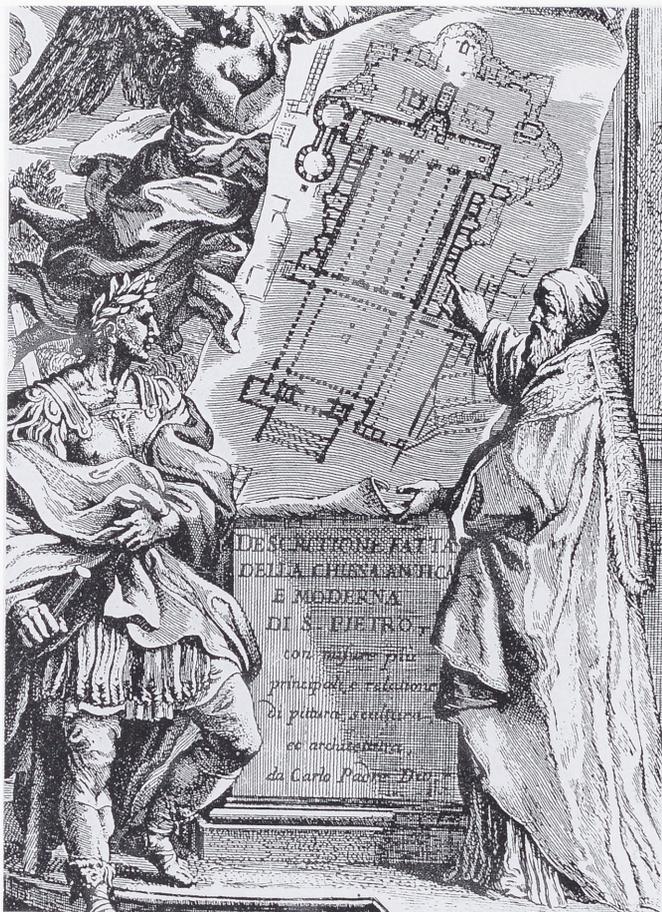
<sup>17</sup> Vgl. dazu Werner Oechslin, »Una ricostruzione settecentesca del S. Pietro di Bramante«, in *Studi bramanteschi* (Atti del Congresso internazionale, Mailand, Urbino, Rom 1970), Rom 1974, S.585–90.



9. Pieter Coecke van Aelst (zugeschr.), Ansicht von St. Peter, 1524/25, Ausschnitt, Rom, Bibl. Vat., coll. Ashby, n. 329



10. Anonymus Fabriczy, Ansicht von St. Peter, um 1570, Stuttgart, Staatsgalerie, Graphische Sammlung



11. Carlo Maratta, Titelblatt von C. Padredio, *Descrizione fatta della Chiesa antica e moderna di San Pietro*, 1673

Mein zweites Stichwort heißt: Reduktion, oder besser Entkoppelung von Bauvolumen und »Größe«, nach Vasaris klassischem Diktum von der »minor forma, ma sì bene maggior grandezza« des neuen Entwurfs.<sup>18</sup> Minor forma: auch das war ein Traditionsbruch. Von Kaiser Konstantin gestiftet, war St. Peter die größte Kirche der Christenheit, und Bramante hatte diese Größe noch übertroffen, ganz bewußt auf den Überwältigungseffekt gigantischer Dimensionen gesetzt: Der Besucher sollte in den Riesenbau eintreten »commotus attonitusque novae molis aspectu«. <sup>19</sup> Raffael, zum Nachfolger berufen, rühmt die »più grande fabbrica che sia mai vista« und schwelgt gemeinsam mit dem Medici-Papst in finanziellen Zukunftsvisionen (»monterà a più d'un milione d'oro«).<sup>20</sup> Nach dem Sacco di Roma macht sich das Realitätsprinzip geltend, Peruzzi und Sangallo ent-

werfen »Reduktionspläne«, aber das sind Notlösungen, die als solche deklariert und bald wieder zu den Akten gelegt werden. Erst Michelangelo zieht aus der Schrumpfung ästhetischen Gewinn.

Was seinen Zorn erregt, sind die Apsidenumgänge – jene »giunta, che 'l modello [del Sangallo] vi fa di fuori decta compositione«. <sup>21</sup> Die Stellen sind bekannt, was ich hervorheben möchte ist ihr moralisierender Unterton. Das Schlüsselwort heißt »verità«: von ihr hat sich Sangallo entfernt, als er die Umgänge anlegte.<sup>22</sup> Es geht also nicht gegen Größe an sich, sondern gegen falsche Größe, Kulissenarchitektur, Unwahrhaftigkeit, Dunkelheit; dem setzt Michelangelo sein Ideal der Klarheit, Übersichtlichkeit, Eindeutigkeit entgegen, also das Gegenteil nicht nur des Sangallo-Modells, sondern auch der abgestuften Raumhierarchie der Basilika. Er will einen Raum, von einfacher Grundgestalt, hell ausgeleuchtet und eingefasst von festen, tastbaren Grenzen, Gefäß eines reinen, vermittelnder Instanzen nicht mehr bedürftigen Glaubens.<sup>23</sup> Daß gerade die Umgänge auf Bramante zurückgehen, weiß er offenbar nicht, versteht sich vielmehr als Retter von dessen Entwurf, befreit diesen aus der Umhüllung Sangallos, wie eine im Marmorblock verborgene Statue. Der Bildhauer, seiner persönlichen Kunsttheorie zufolge, arbeitet durch »Wegnehmen« – per forza di levare<sup>24</sup> –, und tatsächlich beginnt ja Michelangelos Wirken an St. Peter mit einer Abbruchaktion an der Südtribuna. Zur Entrüstung der Deputati della Fabbrica.<sup>25</sup>

Eine Folge der Reduktion war die Entkoppelung von Innen- und Außengliederung. In allen vorausgehenden Projekten, von Bramante bis Sangallo, war die Außenarchitektur durch das Achsensystem des Inneren determiniert; Fen-

<sup>21</sup> Wie Anm. 9.

<sup>22</sup> Ebd.: »... chiunque s'è discostato da decto ordine di Bramante, come à facto il Sangallo, s'è discostato dalla verità«.

<sup>23</sup> Es liegt nahe, Michelangelos satirische Beschreibung der Umgänge als Orte, an denen man gesuchte Verbrecher verstecken, Falschgeld herstellen und Nonnen schwängern könne (im »Messer-Bartolomeo«-Brief) als »dissimulierte« Polemik gegen den Klerus und sein materiell motiviertes Interesse an Sangallos Modellprojekt zu verstehen. Zu Michelangelos Neigung zu verdeckter Rede (»linguaggio velato«) vgl. Romeo De Maio, *Riforme e miti nella Chiesa del Cinquecento*, Neapel 1973, S. 99. Zu den Bezügen zwischen Michelangelos Spätwerk und den religiösen Reformbewegungen der Zeit vgl. De Maio 1978 (wie Anm. 1) und Maria Calì, *Da Michelangelo all'Escorial. Momenti del dibattito religioso nell'arte del Cinquecento*, Turin 1980.

<sup>24</sup> Paola Barocchi (Hg.), *Scritti d'arte del Cinquecento*, Mailand u. Neapel 1971, Bd. 1, S. 523; dazu zuletzt Rudolf Preimesberger, »Rilievi und Michelangelo: ... benché ignorantemente«, in Ulrich Pfisterer u. Max Seidel (Hg.), *Visuelle Topoi, Erfindung und tradiertes Wissen in den Künsten der Italienischen Renaissance*, München u. Berlin 2003, S. 303–16, S. 308.

<sup>25</sup> Wenn er Michelangelos Projekt akzeptiere, müsse er den Namen San Pietro in San Pietrino ändern, hielten sie dem Papst vor (Saalman 1978, wie Anm. 1, S. 491).

<sup>18</sup> Vasari 1962 (wie Anm. 9) Bd. 1, S. 84 (Text) und Bd. 3, S. 1466–72 (Kommentar).

<sup>19</sup> Nach Egidio da Viterbo: Franz Graf Wolff Metternich u. Christof Thoenes, *Die frühen St.-Peter-Entwürfe*, Tübingen 1987, S. 45.

<sup>20</sup> Brief Raffaels an Simone Ciarla: John Shearman, *Raphael in Early Modern Sources*, New Haven u. London 2003, Bd. 1, S. 181.

ster- und Türöffnungen, orthogonal oder radial die Wände durchstoßend, gaben die Symmetrieachsen auch der Außenverkleidung vor. Michelangelo bricht mit diesem Prinzip, indem er zwischen seine umgangslosen Apsiden und die ihrer äußeren Kreuzarme beraubten Eckkapellen schräg verlaufende Wandstücke einzieht; der Rhythmus der großen Pilasterordnung läuft über sie hin, ohne auf die räumliche Organisation der dahinterliegenden Partien des Baus Bezug zu nehmen. Auch die Fenster- bzw. Nischenachsen der Apsiden sind gegen die der Innenwände versetzt. Dies ist nicht etwa Ausdruck proto-barocker Willkür, sondern entspringt einem neuen Konzept von der Einheit des Baukörpers.

Sangallo hatte auf die Koordination von Innen- und Außengliederung eines Bauwerks den größten Wert gelegt und dies an seinem St.-Peter-Modell demonstriert: Vertikalachsen wie auch Geschoßhöhen (Ordnungen) sind mit eiserner Pedanterie ringsum einheitlich durchgezogen (Abb.12, 13).<sup>26</sup> Aber diese Einheitlichkeit bleibt abstrakt, verrät nichts von den konkreten Strukturen des Baus. So hat Sangallo erhebliche Mühe darauf verwandt, die (in der Idee auf Bramante zurückgehende) Verstrebung der Apsidenpfeiler im Inneren der Tribunenumgänge zu verstecken;<sup>27</sup> nach außen bleibt das System absolut homogen, zwischen geschlossenen und offenen Kompartimenten (Pfeilern und Fenstern bzw. Lichtschächten) wird nicht unterschieden (Abb.14). Michelangelo machte gerade diesen Unterschied zum Thema seiner Außengliederung. Sie beruht auf dem Wechsel von Fensterachsen und paarweise gruppierten Kolossalpilastern, die übereinander angeordnete Nischen einfassen (Abb.15): es ist das Leitmotiv von Bramantes Innenarchitektur, die hier, nach dem Wegfall der Umgänge, quasi nach außen »durchwächst«. Ein struktiver Zusammenhang besteht nicht, aber die Pilasterpaare stehen tatsächlich überall dort – an den Apsiden, den Eckkapellen, den schrägen Wandstücken, die die Konterpfeiler maskieren –, wo die Mauermaße sich am stärksten verdichten, die tragenden Kräfte sich konzentrieren, so als habe Michelangelo auch am Außenbau den Kerngedanken Bramantes darstellen wollen, wie er ihn verstand: ein Gerüst kolossaler Pfeiler, auf denen die Kuppel ruht (Abb.16).

Worin nun liegt die »grandezza« des von Michelangelo reduzierten Baus? Dies führt auf Punkt drei meiner Stichwortliste: Michelangelos Stil. Auch hier kann ein Vergleich der Tribunenaufrisse als Ausgangspunkt dienen (Abb.14, 15). Bei Sangallo ist Größe dargestellt durch Multiplikation,

Repetition, parataktische Reihung identischer Elemente, in die Breite gedehnt und übereinandergeschichtet – »colonne sopra colonne, archi sopra archi, e cornici sopra cornici«, wie Michelangelo (nach Vasari) spottete.<sup>28</sup> Michelangelos Pilaster erreichen nicht ganz die Gesamthöhe von Sangallos Ordnungssystem, sind aber je für sich von riesenhaftem Format. Sangallos System ist in Ruhe, man könnte es in der Breite wie in der Höhe weiterentwickeln, ohne sein Gleichgewicht zu gefährden; bei Michelangelo werden alle Teile durch den Gesamtentwurf in Spannung gehalten, bilden eine Figur, die das ganze, gewaltige Bauwerk umfaßt und unter ihr Gesetz zwingt. Sangallo hätte mit seinem Petersbau kaiserzeitliche Großbauten wie das Kolosseum in die Schranken gefordert, und dem entspricht sein imposantes, aber inhaltsleeres architektonisches Instrumentarium; für die innerlich aufgeladene, gedrängte, wie von seismischen Kräften zerklüftete Kolossalarchitektur Michelangelos (Abb.16, 18) gab es kein Vorbild. Im Rom der Antikenkenner konnte sie nur Befremden auslösen.

