

NICOLE RIEGEL

CAPELLA ASCANII – COEMITERIUM JULIUM

ZUR AUFTRAGGEBERSCHAFT DES CHORS VON SANTA MARIA DEL POPOLO IN ROM

Der vorliegende Aufsatz ist aus dem Studienkurs der Bibliotheca Hertziana „Julius II. und die Kunst der Hochrenaissance“ 1993 hervorgegangen.

Für kritische Anregungen danke ich Christoph Luitpold Frommel, Christof Thoenes, Michael Rohlmann und Georg Satzinger.

INHALTSVERZEICHNIS

Gestalt der Chorkapelle	195
Kontroversen um die Entstehung	201
Motive der potentiellen Auftraggeber	203
Diskussion der Quellen	204
Die architektonische Konzeption Bramantes unter Sforza	208
Die Tradition des Mausoleumschors	211
Das Programm Julius' II.	212
Abkürzungen und mehrfach zitierte Literatur	219



1. Rom, Santa Maria del Popolo, Innenansicht gegen Osten

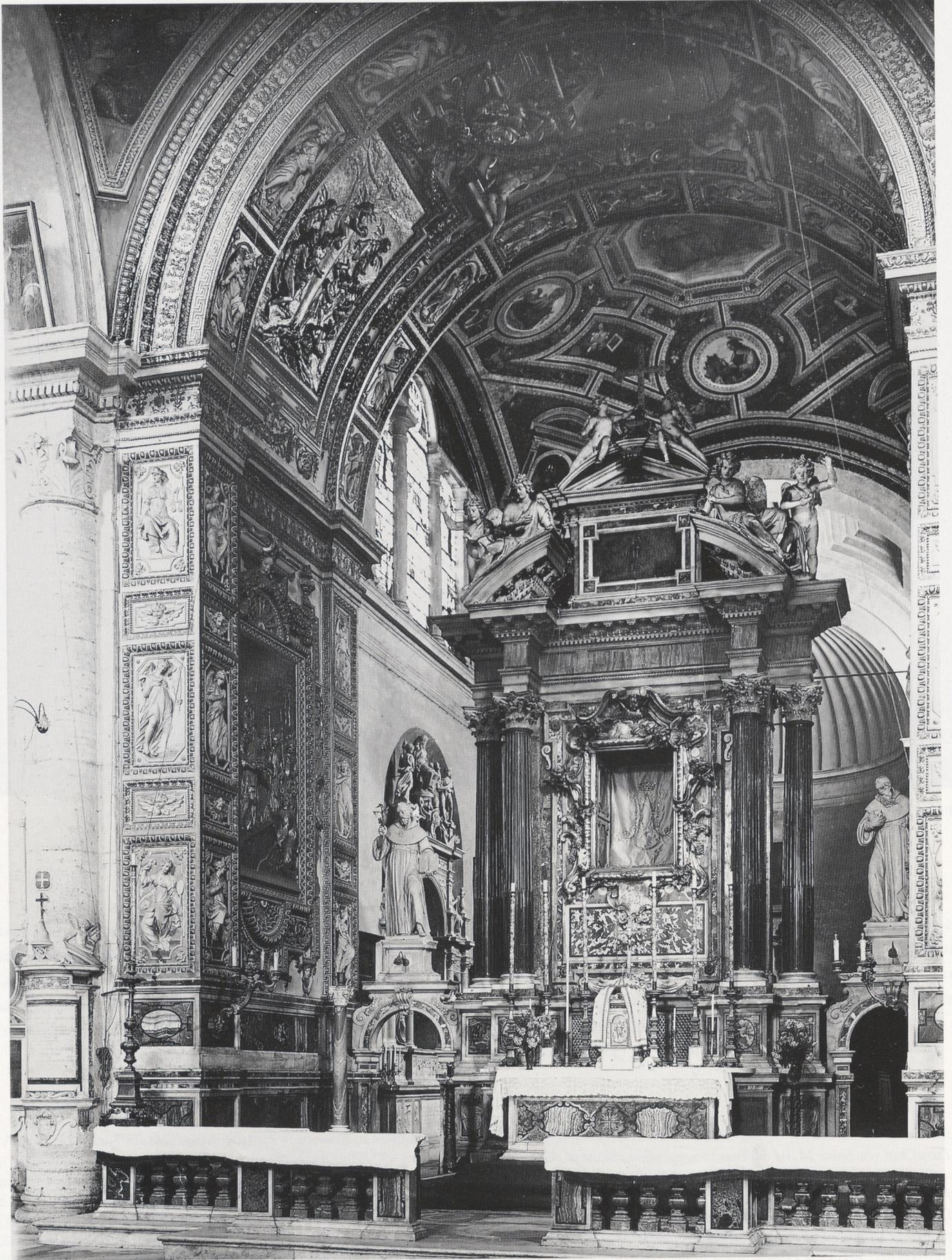
Das Altarhaus von Santa Maria del Popolo wurde im ersten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts von Bramante zu einem Mausoleumschor erweitert.¹ Der Umbau ist spärlich dokumentiert, Datierung, Auftraggeberschaft und Bestimmung des Chors werden kontrovers diskutiert. In jüngster Zeit ist die Forschung zur älteren Lehrmeinung zurückgekehrt,

nach der Papst Julius II. für den Bau und seine Ausstattung gleichermaßen verantwortlich sei. Indessen ist die Frage keineswegs entschieden – und sie ist brisant: Ihre Klärung könnte nicht nur ein neues Licht auf das Mäzenatentum Julius' II. werfen, sondern auch auf Bramantes erste Jahre in Rom.²

1 Die Baugeschichte wird unten, S. 204–208, ausführlich diskutiert. Zum Chor von Santa Maria del Popolo s. vor allem: BRUSCHI, 435–461 u. 911–921; BENTIVOGLIO/VALTIERI; FROMMEL, 31 f., Anm. 26 u. 49 f., Anm. 97; *Umanesimo*; BORSI, 287–290.

2 Dies betrifft die Frage, mit welchen Arbeiten sich Bramante in Rom ein gewisses Renommee erworben und wie er sich hier als führender Architekt etabliert hat. Eine Entscheidung in der Datierung des Chors von Santa Maria del Popolo tangiert ferner die Einschätzung seines Ver-

hältnisses zu Bramantes Ausführungsprojekt für Sankt Peter. Vgl. VALTIERI, 197–204. Angesichts der unsicheren Zuordnung des Blattes UA 3 sind Valtieris Hypothesen zu prüfen. Keine Zweifel bestehen hingegen bzgl. der motivischen Parallelen der Chorkapellen von St. Peter und Santa Maria del Popolo, i.e. des kassettierten Tonnengewölbes und der Muschelkalotte der Apsis. Vgl. auch Ludwig H. Heydenreich, Wolfgang Lotz, *Architecture in Italy 1400 to 1600*, Harmondsworth 1974, 163.

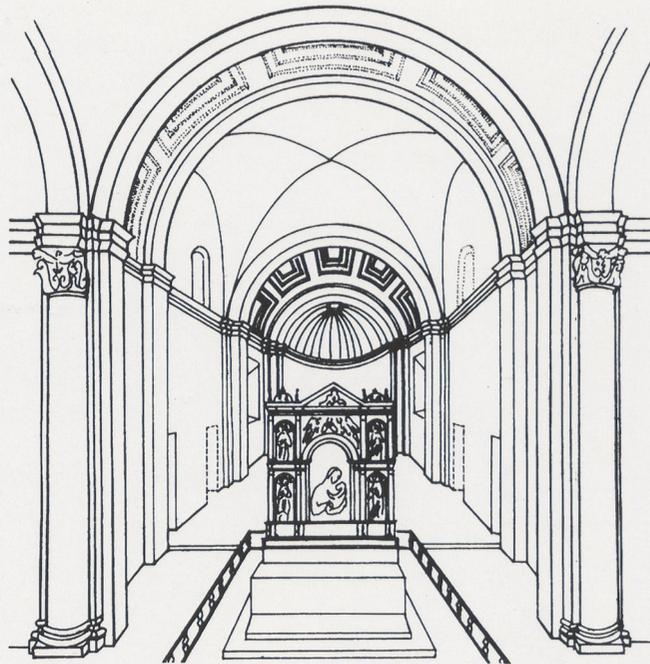


2. Santa Maria del Popolo, Chorkapelle

Gestalt der Chorkapelle

Der unter Bramante neu errichtete Chorarm von Santa Maria del Popolo wurde durch die barocke Dekoration des Vierungsbogens und der anschließenden Travée sowie durch den 1627 erneuerten Hochaltar seiner ursprünglichen Wirkung für den Kirchenraum beraubt (Abb. 1, 2).³ Die nachträglichen Einbauten schnüren den Chor gegen das Langhaus ab, während der zuvor wohl direkt unter dem östlichen Vierungsbogen befindliche Quattrocentoaltar die Chorkapelle auch aus der Fernsicht zur Geltung kommen ließ (Abb. 3, 4).⁴ Die gestreckte, unter Berücksichtigung perspektivischer Gesetzmäßigkeiten konzipierte Anlage des frühen 16. Jahrhunderts⁵ besteht aus vier Raumkompartimenten, die zu einem einheitlichen Gefüge verschmelzen (Abb. 5). Kernstück bildet ein quadratisches Joch, das die Gräber aufnimmt, und das in Längsrichtung, gegen Westen und Osten, von je einer schmalen tonnengewölbten Travée gefaßt ist. Der östliche Abschluß gestaltet sich als halbrunde Apsis.

Die tonnengewölbten Travéen müssen in der Redaction Bramantes beide mit monumentalen Kassetten dekoriert gewesen sein (Abb. 3),⁶ die Apsiskalotte wird von einer geometrisierten Muschel geschmückt (Abb. 6). Diese trägt statt einer Schließe ein lorbeerumkränzt Medaillon, das vermutlich das Wappen des Bauherrn aufnehmen sollte.⁷ Die



3. Rekonstruktion der Chorkapelle vor dem Eingriff Julius' II., nach: Bentivoglio/Valtieri 1976



4. Andrea Bregno, Hochaltar, heute Sakristei

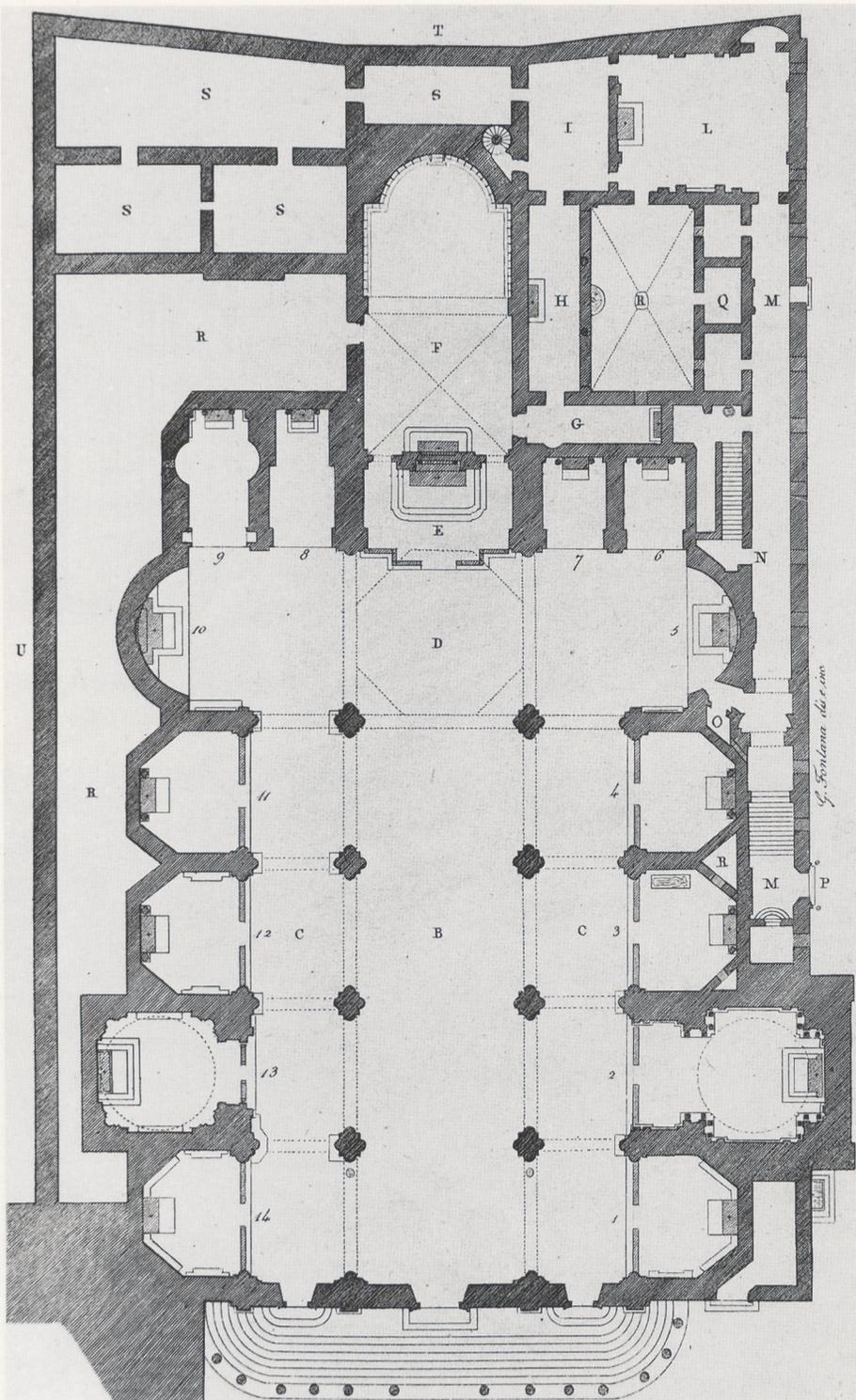
3 Vgl. BENTIVOGLIO/VALTIERI, 42.

4 Bei BENTIVOGLIO/VALTIERI, 27–34, wird der ursprüngliche Altarstandort ausführlich und unter Heranziehung der Bildquellen diskutiert. LANDUCCI, 79 f., spricht von einer Verlegung des Altars um 12 Braccien nach Osten anlässlich der Substitution des Renaissance-Altars durch den barocken Altaraufbau von 1627. Demnach hätte der Altar bis 1627 unmittelbar unter dem Vierungsbogen, auf der Grenzlinie zwischen Vierung und Chorkapelle, gestanden. Valtieri in BENTIVOGLIO/VALTIERI, 27–34, nimmt hingegen den ursprünglichen Altarstandort als identisch mit dem heutigen an. BRUSCHI, 914, geht von einem Altarstandort unter der Kuppel aus. Dieser These widersprechen jedoch die Bildquellen, u.a. ein Stich bei ALBERICI, 11; sowie ein Fresko im Vestibül des Salone Sistino der Biblioteca Vaticana, vgl. BENTIVOGLIO/VALTIERI, Taf. II, Abb. 5. Die den Standort des von Paschalis II. geweihten Altars memorierende Inschrifttafel, die heute in den Boden des Chorjochs eingelassen ist, kann nicht als zuverlässige Quelle gelten, da das Paviment 1844 erneuert wurde. Vgl. Valtieri in BENTIVOGLIO/VALTIERI, 32.

5 BRUSCHI, 440–444, hat dies ausführlich analysiert.

6 Valtieri in BENTIVOGLIO/VALTIERI, 42–44 u. Taf. II, Abb. 5, folgert dies aus der Innenansicht der Kirche, auf der auch der östliche Vierungsbogen kassettiert erscheint. Es handelt sich um ein Fresko im Vestibül des Salone Sistino der Vatikanischen Bibliothek.

7 Nach VALTIERI, 199, ist Julius II. dafür verantwortlich, daß das Wappen des (von ihr mit Alexander VI. identifizierten) Bauherrn nie montiert wurde. Vgl. auch BENTIVOGLIO/VALTIERI, 35 f.



hell verputzten Wände bleiben nahezu ohne Gliederung. Lediglich die Unterzüge der kräftigen Gurtbögen, die Eckvorlagen der Grate des Kreuzgewölbes und die Stufen des einspringenden Apsisbogens artikulieren sich als glatte, in

Breite und Tiefe differenzierte Lisenen. Über ihnen verkröpft sich das einfache dreiteilige Gebälk, das den gesamten Chorraum umzieht und auf das in den Querarmen der Kirche erhaltene Quattrocentogebälk Bezug nimmt.⁸

8 Nach BENTIVOGLIO/VALTIERI, 55, gehört das Querhausgebälk zum Quattrocentobau. Siehe die Rekonstruktionen S. 44, Abb. 13 u. S. 60f., Abb. 21. BRUSCHI, 915–21, vermutete umgekehrt, Bramante

habe das Querhausgebälk installiert, um Chorarm und Querhaus zu vereinheitlichen.



6. Chorkapelle gegen Osten

7. Innendekoration
des quadratischen
Chorjochs



Die Beleuchtung der Apsis, die das Relief der Gewölbedekoration akzentuiert, geschieht heute mittels einer einzigen durchfensterten Kassette im Gewölbeansatz der Südseite. Der ungerahmte, schräg in die Mauermasse eingeschnittene Fensterschacht darunter ist durch spätere Anbauten verblendet worden. Es ist umstritten, ob auch die Nordseite der

Apsis analog geöffnet war.⁹ Jedenfalls muß der Chorschluß anfangs hell erleuchtet und folglich Blickfang des Hauptschiffs gewesen sein. Die äußerst sparsame Gliederung, die auf Kapitellplastik, Fensterprofile und Flächenschmuck fast vollständig verzichtet, trägt nahezu puristische Züge. Dabei unterstreicht der hohe Abstraktionsgrad der Architektur die Monumentalität der antikisierenden Gestaltung. Die Kassettierung der unmittelbar an die Vierung anschließenden Travée muß diese Wirkung noch gesteigert haben.

⁹ Valtieri in BENTIVOGLIO/VALTIERI, 37, spricht sich aufgrund zweier mäßig zuverlässiger Pläne für Befestigungsanlagen (UA 285, UA 286; Santa Maria del Popolo liegt unmittelbar an der Aurelianischen Stadtmauer), die in der Apsisrundung zwei bzw. drei Fenster angeben, sowie aufgrund einer Bauaufnahme Valadiers für eine beidseitige Durchfensterung aus, BRUSCHI, 459, aufgrund seiner Sicht der Lichtregie dagegen. Im übrigen nimmt er an, die Apsis sei schon von Beginn an mit Konventsgebäuden umgeben gewesen, die lediglich eine Durchfensterung der Südseite erlaubten (915).

