

NICOLE RIEGEL

SAN PIETRO IN MONTORIO IN ROM

DIE VOTIVKIRCHE DER KATHOLISCHEN KÖNIGE ISABELLA UND FERDINAND VON SPANIEN

Für Anregung und Unterstützung danke ich Christoph Luitpold Frommel, Stefan Kummer und Georg Satzinger. Die Studie entstand 1995/96 im Rahmen eines Postdoc-Stipendiums der Bibliotheca Hertziana in Rom. Das Manuskript lag der Redaktion seit August 1997 vor. Der Anfang 1998 erschienene Aufsatz von Flavia Cantatore, die hinsichtlich

des Bauverlaufs zu teilweise ähnlichen Ergebnissen kommt, konnte nicht mehr berücksichtigt werden. Vgl. Flavia Cantatore, »La chiesa di San Pietro in Montorio a Roma: ricerche ed ipotesi intorno alla fabbrica tra XV e XVI secolo«, *Quaderni dell'Istituto di storia dell'architettura*, 24 (1994), S. 3–34. Druckjahr von Heft 24 war 1998, vgl. ebd., S. 2 unten.

INHALT

Einleitung	275
Forschungsstand	280
Diskussion der Quellen	281
Baubefund	288
Baugeschichte	295
Amedeo Menez de Sylva und seine Klostergründungen in der Lombardei	297
Die Katholischen Könige Isabella und Ferdinand von Spanien als Bauherren	304
Die Rolle des Bernardino de Carvajal	308
Die Architektenfrage	309
San Pietro in der Baukunst des römischen Quattrocento	316

Einleitung

Der im letzten Viertel des 15. Jahrhunderts durch die spanischen Könige errichtete Baukomplex von San Pietro in Montorio, in dessen Kreuzgang kurz nach 1500 Bramantes Tempietto entstand, wurde bereits im Laufe des Cinquecento nur noch am Rande und im Schatten des kleinen Rundtempels wahrgenommen. Während sich in Bramantes Monopteros eine Reihe entscheidender Neuerungen der Renaissancebaukunst realisierten, stand die Klosterkirche, ein kreuzgewölbter, kapellenbegleiteter Saalbau mit sparsam dekorierter Travertinfassade (Abb. 1–4), für eine vergleichsweise altertümliche Bauweise. Wenn auch Francesco Albertini in seinem »Opusculum« 1510 den Tempietto noch gar nicht erwähnte und der Franziskaner Fra Mariano da Firenze das über dem legendären Kreuzigungsort Petri errichtete Monument lediglich als ein im Klosterhof befindliches »Ciborium« bezeichnete, so läßt doch die Vielzahl der zeitgenössischen Zeichnungen keinen Zweifel daran, daß Bramantes Architektur den Hauptanziehungspunkt des Gianicolo darstellte.¹ Serlios Aufnahme des Tempietto in das 3. Buch seines Traktates bezeichnete den Höhepunkt der außerordentlichen Wirkung und legte die überragende

Bedeutung der Kapelle ein für allemal fest.² Der Kirchenbau selbst – in Serlios Holzschnitt nicht nur fragmentarisch, sondern auch fehlerhaft wiedergegeben (Abb. 5)³ – blieb allein im Hinblick auf die Möglichkeiten zur Verwirklichung des geplanten runden Hofes von Interesse. Vor diesem Hintergrund braucht es nicht zu erstaunen, daß Vasari die mündlich überlieferte Zuschreibung des Quattrocentobaus an Baccio Pontelli nicht bestätigen konnte und – im Gegensatz zu seiner Lobrede auf den Tempietto – sich bezüglich der Kirche jeglichen Urteils enthielt.⁴ Die Folgezeit brachte hier keine Veränderungen; allenfalls die reiche Innendekoration, der Hochaltar mit Raffaels Transfiguration und die (teilweise päpstlichen) Ausstattungsmaßnahmen des späten 16. und 17. Jahrhunderts forderten zur Bewunderung heraus.⁵ Abgesehen von zwei flüchtigen, Baldassare Peruzzi zugeschriebenen Skizzen des Kircheninneren (Abb. 6–7)

Serlio, *Il terzo libro, nel qual si figurano e descrivono le antiquita di Roma*, Venedig 1540, fol. XLI. Siehe außerdem Hubertus Günther, »Bramantes Hofprojekt um den Tempietto und seine Darstellung in Serlios Drittem Buch«, in: *Studi bramanteschi. Atti del Convegno Internazionale Milano-Urbino-Roma 1970*, Rom 1974, S. 483–501. Zur weiteren Rezeptionsgeschichte siehe Borsi (wie Anm. 1), S. 255f.

¹ Albertini schreibt über San Pietro in Montorio (fol. 82v): »Ecclesia S. Petri in monte aureo sive Ianiculo perpulchra a fundamentis restituta a regina Hispanorum« und weiter unten (fol. 85r): »Sunt in Urbe multae capellae ornatissimae: ut est in ecclesia S. Mariae de ara coeli, et de pace, et S. Petri in monte aureo et S. Marci et Honofrii et aliarum ecclesiarum.« Vgl. Francesco Albertini, *Opusculum de Mirabilibus Novae Urbis Romae* (Rom 1510), hg. v. August Schmarsow, Heilbronn 1886, S. 9 u. 18. Fra Mariano gibt eine kurze Geschichte des Klosters, an deren Ende es heißt: »Ibique magnum marmoreumque ciborium columnis ornatum ad magnitudinem ablati collis cum altare et cavernula Amadaei, ut visitur, extruxit.« Vgl. Fra Mariano da Firenze, *Itinerarium Urbis Romae*, hg. v. Enrico Bulletti, Rom 1931, S. 98. Im Gegensatz zu diesen dürftigen schriftlichen Notizen scheint der Tempietto häufig gezeichnet worden zu sein. Erwähnt seien hier nur das römische Skizzenbuch des »Italieners X«, Gabinetto Nazionale delle Stampe, Rom, Vol. 2510, fol. 4r-v (große Zeichnungen) und fol. 4r-5v, 7r-v (kleine Zeichnungen), sowie der Kasseler Kodex, Staatliche Kunstsammlungen Kassel, Fol. A 45, fol. 17v, 20r-21v, 26v. Siehe dazu Hubertus Günther, *Das Studium der antiken Architektur in den Zeichnungen der Hochrenaissance*, Tübingen 1988, S. 375f., Taf. 70, S. 74–78, S. 117f. Einen größeren Überblick über die Zeichnungen des Tempietto gibt Franco Borsi, *Bramante*, Mailand 1989, S. 256.

² In Serlios 3. Buch erscheint ein Grundriß des Hofprojektes sowie der Tempietto selbst in Grundriß, Aufriß und Schnitt. Vgl. Sebastiano

³ Auf Serlios seitenverkehrtem Grundriß (fol. 67r, vgl. Anm. 2) ist lediglich die Nordflanke der Kirche wiedergegeben. Die Abstände der Apsidiolen erscheinen gegenüber dem tatsächlichen Zustand vergrößert; die große, querarmartige Konche fehlt; an ihrer Stelle ist eine weitere Apsidiale eingefügt, sodaß sich eine Folge von fünf identischen Kapellen ergibt. Aufgrund der differierenden Maße befindet sich die Verbindungstür zwischen Kirchenraum und rundem Hof nicht im Scheitel der vierten, sondern in dem der dritten, hier der mittleren Kapelle. Die im Bereich der Nordkonche problematische Einpassung des Bramante-Projekts in die bestehende Hofanlage wurde hierdurch verschleiert. Für eine spätere Versetzung der Verbindungstür zum Hof gibt es am Bau selbst keine Anhaltspunkte. Vgl. hierzu KUHN-FORTE 1997, S. 935–1090.

⁴ Vgl. VASARI 1878–85. In der Vita Bramantes spendet Vasari dem Tempietto großes Lob (ebd., Bd. 4, S. 160); zur Klosterkirche selbst schreibt er in der Vita Pontellis: »Affermano molti, che il disegno della chiesa a San Piero in Montorio in Roma fu di mano di Baccio; ma io non posso dire con verità d'haver trovato che così sia. La qual chiesa fu fabbricata a spese del re di Portogallo, quasi nel medesimo tempo che la nazione spagnuola fece fare in Roma la chiesa di San Iacopo.« (VASARI 1878–85, Bd. 2, S. 653).

⁵ Man vergleiche hierzu die Romführer von Felini und Titi: Pietro Martire Felini, *Trattato nuovo delle cose meravigliose dell'alma Città di Roma* (Rom 1610), hg. v. Otto Lehmann-Brockhaus u. Stephan Waetzoldt, Berlin 1969, S. 39f.; Filippo Titi, *Studio di pittura, scoltura et architettura, nelle chiese di Roma* (1674–1763), hg. v. Bruno Contardi u. Serena Romano, Bd. 1, Florenz 1987, S. 24f.



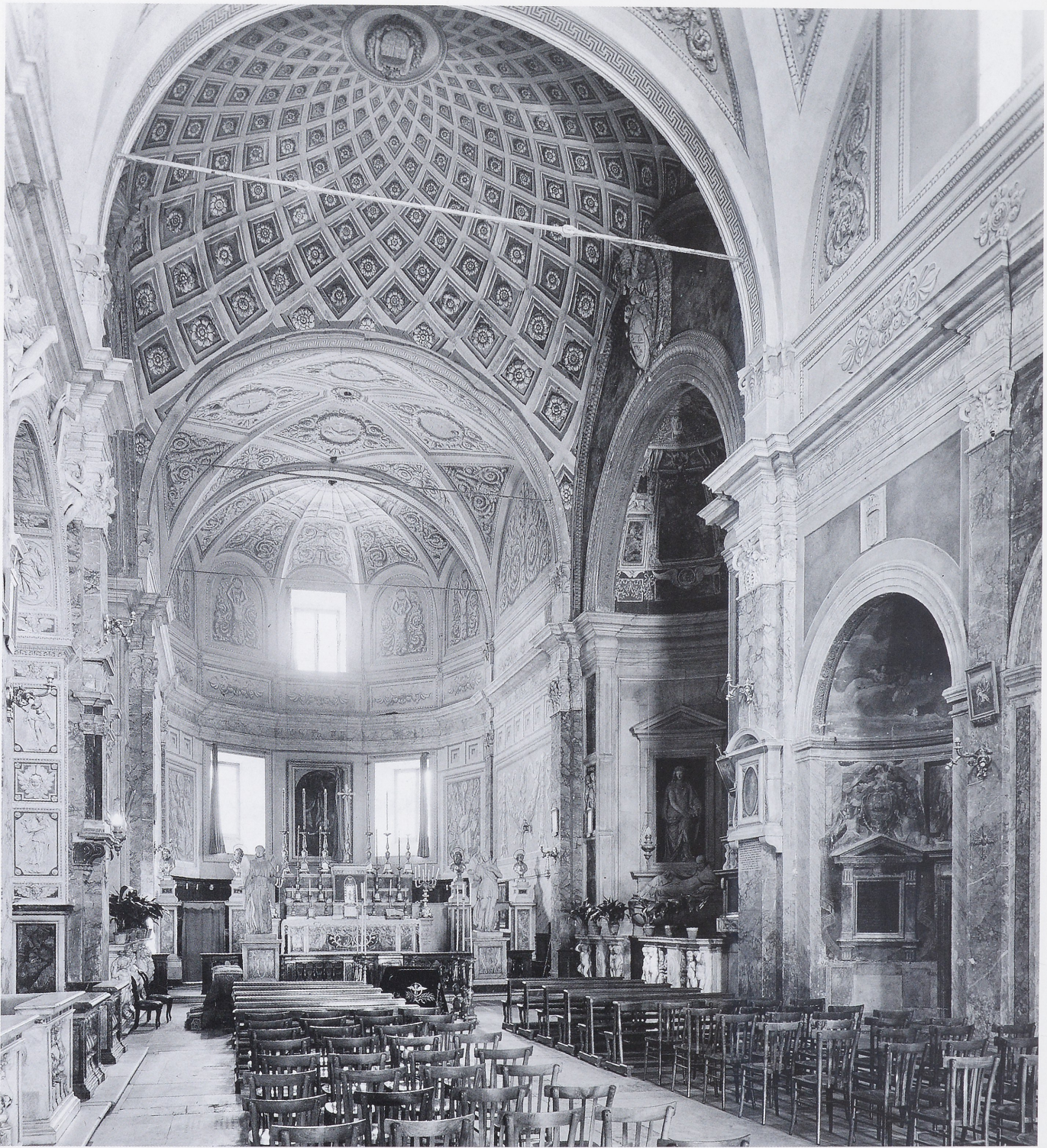
1. Rom, San Pietro in Montorio, Fassade

gegenüber

2. Rom, San Pietro in Montorio, Apsis und Südflanke

3. Rom, San Pietro in Montorio, Südflanke

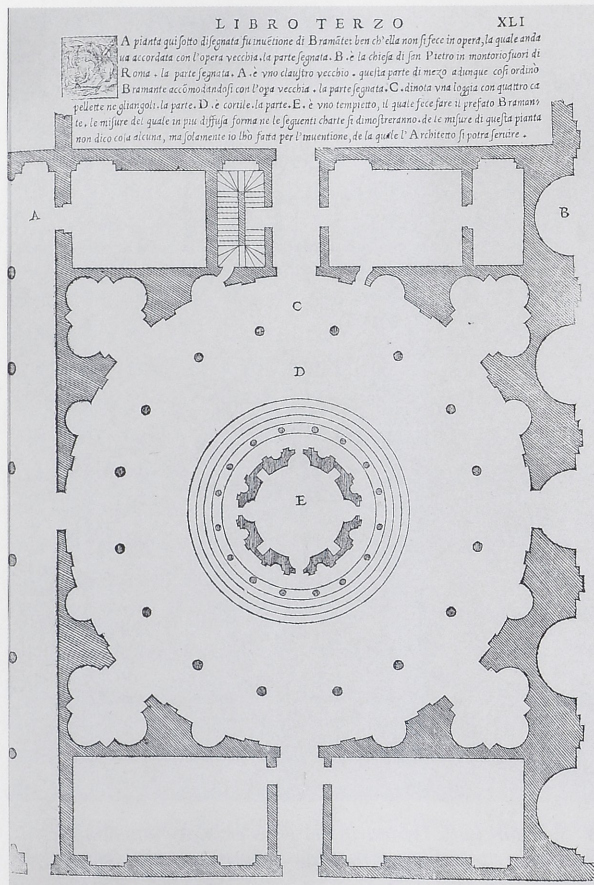




4. Rom, San Pietro in Montorio, Inneres gegen Westen

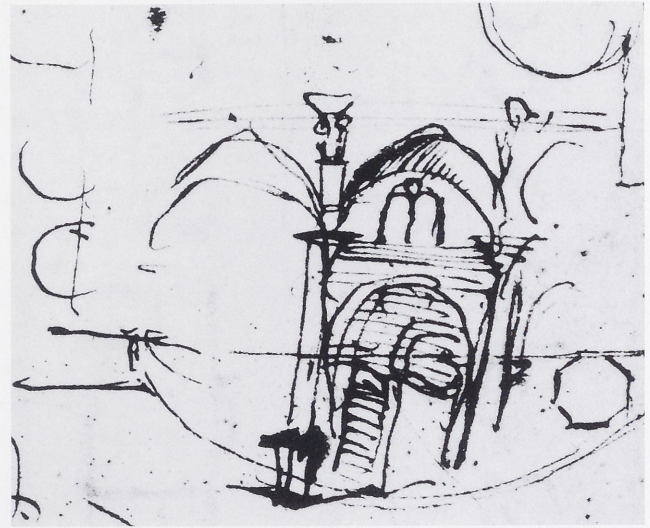
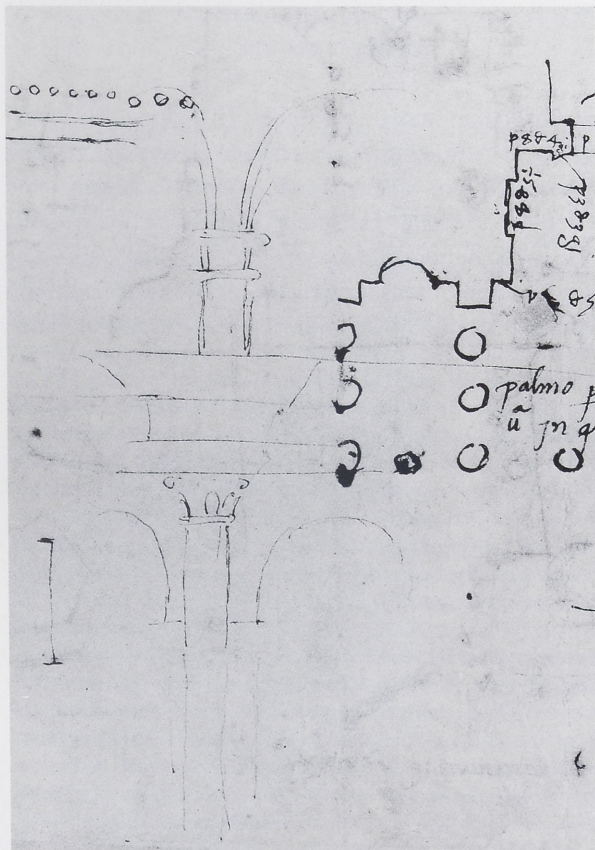
5. Sebastiano Serlio, Grundriß von Bramantes Hofprojekt mit der Nordflanke der Klosterkirche, nach Il terzo libro, 1540, fol. XLI
6. Baldassare Peruzzi (?), Skizzenblatt, Ausschnitt mit Aufriß eines Kirchenraums, wahrscheinlich San Pietro in Montorio, Florenz, Uffizien, Gabinetto Disegni e Stampe, UA 541v