Michelangelo hat über seine Kunst nur ungerne gesprochen, oder nur in verschlüsselter Form, wie in den Sonetten. Eine Ausnahme bildet der sogenannte »Prälatenbrief«, gerichtet an einen namentlich nicht genannten »Monsignore reverendissimo« (Marcello Cervini?), der, wie es scheint, seinen Entwurf kritisiert hatte.<sup>29</sup> Der Brief wird in der Literatur meist auf die Kuppel bezogen (und entsprechend spät datiert); ich meine aber seit langem, daß er an den Anfang der Planung gehört, 1546/47, als Michelangelo sein Modell der Südtribuna präsentiert hatte. Offensichtlich antwortet er auf den Vorwurf der Uneinheitlichkeit: Bei Sangallo war alles schön konform und regelmäßig, jetzt gibt es lauter Abweichungen, kein Fenster sieht aus wie das andere, der Gleichtakt der Gliederungen weicht einem verwickelten Rhythmus. Michelangelo erwidert (ich fasse das zusammen), er habe die »adornamenti« abwandeln müssen, weil er den Grundriß verändert habe, dies hinge miteinander zusammen wie im menschlichen Körper. Die Formen im Mittelfeld seien frei gewählt, wie die Nase, die in der Mitte des Gesichts sitzt; die anderen entsprächen einander paar-

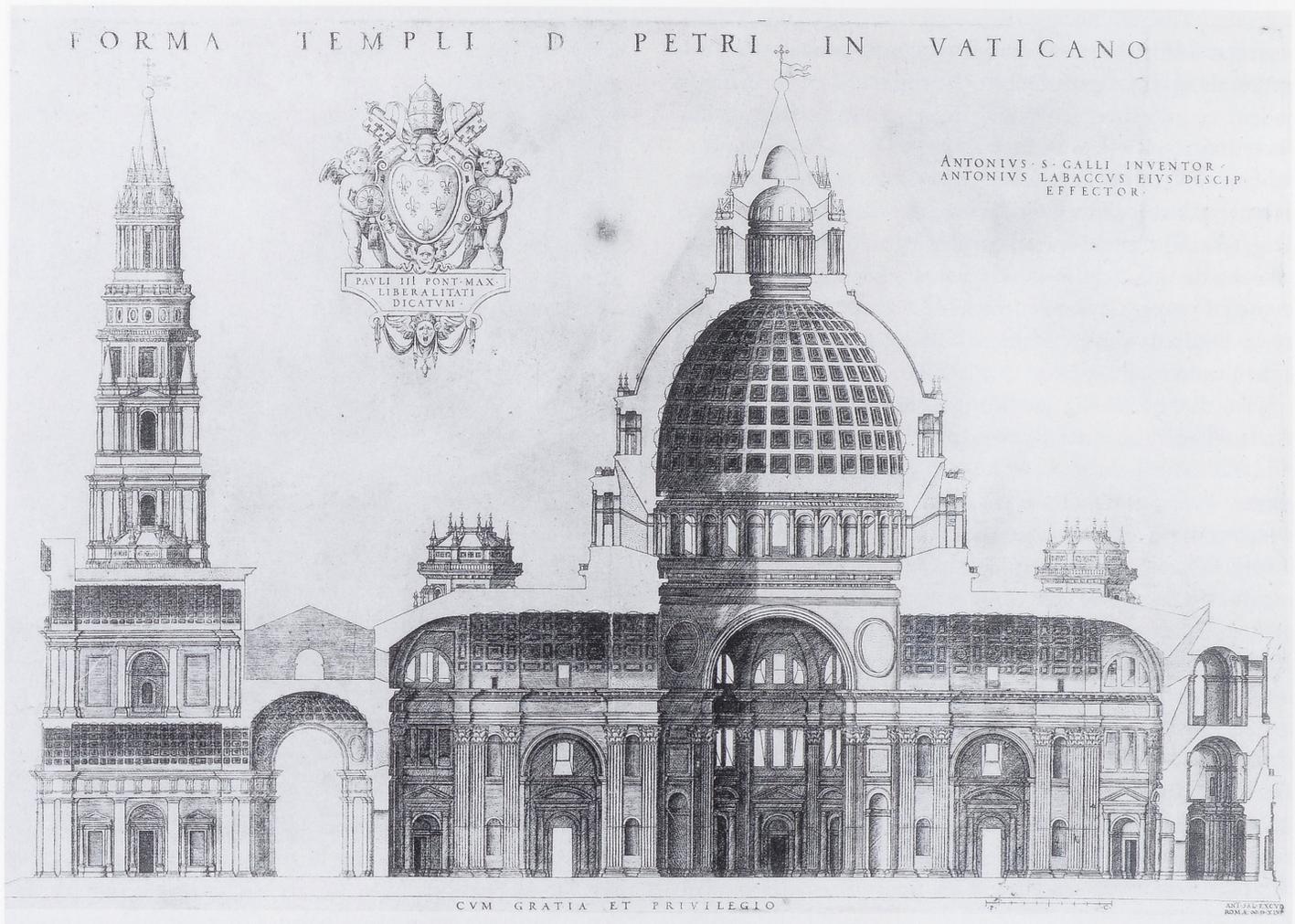
Briefs« an Leo X., den ich für von Sangallo inspiriert halte; vgl. Christof Thoenes, »la ›Lettera‹ a Leone X«, in C.L. Frommel u. M. Winner (Hg.), *Raffello a Roma*, Rom 1986, 373–81, 376.

<sup>27</sup> In seiner Studie Uff. 50 A; vgl. *The Architectural Drawings 2000* (wie Anm. 4), S.79.

<sup>28</sup> Vasari 1962 (wie Anm.18), Bd.1, S.83f. und Bd.3, S.1453f. Zur Wiederholbarkeit als Charakteristikum von Sangallos Formenrepertoire vgl. Mario Carpo, *L'architettura dell'età della stampa*, Mailand 1998, S.15 und 76–79.

<sup>29</sup> *Il carteggio 1979* (wie Anm.9), Bd.5, S.123f. Dazu Marcus Frings, »Zu Michelangelos Architekturtheorie, eine neue Deutung des sogenannten ›Prälatenbriefs‹«, *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 61 (1998), S.227–43; Maurer 2004 (wie Anm.1), S.135.

<sup>26</sup> Anschaulich dargestellt in Labaccos Stichen nach dem Modell; vgl. dazu meine Analysen in *Architekturmodelle 1995* (wie Anm.1), S.367–71. Die »corrispondentia delle altezze di fora con le cose di dentro« wird programmatisch gefordert in einem Passus des »Raffael-



12. Antonio Labacco, Längsschnitt des St.-Peter-Modells von Sangallo, 1546

weise, wie die Augen oder die Hände. Und er schließt, ziemlich barsch, mit dem Diktum: »Chi non è stato, e non è, buon maestro di figure, e masimo di notomia, non se ne può intendere.«

Dies ist nicht einfach im Sinn der Floskel vom Menschen als Maß aller Dinge zu verstehen. Was sich dem Bildhauer im Studium der Anatomie (»notomia«) erschließt, ist die Totalität des lebendigen Organismus, im Gegensatz zur Mechanik von Maß und Zahl, wie sie die Säulenordnungs-Architektur Sangallos beherrscht. Diese geht auf Vitruvs Vergleich des Tempels mit dem menschlichen Körper als Paradigma eines in sich stimmigen Maßsystems zurück, während Michelangelos – vielleicht von Alberti angeregte – Formulierung an die aristotelische Gleichsetzung des vollkommenen Kunstwerks mit einem Lebewesen anknüpft.<sup>30</sup>

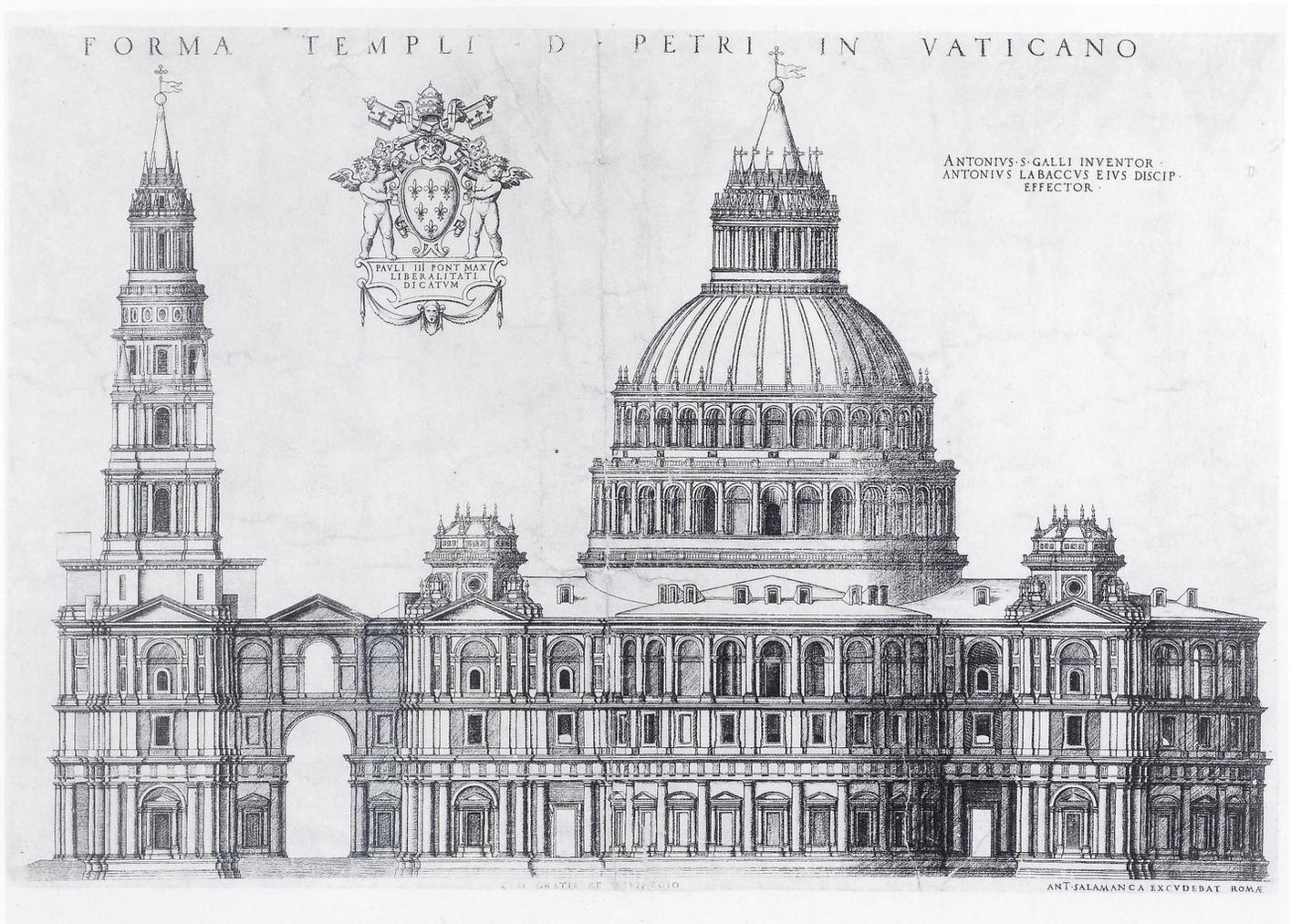
<sup>30</sup> Vitruv I, 2, 4 (Definition der »symmetria... uti in hominis corpore«) und III, 1 (kommensurable Maße nach dem Modell des »homo bene figuratus«); zur Interpretationsgeschichte grundlegend Frank Zöllner, *Vitruvs Proportionsfigur*, Worms 1987. Dagegen Aristoteles, Poetik,

Die Konvention der »Ordnungen« hat Michelangelo in seiner St.-Peter-Architektur – wie an den Kapitolspalästen, und im Gegensatz etwa zur Porta Pia oder zu den späten Grabmalsentwürfen<sup>31</sup> – ausdrücklich bejaht. Aber seine Pilaster bilden kein fiktives Gerüst, das der tragenden Mauer vorgelegt wird und sie virtuell zum Verschwinden bringt, sondern erscheinen als Manifestationen der im Baukörper wirkenden Energien; der Eindruck, sie »arbeiten« zu sehen, ist unabweisbar.<sup>32</sup> Ja gerade ihre kanonische Bildung weist sie

VII, 8–10; vgl. dazu Alberti, *De re aed.*, IX, 7 (Alberti 1966, wie Anm. 11, II, S. 838): »E non è giusto neppure negli animali avere un occhio azzuro e l'altro nero, essendo legge naturale che la parte destra sia in ogni elemento uguale alla sinistra«, sowie IX, 5 (Alberti 1966, wie Anm. 11, Bd. 2, S. 810): »I migliori autori dell'antichità c'insegnano che l'edificio è come un organismo animale«.

<sup>31</sup> Vgl. den Beitrag von Claudia Echinger-Maurach im vorliegenden Band.