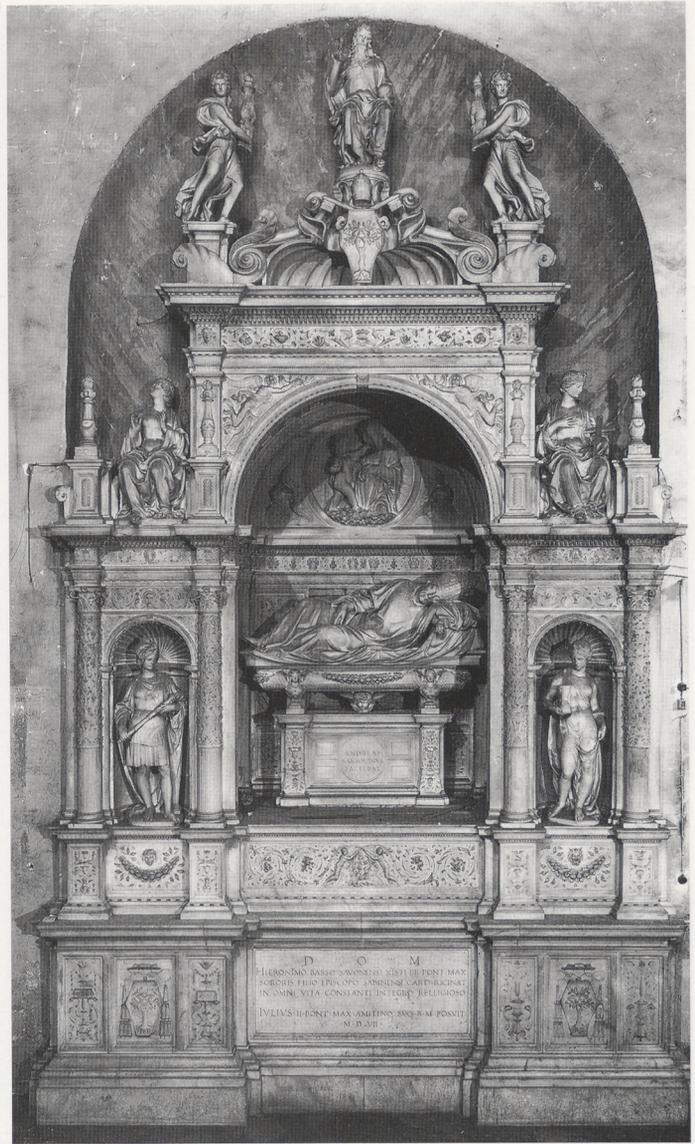
Die Ausstattung des quadratischen Jochs (Abb. 7), der eigentlichen Grabkapelle, steht dazu in deutlichem Kontrast. Die skulpturale Ausschmückung mit den Grabmälern der Kardinäle Ascanio Sforza und Girolamo Basso della Rovere schuf Andrea Sansovino (Abb. 8 u. 9), das Gewölbe wurde von Pinturicchio ausgemalt (Abb. 10), die Glasfenster fertigte der Franzose Guillaume de Marcillat (Abb. 12). Die



8. Andrea Sansovino, Grabmal des Ascanio Sforza

vielgestaltige, belebte Dekoration präsentiert sich als Ensemble verschiedener Gattungen, wobei aber Skulptur, Gewölbe- und Glasmalerei nur mäßig aufeinander abgestimmt scheinen. So treten Grabmal- und Fensterarchitektur allenfalls motivisch zueinander in Beziehung (Abb. 8 u. 11); Glasmalerei und Gewölbedekoration gehen keine formale Verbindung ein. Jeder der Künstler bringt ein der speziellen Aufgabe und dem Medium durchaus angemessenes und individuelles Kunstwerk hervor. Zu einem harmonischen Zusammenklang kommt es hingegen – zumindest unter formalen Aspekten – nicht. Noch weniger fügt sich das Ensemble den skizzierten architektonischen Vorgaben des Chorbaus. Architektur und Ausstattung bleiben einander fremd.

Diese offensichtlichen Dissonanzen finden im Baubefund ihre Bestätigung. So zeigen die Ansätze von Graten in den



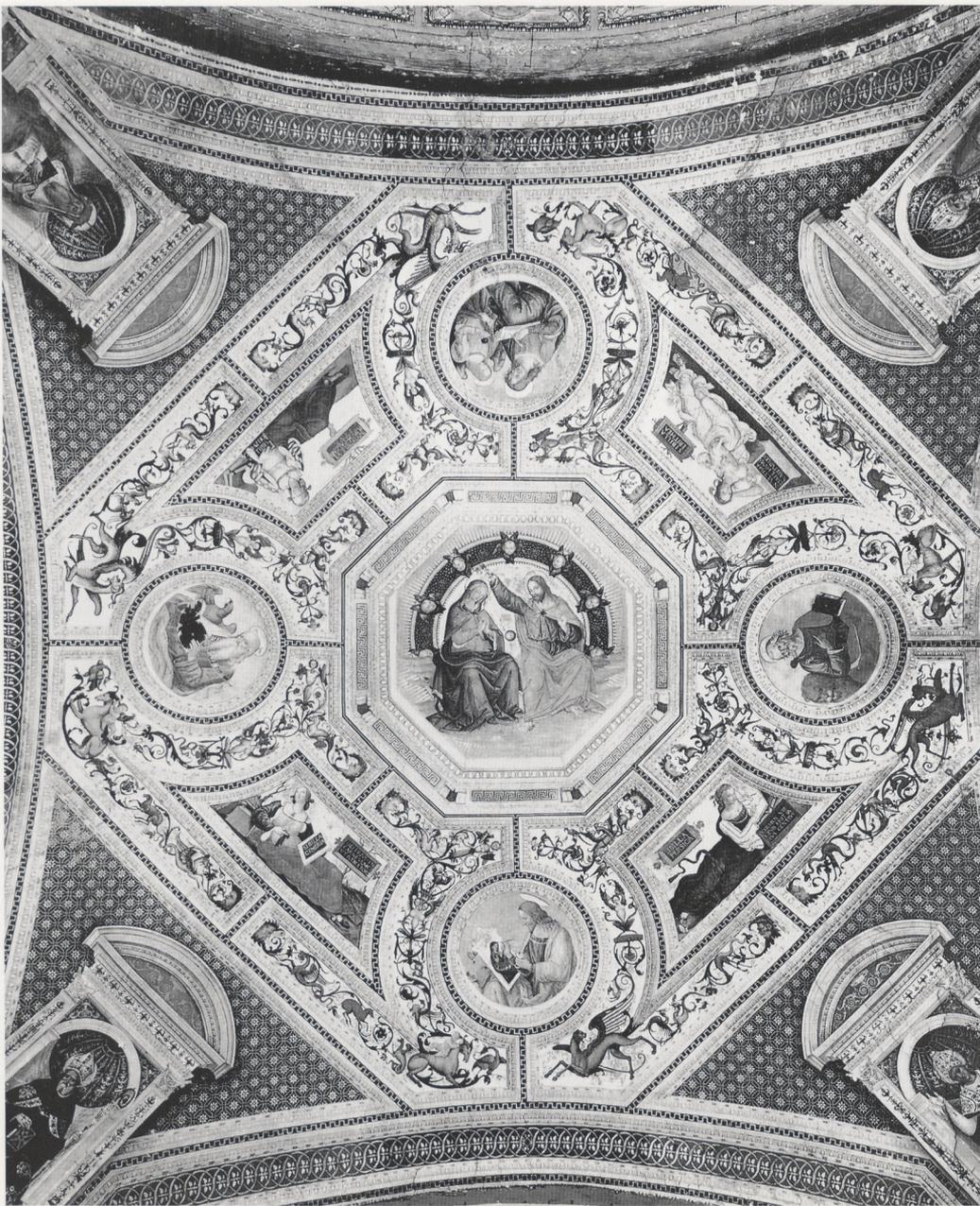
9. Andrea Sansovino, Grabmal des Girolamo Basso della Rovere

Pendentifs, daß anstelle des heutigen Segelgewölbes über dem quadratischen Joch zunächst ein Kreuzgewölbe aufgeführt werden sollte.¹⁰ Auch die die Schildbögen der Seitenwände streifenden Scheitel der wohl ebenfalls in einer zweiten Phase eingefügten Serlianen¹¹ (Abb. 11) sowie die anscheinend nachträglich mühsam aus der Mauer substanz ausgehöhlten Flachnischen¹² für die Gräber (Abb. 8) sprechen eine deutliche Sprache. Diese bautechnischen Unstim-

10 Ob diese Planänderung noch im Laufe der Arbeiten an dem Kreuzgewölbe entschieden wurde oder aber das bereits bestehende Kreuzgewölbe vor 1510 (bis auf die Ansätze der Grate) wieder eingerissen wurde, läßt sich anhand des Baubefundes nicht klären. Vgl. BENTIVOGLIO/VALTIERI, 27 u. 41 u. Taf. VIII, Abb. 23 f.

11 Der Einbau der Serlianen und der Gewölbeumbau scheinen nicht miteinander koordiniert worden zu sein. Vgl. BENTIVOGLIO/VALTIERI, 27 u. 40.

10. Pinturicchio,
Gewölbedekoration
des Chorjochs



migkeiten sowie die Diskrepanz zwischen einer vielfältigen erzählerischen und dekorationsfreudigen Ausstattung einerseits und einer höchst reduzierten, monochromen, genuin architektonischen Gestaltung andererseits lassen zweifeln, ob der Chor in seiner 1510 erreichten, bis in das 17. Jahrhundert hinein gültigen Form die Frucht eines ausgereiften und einheitlichen Konzeptes sein kann und tatsächlich aus einem Guß entstanden ist.

Vielmehr hat es den Anschein, Architektur und Innendekoration seien in zwei Etappen entworfen und auch ausge-

führt worden. Dies gilt vor allem dann, wenn, wie die Quellen nahelegen,¹³ hinter beidem tatsächlich dieselbe Künstlerpersönlichkeit steht, das heißt Bramante sowohl den Chorbau errichtet, als auch an der späteren Ausstattung der Grabkapelle mitgewirkt hat. Für den Chor Neubau nämlich hat Bramante zunächst eine ebenso anspruchsvolle wie eigenständige Architektursprache gewählt, die mit einem Minimum an plastischer oder malerischer Dekoration rechnet, wenn sie sich nicht gar der Integration der nachträglich hinzugefügten Ausstattung verweigert.

12 BENTIVOGLIO/VALTERI, 41; BORSI, 288.

13 Bramante wird in einer Quelle 1509 erwähnt, siehe Anm. 70.

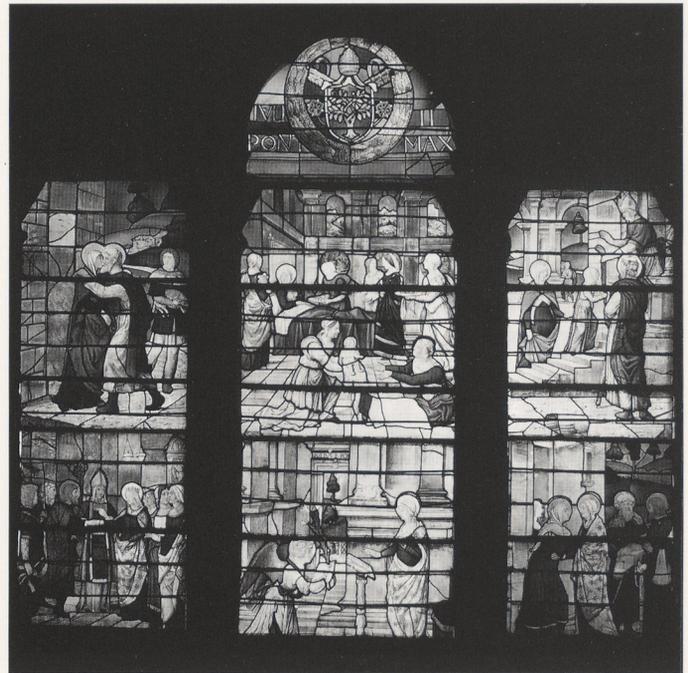
11. Gewölbe des Chorjochs,
Nordseite



Kontroversen um die Entstehung

Über die Phasen der Entstehung des Mausoleumschores von Santa Maria del Popolo war man bereits im 16. Jahrhundert uneins. Die Gründe für die widersprüchlichen Angaben der Historiographen mögen mit den Ursachen der beschriebenen formalen Diskrepanzen in der Erscheinung des Baus zusammenhängen. Jedenfalls scheinen auch die Zeitgenossen in dieser Sache ungenau informiert gewesen zu sein.

So schreibt Francesco Albertini schon 1509, unmittelbar vor der Vollendung der Ausstattungsarbeiten, in seiner Julius II. gewidmeten Schrift *Opusculum de mirabilibus novae urbis Romae*, Julius habe den Kirchenbau erweitert: „ampliavit pulcherissimis (que) picturis et sepulchris cum novis capellis et coemiterio Julio exornavit“.¹⁴ Weiter unten wird hinzugefügt, Julius habe die Chorkapelle der Kirche gegründet: „Maiorem vero capellam tua beatitudo fundavit, ac variis picturis exornavit manu Bernardini Perusini, in qua sunt sepulchra pulcherrima“.¹⁵ Dieser Darstellung folgt Fra Mariano da Firenze, dessen 1517 verfaßtes *Itinerarium urbis Romae* zu weiten Teilen auf dem zitierten Führer Albertinis basiert. Fra Mariano schreibt, Julius habe den Chor verlängert: „Deinde Julius tribunam prolongavit, pul-



12. Guillaume de Marcillat, Glasfenster mit Szenen
der Kindheit Christi

cherrimisque sepulchris et picturis exornavit.“ Außerdem gibt er neben den Monumenten der Kardinäle Sforza und Basso noch ein drittes im Chor befindliches Grabmal des

14 ALBERTINI, 7.
15 ALBERTINI, 16.

Galeotto della Rovere an.¹⁶ Hierbei handelt es sich vermutlich um einen Irrtum. Galeotto ist in der Chorkapelle Sixtus' IV. bei Sankt Peter begraben worden.¹⁷

Diesen Nachrichten bei Albertini und Fra Mariano widerspricht nun Vasari in seiner Vita Bramantes. Während er in der Ausgabe der Viten von 1550 den Chorbau gar nicht erwähnt, nennt er 1568 Bramante als Entwerfer des Baus, den er aber nicht in das Pontifikat Julius' II. datiert, sondern schon zuvor entstanden glaubt. „Servì Bramante ne' suoi principj per sottoarchitettore di papa Alessandro VI alla fonte di Trastevere, e parimente a quella si fece in su la piazza di San Piero“.¹⁸ In der Folge erwähnt Vasari Bramantes Arbeiten während dieses Pontifikates, darunter seine Mitarbeit an der Cancelleria, an San Giacomo degli Spagnoli und Santa Maria dell'Anima. Weiterhin schreibt er, Bramante habe in dieser Zeit den Palast des Kardinals Andrea da Corneto (heute Giraud-Torlonia) entworfen, „e parimente l'accrescimento della cappella maggiore di Santa Maria del Popolo fu suo disegno: le quali opere gli acquistarono in Roma tanto credito, che era stimato il primo architetto (...)“.¹⁹ Und weiter unten: „Per il che creato papa Julio II l'anno 1503, cominciò a servirlo“.²⁰

Vasari bezeichnet Alexander VI. damit nicht als Auftraggeber des Chors, vielmehr ist sein Bericht so zu verstehen, daß Bramante sich durch seine Arbeiten im Laufe des Borgia-Pontifikates einen guten Namen gemacht habe, der ihm bei Julius II. umgehend zum Erfolg verhalf. Auch den Chor von Santa Maria del Popolo, daran läßt Vasari keinen Zweifel, habe Bramante entworfen, bevor er Julius als Auftraggeber gewann. Indessen wird in der Vita Andrea Sansovinos für die Errichtung der beiden Grabmäler eindeutig der Rovere-Papst verantwortlich gemacht.²¹ Julius war es auch – laut Vasari –, der Bramante bat, einen hervorragenden Glasmaler aus Frankreich zu engagieren.²²

Die hier skizzierte kontroverse Datierung des Chorbaus bei den Zeitgenossen, deren jeweilige Glaubwürdigkeit noch zu erörtern ist, wirkte und wirkt sich auf die Forschungsgeschichte und den heutigen Forschungsstand aus. Die frühen Schriften zum Kirchenbau von Santa Maria del Popolo, seien es Alberici 1599/1600²³ oder Landucci 1646,²⁴ weichen dem Problem aus, indem sie die Architektur des Mausoleumschors übergehen, um sich sofort seiner

Ausschmückung durch Julius II. zuzuwenden. In der Folge hat sich die Literatur seit von Pastor²⁵ durchweg für die vollständige, Bau und Innendekoration umfassende Auftraggeberschaft Julius' entschieden.²⁶ So auch Bruschi, der sich bezüglich der Datierung am Todesdatum Ascanio Sforzas und dem kurz danach dokumentierten Auftrag Julius' II. an Sansovino im Jahr 1505 orientiert.²⁷ Dabei wird die Entscheidung zur Chorverweiterung als Folge des Auftrags für das Sforza-Grabmal verstanden, für dessen geplante Aufstellung das vorhandene Altarhaus keinen Platz geboten hätte.

Diese Interpretation der Fakten wird erstmals in der 1976 von Valtieri und Bentivoglio verfaßten Monographie des Kirchenbaus in Frage gestellt. Valtieri vermutet den Chorbau Bramantes im Auftrag Alexanders VI. entstanden, während er durch Julius – wiederum unter Bramantes Ägide – ausgeschmückt worden sei.²⁸ Wenngleich diese klare Trennung der Entstehungsphasen hinsichtlich der relativen Chronologie überzeugt, bleibt ein Schwachpunkt der Argumentation Valtieris, daß die hypothetische Chorverweiterung Alexanders lediglich mit einem vergleichsweise allgemeinen Interesse des Papstes an dem Bau zu erklären ist.²⁹ Ein konkretes Motiv Alexanders für die Vergrößerung des Altarhauses läßt sich nicht eruieren.