7. Baldassare Peruzzi (?), Skizzenblatt, Ausschnitt mit perspektivischer Ansicht eines Joches, wahrscheinlich von San Pietro in Montorio, Florenz, Uffizien, Gabinetto Disegni e Stampe, UA 543r
8. Anonymus, Idealprojekt zur Umgestaltung von San Pietro in Montorio, Zeichnung aus dem Skizzenbuch des »Italieners X«, Rom, Gabinetto Nazionale delle Stampe, Vol. 2510, fol. 11r



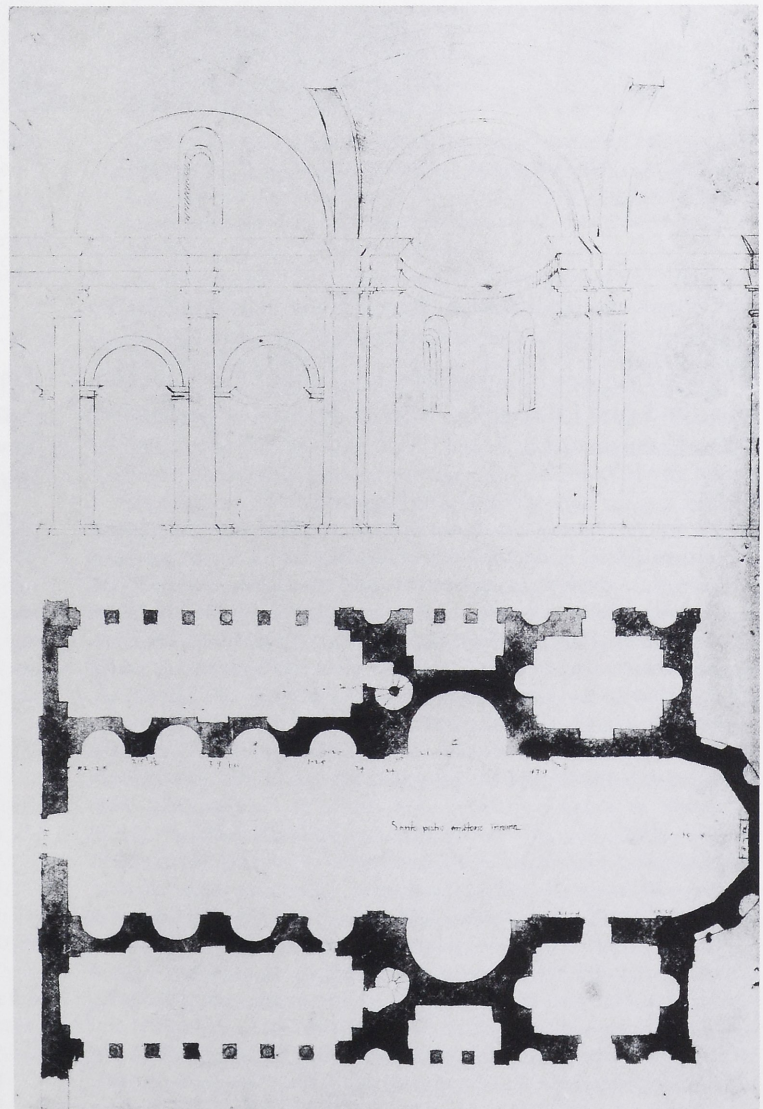
5

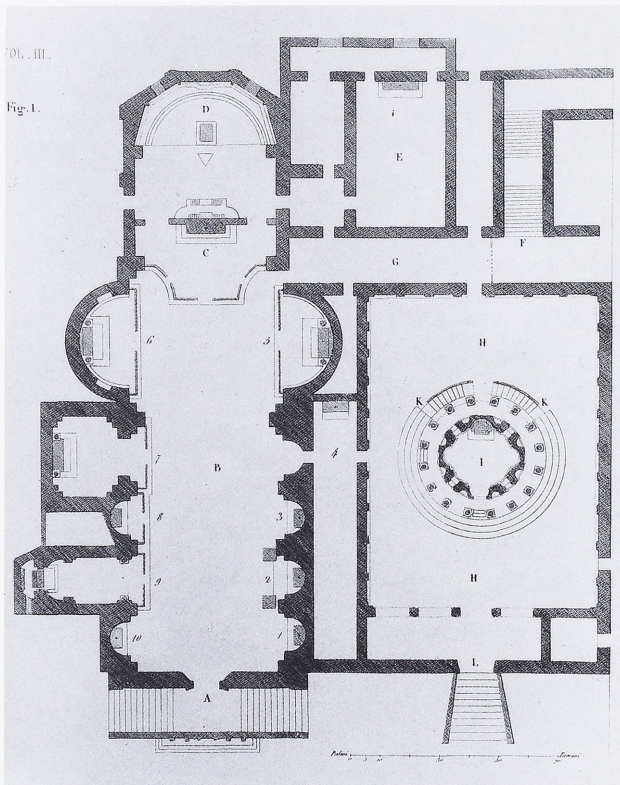
6



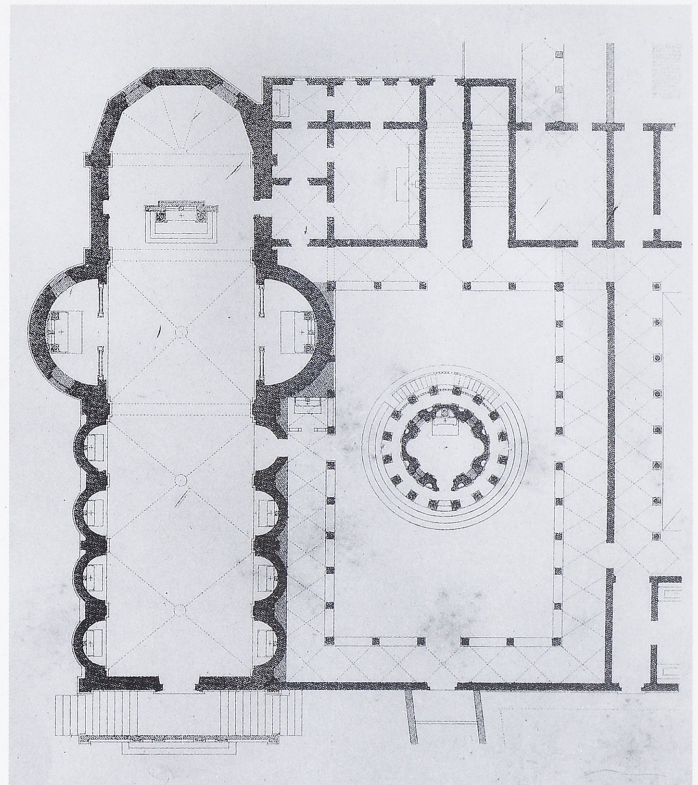
7

8





9. Giacomo Fontana, Grundriß der Klosteranlage von San Pietro in Montorio, nach *Raccolta delle migliori chiese di Roma*, 1838, Bd. 3, Taf. LXIX



10. Paul M. Letarouilly, Grundriß der Klosteranlage von San Pietro in Montorio, nach *Edifices de Rome moderne*, 1849–1866, Bd. 3, Taf. 322

und einem unausführbaren Entwurf aus dem frühen Cinquecento (Abb. 8) sind vor dem 19. Jahrhundert nur einige bildliche Zeugnisse des Außenbaus bekannt.⁶ Giacomo Fontana⁷ und Paul Letarouilly⁸ schufen die ersten brauchbaren Bauaufnahmen (Abb. 9–10).

Forschungsstand

Eine ausführlichere kunsthistorische Würdigung erfuhr der Kirchenbau zuerst in einer kleinen monographischen Arbeit Lavagninos und vor allem in dem Überblickswerk von Tomei, der sich freilich, wie später auch Giuseppe Zander, weniger die Erfassung der Geschichte des Baus als seine Beschreibung und Charakterisierung im Rahmen der römischen Quattrocentoarchitektur zur Aufgabe machte.⁹ Einen

⁶ Bei den Peruzzi zugeschriebenen Zeichnungen handelt es sich um zwei in den Uffizien befindliche Blätter UA541v und UA543r, die beide nicht exakt mit dem ausgeführten Bau übereinstimmen (Abb. 6–7). Die Unstimmigkeiten betreffen die Pilastergliederung, speziell die Zone oberhalb des Hauptgebälks. Möglicherweise handelt es sich um Überlegungen Peruzzis zu einer Umgestaltung des Kirchenschiffs (freundlicher Hinweis von Christoph Luitpold Frommel). Zu den Skizzen vgl. URBAN 1961/62, S. 184f. u. Abb. 180; Heinrich Wurm, *Baldassare Peruzzi. Architekturzeichnungen*, Bd. 1, Tübingen 1984, S. 430 (UA 541v) u. S. 403 (UA 543r). Siehe auch Alfonso Bartoli, *I monumenti antichi di Roma nei disegni degli Uffizi di Firenze*, Bd. 2, Rom 1914–1922, Abb. 256. Der anonyme, unrealistische Entwurf (Abb. 8) gehört zur Serie der großen Zeichnungen des römischen Skizzenbuchs des »Italiens X« (Rom, Gabinetto Nazionale delle Stampe, Vol. 2510, fol. 11r); vgl. Anm. 1. Das Blatt (44 × 28,6 cm) zeigt einen Grundrißentwurf sowie den (vor allem im Bereich des Gewölbeansatzes) geschönten Aufriß eines Teils des Inneren. Bezeichnung: »Santo Pietro a Montorio in Roma«. Vgl. Günther (wie Anm. 2), S. 492, Anm. 21 und Abb. 15; sowie Günther (wie Anm. 1), S. 351 und Taf. 68b. Unter den frühen Veduten des Kirchenbaus ist vor allem jene von Falda zu erwähnen: Giovanni Battista Falda, *Il nuovo teatro delle fabriche, et edificii, in prospettiva di Roma moderna*, Bd. 3, Rom

1665–1699, Taf. 31; sowie eine um 1650 entstandene Vedute des Gebäudekomplexes von Norden (Mailand, Castello Sforzesco, Raccolta Bertarelli), publiziert in DELFINI / PENTRELLA 1984, S. 18, Abb. 2.

⁷ Giacomo Fontana, *Raccolta delle migliori chiese di Roma*, Bd. 3, Rom 1838, Taf. LXIX (Grundriß und Fassadenaufriß), Taf. LXX (Innenansicht), Taf. LXXI f. (Tempietto).

⁸ Paul M. Letarouilly, *Edifices de Rome moderne*, Lüttich 1849–1866, Bd. 1, S. 44 (Fassadenriß), S. 103–105 (Tempietto); Bd. 3, S. 322 (Ansicht des Ensembles von Süden, Lageplan, Grundrißaufnahme, Grundrißrekonstruktion mit Bramante-Hof), S. 325 (Tempietto).

⁹ Voraus gehen die kursorische Erwähnung des Baus in Burckhardts Abschnitt über einschiffige Gewölbekirchen (Jacob Burckhardt, *Die Baukunst der Renaissance in Italien*, Darmstadt 1955, erschienen zuerst 1867 unter dem Titel »Geschichte der neueren Baukunst«, S. 113f.) sowie die wenigen Zeilen Venturis, der den Kirchenbau Baldassare Peruzzi zuschreibt (Adolfo Venturi, *Storia dell'arte italiana*, Bd. 8.1: *L'architettura del Quattrocento*, Mailand 1923, S. 912–917).

ähnlichen formanalytischen Ansatz verfolgte Günter Urban, doch widmete er in seiner Untersuchung zum römischen Kirchenbau des 15. Jahrhunderts San Pietro in Montorio nicht einmal ein eigenes Kapitel.¹⁰ Intensivere Recherchen unternahm Hubertus Günther in seiner unpublizierten Dissertation von 1973, die allerdings vorwiegend Bramantes Tempietto galt. Immerhin bemühte sich Günther auf einer verhältnismäßig breiten Quellenbasis um Erkenntnisse zur Entstehung der Klosteranlage und um eine Klärung des Bauzustandes vor der Errichtung des Monopteros.¹¹ Eine 1984 erschienene Arbeit zur Restaurierungsgeschichte der Kirche lieferte die eine oder andere nützliche Information;¹² in einem reich illustrierten Bändchen von Laura Gigli wurden die wichtigsten Daten zusammengetragen, doch nicht diskutiert.¹³ Die Überlegungen Frommels betrafen zunächst nur die Innendekoration des frühen Cinquecento, später, am Rande der Beschäftigung mit dem Œuvre Baccio Pontellis, auch die Zuschreibungsfrage des Quattrocentobaus.¹⁴ Benzi verschrieb sich 1987 bei mangelhafter Quellenkenntnis primär architekturikonologischen Überlegungen.¹⁵ Hingegen entwickelte Piero Spagnesi einige problematische Thesen zur Geschichte und Einordnung des Baus, die eine Reihe neuer Fragen aufgeworfen haben.¹⁶ Die erste sorgsame Aufarbeitung der Quellen und Forschungsmeinungen zur Baugeschichte gelang Brigitte Kuhn-Forte.¹⁷ Nach wie vor fehlt jedoch eine Beurteilung der architektonischen Lösung vor einem weiteren, die verschiedenen Vorstellungen der Bauherren und Baumeister einschließenden Horizont.

Die Schrift Lavagninos ist zuerst 1930 erschienen; vgl. PESCI / LAVAGNINO 1958; sowie TOMEI 1942, S. 133–137; und schließlich Giuseppe Zander, »L'architettura a Roma e nel Lazio«, in: Vincenzo Golzio u. Giuseppe Zander, *L'arte in Roma nel secolo XV* (Storia di Roma, Bd. 28), Bologna 1968, S. 11–194, speziell S. 144–146.

¹⁰ In Urbans Kataloganhang wurden lediglich die Baudaten zusammengefaßt. URBAN 1961/62, S. 277–279.

¹¹ GÜNTHER 1973. Auch eine 1983 von Ulrich Knapp angefertigte Magisterarbeit, die sich erstmals auf den Kirchenbau des 15. Jahrhunderts konzentrierte, wurde bislang nicht veröffentlicht. Sie konnte nicht eingesehen werden. (Ulrich Knapp, *San Pietro in Montorio zu Rom. Rekonstruktion und Analyse des Quattrocentobaus*, Magisterarbeit Tübingen 1983, maschinenschr. Manuskript.)

¹² DELFINI / PENTRELLA 1984, S. 17–85.

¹³ GIGLI 1987.

¹⁴ FROMMEL 1978. Die knappen Aussagen Frommels über den Quattrocentobau sind über mehrere Aufsätze verstreut: FROMMEL 1990, S. 75; FROMMEL 1986, S. 18, Anm. 20; sowie besonders FROMMEL 1989.

¹⁵ BENZI 1987, speziell S. 72–74 u. S. 120–123.

¹⁶ SPAGNESI 1991. In einem weiteren, 1996 publizierten Aufsatz bleibt der Versuch, anhand römischer Stadtpläne des 15. und 16. Jahrhunderts die Baugeschichte der Kirche präziser zu fassen, nahezu ohne Ergebnis. Vgl. Juan M. Montijano García, »Il complesso gianicolense di San Pietro in Montorio nelle vedute di Roma quattro-cinquecentesche«, *Disegnare. Idee, immagini*, 7.12 (1996), S. 7–14. Ich danke Christof Thoenes für diesen Hinweis.

¹⁷ KUHN-FORTE 1997.

Diskussion der Quellen

Die Vorgeschichte des Klosters reicht bis in das 9. Jahrhundert zurück.¹⁸ Zur exakten Lokalisierung und Gestalt der ersten Baulichkeiten haben wir keine verlässlichen Anhaltspunkte. Auch die Frage des tatsächlichen Kreuzigungsortes Petri bleibt offen. Entscheidend ist, daß man ihn etwa seit der Mitte des 15. Jahrhunderts auf dem Gianicolo annahm und diese Überzeugung auch propagierte.¹⁹ Nikolaus Muffel wußte 1452 von einer »capell, do sand Peter kreutzigt ist worden gar hoch und sticklich auf einem perg, sten noch die zwu seulen, dozzwischen das creutz gestanden ist (...) do ist altag VII hundert jar ablas und als vil karen; und unter dem altar sol sein creutz begraben sein worden.«²⁰

Die Geschichte des Neubaus beginnt 1472 mit einer Schenkung Sixtus' IV.²¹ In der entsprechenden Bulle »Sacrus Zelus Religionis« übergibt der Papst das leerstehende, in

¹⁸ Vgl. PESCI / LAVAGNINO 1958, S. 7 u. Anm. 21–23; Liber Pontificalis Ecclesiae Ravennatis, De Sancto Apolenario, verf. v. Agnello 841–846, bearb. v. O. Holder-Egger, in: *Monumenta Germaniae Historica. Scriptores Rerum Langobardicarum et Italicarum saec. VI–IX*, hg. v. Georg Waitz u.a., Hannover 1878, S. 280, erwähnt »monasterium beati Petri quod vocatur ad Janiculum«. Der Pariser Katalog der Kirchen Roms, verf. um 1230, nennt unter Nummer 116 »Sanctus Petrus Montorio«. Vgl. Christian Huelsen, *Le chiese di Roma nel Medio Evo. Cataloghi ed appunti*, Florenz 1927, S. 21. Eine gründliche Zusammenfassung der verschiedenen Archivalien und Forschungshypothesen gibt KUHN-FORTE 1997, S. 945–951.