<sup>32</sup> Michelangelos innovativer Umgang mit den Ordnungen läßt an die im Europa des 16. Jahrhunderts sich vollziehende Entfesselung neuer gesellschaftlicher Produktivkräfte denken, die in den modernen Staatskörper zu integrieren waren; vgl. dazu Max Horkheimer, »Egoismus



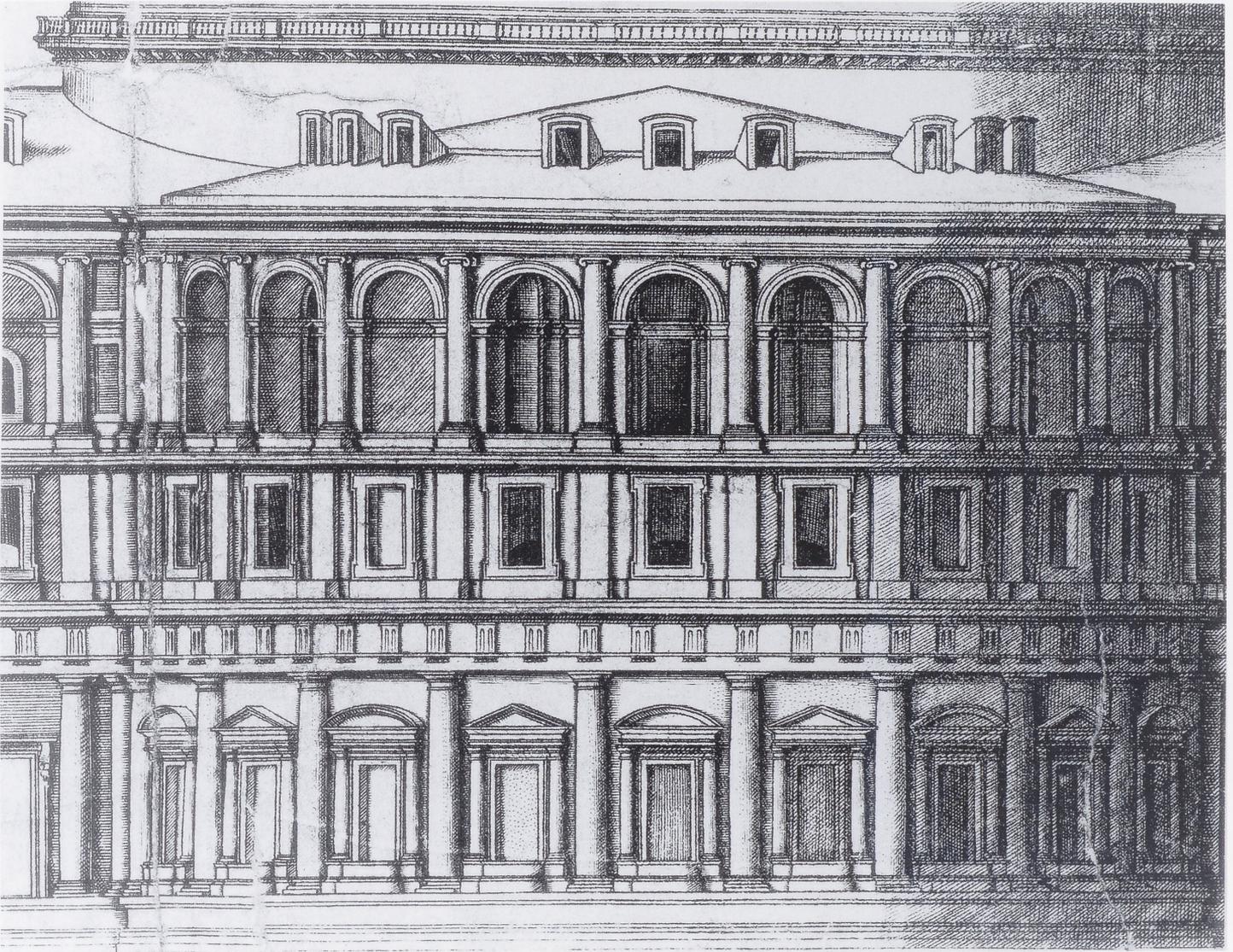
13. Antonio Labacco, Aufriß der Nordflanke des St.-Peter-Modells von Sangallo, 1546

als Fremdkörper aus, die mit der Wand reagieren, nicht in ihr aufgehen. So drängen die Pilasterpaare mit ihren Gebälkblöcken aus der Mauer Masse hervor, diese weicht zwischen ihnen zurück; die Ädikulen der Fenster und Nischen liegen in tief eingeschnittenen Schächten, wie freigelegte innere Organe. Das Bauwerk »lebt« in dem Sinne, daß seine Einheit sich aus Gegensätzen erzeugt, Willkür und Disziplin einander nicht aufheben, sondern spannungsvoll durchdringen. Es ist die Architektursprache einer Zeit, die an eine auf Regeln beruhende, naturgesetzlich sich verwirklichende Harmonie nicht mehr glaubt, ein Medium für die Darstellung ihrer Konflikte sucht.<sup>33</sup>

und Freiheitsbewegung«, in ders., *Traditionelle und kritische Theorie*, Frankfurt 1970, S.95–161, 121ff., speziell im Hinblick auf die Rolle der religiösen Erneuerungsbewegungen der Zeit. Zum Problem der Stütze-Last-Tektonik in der Renaissance-Theorie vgl. auch Alina Payne, »Ut poesis architectura, Tectonics and Poetics in Architectural Criticism circa 1570«, in A. Payne, A. Kuttner u. R. Smick (Hg.), *Antiquity and its Interpreters*, Cambridge, Mass., 2000, S.145–58.

Ich bin damit bei meinem vierten und letzten Stichwort, es heißt: Personalisierung. Michelangelo ist nicht der erste namhafte Meister, der an St. Peter arbeitet, aber mit ihm wird der Bau zur persönlichen Schöpfung eines Künstlers. Die Kuppelpfeiler Bramantes haben das Bild des Innenraums für alle Zeiten geprägt, aber nur der Bauhistoriker verbindet sie mit dem Namen ihres Architekten; dagegen scheint die Person Michelangelos präsent in allem, was er gemacht hat. Und das ist gewollt: Wie seine Skulpturen, sollten auch seine Architekturen das Signum der »Eigenschaft« tragen, bis in technische Einzelheiten hinein.

<sup>33</sup> Vgl. die bekannten Worte Vasaris über Michelangelos Sagrestia Nuova, die den zeitgenössischen Architekten den Ausweg aus der Sackgasse von »ragione e regola« gezeigt habe: Vasari 1962 (wie Anm.18), Bd.1, S.58f. (Text) und Bd.3, S.812–87 (Kommentar); dazu jetzt Alina Payne, *The Architectural Treatise in the Italian Renaissance, Architectural Invention, Ornament and Literary Culture*, Cambridge u. New York 1999, S.18ff. Zu Michelangelo als Prototyp des modernen »Ausdrucks-künstlers« vgl. Frank Zöllner, *Michelangelos Fresken in der Sixtinischen Kapelle*, Freiburg 2002, S.87–123.



14. Antonio Labacco, Aufriß der Nordflanke des St.-Peter-Modells von Sangallo, 1546, Ausschnitt

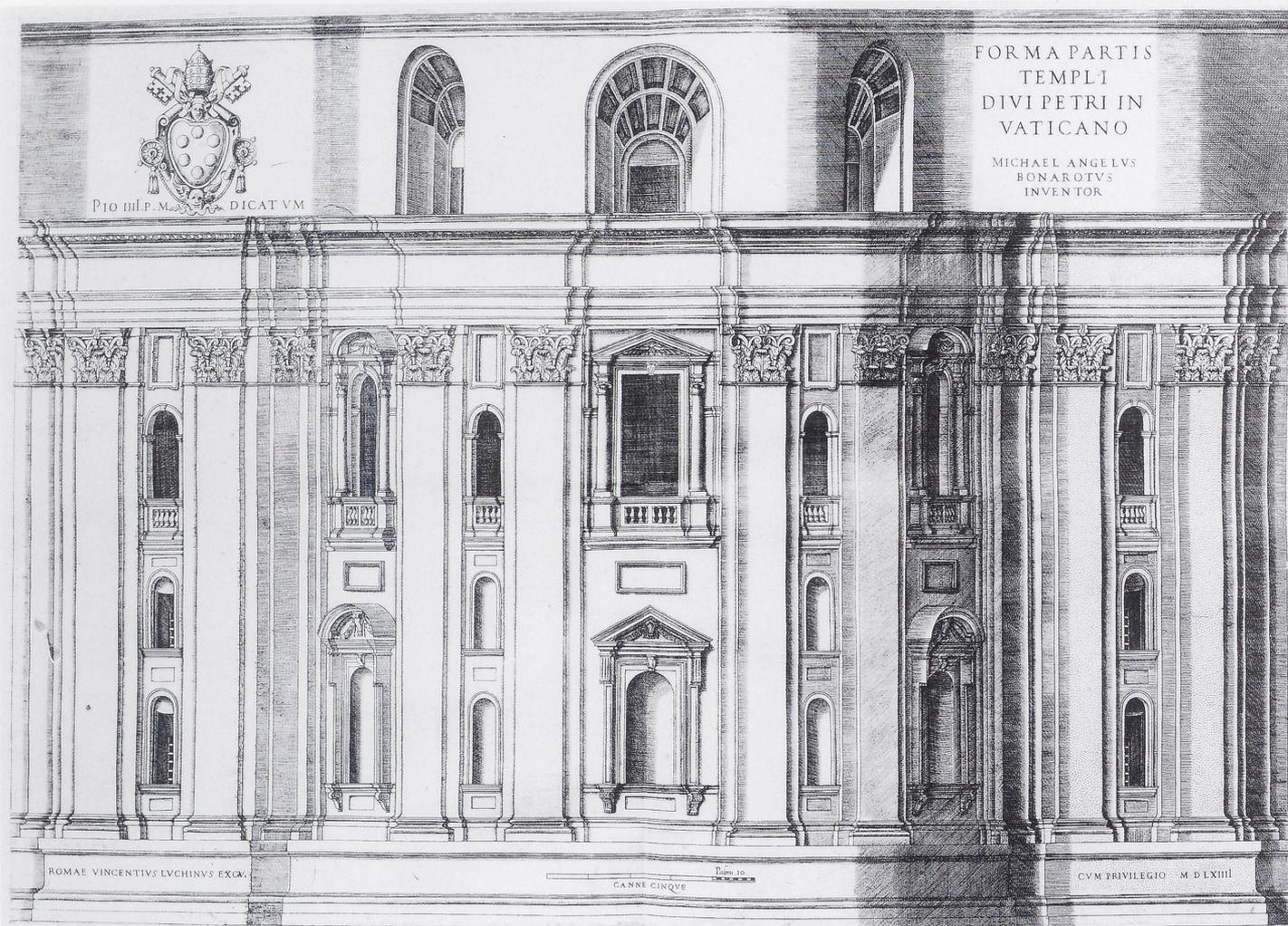
Dies führte zu Verständigungsschwierigkeiten mit den unter Sangallo geschulten Bauleuten. Als eine von ihm ersonnene, auf dem Prinzip der Stereotomie beruhende Wölbetechnik an der Apsiskalotte der Südtribuna fehlerhaft umgesetzt worden war, wollte Michelangelo »vor Scham sterben«; das mißglückte Gewölbe mußte abgetragen und nach seinen Vorstellungen neu errichtet werden.<sup>34</sup>

Gewiß spricht auch das Modell Sangallos etwas von dessen Charakter aus. Aber dieser äußert sich eben in dem Ehrgeiz, eine möglichst unpersönliche, reguläre, objektiv »rich-

tige« Architektur zu machen. Was herauskommt, ist eine Orgie an Korrektheit. Jede formale Entscheidung ist rational begründet (wir kennen Zeichnungen, in denen Sangallo solche Begründung explizit formuliert hat);<sup>35</sup> wer die Regeln kennt, kann sie nachvollziehen. Bei Michelangelo wirkt jedes Detail wie ad hoc erfunden, einzigartig an seinem Platz. Ja noch das in den Kolossalpilastern sich manifestierende Bekenntnis zum klassischen Kanon erscheint als Äußerung höchster Subjektivität: Er, Michelangelo, zeigt, was Ordnungen »eigentlich« – jenseits der klassizistischen Konvention – zu bedeuten, das heißt zu »tun« haben. Auf persönlicher Entscheidung (und nicht etwa auf römischem

<sup>34</sup> Briefe an Vasari vom 1. Juli und 17. August 1557, *Il Carteggio* 1979 (wie Anm. 9), Bd. 5, S. 113f. u. 117f. Die den Briefen beigegebenen, schwer verständlichen Zeichnungen jetzt überzeugend interpretiert von Alessandro Brodini, »Michelangelo e la volta della Cappella del Re di Francia in S. Pietro«, *Annali di Architettura*, 17 (2005), S. 115–126.

<sup>35</sup> Beispiele bei Christof Thoenes, »Il modello ligneo per San Pietro e il metodo progettuale di Antonio da Sangallo il Giovane«, *Annali di Architettura*, 9 (1998), S. 186–99.