Dies bestätigt selbst Katherine Walsh, die sich historisch mit der Bedeutung von Santa Maria del Popolo für die päpstliche Kurie auseinandergesetzt und dabei die Förderung der Kirche durch die Borgia-Familie hervorgehoben hat.³⁰ Auch Frommel bezweifelte 1977 die Auftraggeberschaft Alexanders mangels einer „funktionellen Begründung für die Verlängerung des Chorarms“ und kehrte zur Datierung in die Julius-Zeit zurück.³¹ Zugleich rückte er die Rolle Ascanio Sforzas deutlicher ins Licht und brachte eine Schenkung Sforzas von 1503 in einen möglichen „Zusammenhang mit der Dotierung seiner künftigen Grabkapelle im Chorraum des Quattrocentobaus“.³² Weiterreichende Schlüsse hieraus wurden zu diesem Zeitpunkt (1977) nicht

16 MARIANO, 226.

17 MARIANO, 226, Anm. 5.

18 G. Vasari, ed. Milanese, IV, 154 f.

19 G. Vasari, ed. Milanese, IV, 155.

20 Ebd.

21 G. Vasari, *Le Vite... 1550*, hg. v. L. Bellosi u. A. Rossi, Turin 1986, 668; Vasari, ed. Milanese, IV, 515.

22 Vasari, *Le Vite... 1550* (wie Anm. 21), 643; Vasari, ed. Milanese, IV, 418 f.

23 ALBERICI, 12; Jacopo Alberici, *Compendio delle Grandezze dell'illustre, et devotissima chiesa di santa Maria del Popolo di Roma*, Rom 1600, 13.

24 LANDUCCI, 23.

25 PASTOR, III.2, 947 f.

26 So etwa LAVAGNINO, 7; Gustavo Giovannoni, *Saggi sulla architettura del Rinascimento*, Mailand 1931, 82; Otto Helmut Förster, *Bramante*, Wien 1956, 206 f.; Heydenreich u. Lotz 1974 (wie Anm. 2), 162.

27 BRUSCHI, 911 f. Er interpretiert Vasaris Angaben als einen Irrtum.

28 BENTIVOGLIO/VALTIERI, 35–44; Claudio Strinati, „L'architettura“, in: *Umanesimo*, 19, schließt sich dieser Einschätzung mit Vorbehalten an.

29 BENTIVOGLIO/VALTIERI, 35 f.

30 WALSH, 129–161, speziell 145 ff. u. 160 f.

31 FROMMEL, 49, Anm. 97.

32 Ebd.

gezogen, doch scheint dies der richtige Ausgangspunkt für alle weiterführenden Überlegungen zu sein.

Gleichwohl ist der Gedanke auch in der neuesten Forschung nicht verfolgt worden. So sprechen sich Partridge und Starn erneut für Julius als Auftraggeber aus.³³ Borsi tendiert ebenfalls zu dieser Spätdatierung, wenngleich er ein erstes Projekt Alexanders für den Chor, verstanden als „Pantheon borgiano“ nicht ausschließt.³⁴ Damit bleiben Auftraggeberschaft und Datierung weiterhin ungeklärt und mit einer Fülle offener Fragen behaftet. Dieser Forschungsstand ergibt sich aus einer von widersprüchlichen Informationen der Zeitgenossen beeinflussten Konzentration auf ein vermeintlich päpstliches Mäzenatentum, die den Blick für weitere potentielle Auftraggeber verstellt und ein entscheidendes Kriterium, nämlich die Plausibilität der Motive für die Chorerweiterung und die Intentionen der in Betracht kommenden Bauherren, vernachlässigt hat. Indessen verspricht ein genaues Abwägen der jeweiligen Beweggründe für den Chor Neubau und eine Untersuchung des Zusammenhangs von Bau- und Grabmalprojekt neue Erkenntnisse über die Identität des Bauherrn. Darüberhinaus kann eine Revision der Quellennachrichten in chronologischer Folge sowie eine Analyse des Baubefundes und der Gestalt der Chorkapelle zur Klärung der Auftraggeberschaft beitragen.

Motive der potentiellen Auftraggeber

Die Hypothese, Julius II. sei der Bauherr des Bramante-Chors von Santa Maria del Popolo, zieht die Frage nach sich, welche Gründe zur Entscheidung des Papstes geführt haben mögen, seinem ehemaligen Gegner Kardinal Ascanio Sforza³⁵ ein Grabmal zu errichten, und welches Interesse er am Bau eines solchen Mausoleumschors in der Marienkirche gehabt haben könnte. Zunächst scheinen mehrere Umstände für das Patronat des Rovere-Papstes zu sprechen: Santa Maria del Popolo³⁶ war unter Sixtus IV. errichtet worden, einige ihrer Seitenkapellen waren vielleicht sogar auf Betreiben dieses Papstes hin von Mitgliedern der Rovere-Sippe besetzt, und sie galt als die Lieblingskirche der Familie. Ihren Altar hatte Papst Paschalis II. 1099 mit Reliquien des heiligen Sixtus und der Maria ausgestattet. Seit Sixtus IV. las der Papst hier einmal im Jahr, zum Fest der Geburt Mariens, die Messe. Marienverehrung, aber auch Traditionsbewußtsein von seiten Julius' bestimmten das Interesse

des Papstes an der Augustinerkirche und bildeten beste Voraussetzungen für sein Engagement als Bauherr. Weshalb aber konzentriert sich die Bautätigkeit auf die Grablege des früheren Konkurrenten Ascanio Sforza? Den Quellen zufolge scheint der Tod des Kardinals Auslöser für Julius' Eingriff zu sein.³⁷ Dabei erstaunt, daß sich der Papst gleichzeitig mit der Planung von Neu-Sankt-Peter³⁸ auch noch für die aufwendige Lösung eines Mausoleumschors bei Santa Maria del Popolo entschieden haben soll und sich nicht auf das – in einem Brief von 1505³⁹ angekündigte – Grabmal beschränkte. Man hat Julius' vermeintliches Engagement bewundert und in Ermangelung einer schlüssigen Erklärung dem „Adel seiner Natur“⁴⁰ zugeschrieben. Borsi setzt hier einen anderen Akzent, indem er die durch das Grabmal manifest gewordene Aussöhnung mit Sforza als ein „formidabile atout propagandistico“⁴¹ bezeichnet. Diese Einschätzung weist den richtigen Weg, doch reichen propagandistische Zwecke als Motiv für den Neubau des Chores nicht aus. Das Grabmal hätte zweifellos auch an anderer Stelle Platz gefunden, zumal zu diesem Zeitpunkt noch nicht alle der polygonalen Seitenkapellen von Santa Maria del Popolo vergeben waren.⁴² Und umgekehrt, hätte Julius einfach aus Gründen seiner Vorliebe für den Sixtus-Bau eine repräsentative Rovere-Chorkapelle errichten wollen, so bliebe unverständlich, weshalb gerade Ascanio Sforza an so prominenter Stelle des Mausoleumschors begraben wurde. Auch die Tatsache, daß die Grabmäler in offenbar nachträglich eingeschnittenen Flachnischen stehen, die eine architektonische Einbindung in das bauliche Gefüge vermissen lassen, spricht gegen ein homogenes, von Beginn an mit zwei Wandgrabmälern rechnendes Konzept des Papstes. Vielmehr hat es den Anschein, Julius habe hier sehr konkreten Zwängen unterlegen, auf die zurückzukommen ist.

Zunächst jedoch zu Alexander VI.: Der Borgia-Papst war der Kirche dadurch verbunden, daß er 1473 ihren Hochaltar gestiftet hatte, der von dem Mailänder Andrea Bregno angefertigt wurde (Abb. 4).⁴³ Hinzu kommt, daß das Borgia-

33 PARTRIDGE/STARN, 89 f.

34 BORSI, 290.

35 Vgl. PASTOR III.1, 340–347; III.2, 667.

36 Zur Bedeutung von Santa Maria del Popolo für Julius II. s. die (leicht feuilletonistisch gefärbten) Überlegungen von PARTRIDGE/STARN, 82–89.

37 Sforza stirbt am 28. Mai 1505, am 12. Juni bekundet der Papst in einem Brief sein Vorhaben, Ascanio ein Grabmal zu errichten. S. Anm. 65.

38 Zur Planungs- und Baugeschichte von Sankt Peter s. METTERNICH/THOENES.

39 Vgl. Anm. 37.

40 PASTOR, III.2, 685.

41 BORSI, 288.

42 Die zweite Kapelle links etwa wurde erst 1507 vom Papst Agostino Chigi übergeben. Vgl. BENTIVOGLIO/VALTIERI, 104 f.

43 LANDUCCI, 79, schreibt, der Altar sei im Auftrag Rodrigo Borgias entstanden. Sein Sockel trägt das Borgia-Wappen. Das Werk ist signiert und datiert und befindet sich heute in der Sakristei der Kirche. Vgl. BENTIVOGLIO/VALTIERI, 27–29. S. außerdem Pico Cellini, „Un'architettura del Bregno: l'altare maggiore di S. Maria del Popolo“, in: *Umnesimo*, 99–109.

Wappen auf der 1499/1500 erneuerten Orgel angebracht wurde, die Alexander zwar nicht in Auftrag gegeben, vermutlich aber durch eine großzügige Spende mitfinanziert hatte.⁴⁴ Die Tatsache, daß seine ehemalige, inzwischen neu verheiratete Mätresse Vannoza dei Cattanei den rechten Querarm der Kirche, speziell die Kapelle der heiligen Lucia, als Grabkapelle ihrer Familie gestiftet hatte,⁴⁵ dürfte indes eher hemmend als fördernd auf eine potentielle Auftraggeberschaft des Papstes gewirkt haben. Es wäre zu vermuten, daß Alexander, der generell in der Sakralarchitektur kaum als Bauherr hervorgetreten ist, bei solch monumentalen Projekten nicht mit seiner wenig löblichen Vergangenheit konfrontiert werden wollte. Zu welchem Zweck also ein Chor Neubau?

Anders steht es mit Ascanio Sforza.⁴⁶ Möglicherweise hatte dieser zunächst den Dom von Pavia, an dessen Planung schon ab 1487 Bramante beteiligt war, als seine Grabgeleise vorgesehen.⁴⁷ Nachdem jedoch 1499 sein Bruder Ludovico il Moro, der Herzog von Mailand, gestürzt und die Lombardei auf unabsehbare Zeit von Franzosen besetzt war, konnte Sforza kaum noch mit einer zügigen Verwirklichung seiner lombardischen Bauvorhaben rechnen. Dies auch deshalb, weil er 1500 von den Venezianern gefangengenommen und an die Franzosen ausgeliefert worden war, die ihn etwa zwei Jahre lang in Bourges festhielten.⁴⁸ Nach seiner Freilassung im Januar 1502 lebte er am französischen Hof in guter Verbindung zum Königspaar.⁴⁹ Zugleich bemühte er sich von Frankreich aus, seine Besitzverhältnisse zu ordnen, vor allem die nach 1499 konfiszierten Einkünfte und Benefizien, darunter die Vizekanzlei in Rom, zurückzuerhalten.⁵⁰ Nach dem Tod Alexanders VI. kam er – auf sein (letztlich nicht eingelöstes) Versprechen hin, den französischen Kardinal Amboise im Konklave zu unterstützen, am 16. September 1503 nach Rom zurück.⁵¹ Spätestens nach dem Ausgang der beiden Papstwahlen, der seine eigene Hoffnung auf den Heiligen Stuhl zunichte machte, könnte Ascanio sich entschlossen haben, mit der Errichtung einer eigenen Grabgeleise

in Rom doch noch als Bauherr aktiv zu werden und dabei ein weiteres Mal Bramante als Architekten zu gewinnen.⁵²

Diskussion der Quellen

Zunächst einige Daten zur Vorgeschichte:⁵³ 1472 überantwortet Sixtus IV. die seit etwa 1100 bestehende Kirche und den Konvent von Santa Maria del Popolo der lombardischen Observantenkongregation der Augustiner⁵⁴ und errichtet in den folgenden Jahren einen vollständigen Neubau, für den, wie schon erwähnt, 1473 Kardinal Rodrigo Borgia, der spätere Papst Alexander VI., einen Hochaltar stiftet. Ende der siebziger und in den achtziger Jahren wird ein Teil der Seitenkapellen von den Familien Rovere, Millini, De Costa und Cybo besetzt. Auch Kardinal Girolamo Basso della Rovere, seit 1477 Kardinal von S. Balbina, stiftet 1484 eine Kapelle, in der er seinem 1483 verstorbenen Vater ein Grabmal errichtet (Abb. 13).⁵⁵ Eigentümlicherweise wird er selbst 1507 nicht in dieser von ihm erworbenen, sondern in der Chorkapelle bestattet werden.

44 Vgl. WALSH, 147. Der Vertrag für den Orgelbau, an dem Alexander VI. nicht beteiligt war, ist publiziert bei T. Valenti, „Il contratto per un organo in Santa Maria del Popolo a Roma – 1499“, *Note d'Archivio per la Storia Musicale*, 10 (1953), 289–296.

45 WALSH, 148–153.

46 Zu Ascanio Sforza s. Roberto Rusca, „Vita di Ascanio Sforza“, in: Massimo Fabi (Hrsg.), *Vite degli Sforzeschi*, Mailand 1853, 174–193; BOLOGNA, 293–332; Marco Pellegrini, „Ascanio Maria Sforza: La creazione di un cardinale „di famiglia“, in: Giorgio Chittolini (Hrsg.), *Gli Sforza, la Chiesa lombarda, la corte di Roma*, Neapel 1989, 215–289; WERDEHAUSEN, 14–20.

47 WERDEHAUSEN, 19; allerdings ohne Beleg für diese Behauptung.

48 Nach PASTOR, III.1, 536 u. Anm. 4; sowie BOLOGNA, 297, wurde er bereits am 3. Januar 1502 durch den Einsatz des Kardinals d'Amboise aus der Gefangenschaft befreit.

49 Über Ascanios gutes Verhältnis zum französischen König berichtet SANUTO, IV, 234 (23. Februar 1502), 297 (4. August 1502), 330 (1. Oktober 1502), 440 (12. November 1502), 601 (23. Januar 1503).

50 Verhandlungen mit den Venezianern über das Episkopat von Cremona erwähnt SANUTO, IV, 330, erstmals am 1. Oktober 1502. Um die päpstliche Vizekanzlei bemüht sich Sforza im Winter 1502/03. Vgl. SANUTO, IV, 573 (28. Dezember 1502), 710 (23. Januar 1503).

51 SANUTO, V, 85, berichtet in wenigen Worten vom Einzug Ascanios, der von der römischen Bevölkerung offenbar mit Jubel begrüßt wurde. Vgl. auch Gaetano Moroni, *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica*, LXV, Venedig 1854, 92; PASTOR, III.1, 536 u. Anm. 4; III.2, 666; sowie WERDEHAUSEN, 16.

52 An seiner Titelkirche Ss. Vito e Modesto scheint Ascanio Sforza nicht als Bauherr und Mäzen hervorgetreten zu sein. Auch hat er in Rom offenbar weder einen Palast, noch eine Villa errichtet. Im März 1503 jedoch schenkt er seine Vigna nahe bei Santa Maria del Popolo dem Kloster (s. Anm. 56). Schon zu diesem Zeitpunkt könnte er mit dem Gedanken, sich ein eigenes Mausoleum zu bauen, gespielt und sich diese Möglichkeit vorbehalten haben. Mit der Wahl Pius' III. und Julius' II. im Herbst 1503 wäre dann die Entscheidung hierfür gefallen. Denkbar ist freilich auch, daß Ascanio Sforza schon vor 1500 in guter Verbindung zu dem Konvent von Santa Maria del Popolo stand. Jedenfalls werden bereits zu dieser Zeit zwei in Diensten Ascanios stehende Oberitaliener, der Pavese Bernardino Lonati 1497 (als dessen Testamentsvollstrecker Sforza auftritt) und der Mailänder Luigi Capra 1499 in Santa Maria del Popolo bestattet. Vgl. BOLOGNA, 323. Lonati erhielt sein Grabmal im linken (Nord-) Querarm. Vgl. Strinati, in: *Umanesimo*, 20

53 Vgl. dazu BENTIVOGLIO/VALTIERI, 15–34 u. 45–58; WALSH, passim.

54 Es handelt sich dabei um die größte Reformkongregation der Augustiner-Eremiten, die in ihrer Blütezeit 77 Häuser zählte. Siehe Adolar Zumkeller, „Augustiner-Eremiten“, in: *Theologische Realenzyklopädie*, IV, Berlin-New York 1979, 732.

55 BENTIVOGLIO/VALTIERI, 87–90.



13. Santa Maria del Popolo, Cappella Basso della Rovere

Über das Altarhaus der Kirche erfahren wir in diesen Jahren nichts. 1503 nun, am 8. März, schenkt Ascanio Sforza seinen Gartenpalast dem Konvent.⁵⁶ Schon Frommel hat darauf verwiesen, daß dies im Hinblick auf seine Grablege geschehen sein könnte.⁵⁷ In dem überlieferten Dokument der Schenkung wird das Kloster nicht explizit zu Gegenleistungen verpflichtet. Möglicherweise existierte jedoch ein Zusatzvertrag mit einschlägigen Bestimmungen. Im September desselben Jahres, nach dem Tod Alexanders VI., hält Ascanio Sforza seinen Einzug in Rom.⁵⁸ Es folgt das kurze

56 Daß hierbei die Furcht vor einer Konfiszierung des Anwesens durch den Papst, das Sforza ja von Alexander selbst erst am 14. April 1498 geschenkt worden war (WERDEHAUSEN, 18), eine Rolle spielte, ist nicht auszuschließen, bleibt aber unwahrscheinlich, da sich Alexander erst kurz zuvor, am 23. Januar 1503, bereit erklärt hatte, Ascanio die Vizekanzlei zurückzugeben. Vgl. SANUTO, IV, 710. Das Dokument der Schenkung der Vigna durch Ascanio an Santa Maria del Popolo befindet sich im Archivio Generale Agostiniano, Fondo Convento S. Maria del Popolo, Miscellanea 35, II, foll. 574–575 v. Publiziert bei BENTIVOLIO/VALTIERI, 164f., Doc. 4.