¹⁹ Die widersprüchliche Überlieferung des Kreuzigungsortes Petri spiegelt sich in der im 15. Jahrhundert kontroversen Interpretation einer Legende, derzufolge Petrus »inter duas metas« hingerichtet worden sei. Während Flavio Biondo in seiner zwischen 1444 und 1446 verfaßten »Roma instaurata« die beiden Meten mit dem Hadriansmausoleum und der »meta Romuli« identifizierte, folglich den Kreuzigungsort im Bereich des Vatikan, nahe Santa Maria in Traspontina annahm, plädierte der ebenfalls in Diensten Eugens IV. stehende Gelehrte Maffeo Vegio in seiner 1455 entstandenen Schrift »De rebus antiquis memorabilibus Basilicae Sancti Petri Romae« für die Lokalisierung der Kreuzigung auf dem Gianicolo, zwischen den Meten des Vatikan (»meta Romuli«) und des Aventin (Cestiuspyramide). Diese Lehrmeinung wurde schließlich auch von der Kurie vertreten, möglicherweise nicht zuletzt aus Rücksicht auf die Pilger, denen man mit San Pietro in Montorio auf dem Gianicolo tatsächlich einen Martyrienort vorweisen konnte. Zu dieser Diskussion vgl. ausführlich J. M. Huskinson, »The crucifixion of St. Peter: A fifteenth-century topographical problem«, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 32 (1969), S. 135–161, hier v.a. S. 136–140; sowie zuletzt KUHN-FORTE 1997, S. 936–945.

²⁰ Der Beschreibung folgt bei Muffel noch die Legende der Lokalisierung des Kreuzigungsortes »inter duas metas« oder, wie es dortselbst heißt, »und die stat ist gleich zwischen den grossen grebern oder nadeln«. Vgl. Nikolaus Muffel, *Beschreibung der Stadt Rom*, verf. 1452, hg. v. Wilhelm Vogt, Tübingen 1876, S. 48 f.

²¹ Die Quellenlage bezüglich der Errichtung von Kirche und Kloster ist dürftig. Das Kirchenarchiv von San Pietro in Montorio wurde 1797–98 und ein zweites Mal 1849 bei der Belagerung des Konvents durch Franzosen geplündert (vgl. KUHN-FORTE 1997, S. 968–970). Sehr wenig hat sich erhalten, darunter einige Originaldokumente, die heute im Archiv des Franziskanerordens in San Francesco a Ripa in

schlechtem Zustand befindliche Kloster dem kurz zuvor zu seinem Beichtvater erwählten Franziskaner Amedeo Menez de Sylva und dessen Kongregation. Zugleich erteilt Sixtus die Erlaubnis, bzw. er legt Amedeo nahe, die Anlage zu erneuern und zu erweitern: »propria auctoritate apprehendere, et in illo campanile ac campanam habere, necnon illud, et Ecclesiam ac aedificia sua praedicta reficere et ampliari, seu refici et ampliari facere, et perpetuo inibi residere«. ²² Zunächst scheint sich freilich nicht allzuviel in dieser Sache getan zu haben; jedenfalls schweigen die Quellen, obgleich sich Amedeo in den siebziger Jahren meistens in Rom aufgehalten haben dürfte. ²³ Möglicherweise fehlte es an finanziellen Mitteln. 1480 schließlich war offenbar ein Stifter gefunden: In einem höchstwahrscheinlich an Amedeo selbst adressierten Brief vom 6. Juli stiftet König Ferdinand von Spanien 2000 *fiorini* (verteilt über drei Jahresraten) von seinen Einnahmen aus dem sizilianischen Königreich mit der Bestimmung, »votivam ecclesiam Divo Petro fundare eo in loco ubi Apostolorum Princeps martirium consumavit«. Ferdinand wünscht, mit der Errichtung der Kirche baldmöglichst zu beginnen und stellt, sofern die für den Bau veranschlagte Summe von 2000 *fiorini* nicht ausreiche, zusätzliche

Spenden in Aussicht. Wie weiter aus der Quelle hervorgeht, bezog sich das Gelöbnis auf den Wunsch des spanischen Königspaares nach einem männlichen Thronfolger, der sich 1478 mit der Geburt des Sohnes Juan erfüllt hatte. ²⁴ Auf welche Weise das Versprechen zustande gekommen war, ist unbekannt, doch stand Amedeo Menez durch seine adelige Herkunft und speziell durch Vermittlung seiner Schwester Beatriz, die in jungen Jahren Hofdame Isabellas gewesen war und später als Franziskanerin von der Königin das Tole-daner Kloster Santa Fe erhielt, mit dem Königspaar wohl seit langem in Verbindung. ²⁵ Auch Kardinal Mendoza könnte hierbei eine Rolle gespielt haben. ²⁶ Ferner darf man

Rom aufbewahrt werden. Nach einer ersten Durchsicht schienen sie kaum baugeschichtlich relevante Informationen zu enthalten. Von größerer Bedeutung für unsere Fragestellung sind die Quellen im Archiv der Spanischen Botschaft beim Hl. Stuhl (heute in Madrid) sowie im Königlichen Archiv der Krone von Aragon in Barcelona, dann ein Visitationsbericht von 1628 und eine Beschreibung der Klosteranlage von 1727 im Vatikanischen Geheimarchiv (Quelle von 1628: Misc. Arm. VII, vol. 112, fol. 434r-437r; Quelle von 1727: Visite apostolique, n. 319), sowie schließlich eine 1782 verfaßte Klosterchronik in der Vatikanischen Bibliothek (Vat. lat. 7400). Die Dokumente im Archiv der Spanischen Botschaft sind abgedruckt bei AGUADO 1874. Siehe außerdem Luciano Serrano, *Archivo de la Embajada de Espana cerca de la Santa Sede*, Bd. 1: *Indice analitico de los documentos del siglo XVI*, Rom 1916. Auch die Korrespondenz des spanischen Königs mit seinen Gesandten in Rom ist, soweit (in Barcelona, Archivo de la Corona de Aragón) erhalten, publiziert. Vgl. DE LA TORRE 1949–66. Daß sich in anderen spanischen Archiven noch weiteres, bislang unbekanntes Quellenmaterial befindet, ist zu vermuten, konnte im Rahmen dieser Untersuchung jedoch nicht geprüft werden.

²² Schenkungsbulle vom 18. Juni 1472, die entscheidenden Passagen abgedruckt in Lucas Wadding, *Annales Minorum*, Bd. 14, (Rom 1735), Florenz 1933, S. 625 f., Dok.-Nr. 542.

²³ Zur Vita des Amedeo Menez de Sylva s. unten und Anm. 81. Zur ersten Orientierung vgl. Karl Suso Frank, »Amadeus, Joao da Silva e Menezes«, in: *Lexikon für Theologie und Kirche*, Bd. 1, Freiburg, Basel, Rom, Wien 1993, Sp. 482. Hier sei nur gesagt, daß Sixtus IV. Amedeo 1471 zu seinem Beichtvater erwählte und seine Übersiedelung von Mailand nach Rom veranlaßte. Amedeo blieb bis zu seinem Todesjahr 1482 in Rom ansässig. Dort ist er beispielsweise am 2. April 1472 (Brief Amedeos an Bianca Maria Sforza, abgedruckt bei SEVESI 1911, S. 47); am 4.12.1476 (Brief an die Mailänder Herzogin Bona di Savoia, abgedruckt *ibid.*, S. 48 f.) und am 10. Februar 1478 (Brief Amedeos aus Rom an Bona di Savoia, erhalten im Archivio di Stato di Milano, Carteggio Generale, c.363, abgedruckt bei Paolo Sevesi, »Il Beato Amedeo Menezes de Sylva. Documenti inediti«, *Miscellanea Francescana*, 32.5 [1932], S. 227–232, Regesten) dokumentiert.

²⁴ Abschrift im Archivo de la Embajada de Espana cerca la Santa Sede, n.426 (heute in Madrid, in Rom nur als Microfilm einsehbar). Die Quelle ist publiziert bei AGUADO 1874, S. 10 f., Dok.-Nr. III. Die entscheidenden Passagen lauten: »Venerabilis Religiose nobis dedite plurimumque dilecte: si omissimus hactenus persolvere quod olim vovimus dum primogenitum exoptabamus, fuit in causa temporum conditio laboris difficultates et turbationes nostrorum Regnorum. Nunc autem posteaquam videmus nos voti compotes Dei beneficio effectos, susceptoque filio Johanne Principe ac successore horum Regnorum, pacificatis compositisque regnis, cum nihil iam obstore videamus quo deinceps promptiorem nobis et caeteram Dei optimi clementiam comparemus, statuimus promissa prestare, ac tandem votivam Ecclesiam Divo Petro fundare eo in loco ubi Apostolorum Princeps martirium consumavit. Quamobrem quoniam hujus voti temporalis nobis auctor ac Deo gratitudinis nostrae sponsor fuisti, ne aliqua ex parte alterius nostrum fides periclitetur aut labem accipiat, missimus ad vos litteras patentes quae cum his erunt quibus assignavimus isti operi duos mille florenos auri Aragonum intra triennium ex nostris Regni Siciliae redditibus persolvendos. Vos igitur rogamus atque hortamur ad illos colligendos mit-tatis aliquem Religiosum virum cum eisdem litteris in Siciliam, aggrediaminique quamprimum opus foundationis erectionisque templi praedicti, ad quod, si haec summa sufficiens non erit, quod deerit pro tanto beneficio libenter supplebimus. Valet interim Deumque omnipotentem et Apostolorum Principem pro nostra, Serenissimae Consortis et Illustrissimi Principis et universae sobolis nostrae salute continue atque assidue precare. VI die Julii anno a nativitate Domini millesimo quatringentesimo octuagesimo. Yo el Rei.« Vgl. hierzu auch KUHN-FORTE 1997, S. 952.

²⁵ Beatriz de Sylva ist um 1426 in Ceuta, Marokko (das auch der Geburtsort Amedeos ist) geboren und starb nach 1490 in Toledo. Vgl. Karl Suso Frank, »Beatriz da Silva Meneses«, in: *Lexikon für Theologie und Kirche*, Bd. 2, Freiburg, Basel, Rom, Wien 1994, Sp. 108. Siehe ferner Joaquin LUACES 1993, S. 312; sowie TORMO Y MONZÓ 1942, Bd. 1, S. 109. Zur Geschichte des Klosters Santa Fe, das 1484 Beatriz de Sylva übergeben wurde, vgl. *Inventario artistico de Toledo*, Bd. 1, Madrid 1983, S. 134–137.

²⁶ Kardinal Pedro González de Mendoza, der »große Kardinal« von Spanien (1428–1495), mehrfacher Bischof und Erzbischof, seit 1473 Kardinal und Primas von Spanien, seit 1474 Großkanzler Isabellas und Ferdinands, somit über engste Kontakte nach Rom und zum Königshaus verfügend, könnte als Vermittler zwischen Amedeo und den Katholischen Königen gewirkt haben. Vgl. J. Vincke, »Mendoza, Pedro González de«, in: *Lexikon für Theologie und Kirche*, Bd. 7, Freiburg 1962, Sp. 270 f.; Gaetano Moroni, *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica*, Bd. 44, Venedig 1847, S. 200 f. Mendoza trat auch als Bauherr, Stifter und Mäzen hervor; vgl. hierzu Rosario Díez del Corral Garnica, *Arquitectura y mecenazgo. La imagen de Toledo en el Renacimiento*, Madrid 1987, S. 27–33.

vermuten, daß Amedeo nicht nur für seine erfolgreiche reformatorische Propaganda, sondern auch für seine thau-maturgischen Fähigkeiten berühmt war und diese geschickt einzusetzen wußte. Doch darüber später.

In dem Brief von 1480 ist von der Gründung der Kirche, »opus foundationis erectionisque templi«, die Rede, was, da das Kloster bereits existierte, nur als Neubau zu verstehen ist, wobei die Könige eindeutig als Auftraggeber in Erscheinung treten.²⁷ Dieses Datum erscheint auch historisch plausibel, setzt doch die Bautätigkeit des Königspaares in Spanien erst nach der Vereinigung der beiden Königreiche und der Konsolidierung ihrer Herrschaft um 1480 in größerer Dichte ein.²⁸ Vermutlich hatten Amedeo und seine *confratelli* seit langem auf dieses Signal gewartet und begannen nach dem Eintreffen der ersten Zahlungen unverzüglich mit den Bauvorbereitungen. Dementsprechend wäre auch die zweite Bulle Sixtus' IV. vom 8. Mai 1481 zu erklären, in der die päpstliche Schenkung noch einmal bestätigt und die inzwischen – wohl als Reaktion auf anfängliche Baumaßnahmen – angemeldeten Besitzansprüche des Kardinals und der Mönche von San Clemente zurückgewiesen werden.²⁹ Folglich ist der Baubeginn 1480/81 anzusetzen; ab Mai 1481 hätte, mit der neuerlichen Protektion des Papstes, einem zügigen Baufortgang vorerst nichts im Wege gestanden. Schon ein gutes Jahr später allerdings, im August 1482, dürfte der Tod Amedeos während eines Aufenthalts in Mailand die Arbeiten an San Pietro in Montorio erneut gebremst haben.³⁰ Möglicherweise übernahm nun an Stelle Amedeos der Papst selbst die Aufgaben eines Bauherrn. Am 5. März 1483 jedenfalls bedankt er sich bei dem französischen König Ludwig XI. für eine Stiftung von 500 *scudi* »ad basilicam principis apostolorum de Urbe pro illis tectorum et ecclesie reparatione, et totidem in supplementum fabricae beati Petri in Monte aureo«. ³¹ Hierbei handelte es sich wohl weniger um ein Zeugnis der Auftraggeberschaft des französischen Königs für den Bau, als vielmehr um den Niederschlag einer einmaligen, verhältnismäßig kleinen Aufbesserung des Baufonds für Konvent und Kirche.³² Im Januar

desselben Jahres hatte sich Ludwig bereit erklärt, die Exequien für den von ihm hoch verehrten Amedeo auszurichten.³³ Ähnliche Motive dürften den König kurz vor seinem Tod zu der Stiftung für San Pietro in Montorio bewogen haben.³⁴ Danach brechen die Nachrichten ab. Nach dem Tod Sixtus' IV. im August 1484 könnte es zunächst an einer Bauherrnpersonlichkeit gefehlt haben.³⁵ Auch die spanischen Könige scheinen sich vorerst nicht mehr um den Bau bemüht zu haben.³⁶ Wie weit die Arbeiten bis zum Sommer 1484 gediehen waren, bleibt zunächst ungewiß. Die gerade in der älteren Literatur immer wieder auftretende Behauptung, der Kirchenbau sei bis zum Hauptgesims durch den französischen König errichtet worden,³⁷ ist, wie wir sehen werden, mit Hilfe der Quellen zu widerlegen. Auch der Bau-

³³ Archivio di Stato di Milano, Notarile, Lanzerotto dei Sudati; die Archivalie publiziert in SEVESI 1911, S. 60 f.

³⁴ Ludwig XI. starb am 30. oder 31. August 1483. Vgl. Ernest Larisse, *Histoire de France*, Bd. 4.2, Paris 1911, S. 413–417; Siehe außerdem Bernard Chevalier, »France from Charles VII to Henry IV«, in: Thomas A. Brady, Jr. u. Heiko A. Oberman u. James D. Tracy (Hrsg.), *Handbook of European History 1400–1600. Late Middle Ages, Renaissance and Reformation*, Bd. 1, Leiden, New York, Köln 1994, S. 369–401, hier S. 376.

³⁵ Sixtus IV. starb am 12. August 1484. Vgl. Ludwig Pastor, *Geschichte der Päpste im Zeitalter der Renaissance*, 2. Aufl., Bd. 2, Freiburg im Breisgau 1894, S. 567.

³⁶ Jedenfalls schweigen die Quellen bezüglich konkreter Baumaßnahmen zwischen dem 5. März 1483 und dem 10. September 1488.