15. Vincenzo Lucchini, St. Peter, Südtribuna nach Michelangelo, 1564

Herkommen) beruhte die durchgehende Verwendung von Travertin:<sup>36</sup> Sie suggeriert Bildhauerarbeit, lässt den ganzen Bau wie aus einem Block gehauen erscheinen, zumindest die Außenwände, die Michelangelo von Grund auf hochführen konnte. Im Inneren (Abb.19) war vorhandene Bausubstanz einzubeziehen; neu sind die enormen Glasflächen der Fenster und ihre unter das Gebälk gepressten, im Giebel gebrochenen Ädikularrahmen, alle übrigen Elemente – die großen Pilaster, die Säulen, die Nischen – übernahm Michelangelo aus dem Vorgängerbau.<sup>37</sup> Aber sie werden amalgamiert in

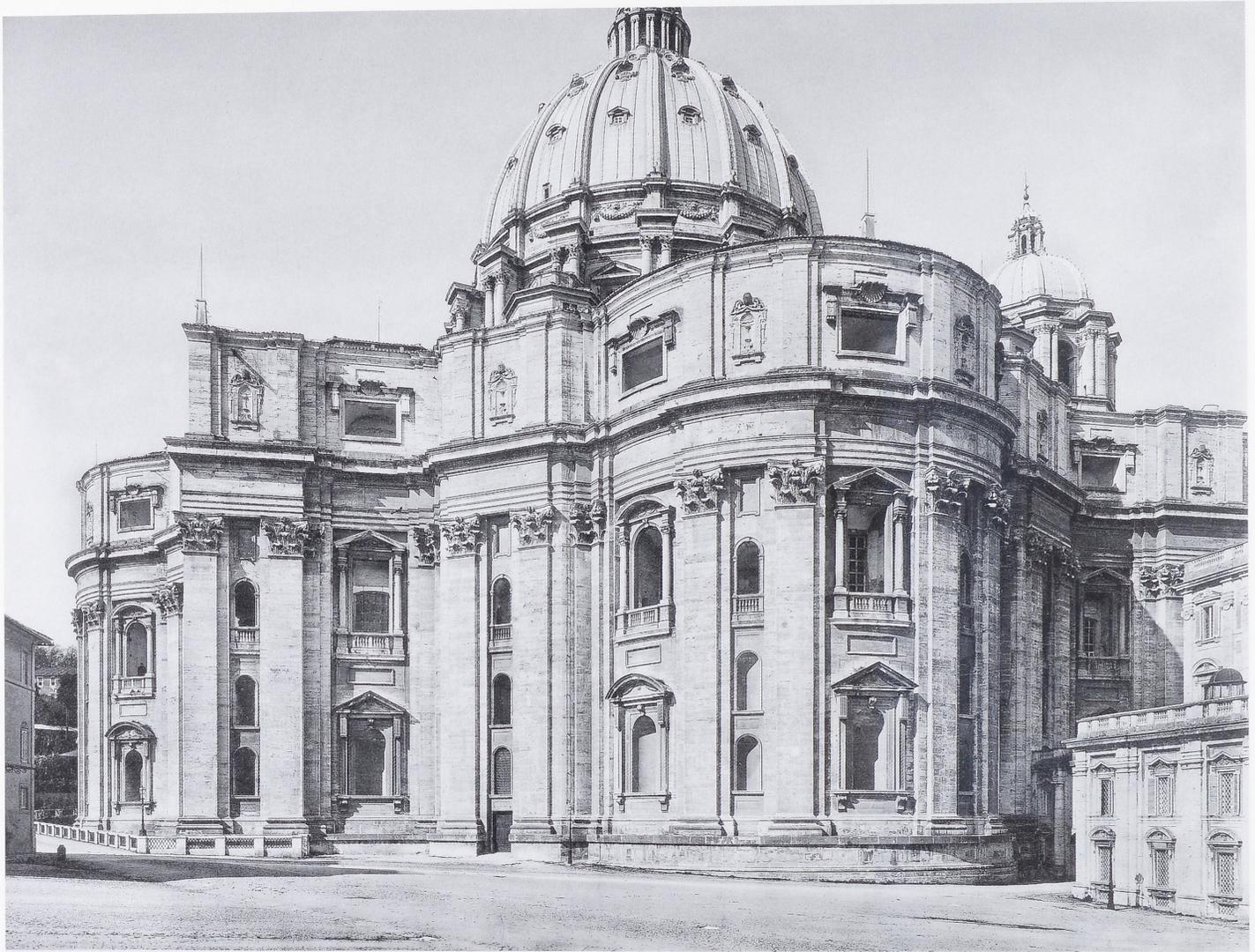
eine Struktur von hermetischer Geschlossenheit, verraten nichts von den wechselnden Planungen, denen sie entstammen.

Michelangelos letztes Wort in Sachen St. Peter war die Kuppel. Sie sollte über den Innenraum herrschen, nicht erst am Ende einer Langhausperspektive sich auftun. Was ihre Außenseite (Abb.17) betrifft, war die Anknüpfung an Bramante und dessen durch Serlio tradierte Pantheon-Paraphrase real: Michelangelos Kuppel steht dem klassischen Vorbild näher als die Sangallos.<sup>38</sup> Ihr formales Thema

<sup>36</sup> Hierzu Millon/Smyth 1976 (wie Anm.1), S.146ff. Die Wölbung der Südapsis nennt Michelangelo selbst in seinem zweiten Brief an Vasari (wie Anm.34) »tucta di travertino come l'altre cose da basso, cosa non usata a Roma«. Vasari meinte, erst Michelangelo habe im Hof des Palazzo Farnese und an der Tribuna und im Apsisgewölbe von St. Peter »den Travertin geadelt«. Vasari 1962 (wie Anm.18), Bd.1, S.198.

<sup>37</sup> Vgl. Thoenes 2001 (wie Anm.13), Abb.13–16.

<sup>38</sup> Die Idee, Bramantes Rotationskuppel durch Rippen zu gliedern, taucht schon um 1518/19 bei Sangallo auf (Uff.70 A, dazu A. Bruschi, in *The Architectural Drawings* 2000, wie Anm.4, Bd.2, S.91–93). Zu Sangallos letztem Kuppelprojekt vgl. Christof Thoenes, in *Opus incertum* 2002 (wie Anm.7), S.455–68. Michelangelos Hauptanliegen war offensichtlich die (konstruktiv gewagte) Freistellung von Kuppel und Tambour nach dem Vorbild der Domkuppel Brunelleschis, d.h. letztlich wieder die Beseitigung jener Umgänge, mit denen Sangallo und auch schon Bramante den Tambour eingehüllt hatten.



16. Rom, St. Peter, Ansicht von Süden

ist die Bändigung der in der Architektur der Tribünen wirklichen Antagonismen, und man muß bedauern, daß der Rombesucher von heute kaum je in die Lage kommt, dies wahrzunehmen: Er erblickt die Kuppel von weitem über Madernos Fassade, mit der sie nichts zu schaffen hat, oder aber in der Nahrheit vom Dach des Langhauses, als autonomen Körper ohne Beziehung zum Unterbau.<sup>39</sup> Auch so übt sie ihre Wirkung. Ein Reisender des 18. Jahrhunderts empfand bei ihrem Anblick »eine Art Furcht«; Michelangelo habe durch sie einen »Zauberbann über das moderne Rom« ausgeübt.<sup>40</sup> Dies trifft den Nerv seiner Architektur:

<sup>39</sup> Konstruktiv ruht sie in der Tat auf einem kompakten, in sich homogenen Sockel von oktogonaler Grundgestalt; vgl. Metternich/Thoenes 1987 (wie Anm.19), S.169. Die vom Unterbau bis in die Laterne durchlaufenden, paarweise gebündelten »Kraftlinien« sind also reine Fiktion.

<sup>40</sup> Goethe nach Conrad Gessner, überliefert v. Peter Hume Brown, *Johann Wolfgang von Goethe, Italienische Reise*. München u. Wien 1992, S.926 (Kommentar zum 22. November 1786).

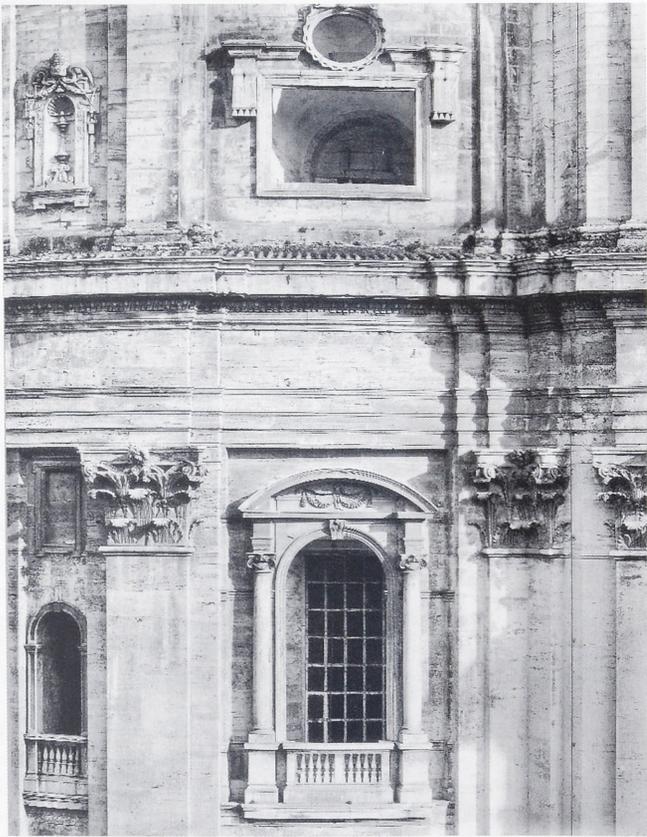
sie zielt auf Unterwerfung, läßt Abweichendes nicht gelten. So spricht Michelangelo vom Bau im Ganzen stets als von »la mia compositione«, reklamiert ihn ohne weiteres für sich;<sup>41</sup> auch die Berufung auf Bramante steht letztlich für nichts anderes als für die unbedingte Autorität, die er als Künstler für sich selber in Anspruch nimmt, gegenüber allen Anforderungen des Herkommens, des »decorum« wie der »utilitas«. Und wir werden noch sehen, daß es bei all den Abwandlungen und Umdeutungen, die Michelangelos Projekt nach seinem Tode erfahren hat, darum ging, seinen autonomen – wenn Sie so wollen, autistischen – Charakter abzumildern, es zu »öffnen« und ihm gewisse kommunikative Züge mitzuteilen.

Dem immensen Ego des Künstlers entspricht sein Sozialverhalten: Er verhandelt nicht mit den Deputierten der Fab-

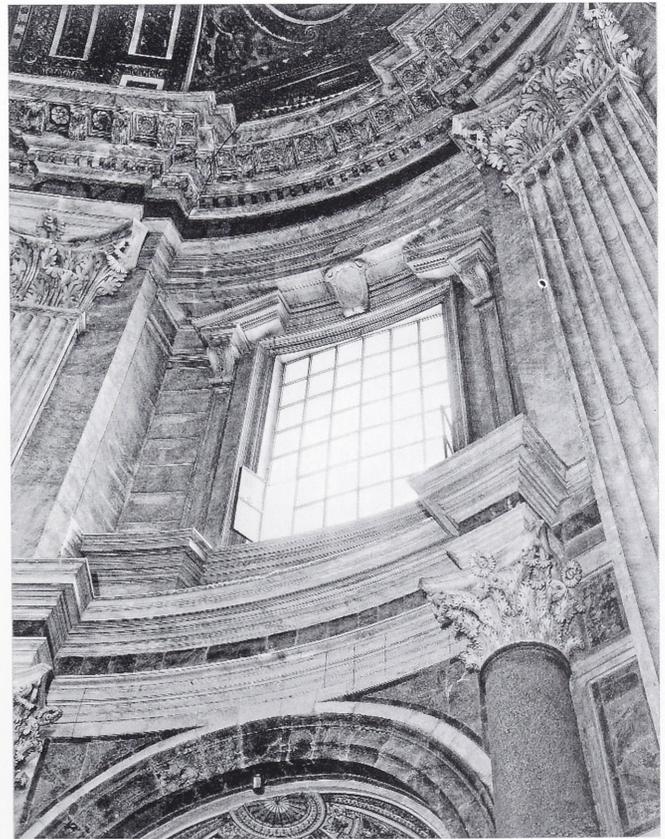
<sup>41</sup> Brief an den Neffen Leonardo in Florenz, vom 1. Juli 1557, *Il Carteggio* 1979 (wie Anm.9), Bd.5, S.110.



17. Rom, St. Peter, Kuppel



18. Rom, St. Peter, Details der Südtribuna



19. Rom, St. Peter, Details der Südtribuna

brica, verantwortet sein Projekt allein gegenüber dem Papst, auf der Ebene absoluter Souveränität.<sup>42</sup> Ja, er sucht die Kontrolle über den Bau zu behalten über den eigenen Tod hinaus (den er nahen fühlt); er will ihn noch so weit fördern »che la [fabbrica] non potessi esser mutata con altro disegno fuor dell'ordine mio.«<sup>43</sup> Also nicht Dienst am Werk, das von anderen weitergeführt werden wird, sondern einmalige Kreation; mißlänge deren Sicherung, wäre alles umsonst gewesen, »come non aver fatto niente insino a ora«. In der Tat war und blieb sein persönliches Prestige ja so groß, daß auch die Päpste der Folgezeit (bis zu Sixtus V.) nichts Besseres wußten, als ihre Architekten auf die Ausführung des Michelangelo-Projekts zu verpflichten. Das Problem war, daß es ein solches Projekt gar nicht gab, bzw. daß man es eben nicht hatte. Damit rückt die Frage der Überlieferung ins Blickfeld.