57 FROMMEL, 49, Anm. 97.

58 BURCHARDUS, III, 262 f.; WERDEHAUSEN, 16f.

Pontifikat Pius' III. Im zweiten Konklave des Herbstes 1503 erkennt Ascanio, daß seine eigene Kandidatur keine Chancen hat und entscheidet sich, Giuliano della Rovere zu unterstützen, der am 1. November gewählt wird.⁵⁹

Schon am 12. Januar 1504 ist anlässlich einer Totenmesse für den Kardinal von Benevent in Santa Maria del Popolo von einer „capella Ascanii“ die Rede.⁶⁰ Wie sich aus einer Notiz Pinturicchios von 1510 ergibt, kann damit nur die Chorkapelle gemeint sein.⁶¹ Dies spricht eindeutig für eine Stiftung Sforzas im Jahr 1503. Es ist nicht sicher, ob im Januar 1504 der Neubau schon begonnen war. Zwar sitzen bei der genannten Totenmesse Kapitel und Kardinäle nicht im Chor, sondern auf temporär aufgestellten Bänken im Kuppelraum, doch waren in der Sforza-Kapelle offenbar Wachskerzen (auf einem Schaugerüst?) aufgestellt, die während der Messe verteilt wurden: „Cera fuit posita in capella Ascanii: sine strepitu distributa fuit: pessima cera; tantus fuit fumus...“.⁶² 1505 dürfte die Verbindung des Mailänder Kardinals zu dem Augustinerkonvent von Santa Maria del Popolo noch einmal gefestigt worden sein: Im April dieses Jahres wählten die Kapitularen der lombardischen Kongregation auf ihrem Kapitel zu Vercelli die Kardinäle De Costa und Sforza zu Protektoren ihrer Kongregation.⁶³

Doch schon am 28. Mai stirbt Ascanio an der Pest. Er wird sofort im Chor der Kirche beigesetzt.⁶⁴ Erst danach, am 12. Juni, spricht Julius in einem Brief an den Herzog von Terranova von seinem Vorhaben, dem Kardinal ein Grabmal zu errichten. Vom Bau einer Grabkapelle ist keine Rede. Im selben Brief heißt es, Ascanio sei ohne Testament gestorben, was bedeutet, daß sein Vermögen an die Kirche bzw. den Papst fällt. Deshalb – so der Wortlaut – bitte Julius den Herzog, dem päpstlichen Kommissar 3500 Dukaten aus-

59 Zu den Abläufen beider Konklaven s. PASTOR, III.2, 662–668 u. 678–681.

60 BURCHARDUS, III, 327 f. Diese Quelle hat FROMMEL, 49, Anm. 97, erstmals im Zusammenhang mit dem Chor von Santa Maria del Popolo erwähnt.

61 Vgl. Anm. 72.

62 BURCHARDUS, III, 328.

63 WALSH, 158–162.

64 Bei Paris de Grassis heißt es: „Die martis (mercurii), 28 maii, mortuus est ex peste inguinaria illustrissimus D. Ascanius cardinalis Sfortia, vicecancellarius, pro cuius funere nulli cardinales advenerunt, et sic nos etiam non affuimus, quia ex peste sepultus fuit in ecclesia s. Marie de Populo, circa primam noctis horam...“. Paris de Grassis, „Diarium“, Biblioteca Vaticana, cod. vat. lat. 5635, zit. nach BURCHARDUS, III, 391, Anm. 1. Im Tagebucheintrag vom 28. Mai bei BURCHARDUS, III, 390, heißt es: „Vestitus posuit se ad lectum, ubi emisit sudorem frigidum et spiritum circa horam decimam nonam. Requiescat in pace.(...) In sero illius diei paratus more solito portatus fuit ad ecclesiam s. Marie de Populo. Non fecit testamentum; propterea (Papa) accepit omnia bona sua, inter alia XXIVm ducatorum et XXVIII relict.“

händigen zu lassen, die die Stadt Montemelone Ascanio schulde.⁶⁵

Daß Julius das Grabmalsprojekt ernsthaft verfolgt, zeigt sich daran, daß Sansovino, den vielleicht Giuliano da Sangallo oder auch Pollaiuolo der Kurie vermittelt hatte, bereits am 16. Oktober 1505 freies Geleit für eine Reise nach Carrara erhält, um dort Marmor zu beschaffen. Zu dieser Zeit muß sich auch Michelangelo (wegen des Juliusgrabes) in Carrara aufgehalten haben. Sansovino kehrt am 28. Dezember nach Rom zurück.⁶⁶ Über Baumaßnahmen erfahren wir auch zu diesem Zeitpunkt nichts. Zuvor, am 8. November, hatte Julius die beträchtlichen Einkünfte Ascanio Sforzas, die bislang dem Neubau des Doms von Pavia zugeflossen waren, für Neu-St.-Peter bestimmt, dessen Grundstein im April 1506 gelegt wurde.⁶⁷ Zu Sansovinos Arbeit an dem Sforza-Grabmal gibt es keine weiteren Quellenbelege. Auch über Julius' Auftrag an Sansovino für ein Pendantgrabmal für den am 1. September 1507 verstorbenen Kardinal Girolamo Basso della Rovere⁶⁸ ist nichts bekannt. Nach Albertini waren spätestens 1509 beide Grabmonumente vollendet und im Chor aufgestellt.⁶⁹

Aus diesem Jahr, 1509, verfügen wir über zwei Zahlungen: Die erste, vom 29. Juni, betrifft Dacharbeiten am Chor und geht an Alberto da Piacenza „per coprire la tribuna della cappella facta in Sancta Maria de Populo secondo l'ordine e stima di Mastro Bramante“.⁷⁰ Möglicherweise steht dies in Zusammenhang mit der Neuwölbung des quadratischen Jochs, für die man Bramante konsultierte. Die zweite Zahlung, vom 27. Dezember, an einen Florentiner Steinmetz namens Francesco „pro opere et labore factis in ecclesia sancte Marie de Populo“, ist dem Chor nicht eindeutig zuzuordnen, wurde aber gelegentlich mit der Anfertigung der

Serlianen in Verbindung gebracht.⁷¹ Unzweifelhaft hingegen die handschriftliche Notiz Pinturicchios vom 13. Mai 1510: Nach abgeschlossener Arbeit im Chor hinterläßt Pinturicchio das Gerüst, „il ponte di la chapella del Cardinale ascanio...“,⁷² für die noch ausstehenden Arbeiten – aller Wahrscheinlichkeit nach die Einsetzung der Fenster des Guillaume de Marcillat, der im Oktober des Vorjahres erstmals in Rom erwähnt ist.⁷³

Aus dieser Chronologie der Archivalien lassen sich folgende Schlüsse ziehen: Wenn Ascanio Sforza 1503 seinen Gartenpalast dem Konvent von Santa Maria del Popolo inter vivos schenkt, so wird er daran bestimmte Bedingungen geknüpft haben, die wir nicht kennen, die aber in der Errichtung einer Grabkapelle bestehen konnten.⁷⁴ Dies umso mehr, als bereits im Januar 1504 eine „capella Ascanii“ dokumentiert ist⁷⁵ und Ascanio unmittelbar nach seinem Tod 1505 im Chor von Santa Maria del Popolo beigelegt wird. Unter diesen Umständen ist es sehr wahrscheinlich, daß Sforza schon 1503 plante, einen Mausoleumschor zu errichten, d. h. das alte Quattrocento-Altarhaus zu vergrößern und damit selbst als Bauherr seiner Grabkapelle aufzutreten. Nichts läge für den Kardinal in diesem Zusammenhang näher als die Wahl Bramantes, der nicht nur an den Planungen für den Dombau von Pavia maßgeblich beteiligt gewesen war, sondern im Auftrag Ascanios auch die Klosterhöfe und Canonica von Sant'Ambrogio in Mailand entworfen hatte.⁷⁶ Vermutlich war das Chorprojekt 1504 in Angriff genommen worden. In diesem Fall hätte der Rohbau in den eineinhalb Jahren vor Sforzas Tod mühelos fertiggestellt werden können, während es vielleicht noch zu einer Planung, nicht aber mehr zur Ausführung des entsprechenden Grabmals kam.

65 Archivio Segreto Vaticano, Arm. 29, vol. 22, fol. 327v–328r. Publiziert bei BENTIVOGLIO/VALTIERI, 69.

66 Archivio Segreto Vaticano, Arm. 39, vol. 22, fol. 380r (für den 16. Oktober) u. fol. 439v (für den 28. Dezember). Zit. nach B. Feliciangeli, „Salvacondotti Pontificii per Andrea Sansovino e Giuliano da San Gallo“, *Rassegna Bibliografica dell'Arte Italiana*, 18 (1915), 115–117. Zu Michelangelos Aufenthalt in Carrara s. Michael Hirst, „Michelangelo in 1505“, *BurlMag*, 133 (1991), 760–766, speziell 761.

67 Die Quelle vom 8. November im Archivio Segreto Vaticano, Arm. 39 (Brevi), vol. 23, fol. 718v f.; publiziert bei Christoph Luitpold Frommel, „Die Peterskirche unter Papst Julius II. im Licht neuer Dokumente“, *RömJbKg*, 16 (1976), 92, Dok. 12 (B).

68 Vgl. G. De Caro, „Basso Della Rovere, Girolamo“, in: *DBI*, VII, Rom 1965, 153.

69 Vgl. ALBERTINI, 16. Die Schrift war am 3. Juni 1509 vollendet. Siehe ebd., S. VIII.

70 Das Dokument erstmals publiziert bei Eugene Müntz, „Les Architectes de Saint-Pierre de Rome d'après des documents nouveaux (1147 bis 1549)“, *GazBA*, 19 (1879), 366, Anm. 4; später auch bei LAVAGNINO, 7. Beide Autoren geben keinen Standort der Quelle an. Damit scheint die einzige Primärquelle zum Chor von Santa Maria del Popolo, die Bramante namentlich erwähnt, unauffindbar geworden.

71 Archivio Storico Capitolino, sez. LXVI, vol. 3, fol. 129v, Serie Istrumenti. Die von Frommel ausfindig gemachte Quelle publiziert bei BENTIVOGLIO/VALTIERI, 41, Anm. 51. Valtieri, ebd., bringt die Zahlung mit der Anfertigung der Serlianen in Verbindung. FROMMEL, 50, Anm. 97, sieht die Zahlung im Zusammenhang mit umfanglicheren (Bau-) Arbeiten.

72 Archivio Generale Agostiniano, Fondo Convento S. Maria del Popolo, Miscellanea 35, II, fol. 576. Die Quelle publiziert bei BENTIVOGLIO/VALTIERI, 41, Anm. 50.

73 Vgl. LUCHS, 216.

74 Zusätzlich behielt er sich offensichtlich ein Nutzungsrecht auf Lebzeiten vor, denn am 10. und 23. Januar 1504 hielt er sich in der Villa nahe Santa Maria del Popolo auf. Vgl. SANUTO, V, 688 u. 753.

75 In jedem Fall muß Ascanio zu diesem Zeitpunkt das Altarhaus der Kirche bereits überantwortet gewesen sein. Ob es noch in seinem alten Zustand verharrete oder bereits Bauarbeiten eingesetzt hatten, bleibt offen.

76 Zu Sant'Ambrogio s. WERDEHAUSEN, zum Dom von Pavia Antonius Weege, „La ricostruzione del progetto di Bramante per il duomo di Pavia“, *ArteLomb*, 86/87 (1988), 137–140; sowie Antonio Cadei, „Nota sul Bramante e l'Amadeo architetti del Duomo di Pavia“, *Bollettino della Società Pavese di Storia Patria*, 24/25 (1972/73), 35–60.

1505, nach dem Tod Ascanio Sforzas, bemächtigte sich Julius des enormen Vermögens des Kardinals, das der Papst großenteils für den Neubau von Sankt Peter benötigte. Als Alibi diente ihm die Stiftung eines großartigen Grabmals für den Verstorbenen. Daß – um die Gegenposition noch einmal aufzugreifen⁷⁷ – der Papst zusätzlich, und zwar gleichzeitig mit den großen Projekten seines eigenen Mausoleums und der Petersbasilika, einen Neubau der Chorkapelle bei Santa Maria del Popolo plante, ist unwahrscheinlich. Auch die Heterogenität des Ensembles und das Fehlen des Rovere-Wappens im Schlußstein sprechen dagegen. Überdies bliebe die Errichtung eines neuen Chors, der sich aufgrund der Umstände zunächst nur als „capella Ascanii“ deklarieren ließ, nachgerade unangemessen.⁷⁸ Es ist in diesem Zusammenhang bemerkenswert, daß Julius in dem Brief an den Duca di Terranova nicht von einer Kapelle, sondern lediglich von einem „sepulcrum“ spricht.⁷⁹ Freilich – und so war es zweifellos gedacht – standen die Kosten hierfür in keinem Verhältnis zu dem außerordentlichen Gewinn, den der Papst aus den Einkünften Ascanios zog. Da der Chor von Santa Maria del Popolo wohl bereits in der von Sforza und Bramante projektierten Form bestand und allgemein als „capella Ascanii“ identifiziert wurde, ließ sich dem Grabmonument schwerlich ein anderer Platz zuweisen. Doch wurde das Sforza-Mausoleum von nun an Schritt für Schritt in eine Rovere-Kapelle umgewandelt. Julius ließ einfache Rundbogenfenster durch Serlianen ersetzen sowie das Kreuz- in ein Segelgewölbe umarbeiten und von Pinturicchio ausmalen, der einige Jahre zuvor bereits die Seitenkapellen der Rovere ausgestattet hatte. Schließlich erhielten die Serlianen wie jene der Sala Regia Glasmalereien. In der Inschrift und im Wappen des Sforza-Grabmals stellt sich Julius als der großzügige Stifter dar, der das Grabmal in der von Grund auf neu errichteten Kapelle aufgestellt habe. Er bezeichnet sich dabei nicht als Bauherr der Kapelle, schließt eine solche Interpretation freilich auch nicht aus: „Julius II. Pont. Max. virtutum memor honestissimarum contentionum oblitus sacello a fundamentis erecto posuit MDV“.⁸⁰

Die Bestattung Kardinals Basso della Rovere nicht in seiner eigenen Familienkapelle, sondern im Chor dürfte ebenfalls dazu gedient haben, die Rovere-Akzente dort zu stär-

77 Zur Kontroverse über die Auftraggeberschaft in der Forschung s. oben S. 201–203.

78 Dies gilt besonders angesichts der ehemaligen, wohl kaum völlig vergessenen Gegnerschaft Ascanio Sforzas und Giulianos della Rovere. Überdies war die Chorkapelle 1504 offenbar bereits in der Öffentlichkeit als „capella Ascanii“ bekannt (vgl. oben S. 206), so daß sie kaum ohne weiteres in eine Rovere-Kapelle umgewandelt werden konnte. Schließlich lebte Kardinal Basso della Rovere bis 1507 und zuvor bestand kein Bedarf für ein Kardinalsgrabmal der Rovere (s. unten S. 212).

79 Vgl. Anm. 65. Die Quelle ist publiziert bei BENTIVOGLIO/VALTIERI, 69.

ken.⁸¹ Offenbar systematisch wurden die Sforza-Ursprünge des Mausoleumschors verwischt. Ein eventuell für das Medaillon der Apsiskalotte vorgesehenes Sforza-Wappen wurde nie montiert.⁸² In einem bei Alberici 1599 publizierten Stich fehlt dem Bregno-Altar seine Sockelzone, die an den äußeren Enden das Borgia-Wappen trägt. Auch hierfür hat man gelegentlich Julius verantwortlich gemacht.⁸³ Die Vereinnahmung des Chors durch die Rovere gipfelte in der temporären Aufstellung des Papstporträts auf dem Hochaltar zum Fest der Geburt Mariens im September 1513, wenige Monate nach Julius' Tod.⁸⁴

Wie läßt sich dies nun mit den widersprüchlichen Aussagen der Sekundärquellen, Albertini und Vasari, in Einklang bringen? Ein Blick auf den Werdegang Albertinis, der Julius als den Bauherrn des Chors bezeichnet, könnte dies klären. Francesco Albertini war 1502 als Kaplan im Gefolge des Fazio Santorio aus Viterbo, des späteren Kardinals von S. Sabina, nach Rom gekommen. In den folgenden Jahren trug er sein *Opusculum* zusammen, das nach eigener Aussage am 3. Juni 1509 abgeschlossen war. Demnach befand sich Albertini in der fraglichen Zeit der Erweiterung und Ausschmückung des Chors von Santa Maria del Popolo in Rom und kann über die Ereignisse gut informiert gewesen sein. Die Intention seines Werks war jedoch, nach Schmarow, sich bei der Rovere-Familie in Rom einen Namen zu machen, um seine Karriere zu sichern. Zunächst beabsich-

80 Die gesamte Inschrift lautet: D.O.M. / ASCANIO MARIAE S.E. VICE-COMITI FRANCISCI SFORTIAE / IN SUBR. DUCIS F. DIACONI CARD. S.R.E. VICECELLAR. / IN SECUNDIS REB. MODERATO INADVERSIS SUMMO VIRO / VIX ANN. L. MENS. II. D.XXV / JULIUS II. PONT. MAX. VIRTUTUM MEMOR HONESTISSIMAR / CONTENTIONUM OBLITUS SACELLO A FUNDAMENTIS ERECTO POSUIT M.D.V. Es heißt also, Julius habe das Grabmal in der von Grund auf neu erbauten Kapelle errichtet. Es wird aber nicht gesagt, Julius selbst sei der Bauherr der Kapelle. Schwer einsehbar für den Betrachter, befindet sich unmittelbar vor dem Sarkophag eine weitere, kleinere Inschrifttafel: PARVO HOC SEPULCRO ASCANII MARIAE SFORZIAE S.R.E. VICECELLARII FRANCISCI QUONDAM MEDIOLANI DUCIS FILII OSSA CONDUNTUR. Diese Tafel dürfte unmittelbar nach der Bestattung Ascanios im Chor angefertigt worden sein. Als das Grabmonument installiert wurde, hat man sie diesem integriert.

81 Dies hat auch FROMMEL, 31 f., Anm. 26, vermutet. Im übrigen tritt Julius in der Inschrift als Stifter auf: D.O.M. / HIERONYMO BASSO SAVONENSI XYSTI IIII PONT MAX / SORORIS FILIO EPISCOPO SABINENSI CARD. RICINAT / IN OMNI VITA CONSTANTI INTEGRO RELIGIOSO / JULIUS II. PONT. MAX. AMITINO SUO B.M. POSUIT / MDVII.

82 Das Medaillon wird von einem Lorbeerkranz gesäumt. In mehreren zeitgenössischen, Ascanio gewidmeten Handschriften erscheint das Wappen des Kardinals umgeben von einem Lorbeerkranz. So etwa bei Lorenzo Bonincontri, „Vitae Sfortiae“ (Paris, Bibliothèque Nationale, latin 11088) oder in den „Satire di Giovenale“ (Rom, Vatikan, Biblioteca Apostolica, vat. lat. 1658). Vgl. BOLOGNA, 325.