³⁷ Diese Forschungsmeinung beruht auf einem Irrtum oder einer Verschleierung der Tatsachen, die wahrscheinlich Fra Mariano in seinem Romführer 1518 erstmals schriftlich fixiert hat. Über San Pietro in Montorio schreibt er: »Veterem ecclesiam prostravit ibique iuxta pulcherrimam erexit eleemosynis Christianissimi Ludovici Regis Francorum primum deinde Catholici Ferdinandi Regis Hispanorum et Reginae Elisabeth uxoris perfecit.« (Fra Mariano, wie Anm. 1, S. 98). Obgleich Fra Mariano auch eine Vita Amedeos verfaßt hat, ist ihm in dieser Frage kein Glauben zu schenken. Erstens beweist das zitierte Dokument vom 6. Juli 1480 (vgl. Anm. 24) eindeutig, daß der Neubau eine spanische Gründung ist; zweitens basiert Fra Marianos Vita auf einer älteren, um 1486 in Mailand entstandenen Lebensbeschreibung Amedeos (Mailand, Biblioteca Ambrosiana, S. Q. N. III, 19), was bedeutet, daß Fra Mariano seine Informationen nicht aus erster Hand bezogen hat (vgl. SEVESI 1911, S. 18). Die Behauptung Fra Marianos bezüglich des Bauherrn von San Pietro in Montorio wurde von dem Chronisten des Franziskanerordens Francesco Gonzaga, *De Origine Seraphicae Religionis Franciscanae*, Bd. 1, Rom 1587, S. 179, aufgegriffen und verbreitet: »Quem tamen multò illustriorem reddunt praesens ecclesia, adiunctumque monasterium beato Apostolo Petro sacratum, quod Catholici Hispaniae Reges Ferdinandus, eiusque legitima uxor Elisabetha, restaurata prius atque a ruinis vindicata eius ecclesia, proprijs sumptibus, ex beati patris Amadei consilio, edificari curarunt. Suaserat siquidem illis beatus is pater, ut si masculinam prolem, cuius desiderio maxime tenebantur, a Deo opt. max. impetratam cuperent, hanc sacram aedem, à quodam Rege Gallorum à fundamentis erectam, semique constructam atque derelictam, soluto prius iusto pretio, in tanti Apostoli honorem ex voto perficerent, sibi conventum coaedificarent. Quod et illi voti compotes effecti, eiusque curam patribus Amadeis committentes, ex tempore praestiterunt.« Die meisten der späteren Berichte (auch die Archivalien von 1727 und 1782, vgl. Anm. 21) bezogen sich hinsichtlich der Frühgeschichte des Baus auf

²⁷ Vgl. Anm. 24.

²⁸ Zur Bautätigkeit der Katholischen Könige allgemein s. BAYON 1967, S. 35–40; sowie v. a. LUACES 1993.

²⁹ Die Bulle »Ex Iniuncto Nobis« vom 8. Mai 1481 ist publiziert bei AGUADO 1874, S. 6–10. Die Schenkung war bereits 1472 erfolgt, und so wäre schwer verständlich, weshalb die Ansprüche des Kardinals von San Clemente, Domenico della Rovere, erst 1481 diskutiert wurden, hätten nicht kurz vorher die Bauarbeiten am Kloster begonnen, die den Kardinal zu der Eingabe bewegten. Dennoch ist in der Forschung die päpstliche Bestätigung meist als terminus post quem für den Baubeginn angesehen worden, so auch bei KUHN-FORTE 1997, S. 952 f.

³⁰ Amedeo starb am 10. August 1482. Vgl. Anm. 23.

³¹ Der Brief Sixtus' IV. an Ludwig XI. von Frankreich ist publiziert bei Eugène Müntz, *Les arts à la cour des Papes*, Paris 1878–82, Bd. 3, S. 165 f.

³² Dazu ausführlich in Anm. 37.

befund weist in eine andere Richtung. Wichtig ist, daß zwischen den Jahren 1480 und 1484 ein erster Bauabschnitt liegt, der von Amedeo gemeinsam mit den spanischen Königen begonnen und ab Mitte 1482 durch den Papst mit Unterstützung Ludwigs XI. fortgeführt wurde.

1488 scheint den spanischen Königen die Zeit für eine neuerliche Inangriffnahme des lange aufgeschobenen Vorhabens günstig gewesen zu sein.³⁸ Mit ihren beiden Gesandten am päpstlichen Hof, Bernardino de Carvajal und Dr. Juan Ruiz de Medina, verfügten sie über zwei Vertreter, auf die sie sich in dieser Sache verlassen konnten.³⁹ In fünf Briefen, datiert auf den 10. und 23. September 1488, veranlaßte Ferdinand alles Nötige zur Wiederaufnahme bzw. Fortführung der Bauarbeiten, wobei nun freilich nach mehrjähriger Pause das architektonische Konzept zu revidieren war.⁴⁰ In den beiden ersten Briefen an Carvajal und Medina berichtet der König über die geplante Finanzierung des Projektes mittels seiner Einkünfte aus dem sizilianischen Königreich, von denen der Vizekönig jährlich 500 Dukaten an die Botschafter auszahlen sollte – »y esto fasta tanto quel cuerpo de la

dicha yglesia sea acabado de obrar y edificar.«⁴¹ Da man für die Vollendung des »cuerpo« der Kirche, wohl des Langhauses, offenbar mehrere Jahre veranschlagte, war dieses anscheinend von Grund auf neu zu errichten. Bezüglich seiner architektonischen Gestaltung ließ der König Carvajal und Medina zunächst große Freiheiten: »edificacion de la yglesia del dicho monasterio, a vuestro buen arbitrio y conocimiento... segunt vos pareciere conveniente al servicio de Dios y al merito y honra nuestra.«⁴² Doch aus dem zweiten Brief geht hervor, daß Ferdinand im Hinblick auf das Decorum durchaus präzise Vorstellungen hegte, die einem Kompromiß zwischen dem Bescheidenheitsgebot der Franziskaner und den Bedürfnissen königlicher Repräsentation entsprachen. Da die Ausmaße des Neubaus aufgrund der Vorgaben der Franziskaner nicht frei gewählt werden konnten, solle die Kirche vor allem durch ihre Form die Größe des Bauherrn zu erkennen geben. Allerdings dürfe der Bau in seiner Eigenschaft als königliche Stiftung auch nicht zu klein geraten, überhaupt seien alle Extreme zu vermeiden.⁴³ Dem König ging es hier um das rechte, sich geziemende Maß, das

Gonzaga. Vasaris Aussage, nach der »la qual chiesa fu fabbricata a spese del re di Portogallo, quasi nel medesimo tempo che la nazione spagnuola fece in Roma la chiesa di San Jacopo«, wurde weniger ernst genommen (VASARI 1878–85, Bd. 2, S. 653). Dies gilt auch für die kunstgeschichtliche Forschung. Sowohl PESCI / LAVAGNINO 1958, S. 8, als auch TOMEI 1942, S. 133 f., wichen einer Diskussion der Auftraggeberschaft aus. URBAN 1961/62, S. 277, bezog sich auf Vat. Lat. 7400 (wie Anm. 21) und damit auf Gonzaga. FROMMEL 1986, S. 18, Anm. 20, nahm mit Urban eine gemeinsame Stiftung der französischen und spanischen Krone an. GÜNTHER 1973, S. 14, BENZI 1987, S. 120 f., und GIGLI 1987, S. 15, folgten wiederum Fra Mariano. Allein DELFINI / PENTRELLA 1984, S. 17, gefolgt von KUHN-FORTE 1997, S. 955 f., erkannten, offenbar auf der Basis eines gründlicheren Quellenstudiums, daß die spanischen Könige schon 1480, also vor Ludwig XI., als Stifter des Neubaus aufgetreten waren. Auch SPAGNESI 1991, S. 425, sprach sich für die spanische Auftraggeberschaft aus, setzte den Baubeginn aber erst 1488 an und deutete die kleinere Stiftung Ludwigs XI. im Sinne einer vorangehenden Restaurierung der älteren Klosteranlage.

³⁸ Zwischen den Spanischen Königen und Papst Innozenz VIII. gab es anfänglich gewisse Schwierigkeiten. Auch das könnte dazu geführt haben, daß man an San Pietro in Montorio zunächst nicht weiter investierte. Die Situation besserte sich 1486. Vgl. HILLGARTH 1978, Bd. 2, S. 398.

³⁹ Einer der beiden Gesandten, der bereits Anfang der achtziger Jahre in Rom ansässige Theologe Bernardino Lopez de Carvajal, der den Bau von San Pietro in Montorio in der Folgezeit hauptverantwortlich betreute, war nach einem dreijährigen Aufenthalt in Spanien 1488 als Botschafter des spanischen Königshauses nach Rom zurückgekehrt – unter anderem vermutlich mit dem Auftrag, den liegengelassenen Bau auf dem Gianicolo zu Ende zu führen. Zu Carvajals Werdegang und zu seiner Bedeutung für San Pietro in Montorio s. unten. Eine Kurzbiographie gibt Klaus Jaitner, »Bernardino Lopez de Carvajal«, in: *Lexikon für Theologie und Kirche*, Bd. 2, Freiburg, Basel, Rom, Wien 1994, Sp. 963. Über den anderen Gesandten, Juan Ruiz de Medina, ist derzeit nichts in Erfahrung zu bringen.

⁴⁰ Kopien der Briefe aufbewahrt im Archivo de la Corona de Aragón, Archivo Real, Cancellaria, Vol. 3566, fol. 110v–111 u. fol. 116v–117; publiziert bei DE LA TORRE 1949–66, Bd. 3, S. 142–144 u. S. 149 f.

⁴¹ Brief vom 10. September 1488 in Arévalo (Vol. 3566, fol. 110v–111): »Don Ferrando, etc. A los venerables y amados consejeros y procuradores nuestros en corte de Roma el prothonotario de Medina y el prothonotario maestro Bernaldino Carvajal, y a cadauno de vos, salut y dileccion. Por quanto nos, movidos por el servicio de Dios, por dignos respectos, havemos provehido y mandado sean dados y librados cadaun anyo, en el reyno nuestro de Sicilia, de nuestras rentas, pagaderos a vosotros o a vuestro procurador, quinientos ducados de oro, para la obra de la yglesia del monesterio de Montorio, en la ciudad de Roma, del orden de Sant Francisco de observantes, y esto fasta tanto quel cuerpo de la dicha yglesia sea acabado de obrar y edificar; por ende, confiando de la fe, industria e diligencia de vosotros, por tenor de las presentes, de nuestra cierta sciencia y consultamente, a vosotros y a cadauno de vos damos y conferimos facultat y cargo y poder special, que vosotros, o vuestros procurador o procuradores, podades recibir y recibades, o el otro de vos reciba, del dicho nuestro thesorero de Sicilia, los dichos quinientos ducados, cadaun anyo, y le podades atorgar y atorguedes apoca o apocas de lo recebido; los quales quinientos ducados queremos cadaun anyo convertays e fagades convertir en la obra y edificacion de la yglesia del dicho monesterio, a vuestro buen arbitrio y conocimiento, poniendo en la dicha edificacion los maestros y ministros para fazer la dicha obra, y faziendo proceder en aquella, segunt vos pareciere conveniente al servicio de Dios y al merito y honra nuestra; para que podades tomar y tomedes la cuenta de los ministros, maestros y trabajadores en la dicha obra, y de la costa que en aquella se fara, y pagar y fazer pagar aquellos e las dichas costas, de los dichos quinientos ducados. Car nos, en y acerca las dichas cosas, y de aquellas dependientes y emergentes, cometemos a vosotros y a cadauno de vos todas nuestras vezes lugar y poder plenariamente con las presentes ... Joanni de Coloma«. Vgl. DE LA TORRE 1949–66, Bd. 3, S. 142 f.

⁴² Siehe vorangehende Anm.

⁴³ Der zweite Brief vom 10. September 1488 in Arévalo (Vol. 3566, fol. 111): »Venerables prothonotarios, mis procuradores en corte de Roma, y del mi consejo. Yo mando a mi thesorero del reyno de Sicilia que, para obrar la yglesia del monesterio de Montorio, del orden de Sant Francisco de observanca, dessa ciudad de Roma, pague cadaun anyo quinientos ducados, fasta que la dicha yglesia sia acabada de labrar, y que los dichos D ducados sean dados a vosotros, o a vuestro pro-

zu definieren er seinen Gesandten überließ, und welches folglich im September 1488 noch nicht festgestanden haben kann.

Zugleich bemühte er sich sehr, auf die Vorstellungen der Franziskaner einzugehen. Dies zeigt ein dritter Brief, in dem Ferdinand seinen Gesandten nahelegte, dem Wunsch der *Fratres* gemäß einen seit einiger Zeit der *Fabbrica* treu verbundenen Baumeister namens Jorge de Castellon weiterzubeschäftigen.⁴⁴ Wer sich hinter diesem Namen verbirgt, wird noch zu erörtern sein. Außer Zweifel steht jedoch, daß dem König der Name des Meisters nur aus dem Bittschreiben der Franziskaner bekannt war, und daß er hier nicht in eigener Sache handelte, sondern lediglich das Anliegen der Mönche an die Gesandten weitergab. Wie intensiv er in jenen Wochen sein Bauvorhaben vorantrieb, belegen zwei weitere Schreiben desselben Datums (23. September), in denen er die neuerlichen Schwierigkeiten mit den Mönchen und dem Kardinal von San Clemente, Domenico della Rovere, durch eine Abfindung zu bereinigen suchte und die Finanzierung der Bauarbeiten, die wohl auch die Klostergebäude (»monesterio«) betrafen, sicherstellte. Es zeigt sich

dabei, daß das spanische Königshaus um seine Reputation in Rom besorgt war.⁴⁵

Die Dichte der Quellen vom September 1488 ist leider einmalig in der Baugeschichte von San Pietro in Montorio. Sie erlaubt uns, die Wiederaufnahme des Bauvorhabens durch das spanische Königspaar in den Herbst 1488 zu datieren. Dabei wurde die Größe und, wie wir gesehen haben, auch die Form des Baus neu diskutiert. Die noch ausstehenden Entscheidungen betrafen den »cuerpo« der Kirche, das Langhaus bzw. die Gesamtanlage mit Ausnahme des Chors. Bezüglich des Ausführungsplanes wurde den Gesandten volle Verfügungsgewalt eingeräumt, wobei sie zwischen den Wünschen der *Fratres* und den Repräsentationsansprüchen der Könige vorsichtig abzuwägen hatten. Welcher Architekt mit der Aufgabe betraut wurde, und ob sich die Mönche mit dem von ihnen favorisierten Jorge de Castellon durchsetzen konnten, geht aus den Quellen nicht hervor. Von Bedeutung freilich ist, daß es sich bei den Bemühungen des Königshauses nicht um vage Vorüberlegungen handelte, sondern um konkrete Vorbereitungen für einen baldigen (neuerlichen) Baubeginn.

curador; ca, con mi provision patente, vos do poder bastante, para recibir aquellos y atorgar carta de pago al dicho thesorero, y assi bien de fazer fazer la dicha obra e edificacion de yglesia, segunt conocereys ser conveniente al servicio de Dios y a mi devocion y honrra. Por ende, yo vos ruego y mando que con diligencia entendays en fazer fazer la dicha obra de yglesia, fasta que sia complida y acabada, mirando que parezca mas la grandeza de quien la faze fazer, en la forma de como ha de ser labrada que no en la grandaria della, porque, como veeys, las yglesias de los observantes acostumbra y deven ser mas devotas que grandes edificios. Con el dicho mi poder fareys un procurador en Sicilia, el qual haya poder por vosotros, en el dicho nombre, de recibir el dinero y otorgar carta de pago al dicho thesorero. En todo lo qual vos havreys como de vos confio; ca allende que participareys en el merito, sere yo mucho servido en ello... Post data et signata. Ni tampoco quiero que la pequenez de la iglesia sia tanta, que por aquella parezca ser derogado a la grandeza de quien la manda fazer. Y assi todo sia por vosotros mirado, de manera que todos extremos sean evitados. Data ut supra. Johan de Coloma, secretarius. Dirigitur prothonotariis doctori de Medina et magistro Bernardino Caravajal, regiis consiliariis et procuratoribus in curia romana.« Vgl. DE LA TORRE 1949–66, Bd. 3, S. 143f.