## II

Das St.-Peter-Projekt Sangallos, das Michelangelo bei seinem Amtsantritt vorfand, kennen wir bis ins letzte Detail, aber es hat so gut wie keine Entsprechung am Bau. Für das, was er selbst hinterließ, gilt das Gegenteil: Die Primärquelle für Michelangelos St. Peter ist der Bau, soweit er unter ihm ausgeführt wurde; er hat ihn bis zuletzt kontrolliert. Dazu kommt sein Kuppelmodell, dessen ursprüngliches Aussehen wir mit hoher Zuverlässigkeit rekonstruieren können. Für

den Rest hält man sich allgemein an Dupéracs Stiche. Aber die sind bekanntlich postum, auch von Widersprüchen nicht frei, und die Spezialforschung ist schon lange damit beschäftigt, sie stückweise zu demontieren. 1942 hat John Coolidge die Nebenkuppeln der Stiche Vignola zugeschrieben, 1968 habe ich das gleiche mit der Fassade versucht, 1976 haben Smyth und Millon gezeigt, daß die Attika wohl auf Ligorio zurückgeht, und im gleichen Jahr hat Fritz Eugen Keller eine neue, anonyme (ebenfalls postume) Zeichnung aus der Neapler Nationalbibliothek präsentieren können, die in wichtigen Punkten von den Dupérac-Stichen abweicht.<sup>44</sup>

Wir können aus all dem den Schluß ziehen, daß die ersten Jahre nach Michelangelos Tod (wie übrigens auch die nach dem Tod Bramantes) eine Zeit der Ratlosigkeit waren. Die Amtsnachfolger Ligorio und Vignola veranlaßten zunächst eine Aufnahme des bestehenden Baus; davon haben wir Proben.<sup>45</sup> In der Folgezeit gab es eine Reihe teils kontroverser Versuche, ein »authentisches« Projekt zu fixieren; dazu gehören der Text Vasaris in der zweiten Auflage seiner Viten (1568), die Stiche Dupéracs (1569), aber auch ein Pius IV. (gest. 1565) vorgelegtes, die Kuppel betreffendes Gutachten Guglielmo della Portas,<sup>46</sup> und wohl auch die Neapler Zeichnung. Unterdessen ging die Arbeit auf der Baustelle weiter, der Bau kam voran, wenn auch nicht so oder nicht genauso, wie Michelangelo ihn gewollt hatte. Unsere Aufgabe ist also eine doppelte: Wir müssen versuchen, den St. Peter Michelangelos zu rekonstruieren und zugleich den Prozeß der Umdeutung zu verstehen, dem er seit 1564 ausgesetzt war.

<sup>42</sup> »Ms. Michelangelo si fece intendere... che non aveva né voleva havere a che fare con noi sopra la fabbrica di santo pietero ma solo col papa«, wie die Deputierten erbittert berichten (Saalman 1978, wie Anm.1, S.489; zur weiteren Literatur s.o. Anm.5). Der von Vasari überlieferte und kommentierte Verzicht auf die ihm zustehende Entlohnung sicherte Michelangelo die Unantastbarkeit eines Gottgesandten; vgl. De Maio 1978 (wie Anm.1), S.309: »Ma anche Michelangelo finì col persuadersi che tutta la vicenda della sua elezione aveva del supranaturale.« Allerdings fand Karl Frey Zahlungsbelege über eine regelmäßig angewiesene Monatsprovision von 50 (!) Golddukaten (Karl Frey, »Zur Baugeschichte des St. Peter«, *Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen*, 37 (1916), Beiheft, S.22–136, 34). Zur Verquickung von Petersbau und Geldgeschäften vgl. Thoenes 2002 (wie Anm.7), S.484ff. Michelangelos Kritik an der Mißwirtschaft der Sangallo-Ära nimmt sinngemäß den Simonie-Vorwurf der Protestanten auf; dahinter steht der sich anbahnende Konflikt zwischen der feudalen Privilegien-Gesellschaft und dem modernen Verwaltungsstaat. Diesen repräsentiert hier der spanische Architekt Juan Bautista de Toledo, dem Michelangelo die Bauleitung anvertraut; vgl. Giner Guerri 1975 (wie Anm.1) und De Maio 1978 (wie Anm.1), S.119ff., 313ff. u. passim.

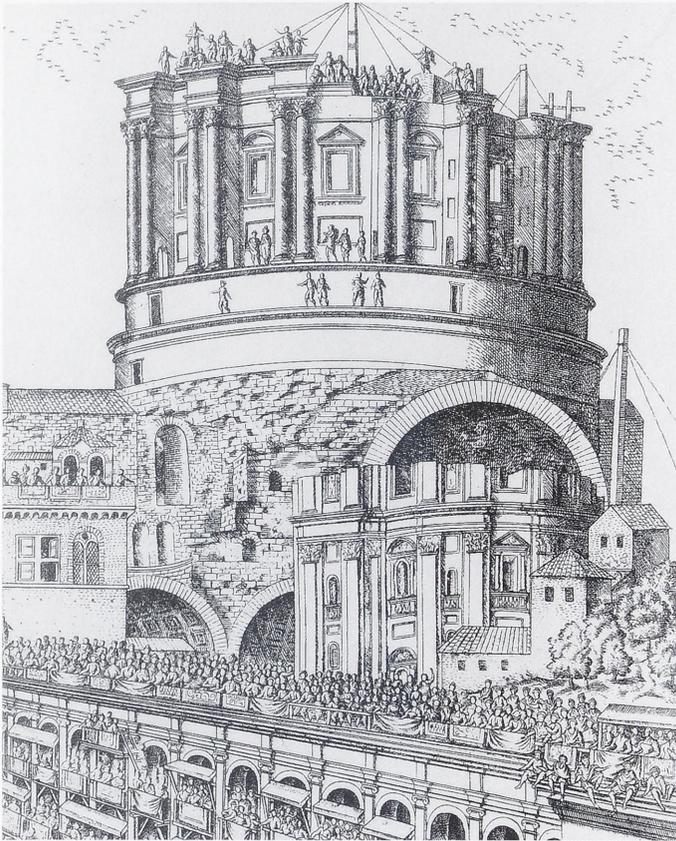
<sup>43</sup> Brief an Leonardo vom 13. Februar 1557, *Il Carteggio* 1979 (wie Anm.9), Bd.5, S.84. Vasari charakterisiert Michelangelos Taktik, Baumaßnahmen überall dort einzuleiten, wo er formale Veränderungen vorsah, als »provedimento di savio e prudente ingegno« (wie Anm.18, Bd.1, S.85); vgl. dazu Howard Burns, »Building against Time, Renaissance Strategies to Secure Large Churches against Changes to their Design«, in *L'eglise dans l'architecture de la Renaissance* (Actes du col-

loque tenue à Tours 1990), Paris 1995, S.107–31. Die problematische Rolle des modernen Architekten in einem über Generationen sich hinziehenden Bauunternehmen hatte als erster Alberti gesehen; dazu Christof Thoenes, »Postille sull'architetto nel De re aedificatoria«, in *Leon Battista Alberti, Architettura e cultura* (Atti del convegno internazionale, Mantua 1994), Florenz 1999, S.27–32, mit weiterer Literatur.

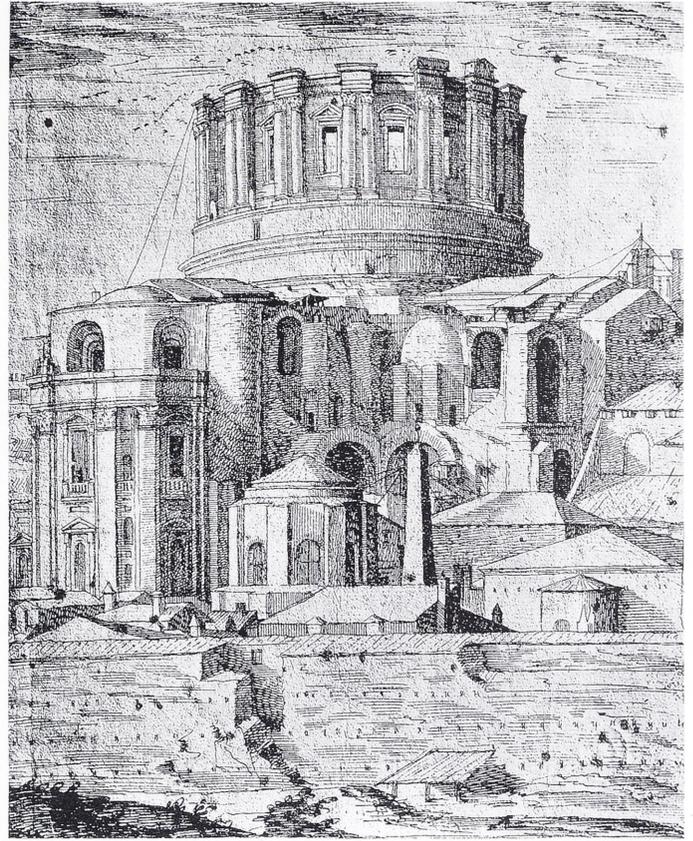
<sup>44</sup> John Coolidge, »Vignola, and the Little Domes of St Peter's«, *Marsyas* 2 (1942), S.63–123; Thoenes 1968, Millon/Smyth 1976, Keller 1976; zur Kritik der Dupérac-Stiche auch Bedon 1995 (alle wie Anm.1). Neues Material zu Dupérac und den anderen für die Michelangelo-Überlieferung wichtigen Stechern (Lucchino, Faletti, Bos) sammelt Anna Bedon, deren Manuskripte ich dankenswerterweise einsehen durfte.

<sup>45</sup> Uff.93 A, 95 A, 96 A; Saalman 1975, Millon/Smyth 1969 und Keller 1976 (alle wie Anm.1). Saalmans scharfsinniger Versuch, mit Hilfe dieser Zeichnungen in die Planungsgeschichte der Michelangelo-Tribunen einzudringen, läßt die Möglichkeit außer Betracht, daß die Abweichungen vom Baubestand auf Zeichenfehlern beruhen könnten. Ungeklärt ist das bisher nur von Saalman 1975 (wie Anm.1), S.391–96 diskutierte Problem der von Heemskerck abgebildeten Spindeltreppen in den Konterpfeilern.

<sup>46</sup> Bekannt aus einem anonymen, vor 1580 entstandenen Bericht: Karl Frey, »Zur Baugeschichte des St. Peter«, *Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen*, 33 (1912/13), Beiheft, S.1–153, 152f.; vgl. Keller 1976 (wie Anm.1), S.36f. Dupéracs und Faletis Kapitälstiche von 1567–69 und Faletis Stich der Porta Pia von 1568 spielten eine ähnliche Rolle.



20. Monogrammist HCB, Turnier im Belvederehof, 1565, Ausschnitt



21. Anonym, Ansicht von St. Peter, um 1580, Frankfurt, Städel Museum

Ich möchte nun kurz die vier strittigen Punkte diskutieren: die Attika, die Eingangsfassade, die Nebenkuppeln und die Hauptkuppel.

Zunächst die Attika.<sup>47</sup> Der Stich Lucchinis, 1564 datiert, zeigt die Südtribuna in der Form, in der Michelangelo sie in den fünfziger Jahren ausgeführt hat und wie sie bis zum Anfang des 17. Jahrhunderts aussah: drei ungerahmte Bogenfenster schneiden in die glatte Attikamauer ein. Diese Mauer war nach dem Befund von Millon und Smyth für eine Verkleidung nicht vorgesehen.<sup>48</sup> Aber auf einem in den Sommer 1565 zu datierenden Stich des Monogrammistens HCB<sup>49</sup> (Abb. 20) erscheint an der Nordtribuna die gegliederte Attika, die heute den ganzen Bau umzieht. Der verantwortliche Architekt in diesem Moment ist Pirro Ligorio.