83 ALBERICI, 20.

84 Vgl. PARTRIDGE/STARN, 75 u. 95–103.

tigte er, sein *Opusculum* Kardinal Galeotto della Rovere zu widmen. Als dieser 1508 frühzeitig verstarb, entschloß sich Albertini für eine Widmung seiner Schrift an Julius II.⁸⁵

Wenn sich aber Julius seit 1505 bemühte, den von Sforza errichteten Chor von Santa Maria del Popolo zu einer Rovere-Kapelle umzudeuten, so wird es Albertini opportun erschienen sein, Julius und nicht Sforza als den Bauherrn zu feiern. Dies war umso leichter, als der Neubau zeitlich wohl tatsächlich bereits in das Pontifikat Julius' II. fiel, auch wenn dieser hierfür nicht verantwortlich war. Fra Mariano da Firenze, der 1517 sein *Itinerarium* verfaßte, hielt sich erst seit 1516 in Rom auf. Er lebte zuvor als Franziskanermönch in der Toskana. Dementsprechend ist seine Schrift nicht als Primärquelle zu werten, zumal er in weiten Teilen Albertini folgt.⁸⁶ Vasari hingegen, der das Projekt des Chorumbaus vor der Indienstnahme Bramantes durch Julius datiert, dürfte als Schüler Guillaume de Marcillats verhältnismäßig gut Bescheid gewußt haben.⁸⁷ Möglicherweise hatte Marcillat Vasari darauf hingewiesen, daß der Chor bereits seit einiger Zeit aufrecht stand, als ihn Julius II. für die Glasfenster engagierte. Jedenfalls ist anzunehmen, daß Vasari seine Kenntnisse in dieser Sache aus erster Hand, nämlich von Marcillat als einem der am Chor von Santa Maria del Popolo beschäftigten Künstler, bezog. Unter diesen Voraussetzungen dürfen wir Vasaris Aussage dahingehend interpretieren, daß er mit seiner recht vagen, wenn nicht gar mißverständlichen Formulierung im entscheidenden Punkt korrekt berichtet: nämlich, daß es nicht Julius II. war, der Bramante mit dem Entwurf für den Mausoleumschor von Santa Maria del Popolo beauftragt hatte.

Aus der vorangehenden Diskussion der Glaubwürdigkeit der verschiedenen Historiographen, aus der Abwägung der Motive der potentiellen Auftraggeber, aber auch aus der Evidenz der Quellen und der diskrepanten Gestaltung des Chorarms geht Kardinal Ascanio Sforza mit großer Wahrscheinlichkeit als Auftraggeber Bramantes für seine eigene Grabkapelle ab 1503 hervor. Julius hätte dann nach dem Tod Ascanios 1505 die Verantwortung für die Ausschmückung übernommen, wobei er auf eine Dekoration im Sinne der Rovere-Tradition des Kirchenbaus Wert legte und die Urhebererschaft sowie die Konzeption Sforzas so weit wie möglich verschleierte.

Die architektonische Konzeption Bramantes unter Sforza

Wenn dem so ist und sich aus dem Ensemble tatsächlich eine primäre Substanz herauschälen läßt, ergibt sich die Frage nach einem ursprünglichen, auch die Ausstattung betreffenden Konzept Sforzas und Bramantes (Abb. 6). Dies läßt sich jedoch nur für die architektonische Gestalt rekonstruieren.

Immerhin ist in Analogie zur unverfälschten Apsis anzunehmen, daß der Chorarm sparsam ausgestattet werden, vielleicht lediglich das Grabmonument Sforzas beherbergen sollte. Über dessen vom Auftraggeber beabsichtigte Form läßt sich keine Aussage treffen. Demnach ist allein die Architektur auf ihre Voraussetzungen und ihre Individualität zu befragen, um Einsicht in die Konzeption von Bauherr und Architekt zu gewinnen.

Zuvor muß allerdings der Zustand des Altarhauses vor Bramantes Eingriff erörtert werden. Der Baubefund ist hier nicht eindeutig. Die Spuren des erwähnten Gewölbeumbaus und ein vermauertes Rundbogenfenster neben der Serliana der Nordwand ließen Valtieri vermuten, das quadratische Joch, wie auch die westliche tonnengewölbte Travée gehörten noch der Bausubstanz des 15. Jahrhunderts an.⁸⁸ Geht man aber – wie oben skizziert – von einer sukzessiven Umgestaltung nach 1505 aus, so stellt sich die Frage nach dem Quattrocento-Vorläufer neu. Der unter Sixtus IV. errichtete Kirchenbau⁸⁹ greift in seinem Grundriß auf eine wenige Jahre zuvor entstandene Mailänder Benediktinerkirche, San Pietro in Gessate, eine dreischiffige Anlage mit weiten Querarmen und polygonalen Seitenkapellen, zurück.⁹⁰ Gleichwohl läßt sich der ursprüngliche Ostabschluß von Santa Maria del Popolo schwerlich in Analogie zu dem oberitalienischen Modell rekonstruieren, da auch das Altarhaus des Mailänder Baus eine Ausnahme darstellt: der Chor wurde schon bei Baubeginn von den Portinari gestiftet und zunächst möglicherweise zur Familienkapelle bestimmt. Wie eine Grundrißaufnahme aus dem Cinquecento zeigt, handelte es sich um eine tiefe, zweijochige, gerade geschlossene Kapelle. Ihr Aufriß ist nicht mehr zu erschließen, da sie im 16. Jahrhundert erneut erweitert und zu einem größeren Mausoleumschor umgebildet wurde.⁹¹ Auch andere Kirchenbauten der lombardischen Augustinerobservanten, wie etwa Santa Maria Incoronata in Mailand,⁹² oder der Grün-

85 ALBERTINI, Kommentar des Herausgebers Schmarsow (1886), S. VIII f.

86 MARIANO, Einleitung von Bulletti (1931), Seite X.

87 Vgl. LUCHS, 216.

88 BENTIVOGLIO/VALTIERI, 34.

89 Zur Quattrocento-Kirche s. URBAN, 154–176; BENTIVOGLIO/VALTIERI, 15–69.

90 BENTIVOGLIO/VALTIERI, 16–18. Zugleich betont Valtieri, daß der Aufriß keine Verbindungen zu dem Mailänder Vorbild zeigt, sondern römische Wurzeln besitzt. Die Architekten-Frage ist ungeklärt. Valtieri in BENTIVOGLIO/VALTIERI, 20, hält die Zuschreibungen an Andrea Bregno und Baccio Pontelli für gleichermaßen fragwürdig und nimmt eine Zusammenarbeit mehrerer Meister an. Zu S. Pietro in Gessate s. Luciano Patetta, *L'architettura del Quattrocento a Milano*, Mailand 1987, 145–152.

91 Der Umbau der Chorkapelle fand 1571 statt. Vgl. Patetta 1987 (wie Anm. 90), 145f.

92 Vgl. Patetta 1987 (wie Anm. 90), 83–91; Maria Luisa Gatti Perer, „Umanesimo a Milano. L'osservanza agostiniana all'Incoronata“, *ArteLomb*, 53/54 (1980), 3–255.



14. Rom, Pantheon, Vorhalle



15. Giambattista Piranesi, Vedute eines Portikus der Villa Adriana in Tivoli (Vedute di Roma, II, 131)

dungsbau der lombardischen Kongregation, Sant'Agostino in Cremona,⁹³ gelten als typengeschichtliche Sonderfälle und sind nicht als Vorbilder anzusprechen.⁹⁴

Der Versuch, den originalen Ostabschluß von Santa Maria del Popolo mittels einer harmonischen Ergänzung des Grundrißbildes zu rekonstruieren, führt entweder, wie bei Urban,⁹⁵ zu einem Trikonchos (ein quadratisches Chorjoch plus halbrunde Apsis in Entsprechung zu den Querarmen), oder aber zu einem polygonalen Chorschluß „alla lombarda“ in Anlehnung an die Seitenkapellen. Eine klare Entscheidung für eine dieser Alternativen oder auch für die skizzierte Hypothese Valtieris fällt schwer, in jedem Fall aber scheint der Grundriß des Quattrocento-Altarhauses für Bra-

mante nicht bindend gewesen zu sein. Freilich waren die Breite (wegen der Existenz je einer Kapelle in den Querarmen zu Seiten des Chores) und auch die Höhe (wegen der bestehenden Kuppelbögen) nicht wesentlich zu verändern, doch in der Anlage der Raumkompartimente und der Tiefenerstreckung des Chors erhielt Bramante offensichtlich einen gewissen Spielraum, den er mit architektonischem Feingefühl zu nutzen verstand.⁹⁶

Zunächst frappieren die stark antikische Prägung und Monumentalität sowie der hohe Abstraktionsgrad und Purismus der Architektur. Bramante hat mehrere antike Vorbilder und Anregungen verarbeitet, miteinander verschränkt und verschmolzen. Hierzu gehört die Anspielung auf die kassettierte Tonne der Pantheonvorhalle (Abb. 14),⁹⁷ die in allen wesentlichen Elementen übernommen wird, wengleich Bramante die Proportionen verändert, d. h. die Kassetten in Längsrichtung streckt, um die tonnengewölbte Travée tiefer erscheinen zu lassen – ein mit Hilfe der Zentralperspektive entwickeltes Gestaltungsprinzip, das an die im Scheinchor von Santa Maria presso San Satiro getroffenen Maßnahmen erinnert.⁹⁸ Ein Novum auch gegenüber der Pantheonvorhalle ist die Durchfensterung einer oder zweier Kassetten im Gewölbeansatz (a strombo). In der Kombination mit den tiefen, schräg in die Seitenwände geschnittenen Fensterlaibungen ist dies, wie schon Bruschi und Borsi andeuteten, mit antiken Kryptoportiken in Verbindung zu

93 Zu Sant'Agostino in Cremona s. Angiola Maria Romanini, *L'architettura gotica in Lombardia*, Mailand 1964, I, 251 f.; II, Tav. 108 B.

94 Sant'Agostino in Rom erhielt erst ab 1479 einen Neubau mit einer Dreikonchenanlage. Über den Vorgängerbau ist wenig bekannt. Vgl. URBAN, 274–276. Im übrigen bestanden nur geringe Verbindungen zwischen Sant'Agostino und Santa Maria del Popolo. Vgl. WALSH, 156.

95 URBAN, 168 u. Abb. 153 (Rekonstruktion).

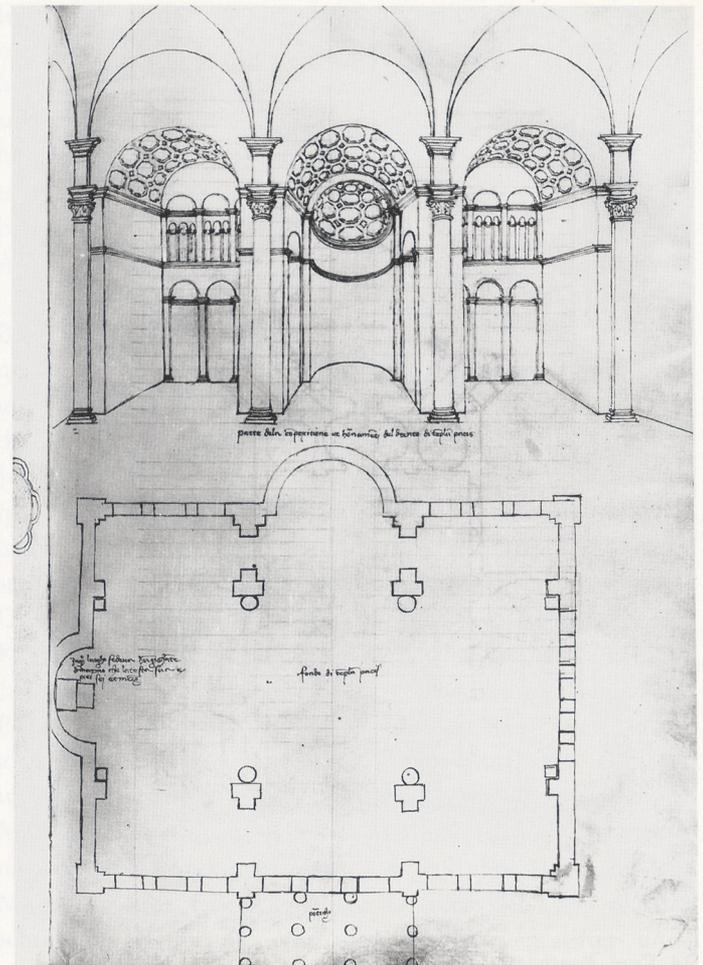
96 BRUSCHI, 440 ff.

97 Vgl. BENTIVOGLIO/VALTIERI, 37.

98 Auf die Modifikationen in der Gestaltung der Tonne gegenüber der Pantheonvorhalle haben Heydenreich u. Lotz 1974 (wie Anm. 2), 162, hingewiesen. Zu Santa Maria presso San Satiro in Mailand s. Arnaldo Bruschi, Rosa Auletta Marrucci u. A. Palestra, *La „prospettiva“ bramantesca di Santa Maria presso San Satiro. Storia, restauro e intervento conservativo*, Mailand 1987; Giorgio Lise, *Santa Maria presso San Satiro*, Mailand 1974.

bringen.⁹⁹ Als mögliches Vorbild wäre ein Portikus der Villa Adriana zu nennen,¹⁰⁰ der Bramante zu der speziellen Licht-
 "Regie" angeregt haben könnte (Abb. 15). Charakteristisch für den Architekten ist dabei, auf welche überzeugende Weise er Formelemente sehr verschiedener Provenienz und Bedeutung miteinander in Einklang bringt.

Für die Sequenz der Raumkompartimente (tonnengewölbte Travée – kreuzgewölbtes Joch – tonnengewölbte Travée – halbrunde Apsis) hat die Forschung in erster Linie auf die quattrocentesken Voraussetzungen, die Florentiner Pazzi-Kapelle und die Cappella dell'Incoronata am Dom von Mantua, aufmerksam gemacht.¹⁰¹ In beiden Fällen handelt es sich allerdings um hoch aufragende, durchfensterte Kuppelräume, die von tonnengewölbten Annexen gefaßt werden, und die trotz der Grundrißanalogie zu Bramantes Chorbau einen völlig anderen Raumeindruck bieten. Stattdessen könnte hier wiederum ein antiker Bau, der sich zwar bereits im 15. Jahrhundert in ruinösem Zustand befand, jedoch die Zeitgenossen fasziniert und seit Francesco di Giorgio zu einer Reihe von Rekonstruktionsversuchen provoziert hat, impulsgebend gewirkt haben.¹⁰² Es handelt sich um die von Partridge und Starn in diesem Zusammenhang schon einmal kursiv erwähnte Konstantinsbasilika,¹⁰³ deren mittlere Raumfolge in Nordrichtung Bramante als Inspirationsquelle gedient haben mag (Abb. 16). In diesem Fall hätte Bramante die Pfeiler- und Säulenarchitektur allerdings in einen primär von der Wand- und Mauermaße geprägten Bau verwandelt, die differenzierte bauliche Struktur des Vorbildes vereinfacht und das architektonische Detail der antiken Basilika ignoriert.¹⁰⁴ Immerhin scheint der Bauherr, Sforza, für solche Allusionen auf „antike“ Bau-



16. Francesco di Giorgio Martini, Konstantinsbasilika. Turin, Biblioteca Reale, Cod. Saluzziano 148, fol. 76r

werke offen gewesen zu sein. Zu Beginn der Bauplanung des Doms von Pavia 1487 heißt es in den Quellen, dieser solle einem Vergleich mit den schönsten Sakralbauten Roms, vor allem aber mit der Hagia Sophia in Konstantinopel standhalten.¹⁰⁵ Unter diesen Voraussetzungen erscheint auch eine Assoziation des Sforza-Mausoleums mit dem „Templum Pacis“ nicht abwegig.

99 BRUSCHI, 460; BORSI, 289.

100 Vgl. BRUSCHI, 460. Siehe außerdem Salvatore Aurigemma, *Villa Adriana*, Rom 1962, 187, Abb. 194 f.; sowie Giambattista Piranesi, *Vedute di Roma* (1778), Unterschneidheim 1974, II, Taf. 131 (1777). Piranesi bezeichnet den Portikus als „Eliocamino“, der, da sich die Fenster nach Süden öffnen, besonders für die kalte Jahreszeit geeignet sei. Eine angemessene Temperierung könnte, zumal es sich bei Santa Maria del Popolo um einen Mönchschor handelt, auch ein Kriterium für Bramantes Durchfensterung der Südseite gewesen sein.

101 Vgl. BRUSCHI, 437–439. Die Kapelle ist um 1480 entstanden. Siehe ferner Francesco Caprini, „La Cappella dell'Incoronata nel Duomo di Mantova“, *L'Architettura*, 8 (1963), 628–633. Diesen Beispielen wäre auch die um 1487 errichtete (heute zerstörte) Chorkapelle von San Francesco in Mantua zur Seite zu stellen, die sich aus einer Folge von Tonnenraum, Kuppelraum und Apsis konstituiert. Gemeinsam ist beiden die Gewölbekassettierung und eine an Alberti geschulte Formensprache. Bramante geht mit dem Chor von Santa Maria del Popolo jedoch weit über diese Vorläufer hinaus. Zu San Francesco s. Ercolano Marani u. Chiara Perina, *Mantova. Le arti*, II, Mantua 1961, 95 f., Taf. 92–95.

102 Vgl. Tilman Buddensieg, „Die Konstantinsbasilika in einer Zeichnung Francescos di Giorgio und der Marmorkoloss Konstantins des Großen“, *MüJbBK*, 13 (1962), 37–48.

103 PARTRIDGE/STARN, 78.

104 Selbstverständlich ist die Folge kreuz- und tonnengewölbter Raumkompartimente nicht zwingend von dem antiken „Templum Pacis“ herzuleiten: auch Thermenarchitekturen könnten Bramantes Chorgegestaltung beeinflusst haben, zumal diese bereits für die Mittelschiffswölbung des Quattrocentobaus von Bedeutung gewesen waren. Vgl. URBAN, 175.

105 In einem Brief der Baukommission an Ascanio Sforza in Rom vom 17. August 1487 heißt es: „Mittimus itaque designa a perito Architectore confecta, ut Dominatio Vestra conferre possit cum aliis pulcherrimis Romae sacris aedibus atque vel in primis cum illo Sanctae Sophiae Constantinopolis celeberrimo omnium templo cuius instar illud figuratam invenire posse speramus“, publ. bei Rodolfo Maiocchi, *Codice diplomatico artistico di Pavia*, I, Pavia 1937, 314 f., Doc. 1330.