⁴⁴ In dem Brief vom 23. September 1488, abgefaßt in Valladolid (Vol. 3566, fol. 116v), publiziert bei DE LA TORRE 1949–66, Bd. 3, S. 149, heißt es: »Reverendo in Christo padre, obispo, y venerable prothonotario, mis procuradores en corte de Roma, y del mi consejo. Por quanto de presente vos doy special cargo de la obra del monesterio e yglesia de Sant Pedro de montorio, en essa ciudat de Roma, y tengo relacion, por los frayles, que, por causa de la dicha obra, son venidos a mi, que fastaquí ha seido maestro de aquella, uno llamado maestre Jorge de Castellon, el qual se dize obra muy bien, y es tan devoto a la dicha obra, que, por servicio de Dios, dexa el salario de un dia cada semana, e assi los dichos frayles me han humilmente supplicado scribiesse a vosotros en comendacion dal dicho maestro Jorge. Por ende, yo vos ruego que aquel tengays en special comendacion; y, siendo el tal como se dize, tanto por tanto no le quiteys la dicha obra ... Coloma, secretarius. Dirigitur magistro Bernaldino Carvajal, episcopo d Astorga, et prothonotario de Medina.«

⁴⁵ In dem Brief Ferdinands an Gonzales Fernández de Heredia, Bischof von Barcelona, vom 23. September 1488 in Valladolid (Vol. 3566, fol. 116v), publiziert bei DE LA TORRE 1949–66, Bd. 3, S. 149f., heißt es: »Reverendissimo in Christo padre, obispo de Barchinona, del nuestro consejo. En dias passadas, haviendo relacion que el reverendissimo cardenal de Sant Climent no queria dexas proceder en la obra de la iglesia de Sant Pedro de Montorio, en essa ciudat de Roma, la qual nos fazemos edificar, diziendo tiene cierto censal sobre la hereditat, adonde el edificio de la dicha yglesia se ha de fazer, provehimos en Sicilia que nuestro thesorero diesse trezientos ducados, a toda vuestra voluntat, para que fuesse pagado el dicho cardenal de lo que justamente le perteneciesse, y que vos fiziessedes sobrello la concordia o taxacion con el dicho cardenal, y le diessedes o fiziessedes dar lo que con el havriades assentado. Y por quanto havemos sabido, que ahun la cosa no tiene complimiento, vos encargamos mucho que, por servicio de Dios y nuestro, luego entendays en concordar el precio de la dicha hereditat o censal con el dicho cardenal, y, concordado, fagays que le sea pagado lo que justamente haver deviere. (...) Coloma, secretarius.« In dem ebenfalls auf den 23. September 1488 datierten Brief Ferdinands an Lope de Sant Martín, den Prokurator des Bischofs von Cefalù, der aufgefordert wird, 2000 Dukaten für den Bau des Klosters von San Pietro in Montorio an die spanischen Gesandten in Rom zu überweisen, schreibt der König: »Lope de Sant Martin. Relacion tenemos que vos distes cierta quantia al obispo de Chifalo, en paga e prorrata de aquellos dos mil ducados, los quales nos vos mandamos pagar para la obra del monesterio de Sant Pedro de Montorio, en la ciudat de Roma, y que la dicha quantia de presente estaria en el banco de Guillermo Ayutamechristo, o en otro banco dessa ciudat. Y por quanto de presente mandamos dar prissa a la dicha obra, assi del monesterio come de la yglesia, para la qual es menester la dicha quantitat, y que aquella sea librada al obispo d Astorga y al prothonotario y doctor de medina, nuestros procuradores en corte de Roma, a los quales havemos dado principal cargo de la dicha obra (...). Y en esto dat diligencia y entero recaudo, como de vos confiamos; car toda dilacion nos seria molesta ... Coloma, secretarius.« (Vol. 3566, fol. 116v–117) publiziert bei DE LA TORRE 1949–66, Bd. 3, S. 150.

Die nächsten Nachrichten datieren erst knapp fünf Jahre später, vom 14. April und 8. Juni 1493. Am 8. Juni bedankt sich Ferdinand bei Carvajal für dessen im April abgefaßten Bericht über den fortgeschrittenen Zustand der Bauarbeiten. Er kündigt eine weitere Zahlung von 1000 Dukaten an und bestimmt, wie bisher fortzufahren, bis die Kirche vollendet sei.⁴⁶ Gleichzeitig befiehlt er dem Vizekönig von Sizilien, die genannte Geldüberweisung unverzüglich zu leisten, um einer Schädigung des Ansehens des spanischen Königshauses in Rom zuvorzukommen und die Fortführung der Arbeiten an San Pietro in Montorio sicherzustellen.⁴⁷ Jedenfalls scheint der Bau 1493 schon recht weit gediehen gewesen zu sein, denn ein gutes Jahr später, am 8. September 1494, wurde bereits eine Messe in der Kirche gelesen, wie aus dem Testament des Titularkaisers von Byzanz, Andreas Paleologus, hervorgeht.⁴⁸ Das bedeutet, daß zu diesem Zeitpunkt die Kirche benutzbar, ihr Altar geweiht gewesen sein muß. Gleichwohl stand ihre Vollendung offensichtlich noch aus, entschuldigt sich doch Ferdinand am 23. Dezember 1496 für den infolge stockender Zahlungen schleppenden Bau-
fortgang.⁴⁹ Was im einzelnen noch zu tun blieb, verschweigen die Quellen. Ähnliches gilt für die in einem Brief des

Königs vom 17. August 1498 angekündigte Vervollständigung der Anlage: Ferdinand bedankt sich diesmal überaus herzlich bei Carvajal für einen Riß von Kirche und Kloster, offenbar einen Gesamtplan der Anlage, »lo qual todo nos ha mucho plazido«. Außerdem verspricht er noch einmal 1000 Dukaten »para que se de complimiento en lo que queda por fazer, segun e la manera que vos lo screvireys«.⁵⁰ Günther hat aufgrund eines Verständnisfehlers des spanischen Textes vermutet, daß der König mit diesem Schreiben Carvajal auf erste Pläne für die Auszeichnung des Kreuzigungsortes Petri vorbereiten wollte. Liest man die Quelle sorgfältig, so läßt sich daraus jedoch lediglich entnehmen, daß sich Ferdinand um die Finanzierung noch ausstehender Arbeiten bemühte.⁵¹

Für den 9. Juni des Jahres 1500 ist eine Weihe durch eine allerdings erneuerte, heute in der Krypta des Tempietto befindliche Inschrift dokumentiert: »consacrata est pr.s eccl.a et altare hoc, in honorem B. Petri Ap.li, in hoc loco crucifixi« (Abb. 11). Damit dürfte (trotz der heutigen Position der Inschrift) die feierliche Weihe der vollendeten, im Innern noch weitgehend ungeschmückten Saalkirche gemeint sein, mit der man (nach einer Teilweihe vor dem 8. September 1494) bis zum Heiligen Jahr gewartet hatte.⁵²

⁴⁶ In dem Brief an Carvajal, den Bischof von Cartagena und Badajoz vom 8. Juni 1493 in Barcelona (Vol. 3685, fol. 30v) schreibt der König: »Vi vuestra carta de XIII de abril sobre la obra del monasterio de Montorio (sic), y luego a la hora mande screvir la carta, que sera con la presente, paral visorey de Sicilia, que faga cumplir el cambio de los mil ducados, que dezis que haveys tomado, e que ponga diligencia en dar el complimiento de la consignacion que fize para dicha obra. Embiar le la dicha mi carta, que luego cumplira. Mucho me plugo de saber el stado de la dicha obra, e que se de en ella tan buen recaudo, como screvis. Yo vos ruego y encargo que assi se continue, fasta que tenga todo su complimiento. Y escreviteme de continuo del stado de la dicha obra ... Miguel Perez d Almacan.« Abgedruckt bei DE LA TORRE 1949–66, Bd. 4, S. 212.

⁴⁷ Der Brief Ferdinands an den Vizekönig von Sizilien vom 8. Juni 1493 in Barcelona (Vol. 3685, fol. 31) ebenfalls abgedruckt in DE LA TORRE 1949–66, Bd. 4, S. 212: »Visorey. Los obispos, nuestros procuradores en corte de Roma, nos han scrito como por la mucha necessitat que tenian para continuar la obra de Sant Pedro de Montorio, que nos mandamos fazer, han tomado a cambio mil ducados de oro, a plazo de tres meses a pagar, e diz que han drecado a vos las cedula del cambio. E porque esto es cosa que mucho toca a nuestra reputacion y servicio, por fazer se aquella obra en tal lugar, y por otros buenos respectos, vos mandamos expressamente que, sin dilacion alguna, de qualesquiere pecunias nuestras y de nuestra corte, complays en toda manera y fagays cumplir las dichas cedulas de cambio, por manera que no se haya de recambiar y retractar, que, allende que seria en danyo de nuestra corte, pareceria cosa de verguena (...) Almacan, pro secretario.«

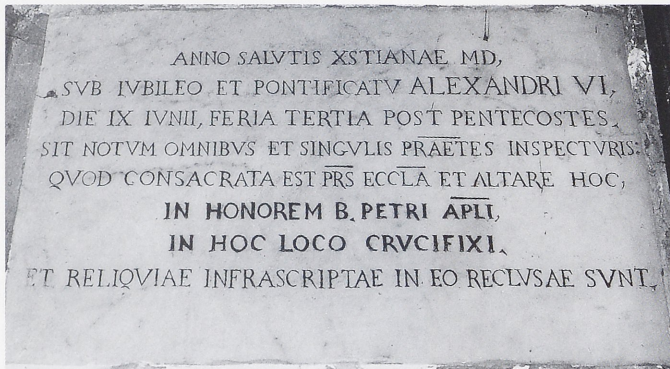
⁴⁸ Das Testament vom 8. September 1494, »Actum Romae in Ecclesia S. Petri in Montorio post celebratam Missam«, ist publiziert nach einer späteren Abschrift in William Roscoe, *The Life and Pontificate of Leo the Tenth*, Liverpool u. London 1805, Bd. 1, S. 198 u. Anhang Nr. 36, S. 73.

⁴⁹ Der letzte Abschnitt des Briefes König Ferdinands an Carvajal, den Bischof von Cartagena, vom 23.12.1496 in Burgos, befindlich im Archivo de la Corona de Aragon, Archivo Real, Vol. 3685, fol. 147r-v, lautet: »En lo de la obra de Montorio, a causa de las grandes necessi-

dades que, como vedes, han occorrido e occorren, no se ha podido mas fazer; porque todas las rendas de Sicilia, sin aprovecharme dellas solo un maravedi, se han gastado e gastan en lo del realme, y mucho mas que daqua va, pues lo que aqua se gasta y spera gastar no cumple dezillo. Plazera a Nuestro Senyor de mejorar el tiempo, e darse ha en esta obra el complimiento que se deve y es razon, por manera que los de alla y los de aqua quedaran bien satisfechos. Joan de Coloma.« Die Quelle ist publiziert bei DE LA TORRE 1949–66, Bd. 5, S. 381f.

⁵⁰ Der Brief Ferdinands an Carvajal, mittlerweile Kardinal von Santa Croce in Jerusalem, vom 17. August 1498 in Zaragoza, befindlich im Archivo de la Corona de Aragon, Archivo Real, Vol. 3685, fol. 237v: »Muy reverendo in Christo padre cardenal de Santa Cruz, nuestro muy caro e muy amado amigo (...) Fazemos vos saber que recebimos vuestra letra, y toda la cuenta por menudo de lo que fasta agora se ha gastado en obra del monasterio de San Pedro de Montorio, y tambien havemos visto la traca de la yglesia y monesterio, que este religioso, que la presente lleva, nos truxo, lo qual todo nos ha mucho plazido. E por la voluntad que tenemos en que la dicha obra se acabe, screvimos en Secilia que luego se pague todo lo que fasta agora se deve, que ha seydo por vos tomado para la dicha obra, e que se deve paguen otros mil ducados, para que se de complimiento en lo que queda por fazer, segun de la manera que vos lo screvireys; como vereys por el despacho, que este padre lleva. Rogamos vos que, continuando vuestra buena devocion, tengays el cuydado que fasta aqui haveys tenido de la dicha obra, por que seays participante en el merito, allende que lo recibiremos a muy grande conplacencia.« Die Quelle ist publiziert bei DE LA TORRE 1949–66, Bd. 6, S. 117.

⁵¹ GÜNTHER 1973, S. 21, hat das Verb »screvireys« auf den König bezogen, doch handelt es sich um die zweite Person (Pluralis maiestatis, Futur, Indikativ oder Konjunktiv), so daß hier nur der Adressat des Briefes, also Carvajal, gemeint sein kann. D.h., nicht der König wird Carvajal beschreiben, in welcher Weise man bei der Vollendung der Klosteranlage zu verfahren habe, sondern Carvajal, als der Verantwortliche für San Pietro in Montorio, soll dem Vizekönig von Sizilien, von dem der König weitere Tausend Dukaten verlangt, darlegen, in welcher Weise die Zahlung zu leisten sei.



11. Rom, San Pietro in Montorio, Inschrifttafel nahe des Eingangs der Tempietto-Krypta

Aus dem Jahr 1502 stammt eine weitere, erst 1628 aufgefundene Inschrifttafel, die sich als einzige, verhältnismäßig sichere Quelle auf die Errichtung von Bramantes Rundbau bezieht: »Sacellum Apostolor. Princi. Martyrio Sacrum Ferdinand. Hispan. Rex et Helisabe Regina Catholici post erectam ab eis aedem poss. an. sal. XPiane MCII« (Abb. 12). Ihr Fundort, wohl im Bereich der Fundamente des Tempietto, spricht nicht nur für ihre Authentizität, sondern auch für die mehrfach angefochtene Frühdatierung des Baus.⁵³ Weitere Quelleninformationen existieren vorerst nicht. 1523 unter Karl V. dokumentierte bauliche Aktivitäten betrafen in erster Linie den Ausbau des Klosters, nicht mehr die Kirche.⁵⁴ Schon im Juli 1508 erfahren wir aus einem Vertrag, daß die malerische Innendekoration von San



12. Rom, San Pietro in Montorio, Inschrifttafel am Altarblock der Tempietto-Krypta

Altar der Krypta des Tempietto, da die Liste der in der erwähnten Bulle aufgeführten Reliquien angeblich mit der des Kryptenaltars übereinstimme, der schon vor der Errichtung des Tempietto geweiht worden sei. Gegen eine solche Interpretation der Quellen spricht das Folgende: 1. Der ursprüngliche Anbringungsort der bei Forcella abgedruckten und der Verbleib der originalen Inschrift sind unbekannt. Forcella macht hier keine Angaben. 2. Die heutige, im Tempietto befindliche Inschrifttafel ist zweifellos neueren Datums. 3. Die Weihe eines Altares zwei Jahre vor Baubeginn der zugehörigen Kapelle, des Tempietto, ist unwahrscheinlich, zumal die »Krypta« durch den Neubau quasi unzugänglich gemacht wurde, an dem Altar somit keine liturgischen Handlungen stattfinden konnten. Erst im frühen 17. Jahrhundert wurde der Unterbau des Tempietto geöffnet und als Krypta genutzt. Vgl. GÜNTHER 1973, S. 25; DELFINI / PENTRELLA 1984, S. 30f.; sowie KUHN-FORTE 1997, S. 959 u. 1044f.

⁵² »ANNO SALUTIS XSTIANAE MD, SUB IUBILEO ET PONTIFICATU ALEXANDRI VI, DIE IX IUNII, FERIA TERTIA POST PENTECOSTES. SIT NOTUM OMNIBUS ET SINGULIS PRAE. TES INSPECTURIS: QUOD CONSACRATA EST PR.S ECCL.A ET ALTARE HOC, IN HONOREM B. PETRI APLI, IN HOC LOCO CRUCIFIXI. ET RELIQUIAE INFRASCRIPAE IN EO RECLUSAE SUNT (...).« Vgl. Vincenzo Forcella, *Iscrizioni delle chiese e d'altri edifici di Roma dal secolo XI fino ai giorni nostri*, Bd. 13, Rom 1879, S. 468, Nr. 1142. Die Tafel befindet sich heute in der Krypta, nahe des Eingangs. Angesichts ihrer Faktur gehört sie sicherlich nicht in die Zeit um 1500, sondern ist erheblich jüngerem Datums. Wann und zu welchem Zweck sie geschaffen wurde, bzw. wann sie zuerst aufgetaucht ist, bleibt unbekannt. Unabhängig von dieser problematischen Quelle existieren jedoch noch weitere Belege für die Weihe der Klosterkirche im Jahr 1500. Einem Romführer von 1645 etwa ist zu entnehmen, daß sie am 9. Juni 1500 stattgefunden habe. Vgl. Filippo De' Rossi, *Ritratto di Roma moderna*, Rom 1645, S. 49. Dasselbe Weihedatum findet sich in der bereits genannten, im Vatikanischen Geheimarchiv befindlichen Quelle von 1727, fol. 44 (vgl. Anm. 21). Vgl. auch die die Weihe bestätigende Bulle in einer Abschrift des 18. Jahrhunderts, abgedruckt in GÜNTHER 1973, S. 209f., Dok.-Nr. 18. Aufgrund der Inschrifttafel wurde hin und wieder angenommen, die Kirche sei von Alexander VI. persönlich geweiht worden. Hierfür gibt es jedoch keine sicheren Anhaltspunkte. Vgl. TOMEI 1942, S. 134; TORMO Y MONZÓ 1942, Bd. 1, S. 103; HEYDENREICH / LOTZ 1974, S. 60. Der verbreiteten Auffassung, die Weihe beziehe sich auf die Klosterkirche, widerspricht BENZI 1987, S. 121, da er den Neubau gänzlich in der Sixtus-Zeit entstanden glaubt. GÜNTHER 1973, S. 22f., bezieht die Weihe auf den

⁵³ »SACELLUM APOSTOLORUM PRINCIPIS MARTYRIO SACRUM FERDINANDUS HISPANORUM REX ET HELISABETHA REGINA CATHOLICI POST ERECTAM AB EIS AEDEM POSUERUNT. ANNO SALUTATIS CHISTIANAE MCII.« Auf der Rückseite ist folgende Inschrift zu lesen: »BERNARDIS CARVAXAL SANCTAE ROMANAE ECCLESIAE CARDINALIS PRIMUM LAPIDEM INIECIT.« Die Tafel befindet sich heute am Altarblock der Krypta des Tempietto. Die Auffindung der Tafel ist durch eine Quelle des 17. Jahrhunderts belegt, die für diese Arbeit nicht überprüft werden konnte: J. Caramuel, *Dominicus hoc est venerabili P. Dominici a Jesu Maria...*, Wien 1655; vgl. DELFINI / PENTRELLA 1984, S. 31 u. S. 79, Anm. 29. Bei Forcella (wie Anm. 52), Bd. 5, S. 248, Nr. 686, ist die Inschrift nicht ganz korrekt wiedergegeben. An der Authentizität dieser Tafel ist hin und wieder gezweifelt worden; vgl. KUHN-FORTE 1997, S. 1046. Auch die Interpretation der Inschrift wurde diskutiert. Meines Erachtens ist es jedoch vertretbar, das »sacellum« im Sinne einer Kapelle mit der Memorie, dem Tempietto, zu identifizieren und unter »erectam ab eis aedem« den bereits bestehenden, durch die spanischen Könige gestifteten Neubau der gesamten Klosteranlage zu verstehen, die Inschrift also auf die Grundsteinlegung des Tempietto zu beziehen. Zu dieser Frage s. auch die im Ergebnis allerdings fragwürdigen Ausführungen von Deborah Howard, »Bramante's Tempietto. Spanish royal patronage in Rome«, *Apollo*, 136 (1992), S. 211–217, hier S. 216.