Hat er diese Gliederung entworfen, oder hat er einen nachgelassenen Entwurf realisiert, den Michelangelo auch an der Südseite noch auszuführen gedachte? Für die zweite Möglichkeit läßt sich eine wohl eigenhändige Skizze heranziehen, die ähnliche Motive zeigt;<sup>50</sup> doch könnte es sich auch um die Attika des Kuppeltambours handeln. Mit dem Stil der Tribunengliederung ist der der Attika inkompatibel; mit Michelangelos Spätwerk läßt sich eine Verwandtschaft für die Fenster der Attika konstatieren, nicht aber für die Nischen. Diese könnten von Ligorio stammen, die Fenster dann, wenn Ligorio Formen Michelangelos hätte imitieren wollen (etwa die Fenster der Porta Pia). So haben wir wohl das erstaunliche Faktum zu akzeptieren, daß Michelangelo in dieser Zone, zwischen der großen Pilasterstellung des Unterbaus und den Doppelsäulen des Kuppeltambours, den quasi nackten Baukörper hervortreten lassen wollte, noch unbearbeitet sozusagen;<sup>51</sup> vielleicht in Anlehnung an den

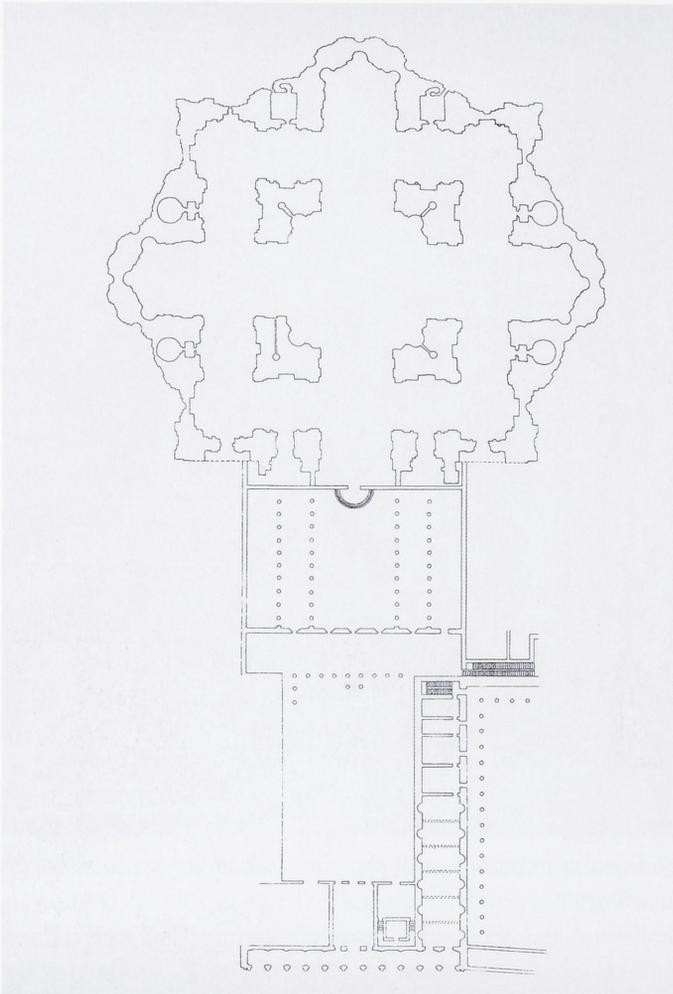
<sup>47</sup> Die beste Zusammenfassung der Diskussion bei Argan/Contardi 1990 (wie Anm. 1), S. 327–29.

<sup>48</sup> Millon/Smyth 1969 (wie Anm. 1); vgl. aber die Präzisierungen bei Keller 1976 (wie Anm. 1), S. 38.

<sup>49</sup> Das im Stich wiedergegebene Turnier im Belvederehof fand am 5. März 1565 statt, der abgebildete Bauzustand des Tambours war im Spätsommer dieses Jahres erreicht. Millon/Smyth 1969 (wie Anm. 1), S. 496.

<sup>50</sup> Schwache Kreidelinien über der bekannten Kuppelstudie der Sammlung Wicar, Lille; Tolnay 1976–80 (wie Anm. 1), Nr. 595; Maurer 2004 (wie Anm. 1), S. 126–30.

<sup>51</sup> Der Anblick eines kolossalen »Nonfinito«, den der ganze Bau damals bot, mag dabei mitgespielt haben. Vgl. Christof Thoenes in *Opus incertum* 2002 (wie Anm. 7), S. 245–75.



22. Schematischer Grundriß von St. Peter, um 1600 (Ch. Thoenes)



23. Domenico Cresti da Passignano, Michelangelo erläutert Paul IV. sein St. Peter-Projekt, 1619, Florenz, Casa Buonarroti

Bramantechor, von dem wir nicht wissen (und Michelangelo kaum gewußt haben dürfte), wie die Verkleidung der Attika hätte aussehen sollen.<sup>52</sup> Auch hier mag der Gedanke mitgespielt haben, die Innenstruktur des Gebäudes nach außen hin sichtbar zu machen und den Bereich der Wölbungen (Kalotten, Tonnen, Kuppelpendentifs) von dem der tragenden Wände und Pfeiler abzusetzen. Dann wäre die Verkleidung der Attika als ein erster Schritt weg vom Körpergedanken zu einer mehr fassadenhaften und, im Wortsinne, »ansprechenderen« Auffassung des Petersbaus zu verstehen.

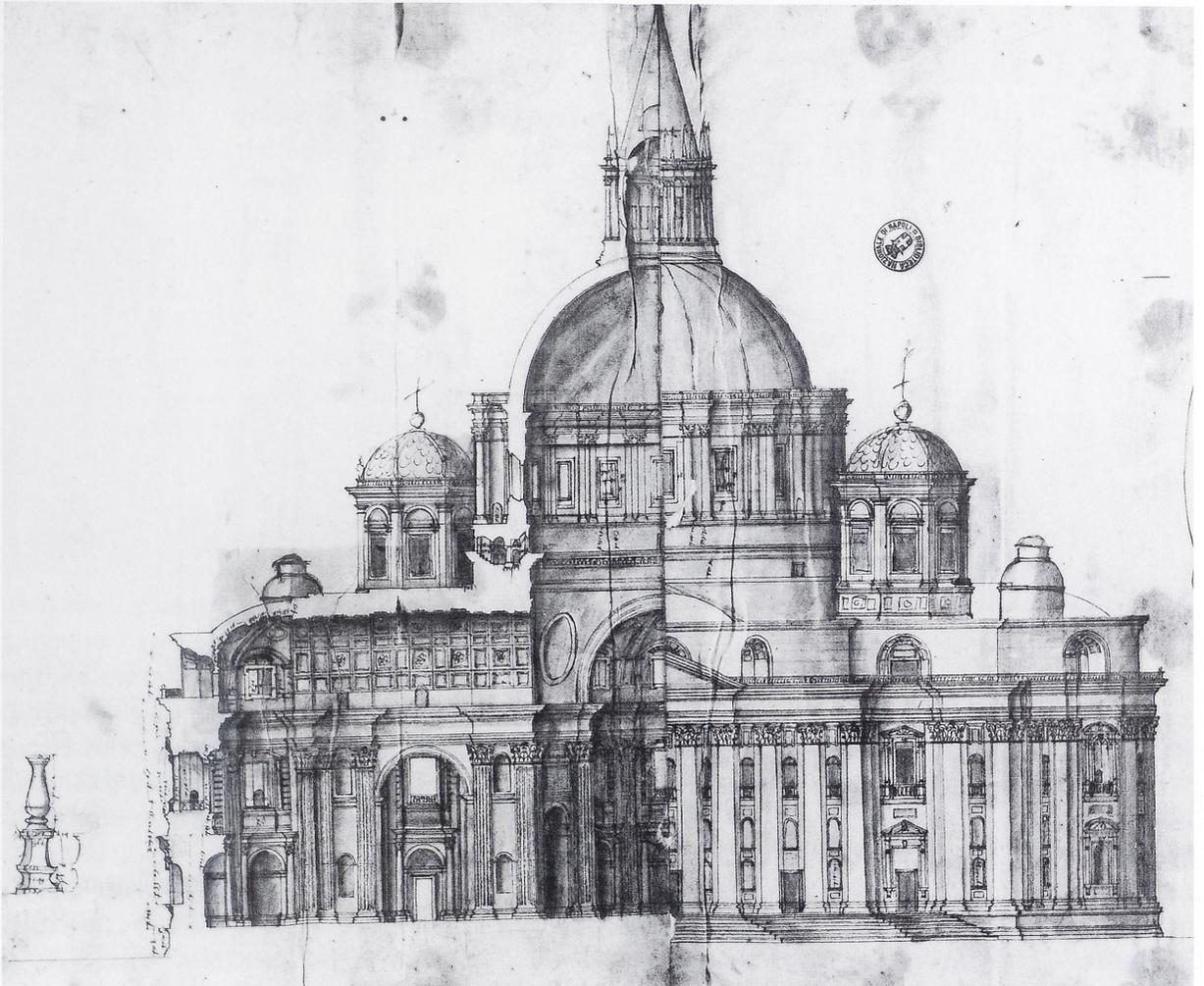
Damit sind wir beim nächsten Punkt, der Frage der Eingangsfassade;<sup>53</sup> sie ist, wie sich zeigen wird, auf wider-

sprüchliche Weise mit der Attikafrage verknüpft. Ich muß hier noch einmal auf die Situation eingehen, die an dieser Stelle bestand. Eine um 1580 zu datierende anonyme Vedute (Abb. 21) zeigt, was Michelangelo bis 1564 gebaut hat, nämlich die Südtribuna und den Tambour der großen Kuppel. Der Ostarm dagegen sieht immer noch so aus, wie Sangallo ihn hinterlassen hatte: Die Stelle der Apsis nimmt der Verbindungstrakt zum alten Langhaus ein; dessen ein gutes Stück tiefer liegendes Dach wird am rechten Blattrand noch sichtbar. In den Jahren nach Michelangelos Tod wurde die nordöstliche Eckkapelle (die spätere Cappella Gregoriana) errichtet;<sup>54</sup> man erkennt im Hintergrund das Pfeilerskelett ihrer Nebenkuppel, die gerade im Bau ist (eine »antenna« ist

<sup>52</sup> Vgl. die Aufnahmen und Veduten bei Metternich/Thoenes (wie Anm. 19), S. 112–29. Zu Michelangelos Verhältnis zum Bramantechor vgl. auch Saalman 1975 (wie Anm. 1), S. 389 und 397, und Maurer 2004 (wie Anm. 1), S. 100. Mit dem Gedanken einer Rückkehr zur »verità« Bramantes würde die Assoziation von Nacktheit sich gut übertragen.

<sup>53</sup> Zusammenfassend: Argan/Contardi 1990 (wie Anm. 1), S. 333; Bellini 2002 (wie Anm. 1) S. 300–06.

<sup>54</sup> Federico Bellini, »La costruzione della Cappella Gregoriana in San Pietro, di Giacomo Della Porta, cronologia, protagonisti e significato iconologico«, *Quaderni dell'Istituto di storia dell'architettura*, n.s. 34/39 (1999/2002), S. 333–46.



24. Anonym, St. Peter nach Michelangelo, um 1565/70, Neapel, Bibl. Naz., Ms. XII D 74, fol.22 v

aufgerichtet). Die vordere Eckkapella (Cappella Clementina) existiert noch nicht. Die Grundrißskizze Abb.22 zeigt (schematisch) den Zustand um 1600, nach dem Bau beider Eckkapellen.<sup>55</sup> So ähnlich sieht das wohl von Passignano fingierte St.-Peter-Modell Michelangelos aus (Abb.23): Der Maler hat die Eckkapellen mit ihren Kuppelaufsätzen ergänzt, aber der ganze östliche Abschluß fehlt.<sup>56</sup>

Was nun die Säulenfassade betrifft, haben wir zwei im großen und ganzen übereinstimmende Darstellungen, einmal bei Dupérac, zum andern in der Neapler Zeichnung<sup>57</sup>

(Abb.24). Was waren die Quellen? Der Dupérac-Stich wurde laut Adresse »ex exemplari Michaelis Angeli« gefertigt, also nach dem Modell. Aber das betrifft wohl nur den Baukörper, nicht die beiden Säulenreihen und die vorgelagerte Freitreppe; John Coolidge hat einen eleganten Beweis dafür geliefert, daß diese Teile zunächst nicht vorgesehen waren und der Stich erst während der Arbeit in diesem Sinne verändert wurde.<sup>58</sup> Somit müßte man eine Entwurfszeichnung annehmen, die Dupérac wie auch dem Neapler Zeichner nachträglich zur Kenntnis gekommen wäre.

Nun existiert tatsächlich eine Zeichnung oder Skizze Michelangelos, auf der eine Fassade erscheint; aber die sieht

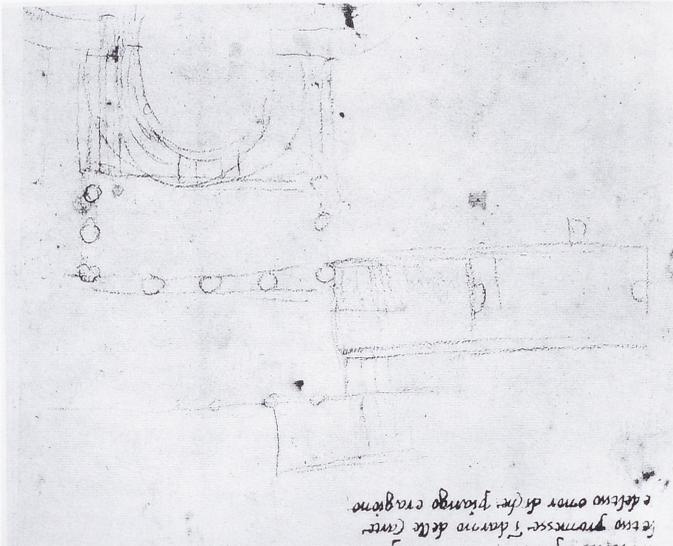
<sup>55</sup> Nach Christof Thoenes, »Madernos St.-Peter-Entwürfe«, in *An Architectural Progress in the Renaissance and Baroque, Essays in Architectural History presented to Hellmut Hager*, hg. v. Henry A. Millon u. Susan Scott Munshower, The Pennsylvania State University 1992, S.169–93; vgl. auch Rice 1997 (wie Anm. 8).