Problematisch bleibt hingegen die Erklärung der stark abstrahierten Muschelkalotte des Bramante-Chores. Das Motiv der Muschel als Kalottendekoration war zuvor in der Kleinarchitektur, vor allem bei Figurennischen im skulpturalen Kontext zur Anwendung gekommen. In monumentaler Form hatte es Piero della Francesca in der Pala Montefeltro der Brera erdacht und mit einem kassettierten Tonnengewölbe kombiniert.¹⁰⁶ Leonardo hat die Idee in einer Zeichnung für einen Zentralbau aufgenommen,¹⁰⁷ Bramante variiert das Motiv in dem 1481 datierten Prevedaristich¹⁰⁸ sowie in den flachen Wandnischen von Santa Maria presso San Satiro¹⁰⁹ oder am Tempietto von San Pietro in Montorio in Rom.¹¹⁰ In Santa Maria del Popolo wird die Muschel in sehr reduzierter, fast andeutender Weise wahrscheinlich erstmals als „große Form“ architektonisch realisiert.¹¹¹ Im Chor von Sankt Peter kehrt Bramante zur organischen Muschelgestalt zurück.¹¹² Vermutlich erweist sich die Suche nach einem konkreten Vorbild der abstrakteren Ausprägung als obsolet.¹¹³ Vielmehr hat es den Anschein, die Muschel von Santa Maria del Popolo sei allein derselben Strenge und Reduktion unterworfen worden, die auch die Ausbildung von Kapitellen, schmuckreichem Gebälk, aufwendigen Fensterumrahmungen oder anderen Zusatzdekorationen verhindert hat. Der Verzicht auf Pilaster zugunsten schlichter Lisenen könnte freilich auch allgemeiner lombardische Wurzeln haben. Die spätgotische Architektur Oberitaliens bietet eine Fülle von Beispielen, bei denen sich über schlanken, hochaufragenden Lisenen lediglich ein Kranzgesims verkröpft. Es liegt im Bereich des Möglichen, daß Bramante dieses Motiv zum Ausgangspunkt genommen und in eine antikische Formensprache transponiert hat.¹¹⁴

Im ganzen gesehen, lebt die Wirkung dieser Architektur allein von der Monumentalität des klaren, durch das rundumlaufende Gebälk vereinheitlichten Raumgefüges und der – gerade durch das Zitat der kassettierten Tonne der Pantheonvorhalle – würdevollen Gewölbedekoration, die mit Hilfe der Lichtregie eindrucksvoll inszeniert wird. Ein gewisser Purismus und die außerordentliche Strenge könnten auf die zisterziensische Herkunft Ascanio Sforzas verweisen. Dieser war in seinem zehnten Lebensjahr zum Kommandatarabt der Zisterzienserabtei Chiaravalle Milanese ernannt worden. 1497, inzwischen zusätzlich Kommandatarabt von Sant’Ambrogio in Mailand, entschied er sich, diese alte Mailänder Benediktinerabtei aufzulösen und dort Zisterzienser aus Chiaravalle anzusiedeln. Diese Maßnahme ging einher mit der von ihm initiierten Gründung einer lombardisch-toskanischen Observantenkongregation des Zisterzienserordens.¹¹⁵ Die für die lombardische Frührenaissance exzeptionelle Schmuckarmut und Klarheit der architektonischen Form, der weitgehende Verzicht auf polychrome Fassungen sowohl bei dem Mailänder Kloster und dem Paveser Dom als auch im Chor von Santa Maria del Popolo könnte durch diese Umstände gefördert worden sein. Dementsprechend schlicht dürfen wir uns das geplante Chorgestühl¹¹⁶ und einen Grabmalsentwurf vorstellen, der das Plazet des Kardinals gefunden hätte.

Die Tradition des Mausoleumschors

Die Folgerung, die Konzeption des Chors von Santa Maria del Popolo gehe in ihrem architektonischen Kern auf Ascanio Sforza zurück, gewinnt eine zusätzliche Stütze dadurch, daß der Bautypus des Mausoleumschors in der Sforza-Familie schon einmal verwirklicht worden war: 1492 entschloß sich der Bruder des Kardinals, der Mailänder Herzog Lodovico il Moro, den Chor der seit wenigen Jahren fertiggestellten Dominikanerkirche Santa Maria delle Grazie durch einen Zentralbau zu ersetzen, der zugleich als Chorkapelle und Mausoleum des Herzogspaares fungieren sollte. Bramante ist zumindest der Entwurf dieser Grabkapelle zuzu-

Chor von Santa Maria del Popolo auf die Ausbildung von Kapitellen verzichtet, um optische Diskrepanzen mit den Langhauskapitellen zu vermeiden.

106 Vgl. Ronald Lightbown, *Piero della Francesca*, Mailand 1992, 245–255.

107 Windsor Castle, n. 12609v, um 1488 zu datieren. Vgl. Carlo Pedretti, *Leonardo architetto*, Mailand 1978, 22–24.

108 Vgl. BORSI, 155–162.

109 Siehe Lise 1974 (wie Anm. 98), 19 u. 32 f.; BORSI, 53 u. 87.

110 BORSI, 114.

111 Die Muschelkalotte des Doms von Faenza ist erst nach 1502 entstanden. Vgl. Antonio Savioli, „La cattedrale manfrediana“, in: *Faenza – La basilica cattedrale*, hg. v. A. Savioli, Florenz 1988, 39.

112 Vgl. das Blatt in Florenz, Uffizien A 5r sowie die Ansicht von Heemskerck, Berlin, Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, Berliner Skizzenbücher, II, fol. 52r. Siehe dazu METTERNICH/THOENES, Abb. 119 u. 124.

113 Man könnte hier allenfalls an eine Konchendekoration der Domus Aurea (Saal 85) denken. Vgl. Nicole Dacos, *La découverte de la Domus Aurea et la formation des grottesques à la Renaissance*, London 1969, Taf. VI, Abb. 10.

114 Das Motiv taucht auch bei dem Neubau von Sankt Peter noch einmal auf, so etwa am Südwestpfeiler, den Marten van Heemskerck gezeichnet hat. Siehe die Berliner Skizzenbücher, I, fol. 8r. Vgl. METTERNICH/THOENES, Abb. 195. BRUSCHI, 444, vermutete, Bramante habe im

115 Vgl. WERDEHAUSEN, 21–24.

116 Das heute vorhandene Chorgestühl stammt aus der Zeit Alexanders VII. Vgl. BENTIVOGLIO/VALTIERI, 38. Es ist jedoch anzunehmen, daß bereits für den Bau Bramantes kurz nach 1500 ein Chorgestühl geplant worden war, das vielleicht nicht zur Ausführung kam, oder – wahrscheinlicher – im 17. Jahrhundert erneuert wurde. Wir verfügen hier nicht über konkrete Anhaltspunkte. Die Tatsache aber, daß am 25. November 1512 die Aufnahme Kaiser Maximilians in die Heilige Liga im Bramante-Chor gefeiert wurde (vgl. Anm. 161), deutet darauf hin, daß der Chor zu diesem Zeitpunkt angemessen ausgestattet war.

schreiben, Cristoforo Solari wurde mit einem freistehenden Doppelgrab beauftragt, das sich heute im Nordquerarm der Certosa di Pavia befindet.¹¹⁷ Es wäre auch angesichts der zeitlichen engen Verbindung des Mailänder Kardinals zu seiner Familie plausibel, wenn Ascanio bei Santa Maria del Popolo ein ähnliches Projekt, natürlich in neuer architektonischer Formulierung, realisiert hätte.¹¹⁸ Freilich war der Mausoleumschor kein Privileg der Sforza, sondern stand vor allem bei weltlichen Herrschern in einer langen Tradition, die bis zu den französischen Königsgräbern des Mittelalters zurückreicht.¹¹⁹

In Rom hatte die Riario-Rovere-Sippe seit dem Pontifikat Sixtus' IV. diesen Brauch wieder aufgegriffen. Das Freigrab Sixtus' kam in die Maria geweihte Chorkapelle von St. Peter zu stehen, die sich allerdings nicht an Vierung oder Altarhaus, sondern an das südliche Seitenschiff anschloß.¹²⁰ Unter Julius II. wurden hier zwei Rovere-Kardinäle bestattet.¹²¹ Zu Lebzeiten Sixtus' erhielten Raffaele della Rovere und Kardinal Pietro Riario im Chor von Santi Apostoli ihre Grabmäler. Auch Kardinal Raffaele Riario wurde 1520 dort beigesetzt.¹²² Die Rovere-Kardinäle der Sixtus-Zeit hingegen, Cristoforo, Domenico und Girolamo Basso, besetzten frühzeitig drei Seitenkapellen von Santa Maria del Popolo, von denen Domenico della Rovere seine bereits 1488 wieder veräußerte.¹²³ Heute befindet sich das gemeinsame Grabmal der Kardinäle Cristoforo und Domenico della Rovere in der ersten Kapelle der Südseite. Girolamo Basso della Rovere hatte die dritte Kapelle rechterhand, in der er auch

seinem Vater ein Grabmal gestiftet hatte, für seine Grablege vorgesehen. Diese Sachlage macht deutlich, daß zu Zeiten Sixtus' die Chorkapelle von Santa Maria del Popolo als Kardinalsgrablege der Rovere offensichtlich nicht in Frage kam.¹²⁴

Das Programm Julius' II.

Erst Julius II., durch Sforza gewissermaßen vor vollendete Tatsachen gestellt, setzte für den Chor neue Akzente. Nach Ascanio starb als erster Rovere-Kardinal 1507 Girolamo Basso della Rovere. Statt in der von ihm errichteten Grabkapelle (Abb. 13) wurde er im Chor bestattet. Möglicherweise hatte der Papst Girolamo Basso dies frühzeitig angeboten.¹²⁵ Damit verwandelte sich das Sforza-Mausoleum in eine Sforza-Rovere-Kapelle. Vermutlich war es für Julius von Bedeutung, daß Altarhaus und Chorraum des von Sixtus gestifteten Kirchenbaus nicht allein mit dem Namen eines seiner ehemaligen Erzfeinde verbunden blieben. Allerdings ist nicht sicher, ob der Papst schon 1505 an eine umfassende, auch malerische Dekoration des Chors gedacht hat. Vermutlich war die Ausführung des Grabmals für Ascanio Sforza und schließlich auch für Girolamo Basso della Rovere vorrangig;¹²⁶ ja, möglicherweise hat Julius erst nach 1505 die Idee entwickelt, den Chor in eine Rovere-Kapelle umzuwandeln, während er sich anfangs lediglich verpflichtet fühlte, die Inanspruchnahme von Ascanios Erbe durch die Errichtung eines Grabmonumentes vordergründig abzugelten. Spätestens aber die Entscheidung, Girolamo Basso, sei es mit seinem Einverständnis oder gar gegen seinen Wunsch, im Chor beizusetzen, besiegelt die Umdeutung des Mausoleums.

Hiermit in Zusammenhang steht die Frage, seit wann das Projekt bestand, dem Sforza-Grab ein in der Anlage völlig identisches Pendant zu geben (Abb. 8 u. 9). Die Tatsache, daß sich die Gräber inhaltlich ergänzen – die Nischenfiguren

117 Vgl. Arnaldo Bruschi, „L'architettura“, in: *Santa Maria delle Grazie in Milano*, Mailand 1983, 76f.; sowie Giovanni Agosti, „La fama di Cristoforo Solari“, *Prospettiva*, 46 (1986), 59.

118 Dafür, daß die Grabkapelle tatsächlich auch als Chor diente und von vornherein als solcher gedacht war, gibt es mehrere Indizien. Zwar stammt das heutige Chorgestühl erst aus der Zeit Alexanders VII., doch deutet die außerordentliche Länge der Kapelle auf ihre Bestimmung als Chor. Eine in die Südseite der Apsismauer eingelassene Wendeltreppe schuf eine direkte Verbindung zu den Konventsgebäuden. Vgl. BENTIVOGLIO/VALTIERI, 38 f. 1504 wurden anlässlich einer Totenmesse vorübergehend Sitzbänke in der Vierung aufgestellt (was beweist, daß sich dort kein Chorgestühl befand). Vgl. Burchardus, III, 328. Am 25. November 1512 hingegen findet die Feier der Aufnahme Kaiser Maximilians in die Heilige Liga gegen die Franzosen im vollendeten Bramante-Chor statt. Siehe dazu PARTRIDGE/STARN, 79–81.

119 FROMMEL, 46–51, hat diese Tradition skizziert.

120 Vgl. FROMMEL, 31–33.

121 1504 wird dort Clemente Grosso della Rovere, 1508 Galeotto Franciotti della Rovere beigesetzt. Vgl. FROMMEL, 31.

122 Vgl. FROMMEL, 48f.

123 Die erste, Hieronymus geweihte Kapelle wurde um 1478 von Kardinal Domenico della Rovere gestiftet, s. BENTIVOGLIO/VALTIERI, 84–86. Die zweite Kapelle ist eine Cybo-Stiftung. Die dritte, Augustinus geweihte Kapelle wurde 1484 von Kardinal Girolamo Basso della Rovere gestiftet, ebd., 87–90. Die vierte, Katherina geweihte Kapelle erwarb 1488 Kardinal Costa von dem genannten Kardinal Domenico della Rovere, ebd. 91–93.

124 Über die Gründe läßt sich nur spekulieren. Nicht auszuschließen ist, daß das alte Altarhaus hierfür einfach zu klein war.

125 Die Quellen geben hierüber keine Auskunft. SANUTO, VII, 147 und 150, berichtet, kurz vor seinem Tod habe Basso einige seiner Benefizien seinen Nepoten übergeben wollen, doch habe Julius dies verhindert. Das Vermögen des Kardinals fiel nach dessen Tod dem Papst zu. Dies deutet auf ähnliche Verhältnisse und ein ähnliches Vorgehen des Papstes wie im Fall Ascanio Sforzas.

126 Zu den Grabmälern s. Fritz Burger, *Geschichte des florentinischen Grabmals von den ältesten Zeiten bis Michelangelo*, Straßburg 1904, 272–277; Gerald S. Davies, *Renascence. The Sculptured Tombs of the Fifteenth Century in Rome*, London 1910, 171–179 u. 303–306; G. Haydn Huntley, *Andrea Sansovino. Sculptor and Architect of the Italian Renaissance*, Cambridge 1935, 57–64; John Pope-Hennessy, *Italian High Renaissance and Baroque Sculpture*, London 1963, I, 54 f.; POESCHKE, 125 f.

stellen die vier Kardinaltugenden dar¹²⁷ – spricht für eine gemeinsame Konzeption der Grabmäler und somit freilich für eine frühe Datierung (ab Sommer 1505), während leichte stilistische Differenzen zumindest eine sukzessive Ausführung wahrscheinlich machen. Girolamo Basso della Rovere starb erst am 1. September 1507, doch könnte das Pendant zu dem Sforza-Grabmal zu diesem Zeitpunkt bereits in Vorbereitung gewesen sein, so daß danach lediglich die Inschrift hinzuzufügen war.

Die Ausstattung einer Kapelle mit zwei nahezu identisch gestalteten, als Gegenstücke entworfenen Grabmälern basiert auf einer nicht allzu dichten Tradition. Vereinzelte Beispiele des Mittelalters oder der Frührenaissance, wie etwa die Carafa-Kapelle in San Domenico Maggiore in Neapel aus der zweiten Hälfte des Quattrocento¹²⁸ oder auch das Grabmal Pius' III., das die etwas altertümliche Anlage des Grabmonumentes Pius' II. nachbuchstabiert,¹²⁹ dokumentieren jedoch, daß man in dieser Richtung gedacht hat. Dies gilt auch für die Seitenkapellen von Santa Maria del Popolo, die im großen und ganzen einem einheitlichen Gestaltungskonzept folgen, wozu wohl die durchgängige Beschäftigung und Zusammenarbeit der Pinturicchio- und der Bregno-Werkstatt entscheidend beigetragen haben.¹³⁰ Die Grabmäler selbst indessen bleiben dort individuell wie ihre Auftraggeber. Gerade vor diesem Hintergrund ist es bezeichnend, daß Julius im Chor zwei zum Verwechseln ähnliche Grabmonumente einander gegenüberstellt. Auf diese Weise nivelliert er die unterschiedliche Bedeutung der Kardinäle und schafft ein künstliches Gleichgewicht, das jedoch sehr bald durch die malerische Innendekoration der Chorkapelle und die Glasmalerei zugunsten einer Dominanz der Rovere-Allusionen verschoben wird.

Bramante wird aufgrund einer Zahlung vom Sommer 1509 für Dacharbeiten, deren ordnungsgemäße Ausführung er zu prüfen hatte, als Koordinator der gesamten Innendekoration angesehen, zuweilen sogar für den architektonischen Aufbau der Grabmäler verantwortlich gemacht.¹³¹ Es ist freilich nicht auszuschließen, daß er Sansovino zur Verwendung des Triumphbogenmotivs angeregt und ihm hin-

sichtlich eines logischen und wohlproportionierten Aufbaus Unterstützung geboten hat.¹³² Für eine Zuschreibung des gesamten architektonischen Entwurfs an Bramante gibt es jedoch weder stilistische Indizien, noch Vergleichsbeispiele im Œuvre des Architekten.¹³³ Vielmehr scheint der Entwurf auf den Hochaltar Andrea Bregnos Bezug zu nehmen (Abb. 4).¹³⁴ Vermutlich – darauf deutet auch die spätere Ausmalung – sollte die homogene Erscheinung des Kirchenraums mit den von Pinturicchio und seinen Gehilfen ausgemalten Seitenkapellen und den von der Bregno-Werkstatt ausgeführten Grabmälern gewahrt werden und der Eindruck einer Kontinuität des Rovere-Mäzenatentums in Santa Maria del Popolo entstehen.¹³⁵ Bregnos Altaraufbau in Form eines festgefügt architektonischen Gehäuses, dessen große Mittelarkade mit dem verehrten Marienbild von vertikalen Nischenreihen zu jeder Seite flankiert und von einem Giebel bekrönt wird, steht in einer Altar- und Grabmaltradition oberitalienisch-venezianischer Prägung.¹³⁶ Auch der weitaus anspruchsvollere Piccolomini-Altar von Bregno in Siena folgt einem solchen Konzept.¹³⁷ Sansovino hatte diesem Typus bereits in seinem um 1490 entstandenen Florentiner Corbinelli-Altar eine monumentale, eindeutig an Triumphbögen orientierte Form gegeben.¹³⁸ In Rom wird dies nun weiterentwickelt, der architektonischen

127 Bei dem Sforza-Grabmal erscheinen *Justitia* und *Prudentia*, bei dem Grabmal für Basso della Rovere *Fortitudo* und *Temperantia*. Die Sitzfiguren stellen jeweils *Fides* und *Spes* dar.