⁵⁴ Am 26. Juni 1523 erklärte sich Karl V. bereit, jährlich 500 Dukaten für die Fortführung der Arbeiten an den Konventsgebäuden aufzubringen; die Quelle im Archivo de la Embajada de Espana cerca de la Santa Sede ist publiziert bei AGUADO 1874, S. 11f.; vgl. auch GÜNTHER 1973, S. 17f. u. S. 228; sowie SPAGNESI 1991, S. 428; außerdem KUHN-FORTE 1997, S. 960.

Pietro in Montorio verhältnismäßig weit fortgeschritten ist.⁵⁵ Andere, ebenfalls privat finanzierte Ausstattungsmaßnahmen ziehen sich über das gesamte 16. Jahrhundert hin.⁵⁶

Fassen wir die durch die diskutierten Quellen gegebenen Fixpunkte zusammen, so lassen sich vorläufig vier, für die Klosterkirche selbst jedoch nur zwei Bauabschnitte festlegen: 1. vom Baubeginn 1480 bis zum Stocken der Arbeiten vermutlich infolge des Todes Sixtus' IV. 1484; 2. von der Wiederaufnahme des Neubaus durch die spanischen Könige 1488 bis zur Weihe im Jahre 1500; 3. die Errichtung des Tempietto ab 1502; 4. der Ausbau des Klosters in den zwanziger Jahren des 16. Jahrhunderts.

Baubefund

Das Franziskanerkloster, das vom Gianicolo aus gleichsam ganz Rom überschaut, wie es auch umgekehrt von mehreren Punkten der Stadt und speziell der Gegend um Ponte Sisto aus als großartiger architektonischer Akzent inmitten des ursprünglich stärker bewachsenen Hügels ins Auge sticht, konnte im Quattrocento nur über einen mühsamen Anstieg von Trastevere aus oder über die Porta San Pancrazio erreicht werden (Abb. 13). Es lag zwischen Vignen und Obstgärten verhältnismäßig exponiert an dem Hang, der unmittelbar vor der Kirche steil abfiel. Die großzügige Terrassierung mit der Anlage des weiten Vorplatzes und einer Freitreppe vor der Kirchenfassade geschah erst im frühen 17. Jahrhundert.⁵⁷ Bis zur Eröffnung der Spanischen Akademie, die die Gebäude um den zweiten Hof beanspruchte, schlossen sich die Räumlichkeiten der Mönche um die beiden nördlich an die gewestete Kirche gefügten Kreuzgänge (vgl. Abb. 10).⁵⁸ Im Zentrum des durch Valadier stark ver-



13. Leonardo Bufalini, *Pianta di Roma antica e moderna*, 1551, Ausschnitt mit San Pietro in Montorio

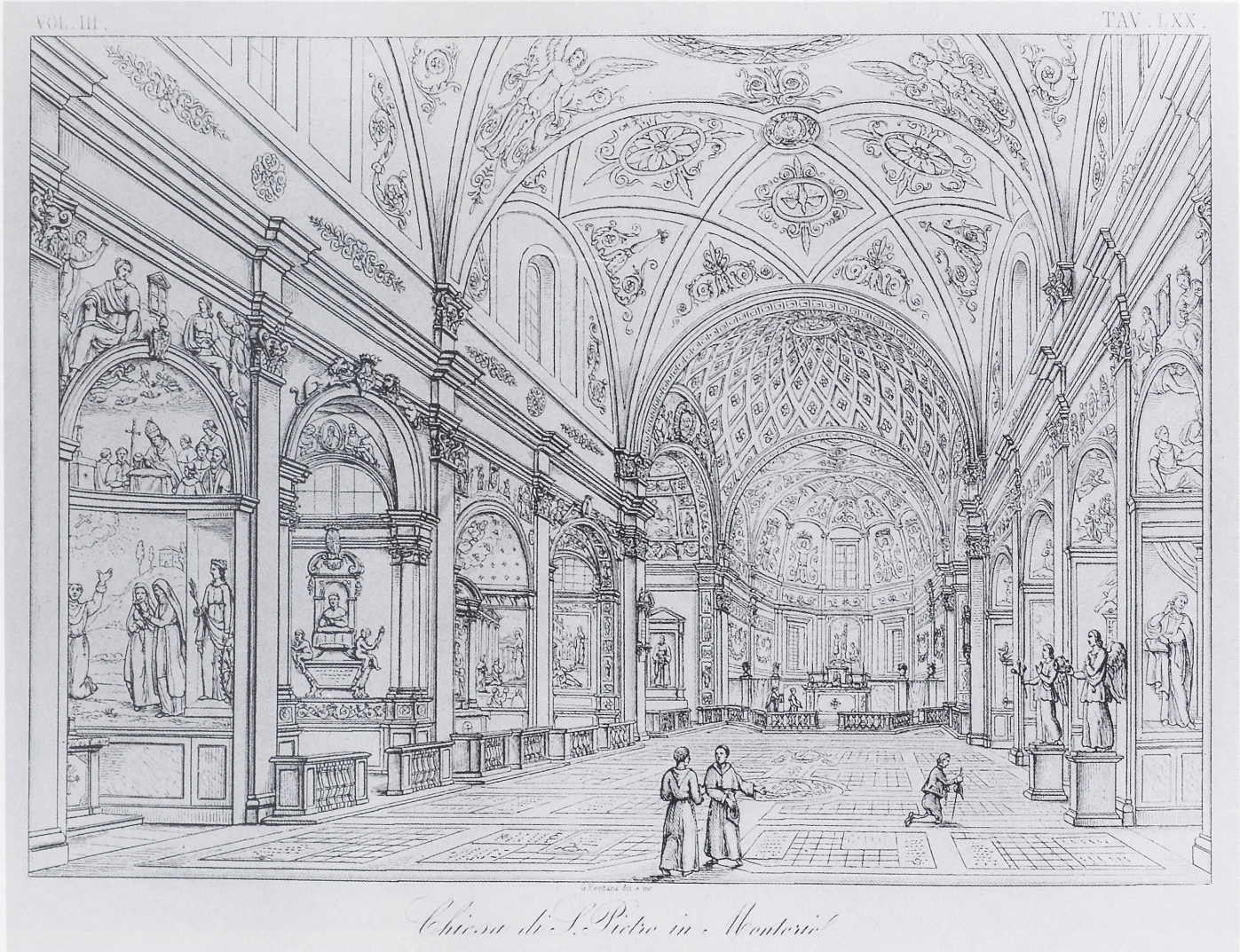
breitung der Stuckdekoration im römischen Kirchenraum 1500–1600, Tübingen 1987, S. 70–80.

⁵⁵ In einem von FROMMEL 1978 diskutierten Vertrag beauftragt der Kleriker Garcias Gibrleon den römischen Maler Giovanni Pinura, eine Kapelle in San Pietro in Montorio auszumalen. Der Künstler habe sich dabei an einen in Händen Bruder Isaaks befindlichen Entwurf zu halten und er solle seine bisherigen Werke in der Kirche übertreffen. Das Dokument befindet sich im Archivio Storico Capitolino, sez. LXVI, Mandati, Vol. I B, fol. 160r. Vgl. FROMMEL 1978, S. 208–211. Zur Datierung und kontroversen Zuschreibung dieser Fresken s. ausführlich KUHN-FORTE 1997, S. 989–992 u. 1018f.

⁵⁶ Als prominenteste Beispiele seien die 1516–24 von Sebastiano del Piombo dekorierte Cappella Borgherini und die Ausstattung der beiden Konchen durch Julius III. (Cappella del Monte 1550–52) und Kardinal Giovanni Ricci (1556–68) genannt. Als Hauptaltarbild wurde Raffaels Transfiguration, eine Stiftung Kardinal Giulio de Medicis, 1523 aufgestellt. Zu diesen Ausstattungsmaßnahmen s. *Oltre Raffaello. Aspetti della cultura figurativa del cinquecento romano*, Rom 1984, S. 31–41 u. S. 67–82; sowie GIGLI 1987, S. 18–33; schließlich KUHN-FORTE 1997, S. 960–967, 981–988, 999–1013. Zur Borgherini-Kapelle s. ferner Josephine Jungic, »Joachimist Prophecies in Sebastiano del Piombo's Borgherini Chapel and Raphael's Transfiguration«, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 51 (1988), S. 66–83. Zu den Kapellen Del Monte und Ricci s. Stefan Kummer, *Anfänge und Aus-*

⁵⁷ Vgl. GÜNTHER 1973, S. 18; DELFINI / PENTRELLA 1984, S. 27–29; sowie KUHN-FORTE 1997, S. 964f. Zur exakten topographischen Situation vor dem Neubau ab 1480 ist wenig bekannt. Möglicherweise kann die von Benozzo Gozzoli zwischen 1463 und 1465/66 gemalte Ansicht der Stadt Rom in der Chorkapelle von Sant'Agostino in San Gimignano (Darstellung mit Augustinus' Abreise von Rom) hier einen Anhaltspunkt geben. In der Panoramavedute, die Rom zwischen Monte Mario und Trajanssäule zeigt und keineswegs als Phantasiestück abgetan werden kann, ist auf einem Hügel oberhalb der Engelsburg, der höchstwahrscheinlich mit dem Gianicolo zu identifizieren ist, ein klosterartiger Gebäudekomplex zu erkennen, links davor eine Kirche mit relativ kurzem Schiff und gelängter Chorphatie. Sollten hiermit Kirchen- und Konventsgebäude von San Pietro in Montorio gemeint sein, so wäre eine Bildquelle nicht nur zur Lage und Gestalt des Komplexes vor der Schenkung an Amedeo, sondern auch zur ursprünglichen Orientierung der Kirche gewonnen: Das Altarhaus, nicht wie heute die Fassade wäre nach Osten, zur Stadt ausgerichtet gewesen. Freilich bedarf diese Interpretation der Vedute einer Bestätigung durch weitere zeitgenössische Quellen, die hier nicht geliefert werden kann. Zu dem Fresko Gozzolis vgl. Steffi Roettgen, *Wandmalerei der Frührenaissance in Italien*, Bd. 1, *Anfänge und Entfaltung 1400–1470*, München 1996, S. 381 und Bildtafel S. 394.

⁵⁸ Die spanische Akademie wurde 1881 eröffnet; s. hierzu GIGLI 1987, S. 39f.; KUHN-FORTE 1997, S. 971.



14. Giacomo Fontana, Innenansicht von San Pietro in Montorio, nach *Raccolta delle migliori chiese di Roma*, 1838, Bd. 3, Taf. LXX

änderten ersten Innenhofes⁵⁹ ragt Bramantes Tempietto auf. Die Kirche selbst gibt sich von außen (Abb. 1–3) als ein wohlproportioniertes, doch verhältnismäßig bescheidenes, kastenartiges Ziegelgehäuse zu erkennen, dessen durchgehendes Satteldach einen völlig einheitlichen, durch eine polygonale Apsis geschlossenen Saalraum suggeriert, den mehrere, offensichtlich zu verschiedenen Zeiten aufgeführte Seitenkapellen begleiten.⁶⁰ Die zweigeschossige, auf die Stadt ausgerichtete und auf Fernsicht konzipierte Travertinfassade (Abb. 1) gibt sich ihrerseits überaus schlicht und entspricht – darin nicht sehr römisch – exakt dem Querschnitt der Kirche. Ihr abschließendes Gebälk umzieht den ganzen, durch zierliche Lisenen strukturierten Baukörper, der an den

Flanken freilich keine Travertinverkleidung besitzt, sondern im Süden, der Schauseite, eine präzise aufgemauerte Ziegelhaut zeigt, während im Norden, an der Hofseite, die Mauer mit einem einfachen Verputz versehen ist. Nicht nur kaschiert die jeweilige Außenhaut, hinter der sich die mächtigen Umfassungsmauern des Kirchenraums verbergen, jegliche Baunähte, sie verschleiert auch die tatsächliche Komplexität des Baugefüges: Im Kircheninneren nämlich (Abb. 4, 14–16) folgen dem kreuzgewölbten, von Apsidiolen begleiteten Saal ein Kuppelraum mit großen seitlichen Konchen (anstelle von Querarmen) sowie ein tiefer, polygonal schließender Chor, über dessen Apsis sich ein Schirmgewölbe entfaltet.

Es ist für das späte Quattrocento bemerkenswert, welch homogene und harmonische Gestaltung das so gefügte Ensemble vorführt, doch stoßen wir hier auch auf Diskrepanzen, die sich nur aus einem Baufortschritt in verschiedenen Abschnitten erklären. Zunächst gilt es freilich, sich zu vergegenwärtigen, welche Partien der Innendekoration

⁵⁹ Zu den Veränderungen Valadiers in den zwanziger Jahren des 19. Jahrhunderts s. DELFINI / PENTRELLA 1984, S. 52 f.

⁶⁰ Zum originalen Zustand der Südseite (um 1500) gehören selbstverständlich nur die beiden kleinen Apsidiolen und der größere Halbzylinder.



15. Rom, San Pietro in Montorio, Inneres, Nordseite des Kirchenschiffs

überhaupt dem Bauzustand um 1500, und welche späteren Modifikationen entsprechen. Die größten, in die Bausubstanz eingreifenden Veränderungen betreffen die Erweiterung einiger Seitenkapellen auf der Südseite der Kirche, welche zunächst (wie heute noch im Norden) in Form einheitlich gestalteter Apsidiolen bestanden und am Außenbau auch als solche hervortraten (Abb. 3).⁶¹ Wenn diese

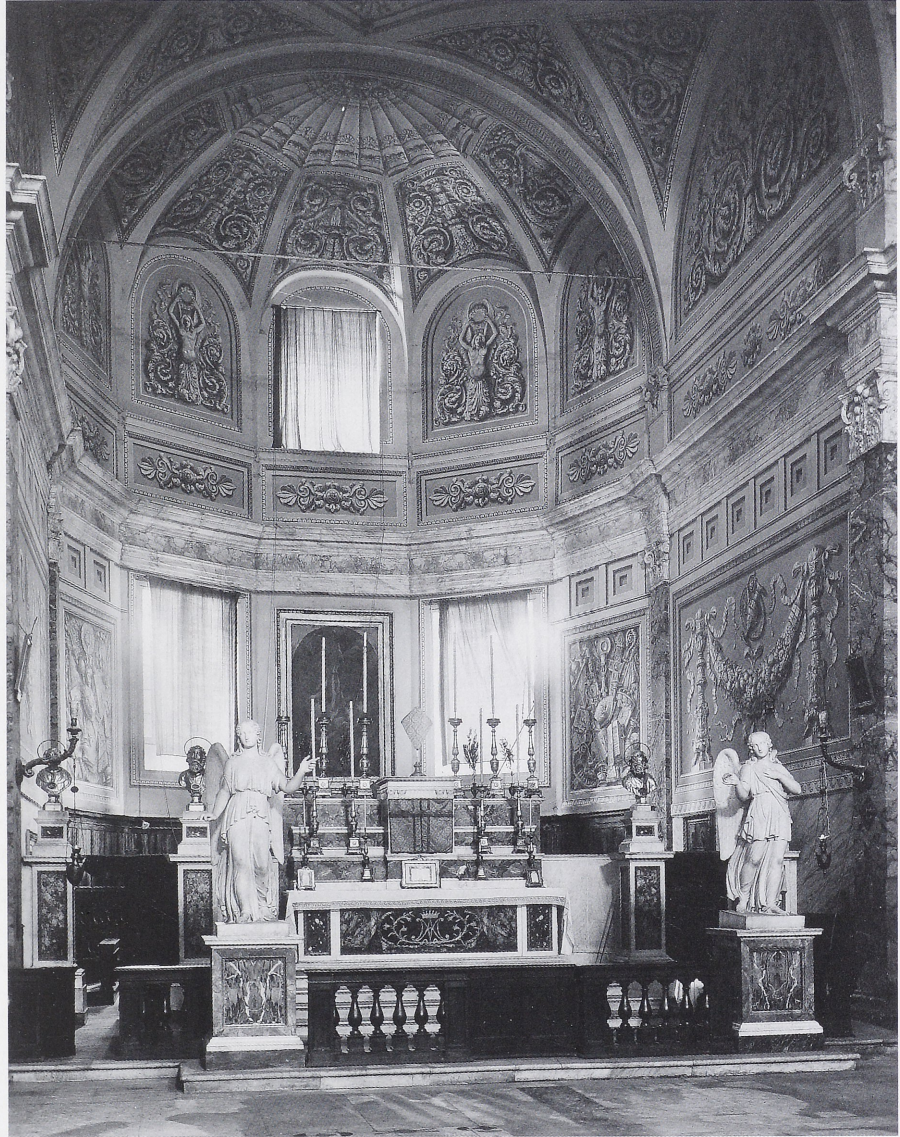
barocken Umbauten die Geschlossenheit des Renaissance- raumes endgültig durchbrachen, so hat bereits nach der Mitte des Cinquecento die Ausstattung der beiden Konchen zu Seiten der Kuppel die ursprünglich intendierte Wirkung des Inneren verfälscht. Die gesamte Innendekoration der Querarme wurde erneuert; von der Wandverkleidung über das Gebälk, die Archivolte und die Kalotte bis zur darüberliegenden Lünette blieb nichts in seinem ursprünglichen Zustand erhalten (Abb. 17).⁶² Durch die Tamponierung der beiden Fenster zumindest in der Südkonche (die uns durch eine Zeichnung und den Baubefund belegt sind; vgl. Abb. 3, 8),⁶³ wurde die zuvor den kuppelgewölbten Raumabschnitt

⁶¹ Die Umbaumaßnahmen betrafen die zweite Kapelle links, ehemals Cappella Velli, heute Cappella Raymondi (Cappella di San Francesco), die in den vierziger Jahren des 17. Jahrhunderts unter der Leitung von Bernini neu errichtet und ausgestattet wurde (vgl. Irving Lavin, *Bernini and the Unity of the Visual Arts*, New York, London 1980, S. 22–49 u. S. 188–192); sowie die vierte Kapelle links (Cappella della Pietà), im zweiten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts von Pedro und Francesco De Cuside durch einen Neubau ersetzt. Seine ältere Zuschreibung an Maderno ist fraglich. Vgl. besonders zur Ausstattung Leonard J. Slatkes, *Dirk van Baburen (c.1595–1624). A Dutch Painter in Utrecht and Rome*, Utrecht 1965, speziell Kapitel III, S. 28–46 u. Katalog S. 102–110. Siehe außerdem zu beiden Kapellen den Überblick bei GIGLI 1987, S. 28–33; sowie KUHN-FORTE 1997, S. 1013–1017 u. 1020–1028.