<sup>56</sup> Zur Frage von Michelangelos St.-Peter-Modellen zuletzt Argan/Contardi 1990 (wie Anm.1), S.324f.

<sup>57</sup> Keller 1976 (wie Anm.1). Die Dyson-Perrins-Zeichnung wurde von C.H. Smyth, »Once more the Dyson Perrins Codex«, in *JSAH*, 39 (1970), S.265, überzeugend 1574–75 datiert und scheidet damit als

Michelangelo-Quelle aus; sie reflektiert vielleicht ein Projekt aus der Zeit Gregors XIII., nach dem Tod Vignolas (1573). Siehe u. Anm.61.

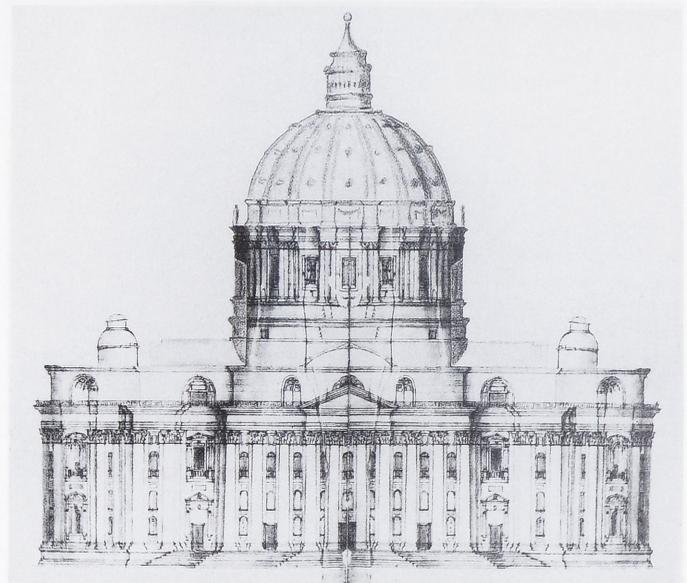
<sup>58</sup> Coolidge 1942 (wie Anm.44). Die von Bellini 2002 (wie Anm.1), S.303 geäußerten Zweifel erscheinen mir unbegründet. Die von Coolidge supponierte nachträgliche Veränderung geht am deutlichsten aus der wenig glücklichen Platzierung der Adresse hervor.



25. Michelangelo Buonarroti, St.-Peter-Projekt und Teile des Vatikanpalastes, 1546/47, Rom, Bibl. Vat., Cod. Vat. 3211, fol. 92r

ganz anders aus (Abb. 25).<sup>59</sup> Es ist kein Entwurf, sondern eine rasch hingeworfene topographische Übersicht, und St. Peter erscheint lediglich in Form einer Chiffre am oberen Rand: man erkennt (oder kann ergänzen) einen Zentralbau mit vier Apsiden, und davor eine Portikus in der vollen Breite des Kreuzarms, drei Säulen tief und fünf breit. Daß es fünf Säulen sind und nicht sechs, wie das Achsensystem des Kreuzarms sie fordern würde, zeigt die Flüchtigkeit der Notiz. Immerhin wird deutlich, daß Michelangelo zumindest in diesem Moment (sicherlich zu Anfang der Planung) an eine Säulenhalle denkt, die nach Art der Pantheon-Vorhalle an den Zentralbaukörper angesetzt werden soll, und nicht an eine Fassade. Das ist ein großer Unterschied.

Natürlich kann man die Säulenfassade der Stiche als einen Versuch verstehen, das Portikusmotiv den Gegebenheiten des Petersbaus anzupassen. Aber vielleicht ist es gerade diese Idee der Vermittlung, der Gestaltung der Übergänge, die hier (wie im Fall der Attika) vom Konzept Michelangelos wegführt – wenn nämlich dieses Konzept auf das harte Gegeneinander klar umschriebener Blöcke und Rundkörper (Tribunen, Kuppel, Eckkappellen) hinauslief, das wir in Michelangelos St. Peter zu erkennen glauben. Im übrigen ist bekannt und genugsam erörtert worden, daß die Stich-Fassade im Aufriß ungelöste Probleme aufweist (in der Attika-Zone), und das war wohl auch der Grund, weshalb Dupérac eine Frontansicht nicht gestochen hat. Die Neapler Zeichnung stellt sich dem Problem und kommt aufgrund ihrer unverkleideten Attika besser damit zurecht. Aber



26. St. Peter, Fassade nach Abb. 24 (F.-E. Keller)

glücklich macht sie uns auch nicht. Eine Fotomontage (Abb. 26) offenbart ihren Schwachpunkt: es ist jenes schrecklich schmalbrüstige Vier-Säulen-Risalit mit dem Schrumpfgiebel in der Mitte, über das schon Milizia sich mokiert hatte.<sup>60</sup> Der Eindruck läßt sich verbessern, wenn man eine Sechs-Säulen-Portikus annimmt, die (im Sinn der Vaticana-Skizze) den Kreuzarm voll abdecken würde (Abb. 27): Hier erreichte der Giebel, bei gleichem Neigungswinkel, gerade die Oberkante der Attika, und die Vorhalle im Ganzen stünde in einem ausgewogenen Verhältnis zur Kuppel.<sup>61</sup>

Ich will aber damit nicht etwa sagen, dies sei das Projekt Michelangelos gewesen. Vielmehr glaube ich, daß Michelangelo ein Fassadenprojekt überhaupt nicht gemacht hat.<sup>62</sup> Was er bauen wollte, war die Kuppel; die Situation an der Ostseite war blockiert – wir haben es gesehen –, und sie war belastet mit dem Problem der Fortexistenz des alten Langhauses, gegen dessen Abbruch sich eine Opposition zu for-

<sup>60</sup> Thoenes 1968 (wie Anm. 1), S. 331. Maderno hat in seiner Fassade die Proportionen der Mittelgruppe verbessern können, indem er die Sockelzone eliminierte und die Säulen um ca. 5p. auseinanderrückte. Christof Thoenes, »Studien zur Geschichte des Petersplatzes«, *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 26 (1963), S. 97–145, 123f.; ders. 1992 (wie Anm. 55), S. 177f.

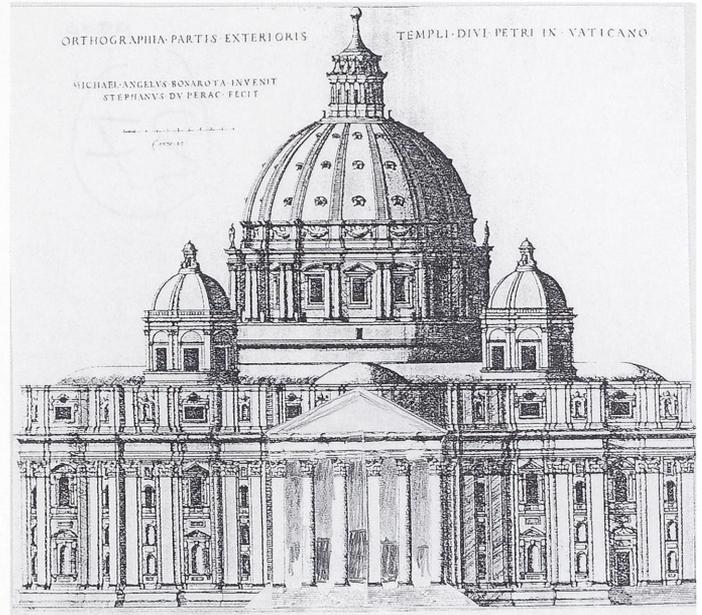
<sup>61</sup> Hexastyle Portiken dieses Typs erscheinen in einer Zeichnung Ligorios (Thoenes in *The Architectural Drawings*, wie Anm. 4, S. 43), auf einer Medaille Gregors XIII. und auf der Dyson-Perrins-Zeichnung. Darüber wäre ein Giebeldach nach Art der Pantheon-Vorhalle zu denken, das erst an der Kreuzarmfront auf die Attika stieße.

<sup>62</sup> Das Fehlen eines Fassadenprojekts läßt sich u. a. aus den St.-Peter-Medaillen Pauls III. und Julius' III. erschließen, die für das Hl. Jahr 1550 gedacht waren, aber noch die Fassade des Sangallo-Modells zeigen. Vgl. Thoenes in *Architekturmodelle* 1995 (wie Anm. 1), S. 366.

<sup>59</sup> Tolnay 1976–80 (wie Anm. 1), Nr. 592; Maurer 2004 (wie Anm. 1), S. 49–51.

mieren begann. Nicht durchdacht war die Frage der Benediktionsloggia, die mit der Idee einer offenen Säulenhalle schwerlich vereinbar war, wie auch das ganze Problem der Verbindung mit dem vatikanischen Palast.<sup>63</sup> Michelangelo hat sich, soweit wir wissen, um Fragen dieser Art nicht gekümmert und mußte es nicht tun, da die Bausituation es noch nicht erforderte.<sup>64</sup> Was die Fassadenfrage betraf, sahen allerdings schon die Epigonen, die »das« Michelangelo-Projekt definieren wollten, sich genötigt, die Lücke zu füllen. Wann genau dies geschah und wer es gemacht hat, darüber kann man nur spekulieren.<sup>65</sup> Ungelöst und wohl auch unlösbar bleibt das Problem der Attikagliederung über den Säulen; keine der zahlreichen in der Literatur präsentierten Rekonstruktionen der Dupérac-Fassade ist hier zu einem plausiblen Vorschlag gelangt. Zu folgern wäre, daß bereits Dupérac es nicht mit einem, sondern mit (mindestens) zwei einander widersprechenden Projekten zu tun hatte: Wer die Säulenfassade entwarf, dachte nicht an eine Verkleidung der Attika, und umgekehrt. Wie auch immer, beides waren Schritte auf einem Weg, der von der Idee des Zentralkörpers wegführte in Richtung auf jene Schauwand, mit der die heutige Peterskirche sich dem Ankömmling zuwendet und die ihre Erscheinung am Platz bestimmt, stärker und nachdrücklicher als Michelangelos Kuppel.

Ähnlich liegen die Dinge für die Nebenkuppeln, genauer die offenen Pavillons, die über den Eckkapellen auf der Dachebene stehen. Sie erscheinen, leicht voneinander abweichend, zuerst bei Dupérac und in der Neapler Zeichnung, ausgeführt wurden sie seit 1578 von Giacomo Della Porta.<sup>66</sup> Die Frage ist hier aber nicht: wie sahen die Nebenkuppeln Michelangelos aus?, sondern: hat er überhaupt



27. St. Peter, Fassade mit 6-Säulen-Portikus (Cb. Thoenes)

welche machen wollen? Denn in keinem der vorangehenden Projekte, von Bramante bis Sangallo, treten die Nebenkuppeln am Außenbau in Erscheinung; sie verschwinden zwischen den Wänden und Gewölben der Kreuzarme und beeinflussen den Kontur des Baus nicht.<sup>67</sup> Was an Sangallos Modell ins Auge springt, sind oktagonale Bekrönungen über den Spindeltreppen der Eckräume, aber die liegen peripher und treten nicht in Beziehung zur Kuppel.<sup>68</sup>

Natürlich ist es eine Frage von fundamentaler Wichtigkeit, ob man sich Michelangelos Kuppel als Alleinherrscherin über den Baublock denkt oder aber im Verband mit zwei Trabanten, die sie im Sockelbereich überschneiden und mit ihr eine Dreiergruppe bilden, so wie wir das heute sehen (Abb. 28). Wer hat diese Idee gehabt? Es kann Michelangelo gewesen sein, aber ich finde nicht, daß sie zu ihm paßt; sie schwächt die Bedeutung der Hauptkuppel ab und weist zurück auf den Polyzentrismus des Bramantebaus und seine abgestufte Raumhierarchie, von der Michelangelo ja gerade weg wollte. Auch scheint die Form der hohlen, strukturell funktionslosen Dachaufsätze mit dem St.-Peter-Konzept Michelangelos schwer vereinbar. Denn letztlich geht es auch

<sup>63</sup> Die Benediktionsloggia, wie übrigens auch der Campanile, waren Bestandteile der alten Atriumsfront am Petersplatz, die einstweilen fortbestand. Ob Michelangelo sich über eine künftige Vorplatzgestaltung Gedanken gemacht hat, wissen wir nicht; vgl. dazu Thoenes 1963 (wie Anm. 60), S. 106. Daß die Existenz der Cappella Paolina einen freistehenden Zentralbau praktisch ausschloß, hatte schon Sangallo erkannt, übrigens ohne seine spätere Planung darauf abzustimmen; vgl. Thoenes in *The Architectural Drawings*, wie Anm. 4, S. 38f., 73, 106 u. 125; und neuestens Margaret A. Kuntz, »Maderno's Building Procedures at New St. Peter's: Why the Facade First?«, *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 68 (2005), S. 41–60.