128 Ich danke Lorenz Enderlein für diesen Hinweis. Vgl. Roberto Pane, *Il Rinascimento nell'Italia meridionale*, II, Mailand 1977, 156, Abb. 142.

129 Vgl. Renzo U. Montini, *Le tombe dei papi*, Rom 1957, 285–289 u. 303–306.

130 Dies hat auch Claudio Strinati, „La scultura“, in: *Umanesimo*, 35, angedeutet. Vgl. außerdem Roberto Cannatà, „La pittura“, in: *Umanesimo*, 53–60.

131 So BRUSCHI, 450–453 u. 914.

132 In diesem Zusammenhang ist eine 1934 von Middeldorf publizierte Zeichnung im Victoria and Albert Museum London zu erwähnen, die Middeldorf Andrea Sansovino zuschrieb und als mögliche Vorstufe der beiden Grabmäler in Santa Maria del Popolo ansah. Der im Verhältnis zu den ausgeführten Gräbern etwas altertümliche Aufbau des Entwurfs stützt diese These und läßt eine gewisse Einflußnahme Bramantes plausibel erscheinen. Allerdings wäre Sansovino auch eine selbständige Verarbeitung von Anregungen durch antike Monumente sehr bald nach seiner Ankunft in Rom zuzutrauen. Vgl. Ulrich Middeldorf, „Two Sansovino Drawings“, *BurlMag*, 64 (1934), 159–164. Siehe auch POESCHKE, 125 f., mit größerer Vorsicht in der Zuschreibung.

133 Auch von dem in der Literatur in diesem Zusammenhang mehrfach apostrophierten Motiv der *Serliana* kann bei den Grabmälern nicht wirklich die Rede sein, handelt es sich doch um eine vergleichsweise kompakte, zugleich raumspendende Architektur, deren große, von schmalen Traveen flankierte Mittelarkade ähnlich einem Triumphbogen auf Pfeilern ruht, während die vorgestellten Säulen rein dekorative Funktion übernehmen. Dies hat nichts von der leichten und luftigen Konstruktion einer *Serliana*, die sich eher als Fenster- oder Portikusmotiv eignet und dazu dient, (optisch oder auch physisch) passiert zu werden.

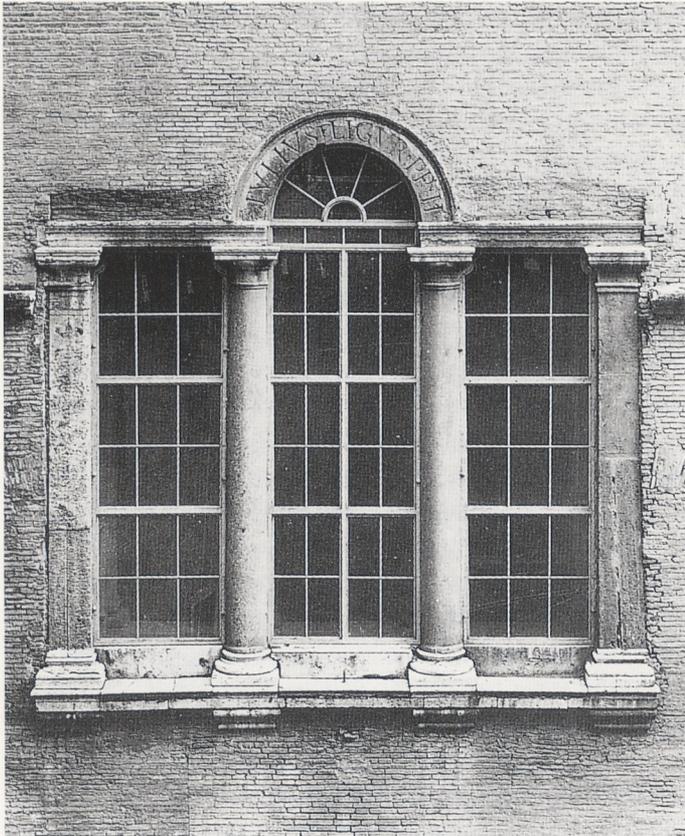
134 Margrit Lisner, „Andrea Sansovino und die Sakramentskapelle der Corbinelli mit Notizen zum alten Chor von S. Spirito in Florenz“, *ZKg*, 50 (1987), 264, hat ebenfalls bei Sansovino Einflüsse Bregnos konstatiert.

135 Bregno war 1503 gestorben. Vgl. Joachim Poeschke, *Die Skulptur der Renaissance in Italien*, I, *Donatello und seine Zeit*, München 1990, 158 f.

136 Vgl. POESCHKE, 125.

137 Siehe dazu POESCHKE, 77 f., Abb. 11.

138 Zum Corbinelli-Altar s. Lisner (wie Anm. 134), 207–274.



17. Rom, Vatikanspalast, Serliana der Sala Regia, Außenansicht

Erscheinung zu größerer Klarheit, Plastizität und Antikennähe verholfen.¹³⁹

Auch die Figuren sind von neuer, antikischer Körperlichkeit und Gewandung. Sowohl bei den Nischen als auch und gerade bei den Sitzfiguren mögen Einflüsse Michelangelos wirksam geworden sein.¹⁴⁰ Jedenfalls wissen wir, daß sich beide Künstler im Spätherbst 1505 in Carrara aufgehalten haben – Sansovino für das Sforza-Monument, Michelangelo für das Juliusgrabmal.¹⁴¹ Das inhaltliche Programm – der Verstorbene als Liegefigur im Zentrum, umgeben von Tugenden, über ihm die Muttergottes als Fürbitterin, schließlich in zentraler und höchster Position Gottvater, begleitet von Engeln – läßt sich hingegen als traditionell beschreiben.¹⁴² Vermutlich lag dies auch im Interesse Julius', der sich in den Inschriften als Stifter nennt und anstelle eines Giebels sein Papstwappen über einer Muschel angebracht hat.

139 Vgl. Anm. 132.

140 Vgl. POESCHKE, 125 f. Neu ist bei Sansovino auch die Liegefigur des Kardinals, der sich als Schlafender dem Betrachter zuwendet. Hier mögen etruskische Vorbilder eine Rolle gespielt haben. Vgl. ebd. Huntley (wie Anm. 126), 60, hat auf mittelalterliche Beispiele in Spanien und England hingewiesen.

141 Siehe Anm. 66.

142 Vgl. POESCHKE, 47 u. 125.

Dies führt zurück zur Gestaltung des Chors als Rovere-Kapelle, zu der auch der wahrscheinlich nachträgliche Einbau der Serlianen gehört (Abb. 11). Hierfür mag Bramante verantwortlich sein, da die Fensterarchitekturen der Chorkapelle mit der in das Frühjahr 1507 datierten Serliana der Sala Regia (Abb. 17) nahezu identisch sind. Die Übereinstimmungen reichen bis ins Detail der dorischen Ordnung.¹⁴³ Hingegen antworten die Fensterserlianen den Grabmalsarchitekturen nur sehr allgemein. Sowohl die Diskrepanzen in der Proportionierung der Öffnungen als auch in der Wahl der Säulenordnung sprechen gegen ein einheitliches, Architektur und Skulptur umfassendes Gesamtkonzept. Eher hat es den Anschein, als habe Bramante auf die Bildarchitekturen der Glasmalerei Einfluß genommen.¹⁴⁴ Mit diesen Bleiglasfenstern, wie auch mit der Deckendekoration Pinturicchios scheint Julius eine Ausstattung gewählt zu haben, die unverwechselbar mit den Rovere assoziiert werden konnte. Die Kombination des Serlianenmotivs, das Bramante erstmals im Auftrag Julius II. – eben in der Sala Regia – zum Einsatz gebracht hatte, mit Glasmalereien, die nach Vasari ebenfalls vom Papst gewünscht worden waren, deutet auf solche Bemühungen. Die Bleiglasfenster der Sala Regia sind nicht erhalten. In Santa Maria del Popolo entwickelt sich die Szenenfolge des Marienlebens und der Kindheit Christi in je sechs, durch die drei Öffnungen der Serliana bestimmten Bildfeldern, die sich auf zwei Register verteilen (Abb. 12). In beiden Fenstern erscheint die Inschrift „Julius II Pontifex Maximus“ und das Papstwappen, im Fenster mit der Kindheit Christi sogar der Eichbaum. Es handelt sich um das klassische Ausstattungsprogramm einer Marienkapelle, wobei der traditionelle Bilderzyklus jedoch nicht als Fresko ausgeführt ist, sondern gleichsam in die Serlianenfenster gebannt scheint, um die schlichte architektonische Gestalt des Chors nicht zu beeinträchtigen.¹⁴⁵

Das Marienprogramm der Bleiglasfenster wird ergänzt durch die Gewölbendekoration Pinturicchios¹⁴⁶ mit der Dar-

143 Vgl. BORSI, 296.

144 Zu Guillaume de Marcillat s. Girolamo Mancini, *Guglielmo de Marcillat. Francese Insuperato Pittore sul Vetro*, Florenz 1909, 12–16; Giuseppe Marchini, *Le vetrate italiane*, Mailand 1956, 55; Nicole Dacos, „Un ‚romaniste‘ français méconnu: Guillaume de Marcillat“, in: *„Il se rendit en Italie“*. *Etudes offertes à André Chastel*, Rom 1987, 135–147. Die verhältnismäßig konservativ komponierten Szenen spielen auf klar definierten Bühnen, wobei die an Bramante geschulte Bildarchitektur auf die gebaute Serliana Bezug nimmt.

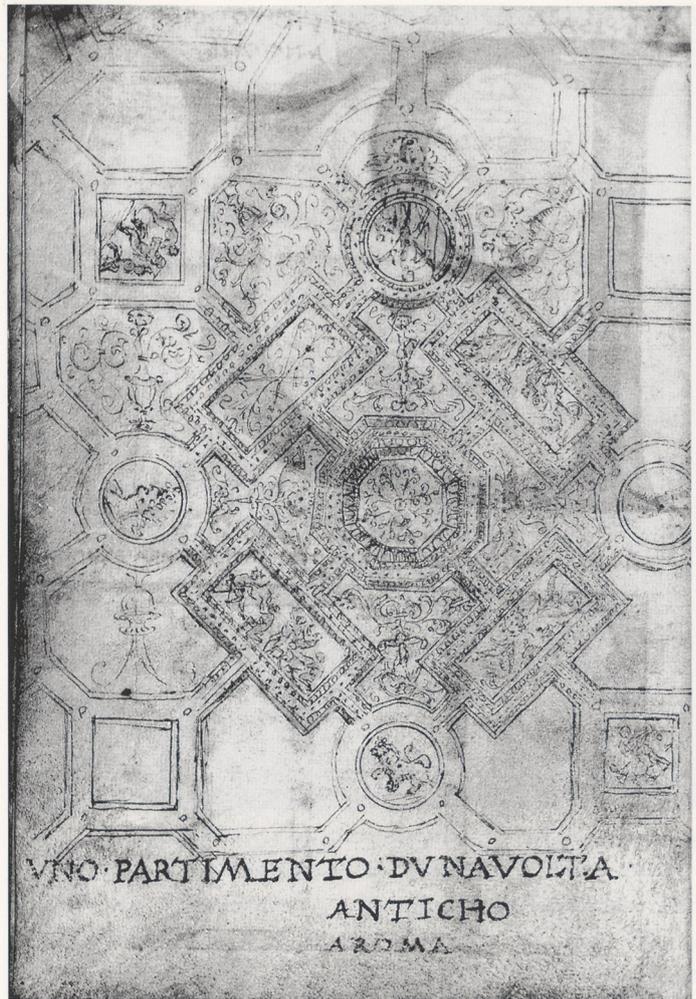
145 Eine solche Maßnahme hatte bereits Brunelleschi in der Pazzi-Kapelle getroffen. Vgl. LUCHS, 182. Seite 192 f. weist sie außerdem auf eine gewisse Häufigkeit von Glasmalereien im Altarhaus bzw. in Chorkapellen zwischen 1490 und 1516 hin. Dabei handelt es sich meist um Marienkirchen. Zu Santa Maria del Popolo s. ebd., 215–218.

146 Vgl. August Schmarsow, *Pinturicchio in Rom*, Stuttgart 1882, 81–84; Ernst Steinmann, *Pinturicchio*, Bielefeld-Leipzig 1898, 104–117; SCHULZ, 35–55; Claudio Strinati, „La volta del coro“, in: *Umanesimo*, 85–98.

stellung einer Marienkrönung im Zentrum, begleitet von Sibyllen, Evangelisten und Kirchenvätern (Abb. 10). Damit ist die Heilsbotschaft zu verfolgen über die Prophezeihungen der Geburt Christi und der Erlösung durch die Sibyllen und über die Evangelien bis hin zu deren Interpretation durch die Kirchenväter, während im Zentrum der Bilderzyklen der Serlianen das Thema der Inkarnation steht.¹⁴⁷

Dieses konventionelle Programm scheint einige Elemente – Marienszenen, Sibyllen, Prophetenmedaillons – der Kapelle Basso della Rovere aufzugreifen (Abb. 13), was seinerseits als Indiz für ein Einverständnis zwischen Julius und Girolamo Basso hinsichtlich seiner Grablege im Chor verstanden werden könnte.¹⁴⁸ Darüberhinaus rekurriert die Ausstattung der Chorkapelle mit der Darstellung der Kirchenväter sowie des Evangelisten Lukas, der die Muttergottes malt, auf den Hochaltar. Der Legende nach stammte die dort befindliche Ikone aus der Hand des Evangelisten selbst.¹⁴⁹ Auch die Wahl Pinturicchios führt zur Ausschmückung der Rovere-Kapellen von Santa Maria del Popolo zu Zeiten Sixtus' IV. zurück.¹⁵⁰ Formal ist der Gewölbeschmuck freilich auf die Höhe der Zeit gebracht. Das Dekorationssystem ist der Gewölbestuckierung des Hauptsaaes der großen Thermenanlage der Villa Hadriana entlehnt. Giuliano da Sangallo hat es in seinem *Taccuino Senese*, fol. 13v, überliefert (Abb. 18).¹⁵¹ Er hat denselben Ausschnitt der Dekoration zeichnerisch ausgearbeitet, den auch Pinturicchio zum Ausgangspunkt seiner Ausmalung des Chorjoches wählt. Dies könnte darauf deuten, daß der Maler vielleicht das Original in Tivoli nicht selbst studiert, sondern eine zeichnerische Vorlage benutzt hat. Ob Giuliano da Sangallo in diesem Fall tatsächlich eine Rolle spielt, ist nicht zu entscheiden.¹⁵²

Ähnliche Deckenausmalungen entstanden nahezu gleichzeitig (1508) ebenfalls im Auftrag Julius' II. in den Stanzen des Vatikanischen Palastes. Hier traten Perugino, Bramantino und Sodoma als maßgebende Künstlerpersönlichkeiten auf. Und auch dort scheinen antike Gewölbestuckierungen Pate gestanden zu haben. Dabei zieht sich die Kassettierung jeweils bis zum Gewölbeansatz.¹⁵³ Genau dies ist im Chor-



18. Giuliano da Sangallo, Gewölbedekoration des Hauptsaaes der großen Thermenanlage der Villa Adriana in Tivoli. *Taccuino Senese*, fol. 13v

joch von Santa Maria del Popolo nicht der Fall. Über groteskengeschmückten Gewölbezwickeln, die von einem dreiteiligen Gebälk begrenzt werden, plazierte Pinturicchio illusionistische Ädikulen, in denen die vier Kirchenväter thronen (Abb. 11). Zwischen ihnen steigen die gewölbetragenden Bögen auf, die durch eine reiche Profilierung markiert

147 Zum Programm der Dekoration s. PARTRIDGE/STARN, 75–103, speziell S. 92 f.

148 Zur Kapelle Basso della Rovere s. BENTIVOGLIO/VALTIERI, 87–90.

149 BENTIVOGLIO/VALTIERI, 42. Siehe zu diesem Komplex des Kultbildes auch Gerhard Wolf, *Salus populi Romani. Die Geschichte römischer Kultbilder im Mittelalter*, Weinheim 1990, 167 u. 212.

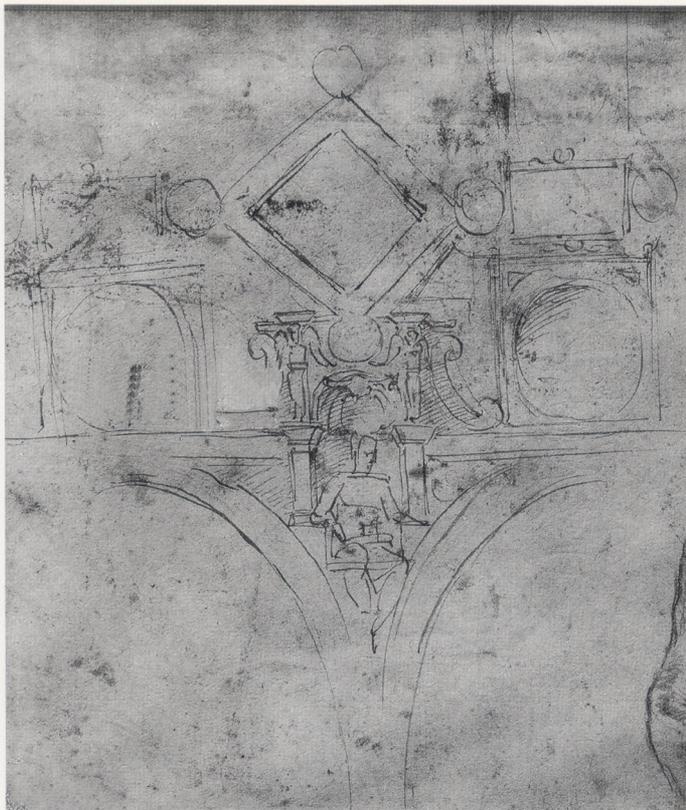
150 Vgl. Schmarsow 1882 (wie Anm. 146), 82. Außerdem hatte Pinturicchio den Palast Giulianos della Rovere bei Ss. Apostoli ausgemalt. S. dazu Anna Cavallaro, „Pinturicchio l'antico e il cardinale Domenico della Rovere“, in: *Umanesimo*, 61–67.

151 Siehe hierzu SCHULZ, 51. Der *Taccuino Senese* wurde publiziert von

Rodolfo Falb, *Il taccuino senese di Giuliano da Sangallo*, Siena 1902. Vgl. ebd., Taf. XII. Siehe auch Stefano Borsi, *Giuliano da Sangallo. I disegni di architettura e dell'antico*, Rom 1985, 265–267.