⁶² Zu diesen Veränderungen s. Kummer (wie Anm. 56), S. 70–80.

⁶³ In dem erwähnten Aufriß des Innern des »Italiensers X« (Rom, Gabinetto Nazionale delle Stampe, Vol. 2510, fol. 11r) sind in der Südkonche Fenster zu sehen. Auch wenn die Zeichnung nicht in allen Punkten als zuverlässig angesehen werden kann, so dürfte sie in diesem Falle den tatsächlichen Zustand kurz nach 1500 wiedergeben, zumal auch der Baubefund an der Außenhaut der Konche eine Tamponierung erkennen läßt. Zu der Zeichnung s. Anm. 6.

16. Rom, San Pietro in Montorio, Chorjoch und Apsis



akzentuierende Lichtregie zerstört. Die vielleicht stärkste Beeinträchtigung des Renaissancebaus ist jedoch die historische Dekoration des Chors und der gesamten Gewölbezone inklusive der Lünetten von Langhaus und Chor (Abb. 4, 15–16).⁶⁴ In das 19. Jahrhundert gehört wohl auch die Umwandlung der Langhausbiforien in einfache Rundbogenfenster, die heute eine ungünstige gelbliche Verglasung tragen.⁶⁵

Verhältnismäßig intakt (gemessen am Zustand um 1500) bleiben folglich nur die Raumdisposition sowie die Gliederung der Nordseite des Kirchenraums (Abb. 15). Grundform ist das Tabulariumsmotiv, das sich dazu eignet, die scheinbar aus der Mauer gehöhlten Apsidiolen durch ein Pilaster-Gebälk-System fest miteinander zu verklammern. Die Basen und Kämpfer der als Pfeiler interpretierten Wandstücke umziehen die Seitenkapellen mit deutlich verbindender und vereinheitlichender Wirkung. Zwischen den architravähn-

⁶⁴ Über die Innendekoration der Chorpartie in der Renaissance wissen wir sehr wenig. Die Guiden des frühen 17. Jahrhunderts bis hin zu Titi erwähnen zwei Fresken mit der Kreuzigung Petri und dem Sturz des Simon Mago, die der Luchese Paolo Guidotti geschaffen habe: »Nel Choro vi sono due facciate dipinte a fresco con la Crocifissione di San Pietro, e la Caduta di Simon Mago fatte da Paolo Guidotti Lucchese Pittore molto stimato.« (Titi [wie Anm. 5], Bd. 1, S. 25). Die Gemälde waren im Auftrag des Kardinals Domenico Tosco (Toschi) 1604 ausgeführt worden. Vgl. auch GIGLI 1987, S. 26; sowie KUHN-FORTE 1997, S. 964. Zu Paolo Guidotti (geb. um 1560 in Lucca, gest. 10. März 1629 in Rom), einem vielseitigen und bereits in den achtziger Jahren in Rom gefragten Maler, Bildhauer und Architekt, auch Mitglied der Accademia di San Luca, s. Friedrich Noack, »Guidotti, Paolo, genannt Cavaliere Borghese«, in: *Thieme-Becker Künstlerlexikon*, Bd. 15, Leipzig 1922, S. 287. Die heute vorhandene Gewölbedekoration hat P. Quattrini möglicherweise schon in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts geschaffen. Vgl. GIGLI 1987, S. 18; sowie die präziseren Angaben bei KUHN-FORTE 1997, S. 980.

⁶⁵ In einem Aquarell von Pinelli sind die Biforien noch zu sehen. Vgl. Lili-ana Barroero, Daniela Gallarotti Cavallero, *Le chiese di Roma negli acquerelli di Achille Pinelli*, Rom 1985, S. 172, Tafel 130.

lich profilierten Archivolten und dem Hauptgebälk wurde eine verhältnismäßig hohe Zwischenzone eingefügt, die über jeder Kapelle das Wappen des spanischen Königspaares trägt und nach einem Gesamtprogramm ausgemalt wurde (Abb. 15, 31).⁶⁶ Bei der Pilastergliederung selbst sind eine Streckung der Proportionen und eine Funktionalisierung hinsichtlich des Gewölbes zu beobachten. Die Vorlagen erscheinen nämlich – fast in der Art eines gotischen Dienstsystems – in Bezug auf die Gewölbeanfänger hierarchisiert: Der mittlere Pilaster der Langhausgliederung ist bei gleicher Höhe breiter und stärker dimensioniert als seine Nachbarn, während die Kuppelbögen von einem nochmals mächtigeren, durch Rücklagen flankierten Pilaster getragen zu sein scheinen. Wichtiger als eine kanonische Proportionierung dürfte hier die konsequente Vorbereitung des Gewölbes durch Wandvorlagen gewesen sein, die auch entsprechende Gebälkverkröpfungen verlangte. Die Profile bleiben dabei sowohl für Kämpfer wie für Archivolten und Gebälk sehr schlicht und wirken fein aufeinander abgestimmt, während es bei den Kapitellen zu gewissen Varianten kommt (Abb. 18–19). An den großen Konchen setzt das Pilastersystem aus (die spätere Marmorverkleidung gewährt auch keine Rückschlüsse), wohingegen im Chor die Gliederung teilweise fortgeführt wird (Abb. 15–17). Eine vollständige Übernahme des Tabulariumsmotivs war hier indessen nicht möglich, da das Chorpolygon keine Apsidien aufweist und die Grundrißdisposition keine gleichmäßigen Interkolumnien erlaubte (Abb. 9–10). In den Kanten des Polygons hat man völlig auf die Pilaster verzichtet – vermutlich um die Dekoration nicht zu verkomplizieren. Diese nur partielle Korrespondenz zwischen Langhausgliederung und Chor erweckt den Eindruck, daß ein für sich genommen durchdachtes, allerdings für das Langhaus, den »cuerpo«, entworfenes Konzept mit dem Ziel einer einheitlichen Gestaltung im nachhinein auf den Chor übertragen wurde. Dennoch erscheint das Ganze als ein Kompromiß, der hier mit Gegebenem, vielleicht sogar einem Gestühl in Bezug zum Hauptaltar, zu operieren hatte.⁶⁷

Ähnliches gilt für die Gewölbezone (Abb. 4, 15–16). Dem Kreuzgratgewölbe im Langhaus folgt die Hängekuppel, die man sich freilich anders dekoriert, eventuell mit Tondi in den Pendentifs, vorzustellen hat. Es schließen das Kreuzgewölbe des Presbyteriums und das Schirmgewölbe des Polygons an. Dabei geht die etwas kleinteilige Gewölbelösung im Chor mit der großzügigen Gestaltung der übrigen Gewölbe nicht perfekt überein.⁶⁸ Doch die Diskrepanz ist letztlich allein auf die Grundrißkonfiguration des Kirchenbaus zurückzuführen (Abb. 9–10): Während in Langhaus und Kuppelraum annähernd quadratische Joch- und Gewölbeeinheiten auftreten, der Raum hier ganz im Sinne antiker Architektur durch Apsidien und Konchen erweitert und bereichert wird, gestaltet sich der Chor als einfaches Quer-

Quellenmäßig gesichert ist immerhin die Verlegung des Altars aus der Apsis in das Chorjoch im Jahre 1851. Vgl. KUHN-FORTE 1997, S. 970. Der somit zunächst naheliegenden Vermutung, der Altar habe sich seit dem frühen 16. Jahrhundert bis 1851 im Apsisscheitel befunden, widerspricht jedoch die in den Ergänzungen der Titi-Ausgabe von 1763 erwähnte Verbreiterung des Altaraufbaus mit zwei seitlichen Türen zum Chor, die in den fünfziger Jahren des 18. Jahrhunderts stattfand und nur dahingehend zu verstehen ist, daß sich der Chorraum hinter dem Altar befand und durch eine Abschränkung mit zwei Türen vom Laienraum abgeschiedet war. Berichtet wird dort ferner vom Einbruch eines Fensters in der südlichen Presbyteriumswand, das der Beleuchtung des Altarblattes (Raffaels Transfiguration) zugute kommen sollte (vgl. Filippo Titi, *Descrizione delle pitture, sculture et architetture esposte al pubblico in Roma*, Rom 1763, Reprint hg. v. Franco Prinzi 1978, S. 454). Auch dies ist als Indiz für die Lokalisierung des Hauptaltars Mitte des 18. Jahrhunderts im Chorjoch, nicht in der Apsis zu werten. (Der für 1759 gesicherte Einbruch zweier weiterer Fenster in den Seitenwänden des Polygons wird der besseren Beleuchtung des Chors gedient haben; vgl. KUHN-FORTE 1997, S. 1008.) Eine demnach zu vermutende spätere (nach 1763), nicht dokumentierte Verlegung des Altars in den Polygonscheitel, die, wie wir wissen, 1851 wieder rückgängig gemacht wurde, könnte sich aus dem Zusammenhang der vorübergehenden Vertreibung der Mönche durch die Franzosen 1798 und die vorangegangene Entfernung von Raffaels Transfiguration unter Zurücklassung des verwaisten Altaraufbaus 1797 erklären. Unter diesen Voraussetzungen wäre denkbar, daß die 1814 endgültig zurückgekehrten Mönche im Rahmen der Restaurierung von 1850–51 die Einrichtung eines neuen Chorgestühls und die Rückverlegung des Altars in das Presbyterium veranlaßt hätten, um ihr Chorgebet von den Laien ungestört abhalten zu können. Der für die Mitte des 18. Jahrhunderts gesicherte Altarstandort läßt für das 15. und 16. Jahrhundert freilich keine eindeutigen Rückschlüsse zu, doch darf man annehmen, daß die 1763 konstatierte Disposition mindestens seit dem Einbau des Borghese-Chorgestühls 1638 bestand. Für die Amadeitenkirchen des späten 15. Jahrhunderts allerdings ist der Standort des Hauptaltars häufig im Scheitel der Apsis belegt, so etwa auch in Santa Maria delle Grazie bei Ponticelli Sabino/Scandriglia. Vgl. Lia Barelli, *Il Beato Amadeo Menez de Sylva e la chiesa di Santa Maria delle Grazie a Ponticelli Sabino*, *Quaderni dell'Istituto di storia dell'architettura*, 15–20 (1990–1992) (= *Saggi in onore di Renato Bonelli*. Bd. 1), S. 407–418, hier S. 410 u. 412. Vgl. ferner Anm. 96 u. 110.

⁶⁸ Im Langhaus und im Kuppelraum werden die Schlußsteine von dem Wappen der spanischen Könige, Ferdinand und Isabella, geschmückt. Es fehlt in den Chorgewölben, wobei ungewiß bleibt, ob es vor den Zerstörungen des 19. Jahrhunderts vorhanden war.

⁶⁶ Die Wappen über den Kapellen sind größtenteils noch vorhanden. Zur Existenz eines die einheitliche Erscheinung des Inneren garantierenden Gesamtentwurfs s. FROMMEL 1978, S. 208–211. In und über den Kapellen Gibraeleon (2. rechts), Brevio (3. rechts) und Cataneo (3. links) hat sich die ursprüngliche Ausmalung erhalten.

⁶⁷ Über die ursprüngliche Bestuhlung ist nichts bekannt. 1638 stiftete Kardinal Scipione Borghese ein Chorgestühl aus Nußholz und zwei geschnitzte Türen für das Presbyterium (möglicherweise für die Verbindungstür zur Sakristei und ihr vermutlich funktionsloses Pendant auf der Südseite). Vgl. KUHN-FORTE 1997, S. 966 u. 1007/1008. Ebenso unsicher wie Form und Lokalisierung dieses Chorgestühls und seines mutmaßlichen Vorgängers ist der ursprüngliche Altarstandort. Ob die bzgl. ihres Quellenwertes zweifelhafte Zeichnung des »Italiens X« aus dem frühen Cinquecento (Abb. 8, vgl. Anm. 6) mit ihrer Angabe des Altars im Apsisscheitel zuverlässig ist, bleibt dahingestellt.

rechteck mit 5/8-Schluß, dessen polygonale Grundform ein Schirmgewölbe wenn nicht verlangt, so doch nahelegt. Dies läßt sich gemeinsam mit den Beobachtungen zur Strukturierung der Wand und mit der von Günther erkannten Achsverschiebung zwischen Langhaus und Chor nur so interpretieren, daß der Chor und der übrige Baukörper in zwei verschiedenen Abschnitten angelegt wurden, zwischen denen eine Planänderung stattgefunden hat.⁶⁹

Betrachten wir nun die Zone oberhalb des Hauptgebälks, vielleicht die problematischste des Kirchenraums (Abb. 4, 15–16). Sie besteht in einer zunächst rätselhaften Stelzung des Gewölbereichs mit Hilfe kurzer Pilasterstümpfe, welche durch die malerische Interpretation des 19. Jahrhunderts als Attikazone zusätzliches Gewicht erhält. Die Pilasterstümpfe wachsen über den kräftiger vorspringenden Wandvorlagen auf und dienen dazu, die Gewölbegrate und -gurte aufzunehmen. An den ebenfalls gestelzten Schildbögen des Kuppelraums fehlen diese Aufsätze. Möglicherweise hat man sie im Zuge der Neuausstattung des 16. Jahrhunderts entfernt. Wie aber erklärt sich die seltsame Erhöhung des Kirchenraums, die das gesamte architektonische System verunklärt? Man hat sie mit einer zweiten Architektenpersönlichkeit in Verbindung gebracht, sie anhand von Kapitellvergleichen mit der Errichtung der Fassade zusammengesehen, stilistische Unterschiede zur Dekoration der unteren Zone des Kirchenraums bis zum Hauptgebälk postuliert.⁷⁰ Doch ein Blick auf das architektonische Detail im Inneren wie am Außenbau wird zeigen, daß diese Thesen nicht haltbar sind. Auch der naheliegende Gedanke, man habe Langhaus und Chor erhöhen wollen, um die Hängekuppel mit den übrigen Gewölben unter ein Dach zu bringen, ist obsolet, da die Kuppelbögen selbst gestelzt sind. Der Grund liegt vielmehr im Widerstreit zweier Gestaltungsprinzipien: Einerseits sollte das schon in der Gliederung der Flanken vorgeführte Prinzip der Gürtung und damit der Vereinheitlichung des gesamten Raumes durchgehalten werden, was bedeutet, daß das rundumlaufende Hauptgebälk zugleich als Kämpfer der beiden großen Konchenöffnungen zu fungieren hatte (Abb. 15–17). Diese Konchen konnten wegen des bestehenden Hofbaus (Abb. 9–10) keinesfalls tiefer und im Hinblick auf eine harmonische Proportion auch nicht höher dimensioniert werden.⁷¹ Andererseits wollte man dem Kirchenraum eine stattliche Höhe geben, die die der Konchen übertraf und den Raum großzügiger und schlanker



17. Rom, San Pietro in Montorio, Cappella Ricci

proportionierte. Unter der Voraussetzung eines einzigen umlaufenden Gebälks ließ sich dies nur durch eine leichte Stelzung bewältigen, die für die römische Frührenaissancearchitektur eigentlich nichts Ungewöhnliches ist, die man hier aber – das ursprüngliche Konzept möglicherweise modifizierend – durch den Einsatz kurzer Pilasterstümpfe gestalten zu müssen glaubte.⁷²

Genauso wenig aber wie diese formale Besonderheit mit einem tieferen baugeschichtlichen Einschnitt zu identifizieren ist, besitzt die jüngst von Spagnesi behauptete Zäsur vernünftige Grundlagen.⁷³ Bei der Untersuchung des Dachbodens stellte sich heraus, daß es in Wirklichkeit keinerlei

⁶⁹ Zu der Achsverschiebung vgl. GÜNTHER 1973, S. 14. Die Beobachtung Günthers konnte nicht überprüft werden.