<sup>64</sup> Im Gegensatz zu seinen Vorgängern Peruzzi und Sangallo (*The Architectural Drawings*, wie Anm. 4, S. 105f.) scheint Michelangelo sich nicht um korrekte Maße des Bauplatzes bemüht zu haben. Wie die Skizze Abb. 25 und der »Messer-Bartolomeo«-Brief zeigen, waren seine topographischen Vorstellungen reichlich vage. Entsprechende Pläne existierten offenbar nicht.

<sup>65</sup> So zuletzt Bellini 2002 (wie Anm. 1), S. 306: »una rielaborazione vignolesca di un disegno di Ligorio che potrebbe aver fatto a sua volta riferimento a qualche idea michelangiotesca«.

<sup>66</sup> Vgl. die gründliche, ältere Meinungen korrigierende Untersuchung von Bellini 1999/2002 (wie Anm. 54).

<sup>67</sup> Mit der, soweit ich sehe, einzigen Ausnahme einer Skizze Peruzzis, Uff. 26 A; vgl. aber auch Sangallos Skizze Uff. 78 A. Zu den Nebenkuppeln in Sangallos späterer Planung vgl. *The Architectural Drawings* 2002 (wie Anm. 4), S. 83 (Uff. 58 A).

<sup>68</sup> Vgl. Thoenes in *Architekturmodelle* 1995, S. 372f. Der Dyson-Perrins-Zeichner hat sie mit den Nebenkuppeln vermengt. Türmchen über seinen in den Kuppelpfeilern aufsteigenden Spindeltreppen hatte schon Bramante geplant (Uff. 20 A v); sie erinnern an die Eckfialen lombardischer »Timburi«, etwa des Mailänder Doms.



28. Rom, St. Peter, Ansicht von Osten (Foto Alinari)

hier um einen Fassaden-Effekt; nicht zufällig ist es ja beim Bau der beiden vorderen, dem Platz zugewandten Kuppelaufsätze geblieben. Ein hinreichendes Motiv für diese doch sehr einschneidende Neuerung liegt darin freilich nicht. Hier sehe ich eine der wirklich offenen Fragen der Planungsgeschichte.<sup>69</sup>

Noch zwei Worte zur Hauptkuppel. Ihre Überlieferung ist, was Michelangelos Formgebung betrifft, nicht problematisch; das heißt, sie war es in hohem Maße, aber die Forschung des 20. Jahrhunderts hat nahezu alle diesbezüglichen Fragen beantworten können.<sup>70</sup> Nicht voll geklärt scheinen mir einige technische Aspekte, nicht der von Della Porta realisierten Kuppel – die ist schon im 18. Jahrhundert sehr genau untersucht worden –,<sup>71</sup> sondern des Michelangelo-Projekts, also des Holzmodells in seiner ursprünglichen Gestalt.

<sup>69</sup> Bellini 1999/2002 (wie Anm. 54) kann zeigen, daß Gregor XIII. mit seiner Grabkapelle ein neues kirchenpolitisches Konzept propagierte; dies würde durch die Pavillons nach außen hin manifestiert, erklärte aber nicht deren Auftreten schon bei Dupérac, also unter Pius V. Eine Nutzung der Eckräume als päpstliche Grabkapellen mag damals bereits erwogen worden sein, wäre aber kaum im Sinne Michelangelos gewesen; vgl. dessen Verhalten gegenüber dem Grabmal Pauls III. (Thoenes in *Opus incertum* 2002, wie Anm. 7, S. 299–316).

<sup>70</sup> Vgl. aber die abweichenden Berechnungen bei Bellini 2001 (wie Anm. 1), S. 78f., der eine Spezialstudie ankündigt.

<sup>71</sup> Giovanni Poleni, *Memorie storiche della gran cupola del Tempio Vaticano*, Padua 1748; voran ging der *Parere di tre matematici matematici* [Ruggiero Giuseppe Boscovich, Tommaso Le Suer, Francesco Jacquier] *sopra i danni che si sono trovati nella cupola di San Pietro*, Rom 1742. In der Vatikanischen Bibliothek befinden sich 10 weitere Druckschriften und 14 ungedruckte Manuskripte aus den gleichen Jahren.

Michelangelos Kompetenz in bautechnischen Fragen war unbestritten, und keine der unter seiner Leitung entstandenen Partien des Baus hat je zu Besorgnissen Anlaß gegeben oder (wie etwa Bramantes Pfeilerfundamente) der Nachbesserung bedurft.<sup>72</sup> Dennoch blieb sein Kuppelmodell Gegenstand der Diskussion. Pius IV., der sich vorgenommen hatte es zu realisieren, forderte Gutachten an, Guglielmo della Porta trat mit einem Gegenvorschlag hervor (angeblich stabiler, leichter und billiger auszuführen),<sup>73</sup> auch die Neapler Zeichnung zeigt ein abweichendes Projekt. Und die Zuspitzung des Profils der schließlich gebauten Kuppel hing wohl nicht nur, aber auch damit zusammen, daß man der Statik des Modellprojekts mißtraute. Andererseits (und das wäre eine Hypothese, die man versuchen könnte zu verifizieren) hat vielleicht gerade diese Korrektur des Profils und die dadurch bewirkten Veränderungen im Verlauf der Drucklinien dazu beigetragen, daß nach der Einwölbung der Kuppel im Tambourbereich jene Schäden auftraten, die dann im 18. Jahrhundert so große Sorgen bereiteten.<sup>74</sup>

Zu fragen wäre also: wie hätte die Modellkuppel funktioniert? Wie hätte die Zweischaligkeit sich konstruktiv aus-

<sup>72</sup> Franz Krauss u. Christof Thoenes, »Bramantes Entwurf für die Kuppel von St. Peter«, *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana*, 27/28 (1991/92), S. 189–200, S. 199. Michelangelo veranlaßte vor der Errichtung seines Kuppeltambours eine durchgreifende Verstärkung des von Bramante hinterlassenen Traggerüsts (Gurtbogen und Pendentifs) und sorgte damit für eine gleichmäßigere Verteilung der Kuppellast auf die Pfeiler; vgl. Poleni 1748 (wie Anm. 71), Tafel A, fig. IV.

<sup>73</sup> Siehe Anm. 46.

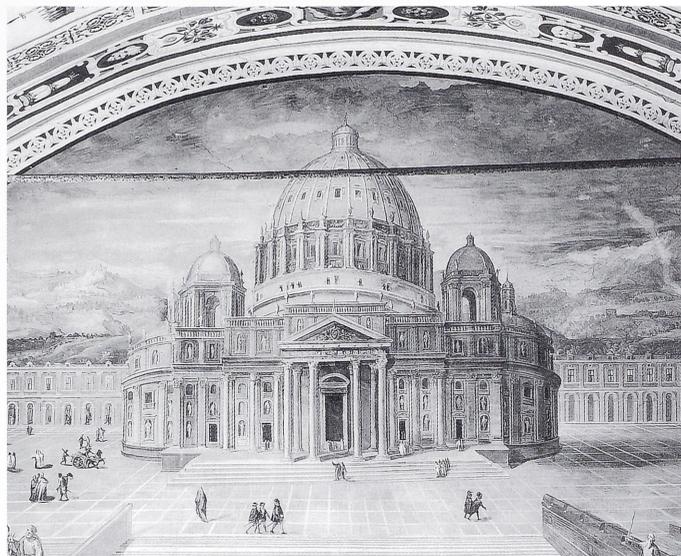
<sup>74</sup> Roberto di Stefano, *La cupola di S. Pietro*, 2. Aufl., Neapel 1980; vgl. dazu Krauss/Thoenes 1991/92 (wie Anm. 72), S. 193.

gewirkt? Wie ist die Konstruktion des Tambours als Strebesystem zu bewerten? Natürlich bilden das Holzmodell und die wenigen Zeichnungen Michelangelos, die wir haben, für Untersuchungen dieser Art eine recht schmale Basis. Aber auch zum Kuppelprojekt Bramantes, das nur in Serlios Holzschnitten überliefert ist, liegen eingehende Untersuchungen vor; die letzte stammt von Franz Krauss, der Ende der 1980er Jahre nach den Holzschnitten ein Kettenmodell gebaut und damit Belastungsproben angestellt hat.<sup>75</sup> Versuche dieser Art – heute sicherlich methodisch zu vervollkommen – könnten auch über Michelangelos Kuppelkonstruktion Aufschluß geben.

Zum Abschluß das bekannte Fresko aus der Bibliothek Sixtus' V. (Abb. 29): Es zeigt Michelangelos St. Peter gut zwanzig Jahre nach dem Tod des Meisters, in der Gestalt, die sein Projekt seither angenommen hatte. Was sich aufdrängt, angesichts dieses halb phantastischen, halb realistischen Bildes, ist die Frage nach den historischen Chancen seiner Verwirklichung. Wie stand es mit der Wahrscheinlichkeit, daß der Bau – nicht der Platz – je so aussehen würde?

Auf den ersten Blick, ziemlich gut. Das Projekt war offiziell approbiert, die Päpste standen dahinter, und Sixtus hat in den fünf Jahren seines Pontifikats zwei gewaltige Schritte zu seiner Verwirklichung unternommen: Der Bramantechor wurde endlich abgebrochen und nach Michelangelos Entwurf neu errichtet, und die Kuppel wurde eingewölbt. Sixtus starb 1590, mit 69 Jahren. Aber nichts verbietet sich vorzustellen, daß auch er das hohe Alter mancher seiner Vorgänger und Nachfolger hätte erreichen können und daß wir dann heute, vielleicht, durch diese Säulenhalle ins Innere von Michelangelos Zentraltempel eintreten könnten.

Andrerseits waren die faktischen Schwierigkeiten, die dem entgegenstanden, doch sehr groß; die Argumente für die Anfügung eines Langhauses gewannen nach Michelangelos Tod rasch an Boden, und der erste Papst des neuen Jahrhunderts, Paul V., machte sie sich zu eigen.<sup>76</sup> Der Bau



29. Paris Nogari, *St. Peter nach Michelangelo*, 1587, Rom, Vatikanpalast, Bibliothek Sixtus'V.

des neuen Langhauses begann 1607; am 18. November 1626, 1300 Jahre nach der Konsekration des konstantinischen Baus, weihte Urban VIII. die neue Basilika ein. Noch als Kardinal hatte er leidenschaftlich für den Michelangelobau Partei ergriffen und damit, in letzter Instanz, für die Prärogative des Individuums gegenüber dem Beharrungsvermögen der Institution. Aber der Sieg der katholischen Sache am Weißen Berge beendete die Zeit der Unsicherheit und bestärkte die Kirche in ihrem Vertrauen auf die Macht der eigenen Tradition, des päpstlichen Zeremoniells und der westlichen, auf ein lineares Gegenüber von Priesterschaft und Gemeinde ausgerichteten Liturgie. Im Rückblick auf ihre Gesamtgeschichte, wie zufallsbedingt sich diese im einzelnen abgespielt haben mag,<sup>77</sup> erscheinen Weiterbau und Vollendung der Peterskirche als Langhausbau als ein hoch determinierter Prozeß. Michelangelo hat ihn verzögern können, aufzuhalten war er wohl nicht.

<sup>75</sup> Krauss/Thoenes 1991/92 (wie Anm.72). Zu den im 19. Jahrhundert erstellten statischen Gutachten zur Bramante-Kuppel (Schwedler 1873, Durand-Claye 1879, Cerardini 1885) vgl. Krauss/Thoenes 1991/92 (wie Anm.72), S.197, und Josef Ploder, *Heinrich von Geymüller und die Architekturzeichnung*, Wien 1998.

<sup>76</sup> Zur Diskussion um das Michelangelo-Projekt im 17. Jahrhundert: Howard Hibbard, *Carlo Maderno and Roman Architecture 1580–1630*, London 1971; Thoenes 1992 (wie Anm.55); Zygmunt Waż-

biński, »Il Cardinale Francesco Maria del Monte e la fortuna del progetto buonarrotiano per la Basilica di San Pietro a Roma, 1604–1613«, in *An architectural progress in the Renaissance and baroque: sojourns in and out of Italy. Essays in architectural history presented to Hellmut Hager on his sixty-sixth birthday*, hg. v. Henry A. Millon u. Susan Scott Munshower, University Park, PA. 1992, S.146–64.

<sup>77</sup> Dazu Thoenes 2000 (wie Anm.2), S.18ff. (»Necessità e casualità«).