152 Wir wissen nicht, ob Giuliano da Sangallo mit den Ausstattungsprojekten des Chors von Santa Maria del Popolo in Berührung gekommen ist. Huntley (wie Anm. 126), 54, äußerte die Vermutung, Sangallo habe Sansovino nach Rom vermittelt. Zum Verhältnis beider Künstler s. Hildegard Utz, „Giuliano da Sangallo und Andrea Sansovino“, *Storia dell'arte*, 19 (1973), 211–216.

153 Roger Jones u. Nicholas Penny, *Raphael*, New Haven-London 1983, 55–57.



19. Michelangelo, Entwurf für die Decke der Sixtinischen Kapelle.
London, British Museum, Inv.-Nr. 1859-6-25-567

werden. Zwischen die Scheitelzonen dieser Bögen spannt sich nun, einem Segel gleich, die oktagonale, all'antica gegliederte Gewölbefläche. Das Ensemble ist durch einen völlig atektonischen Aufbau charakterisiert, der sich, dies hat Schulz erkannt, partiell aus der Schwierigkeit erklärt, das antike, für Tonnen- oder großflächige Kreuzgewölbe konzipierte Dekorationssystem mit dem verhältnismäßig kleinen Segelgewölbe in Einklang zu bringen. Als problematisch erweist sich dabei vor allem die Pendentifzone, die durch schmale und steil ansteigende Gewölbezwickel gekennzeichnet ist.¹⁵⁴

Die Idee, diese Zwickel mit illusionistischen Thronädikulen zu füllen, könnte Pinturicchio von den frühen Entwürfen Michelangelos für die Sixtinische Decke übernommen haben, wie Schulz bereits gesehen hat.¹⁵⁵ In diesem Zusammenhang ist vor allem die Londoner Zeichnung von Belang, in der Michelangelo die Schwierigkeit erwartungsgemäß elegant löst (Abb. 19).¹⁵⁶ In diesem Entwurf scheinen die Ädikulen gleichsam zwischen den Bögen eingehängt, die Figu-

ren sitzen tatsächlich in den Zwickelfeldern, während die illusionistischen Gehäuse Pinturicchios auf imaginären Gehäusen über atektonischen Ornamentfeldern schweben. Michelangelo gelingt es, die illusionistischen Architekturen in den ansteigenden Wölbflächen mit der geometrischen Felderung des Gewölbespiegels all'antica formal zu verschränken, indem er die Rhomben mit Hilfe kleiner Tondi an den Ecken scheinbar in die Ädikulen einhängt, illusionistische und Flächendekoration sozusagen miteinander verzahnt. Demgegenüber weist die Lösung Pinturicchios einige Schwachstellen auf: Die gleichsam als Trompen fungierenden Ädikulen bleiben zu allen Seiten ohne überzeugende architektonische Stütze und im Ensemble der Chorkapelle ohne formale Vorbereitung. Dies ist ein weiteres Indiz für eine zumindest problematische Koordination der Dekorationselemente, die man Bramante nicht zuschreiben möchte.

Gemeinsam mit den Fensterserlianen und den Grabmälern läßt der malerische Schmuck Pinturicchios erkennen, daß das Anliegen, mit der Kapelle ein in all seinen Bestandteilen künstlerisch durchdachtes „Gesamtkunstwerk“ zu schaffen, sekundär war. Ausschlaggebend für die Gestaltung des Chors scheinen vielmehr bestimmte Präferenzen des Papstes gewesen zu sein, wie etwa der Wunsch nach einer antikisierenden Gewölbekoration und französischen Glasmalereien. Zweifellos beabsichtigte Julius, der ehemaligen „capella Ascanii“ seine persönliche Prägung zu geben und das neue Rovere-Patronat anschaulich werden zu lassen. Gerade das (angesichts des Kirchenpatroziniums freilich naheliegende) Marienprogramm macht überdies einen bewußten Rückgriff auf die Chor- und Grabkapelle Sixtus' IV. glaubhaft.¹⁵⁷ Dabei ist zu beobachten, daß die gleichzeitigen Arbeiten im Vatikan jeweils Maßstäbe setzten oder Modellcharakter besaßen, wengleich bei Santa Maria del Popolo die Ansprüche – entsprechend der geringeren Bedeu-

154 Vgl. SCHULZ, 49. Zum Problem der Gewölbezwickel s. auch Anm. 10.
155 SCHULZ, 51 f.

156 London, British Museum, Inv. Nr. 1859-6-25-567. Siehe auch das Blatt in Detroit, Institute of Arts, Inv. Nr. 27, 2r. Der Papst plante bereits seit 1506, die Decke der Sixtinischen Kapelle ausmalen zu lassen. Michelangelo sträubte sich zunächst, begann aber schließlich 1508 mit der Ausmalung. Unmittelbar vorher müssen die Zeichnungen entstanden sein. 1523 beschreibt er sein erstes Projekt (das er schließlich verwirft): „e'l disegno primo di decta opera furono dodici Apostoli nelle lunecte e'l resto un certo partimento ripieno d'adornamenti, chome s'usa.“ Zit. nach: Paola Barocchi u. Renzo Ristoni (Hrsg.), *Il Carteggio di Michelangelo*, III, Florenz 1973, 8. Zu den Projekten s. zuletzt Kathleen Weil-Garris Brandt, „Michelangelo's Early Projects for the Sistine Ceiling: Their Practical and Artistic Consequences“, in: Craig Hugh Smyth (Hrsg.), *Michelangelo Drawings*, Hanover-London 1992 (National Gallery of Art, Washington, Studies in the History of Art, 33), 57–88; sowie Christoph Luitpold Frommel, „Michelangelo e il sistema architettonico della volta sistina“, in: *Michelangelo. The Sistine Chapel. Atti del Convegno Internazionale di Studi*. Città del Vaticano 26–31 marzo 1990 (im Druck).

157 Zur Kapelle Sixtus' IV. s. FROMMEL, 31–33.

tung der Aufgabe – im Sinne einer „zweiten Garnitur“ von vornherein zurückgestuft wurden. Für sein vermutlich freistehend geplantes Mausoleum wählte Julius Michelangelo, für die Wandgrabmäler der Kardinäle Sforza und Basso della Rovere Sansovino. Michelangelo beauftragte er auch mit der Ausmalung der Sixtina, die Deckendekoration von Santa Maria del Popolo vergab er an Pinturicchio. In jedem Fall scheint der Papst nicht nur auf das Programm, sondern auch auf die Gestaltung Einfluß genommen haben. Dem Anschein nach ist er der Initiator der Pendantgräber, genauso wie er die Entscheidung für eine Gewölbemalerei all’antica getroffen haben wird. Im Vatikan waren die Stanzungen nach dem Vorbild antiker Deckendekorationen ausgemalt worden, und selbst für die Sixtina versuchte der Papst Michelangelo ein solches System vorzuschreiben.¹⁵⁸ Schließlich ist auch die mit Glasmalereien Marcillats versehene Serliana nur in ihrer Analogie zur Sala Regia zu erklären.

Diese durch den Auftraggeber gewollte mehrschichtige Bezugnahme auf das Rovere-Mäzenatentum im Vatikan scheint sich – vielleicht unwillkürlich – auf die ausführenden Künstler übertragen zu haben. Ebenso wie sich Sansovino in seinen Grabmälern mit Michelangelos innovativen Ideen für das Juliusgrab, die er bei dem gleichzeitigen Aufenthalt der beiden Bildhauer in Carrara im Spätherbst 1505 kennengelernt haben könnte, auseinandersetzt, orientiert sich Pinturicchio an Michelangelos Planungen für die Sixtina.¹⁵⁹ Und Bramante wiederholt die von ihm selbst für die Sala Regia geschaffene Serliana. Letztlich scheinen diese Allusionen und Reflexe wichtiger gewesen zu sein als der Wunsch, ein homogenes Ganzes zu schaffen. Zweifellos fehlte eine überragende Künstlerpersönlichkeit, die die Oberhand über die verschiedenen Dekorationsmaßnahmen behielt, und die es vermocht hätte, die verschiedenen Gattungen und vom Papst gewünschten Ausstattungselemente einem einheitlichen Konzept zu integrieren.¹⁶⁰ In Anbetracht der heutigen Erscheinung der Kapelle ist kaum vorstellbar, daß Bramante die sukzessive Dekoration der Kapelle kontinuierlich beaufsichtigen und auf die Entwürfe Sansovinos und Pinturicchios nachhaltigen Einfluß nehmen konnte. Vielmehr ist anzunehmen, daß er unter Julius, der sehr klare Vorstellungen hierfür entwickelt hatte, nurmehr punktuell in das Geschehen an Santa Maria del Popolo eingriff, beziehungs-

weise hin und wieder konsultiert wurde. Im übrigen hatte Bramante schon 1505/06 bei der Planung von St. Peter erfahren müssen, welche geringe Realisierungschancen baukünstlerische Idealkonzeptionen bei dem Rovere-Papst besaßen. Julius’ kunstpolitische Überlegungen blieben dahinter zurück und gingen zugleich darüber hinaus.

Die außerordentliche Bedeutung, die Julius II. Santa Maria del Popolo beimaß, zeigt sich nicht nur an den zahlreichen Besuchen und Feiern, die der Papst hier abhielt,¹⁶¹ sondern auch daran, daß er der Kirche noch vor seinem Tod sein von Raffael 1511/12 gemaltes Porträt (National Gallery, London), möglicherweise sogar Raffaels Madonna di Loreto (Chantilly, Musée Condé) schenkte.¹⁶² Das Porträt wurde in der Woche des 8. September 1513, also zum Fest der Geburt Mariens, auf dem Altar aufgestellt. Seit Sixtus IV. hatte der Papst einmal im Jahr, eben an diesem Festtag, die Messe in Santa Maria del Popolo gelesen. Seit den vierziger Jahren des Cinquecento ist dann an Festtagen die Aufhängung des Papstporträts und als Gegenstück dazu der Madonna di Loreto an den Vierungspfählern der Kirche dokumentiert.¹⁶³ Die ursprüngliche Bestimmung des Bildnisses, wie auch der Madonna ist unbekannt, seine Aufstellung 1513, kurz nach dem Tod des Papstes, jedoch sehr bemerkenswert. Partridge und Starn sahen in dem Porträt ein aus dem Zusammenhang des Altarbildes gelöstes Stifterbildnis, das nun autonom im Rahmen eines Ensembles, hier der Chorkapellenausstattung, auftritt.¹⁶⁴ Im Hinblick auf die jährlich einmal zu diesem Zeitpunkt vom Papst gelesene Messe scheint das Porträt in seiner temporären Aufstellung die Rolle eines Vertreters des soeben verstorbenen Julius’ eingenommen zu haben.¹⁶⁵

Dies veranschaulicht noch einmal, wie sehr Julius II. daran gelegen war und welches besonderes Engagement er darauf verwandte, seinen Namen auf alle Zeiten mit dem Chor von Santa Maria del Popolo in Verbindung zu bringen

158 SCHULZ, 54.

159 Möglicherweise ist der Papst hier selbst als Vermittler aufgetreten und hat Pinturicchio die konstitutiven Elemente, nämlich Thronädikulen in den Gewölbezwickeln und eine antikisierende Felderung für den Gewölbespiegel, vorgegeben.

160 Der Interpretation BRUSCHIS, 452, kann ich nicht folgen.

161 Am Palmsonntag 1507 kehrt Julius II. siegreich von seiner Bologna-Kampagne zurück. Bei seinem feierlichen Einzug segnet er den Marienaltar von Santa Maria del Popolo. Im September 1508 ruft Julius die Madonna zur Gesundung seines todkranken Neffen Galeotto della Rovere an. Am 25. November 1512 findet die Feier der Aufnahme Kaiser Maximilians in die Heilige Liga im Bramante-Chor statt. Vgl. PARTRIDGE/STARN, 76–81.

162 Siehe Jones u. Penny 1983 (wie Anm. 153), 88 u. Abb. 98; sowie 157 f. u. Abb. 164.

163 PARTRIDGE/STARN, 102 f., deuten die Madonna di Loreto und das Papstporträt als Gegenstücke.

164 PARTRIDGE/STARN, 97–99. Ein ähnlicher Fall ist in Wien nachweisbar. Dort wurde im Chor von Sankt Stefan das Porträt Herzog Rudolfs des Stifters aufgehängt, „offenbar um der Gebete jenes Kapitels teilhaftig zu werden“; vgl. FROMMEL, 47.

165 Ich danke Michael Rohlmann für einige Hinweise in dieser Frage. Michael Rohlmann bereitet eine Studie über Porträts Julius’ II. vor.

– unter Vernachlässigung allzu skrupulöser Überlegungen und mit beachtlichem, auch am heutigen Forschungsstand ablesbarem Erfolg. Die Gesamtheit der Quellen und die Gestalt des Ensembles machen hingegen evident, daß die Ursprünge der Chorkapelle und ihre architektonische Form

166 Der Klosterhof von Santa Maria della Pace in Rom entstand zwischen 1501 und 1504 im Auftrag des Kardinals Oliviero Carafa, der auch Kontakte zu Ascanio Sforza unterhielt. Vgl. BORSI, 225–229. Als Auftraggeber des nach 1500 (vermutlich 1502, doch bleibt die Datierung umstritten) errichteten Tempietto bei San Pietro in Montorio trat der Kardinal und Vertreter des spanischen Königspaars in Rom Bernardino Lopez de Carvajal auf. In den Jahren des Borgia-Pontifikates stand Carvajal in enger Verbindung zu Carafa. Vgl. ebd.,

der Initiative und dem Patronat des Mailänder Kardinals Ascanio Sforza zuzuschreiben sind. Auf diese Weise dürfte Sforza als Mäzen und Mentor Bramantes aufgetreten und ihm gemeinsam mit den Kardinälen Carafa und Carvajal¹⁶⁶ den Weg für seine brillante Karriere in Rom gebnet haben.

251–259. Siehe außerdem Hubertus Günther, *Bramantes Tempietto. Die Memorialanlage der Kreuzigung Petri in San Pietro in Montorio*, Diss., München 1973 (masch.-schr. Ms.); sowie ders., „Bramantes Hofprojekt um den Tempietto und seine Darstellung in Serlios Drittem Buch“, in: *Studi Bramanteschi. Atti del Congresso Internazionale Milano-Urbino-Roma 1970*, Rom 1974, 483–501. Zu San Pietro in Montorio bereite ich eine gesonderte Studie vor.

ABKÜRZUNGEN UND MEHRFACH ZITIERTE LITERATUR

- | | | | |
|----------------------|--|--------------------|--|
| ALBERICI | Jacobus de Albericis, <i>Historiarum sanctissimae et gloriosissimae Virginis Deiparae de populo almae urbis Compendium</i> , Rom 1599. | METTERNICH/THOENES | Franz Graf Wolff Metternich u. Christoph Thoenes, <i>Die frühen St.-Peter-Entwürfe 1505–1514</i> , Tübingen 1987. |
| ALBERTINI | Francisci Albertini, <i>Opusculum de mirabilibus novae urbis Romae (Rom 1510)</i> , hg. v. August Schmarsow, Heilbronn 1886. | PARTRIDGE/STARN | Loren Partridge u. Randolph Starn, <i>A Renaissance Likeness. Art and Culture in Raphael's Julius II</i> , Berkeley 1980. |
| BENTIVOGLIO/VALTIERI | Enzo Bentivoglio u. Simonetta Valtieri, <i>Santa Maria del Popolo</i> , Rom 1976. | PASTOR | Ludwig von Pastor, <i>Geschichte der Päpste im Zeitalter der Renaissance</i> , Freiburg-Rom, Band III, 1 u. 2, 11. Aufl. 1956. |
| BOLOGNA | Giulia Bologna, „Un fratello del Moro letterato e bibliofilo: Ascanio Maria Sforza“, in: <i>Milano nell'età di Ludovico il Moro. Atti del convegno internazionale 28 febbraio – 4 marzo 1983</i> , Mailand 1983, I, 293–332. | POESCHKE | Joachim Poeschke, <i>Die Skulptur der Renaissance in Italien, II, Michelangelo und seine Zeit</i> , München 1992. |
| BORSI | Franco Borsi, <i>Bramante</i> , Mailand 1989. | SANUTO | Marino Sanuto, <i>I Diarii</i> , Venedig 1879–1903, Reprint Bologna 1969–70. |
| BRUSCHI | Arnaldo Bruschi, <i>Bramante architetto</i> , Bari 1969. | SCHULZ | Jürgen Schulz, „Pinturicchio and the Revival of Antiquity“, <i>JWCI</i> , 25 (1962), 35–55. |
| BURCHARDUS | Johannis Burchardi, <i>Diarium sive rerum urbanarum commentarii (1483–1506)</i> , hg. v. L. Thuasne, Paris 1883–1885. | <i>Umanesimo</i> | <i>Umanesimo e primo Rinascimento in Santa Maria del Popolo</i> , Ausstellungskatalog, hg. v. R. Cannatà u. a., Rom 1981. |
| FROMMEL | Christoph Luitpold Frommel, „Capella Julia: Die Grabkapelle Papst Julius' II. in Neu-St. Peter“, <i>ZKg</i> , 40 (1977), 26–62. | VALTIERI | Simonetta Valtieri Bentivoglio, „Il coro di Santa Maria del Popolo e il coro detto ‚del Rossellino‘ di S. Pietro“, <i>FlorMitt</i> , 20 (1976), 197–204. |
| LANDUCCI | Ambrogio Landucci, <i>Origine del Tempio dedicato in Roma alla Vergine madre di Dio presso alla porta Flaminia detta hoggi del Popolo</i> , Rom 1646. | URBAN | Günter Urban, „Die Kirchenbaukunst des Quattrocento in Rom“, <i>RömJbKg</i> , 9–10 (1961–62), 154–176. |
| LAVAGNINO | Emilio Lavagnino, <i>Santa Maria del Popolo</i> , Rom 1928. | WALSH | Katherine Walsh, „Päpstliche Kurie und Reformideologie am Beispiel von Santa Maria del Popolo in Rom“, <i>Archivium historiae pontificae</i> , 20 (1982), 129–161. |
| LUCHS | Alison Luchs, „Stained Glass above Renaissance Altars: Figural Windows in Italian Church Architecture from Brunelleschi to Bramante“, <i>ZKg</i> , 48 (1985), 177–224. | WERDEHAUSEN | Anna Elisabeth Werdehausen, <i>Bramante und das Kloster S. Ambrogio in Mailand</i> , Worms 1990. |
| MARIANO | Fra Mariano da Firenze, <i>Itinerarium Urbis Romae</i> , hg. v. P. Enrico Bulletti, Rom 1931. | | |