⁷⁰ FROMMEL 1986, S. 18, Anm. 20, schrieb die Zone oberhalb des Hauptgebälks im Kircheninneren gemeinsam mit der Fassade Baccio Pontelli zu und setzte diese stilistisch von den übrigen Partien des Innenraums ab.

⁷¹ Möglicherweise besitzen sie sogar statische Funktionen im Hinblick auf die Hängekuppel.

⁷² Zu diesen Fragen s. auch URBAN 1961/62, S. 253–255. Den Gedanken, die kleine Aufsatzordnung müsse auf eine Veränderung des Gesamtentwurfs durch den ausführenden Baumeister zurückgehen, äußerte Christoph Luitpold Frommel im Rahmen eines Kolloquiums vor Ort am 13. September 1996. Ausführlicher hierzu unten.

⁷³ SPAGNESI 1991, S. 426–429, hat die Dachkonstruktion nicht verstanden. Die kurzen, horizontalen, vor dem Gewölbe naturgemäß endenden Sattelbalken, in die die Sparren gezapft sind, deutete er völlig grundlos als Reststücke nachträglich (wegen eines einzubauenden sekundären Gewölbes) abgesägter Binderbalken. (Vgl. *Glossarium artis*, Bd. 10, Holzbaukunst, München 1997, S. 79, Abb. 84). Im Mauerwerk fehlen jegliche Anhaltspunkte für einen nachträglichen Einbau der Gewölbe.



18. Rom, San Pietro in Montorio, Pilasterkapitell mit Granatäpfeln zwischen der 3. und 4. Apsidiole der Nordseite des Kirchenschiffs



19. Rom, San Pietro in Montorio, Pilasterkapitell zwischen der 1. und 2. Apsidiole der Nordseite des Kirchenschiffs



20. Rom, San Pietro in Montorio, Inneres, Basis eines Pilasters

Anhaltspunkte für seine Annahme der nachträglichen Wölbung eines zunächst flachgedeckten Kirchenraums gibt, noch andere, baugeschichtlich relevante Unregelmäßigkeiten zu erkennen sind. Der verhältnismäßig hohe Dachstuhl erklärt sich auf einfache Weise, nämlich aus dem Bemühen, Hängekuppel und Kreuzgewölbe unter einem Satteldach zu vereinen, um dem Bescheidenheitsgebot des Franziskanerordens gerecht zu werden. Auch Spagnesis These, die querarmartigen Konchen seien eine spätere Zutat, und seine Rekonstruktion eines Saals mit je sechs Apsidiolen stehen auf schwachen Füßen.⁷⁴ Denn das gesamte hierarchisierte

⁷⁴ Vgl. SPAGNESI 1991, S. 426–429. Der von Spagnesi beschriebene Befund am Portikus vor der Nordseite der Kirche ließ sich nicht verifizieren. Die einzige Merkwürdigkeit besteht in den Partien der Sargwände oberhalb der großen Konchen. Diese Sargwände beidseits der Kuppel sind im Gegensatz zum übrigen Ziegelmauerwerk recht nachlässig mit kleinen Bruchsteinen aufgezogen. Die Gründe hierfür bleiben ungewiß. Der Befund bietet jedoch keinen Anhaltspunkt für den Schluß, die Konchen seien sekundär.



21. Rom, San Pietro in Montorio, Fassadenobergeschoß, Ausschnitt



22. Rom, San Pietro in Montorio, Fassade, Gebälk des Erdgeschosses, Ausschnitt



23. Rom, San Pietro in Montorio, Fassade, Sockelzone, Ausschnitt

Pilastersystem (Abb. 15) bereitet eine vierungsähnliche Akzentuierung der Raumpartie zwischen Chor und Langhaus vor, die ihrerseits nach einer entsprechenden Öffnung zu den Seiten verlangte. In einem querarmlosen Saal bliebe die gewählte architektonische Gliederung ohne Verbindung zur baulichen Struktur. Natürlich waren dem Architekten in dieser Aufgabe die Hände gebunden: Wollte man den Kreuzigungsort Petri – oder das, was man dafür hielt – angemessen auszeichnen und den ihn umgebenden Hofraum nicht völlig verstellen, so mußte auf ein veritables Querhaus (das man bei der Anlage des Chors gemäß des ersten Projektes wohl auch noch gar nicht vorgesehen hatte) verzichtet werden zugunsten einer kleinen Lösung in Form der Konchen.⁷⁵

Gestützt auf die apokryphe Nachricht, die Kirche sei durch den französischen König bis zum Hauptgesims hochgeführt worden, nahm Frommel an, die Attika- und Gewölbezone sowie die Fassade gingen auf einen zweiten Architekten zurück, der das Konzept seines Vorgängers verändert habe.⁷⁶ Doch lassen sich zwischen der Pilasterordnung des

Kirchenraums und der Fassadendekoration (Abb. 21–23) keine stilistischen Differenzen erkennen. Das Gebälk des Innern und das abschließende Gebälk der Fassade sind völlig identisch profiliert (Abb. 15, 18, 21). Dasselbe gilt für die Pilasterbasen im Kirchenraum und am Fassadenobergeschoß (Abb. 20, 22). Nicht anders steht es mit der Gestaltung der Kapitelle: Innen wie außen finden sich die ein wenig dürftigen Voluten und dieselben breiten, etwas schematisch gebildeten Kelchblätter, die nicht aus dem Kapitellblock herauswachsen, sondern ihm appliziert scheinen (Abb. 18–19, 21). Hierfür zwei verschiedene Urheber anzunehmen, ist schwer zu begründen. Wie aber hat man sich dann den tatsächlichen Bauverlauf vorzustellen?

Baugeschichte

Wenn es, wie Befund und Quellen nahelegen, tatsächlich eine entscheidende Zäsur zwischen Chor und Langhaus gibt, so ist davon auszugehen, daß der Bau um 1480 am Chor, wie üblich, begonnen wurde. Die Auszeichnung des Kreuzigungsortes Petri dürfte schon damals ein Kriterium gewesen sein. Der heilige Ort sollte wohl von Anfang an das Zentrum

⁷⁵ Zu dem für die erste Bauphase ab 1480 maßgeblichen Ausführungsprojekt s. unten S. 303f.

⁷⁶ Zur Beteiligung des französischen Königs Ludwigs XI. s. Anm. 37. Zur These Frommels s. Anm. 70.

des Klosterhofes bilden. Eine weitere Vorentscheidung der Grundrißdisposition dürfte darin bestanden haben, dem Kloster auf jeden Fall zur Stadt hin eine Schauseite zu geben. Ob dies allerdings auch der Grund für die Westausrichtung der Kirche gewesen ist, bleibt offen. Das verfügbare Terrain, die Beschaffenheit des Geländes, aber auch die Position des Vorgängerbaus und dessen Altarstandort mögen hier eine Rolle gespielt haben. Im Hinblick auf die Lage des Hofes zur Kirche (Abb. 9–10) ist zu vermuten, daß der unter Amedeo begonnene Kirchenbau ein querhausloser Saal werden sollte, der mit dem nördlich anschließenden Arkadenhof gar nicht kollidiert wäre. Eine solche Lösung einer polygonal geschlossenen Saalkirche ohne Querarme wäre keinesfalls ein Unikum der italienischen Ordensbaukunst des Quattrocento geworden. Dies wird unten genauer zu erörtern sein.

Die um 1480 in Angriff genommenen Arbeiten schritten vermutlich bis 1483/84 voran. Das spanische Königspaar hatte dafür eine Summe von 2000 *fiorini*, verteilt über drei Jahre, bereitgestellt, der französische König 500 Dukaten zugesprochen. 1484 dürften diese Quellen weitgehend versiegt gewesen sein, und nach dem Tod Sixtus' IV. brachte in Rom zunächst wohl niemand Interesse für den Bau auf. Sehr weit kann die Errichtung der Kirche freilich noch nicht gediehen gewesen sein. Den diskutierten Unstimmigkeiten zufolge dürfte der Mönchschor bis etwa zum heutigen westlichen Kuppelbogen angelegt und partiell ausgeführt gewesen sein. Der nördlich anschließende Konventflügel gehört wahrscheinlich ebenfalls in diese Zeit.⁷⁷ Wenn der Chor vielleicht noch nicht gewölbt war, so wird man ihn provisorisch gedeckt haben, um ihn für die Mönche benutzbar zu machen. Gemeinsam mit dem Nordflügel wären damit die wichtigsten Räumlichkeiten für einen funktionierenden Klosterbetrieb vorhanden gewesen, womit sich die Franziskaner denn vorerst auch begnügt hätten. Sollte die vielzitierte Nachricht, der französische König habe die Kirche »fino al cornicione« hochgezogen, irgend einen wahren Kern besitzen, so wäre sie allenfalls so zu deuten, daß mit der genannten Unterstützung Ludwigs XI. der durch das spanische Königshaus begonnene, nach dem Tod Amedeos ins Stocken geratene Chorbau bis zum Hauptgesims hochgeführt werden konnte.⁷⁸

1488 endlich, nach mehrjähriger Pause, entschlossen sich Ferdinand und Isabella, die Votivkirche neu in Angriff zu nehmen. Da Amedeo, der als Abt und Bauherr des Klosters zweifellos eigene Vorstellungen in dem Neubau hatte realisieren wollen, inzwischen verstorben war, konnte das mitt-

lerweile acht Jahre alte erste Projekt (in das die spanischen Könige möglicherweise gar nicht en detail eingeweiht waren) neu überdacht werden. Der »cuerpo« der Kirche, d. h. nahezu der gesamte Bau mit Ausnahme des Chors war noch zu errichten und wurde im Hinblick auf Form und Ausmaße neu diskutiert. Auch die Frage des Architekten stand offensichtlich zur Debatte. Bezüglich der Disposition entschloß man sich für einen großzügigen Saalraum antiker Prägung mit einem zentralisierenden, vierungsähnlichen Bereich und kurzen Querarmen. Im Gegensatz zu dem nunmehr wohl etwas altertümlich anmutenden polygonalen Chorschluß erweiterte man den Saal durch Konchen und Apsidien und gliederte die aufgehenden Wände mit Hilfe der antiken Ordnung (Abb. 4, 15). Da die Konchen aus Rücksicht auf die Hofbaulichkeiten eine gewisse Größe nicht überschreiten durften, man zugleich aber auch nicht auf die vereinheitlichende Wirkung eines rundumlaufenden Gebälkes verzichten und erst recht nicht den Kirchenraum behäbig oder gedrückt erscheinen lassen wollte, blieb nur der Kompromiß einer gewissen Stelzung der Gewölbe. Der vorhandene Chor wurde wahrscheinlich von seinem provisorischen Dach befreit und auf die Höhe der übrigen Gewölbe gebracht. Die vorwiegend für das Langhaus konzipierte Pilastergliederung wurde hier behutsam adaptiert. 1492 dürfte das Ganze recht weit gediehen gewesen sein: Einige Kapitelle tragen den Granatapfel (Abb. 18), der einen terminus post quem liefert, da die Nachricht der Eroberung Granadas Anfang 1492 Rom erreichte.⁷⁹ 1493 kann der Bau noch nicht vollendet gewesen sein, doch 1494 wurde bereits eine Messe hier gelesen, was, wie gesagt, eine teilweise Benutzbarkeit voraussetzt. Für die Fassade müßte zur selben Zeit zumindest ein Ausführungsprojekt vorgelegen haben, wenn auch die Arbeiten wegen Geldmangels vielleicht erst nach 1496 aufgenommen wurden.⁸⁰ Denn die Schaufront ist, wie wir sahen, dem Kircheninneren stilistisch zu sehr verwandt, um hier eine getrennte Planung oder gar einen Wechsel des entwerfenden Architekten anzunehmen (Abb. 1, 4). 1498 dürfte der Bau seiner Vollendung entgegengegangen sein, 1500 wurde er geweiht. Mit der Übersendung eines Kloster- und Kirchenrisses sollte das stolze Ergebnis dem spanischen Königspaar präsentiert und für die

⁷⁷ Jedenfalls finden sich in den Gewölbeschlußsteinen des Nordtraktes die Wappen der Katholischen Könige. GÜNTHER 1973, S. 15, vermutet aufgrund von Quellen des 18. Jahrhunderts, der Nordflügel sei unter Ludwig XI. begonnen und durch die Spanier nur vollendet worden. Zur Glaubwürdigkeit dieser Archivalien vgl. Anm. 37.

⁷⁸ Vgl. Anm. 37.

⁷⁹ Granada fiel am 2. Januar 1492; am 1. Februar traf die Nachricht, übermittelt durch einen Brief Ferdinands von Spanien an Papst Innozenz VIII., in Rom ein. Vgl. Pastor (wie Anm. 35), Bd. 3, S. 226 f. Siehe außerdem KUHN-FORTE 1997, S. 957.

⁸⁰ Wenn die Kapitelle mit den Granatäpfeln (am 3., 4. und 6. Pilaster der Nordseite sowie am 6. Pilaster der Südseite) nicht vor 1492 eingesetzt werden konnten, 1494 aber bereits eine Messe in dem Bau abgehalten werden konnte, so spricht dies für intensivere Arbeiten im Kircheninneren zwischen 1492 und 1494. Möglicherweise stand die Wölbung noch aus. Erst danach wird man die Fassade in Angriff genommen haben. In der Tat entschuldigt sich der König Ende 1496 für das langsame Fortschreiten der Arbeiten. Vgl. Anm. 49.

Finanzierung der noch anstehenden Arbeiten geworben werden. Zugleich konnte der Gesamtplan Ferdinand offenbar eine Vorstellung davon geben, in welchem Rahmen das Weitere – speziell eine Auszeichnung des Kreuzigungsortes selbst – geplant werden konnte. Die Grundsteinlegung des Tempietto fand 1502 statt. Eine allzu lange Bauzeit wird man hierfür nicht veranschlagen müssen. Zur Ausführung des projektierten runden Hofes kam es nicht mehr. Noch im ersten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts wurde indessen die Innendekoration der Kirche nach einem einheitlichen Gesamtentwurf vorangetrieben.

Nehmen wir den hier skizzierten Verlauf als hypothetische Baugeschichte an, so ist nun zu fragen, vor welchem Hintergrund sie sich abspielte und welche Persönlichkeiten und Architekten sie mit welchen Interessen und Ideen geprägt haben.

Amedeo Menez de Sylva und seine Klostergründungen in der Lombardei

Eine präzise Vorstellung des 1480 projektierten Kirchenbaus von San Pietro in Montorio – abgesehen von der Kenntnis des Chorpolygons und von Indizien für die Planung eines querhauslosen Saalraums – liefern die Quellen und der Baubestand nicht. Doch erhalten wir aus den Briefen des spanischen Königs sowie den Bemühungen Sixtus' IV. und Ludwigs XI. einige Anhaltspunkte dafür, welche bedeutende Rolle der Anfang der achtziger Jahre als Bauherr fungierende Abt Amedeo Menez de Sylva spielte. Ein Blick in die Biographie dieser Persönlichkeit zeigt, daß der Franziskaner schon zuvor in der Lombardei eine Reihe von Klöstern errichtet hatte.⁸¹ Zeugen seine oberitalienischen Gründungen von einem einheitlichen, vielleicht auch für San Pietro in Montorio relevanten Programm?

Amedeo Menez de Sylva, wahrscheinlich 1420 in Marokko geboren, stammte aus einer portugiesischen Adelsfamilie, die er der Legende nach bereits kurz, nachdem er verheiratet worden war, verließ, um das Leben eines Geistlichen zu führen und sich auf einer Missionsreise in Afrika dem Martyrium zu stellen. Da ihm dies versagt blieb, kehrte er vermutlich 1442 nach Spanien zurück, wo er zunächst zur großen Klostergemeinde der Hieronymiten in

Guadalupe (Estremadura) stieß. Anfang der fünfziger Jahre schließlich wanderte er als Bettelmönch nach Italien. Er fand 1454 in San Francesco in Assisi Aufnahme, geriet jedoch sehr bald mit den Klosterbrüdern in Differenzen über die Frage der Regelobservanz, in der Amedeo eine besonders rigide Haltung vertrat. Hierauf versetzte man ihn nach Oberitalien; über Umwege gelangte er nach Mailand, wo er in San Francesco Grande eintrat und bereits nach kurzer Zeit, angeblich auf Grund seiner außergewöhnlichen Frömmigkeit, die Gunst des Herzogspaares Francesco und Bianca Maria Sforza gewann. Möglicherweise machte er auch damals bereits Gebrauch von seinen hellseherischen Kräften, was ihm von verschiedenen Seiten Zulauf und Verehrung verschaffte. 1457 zog er sich in die Einsamkeit eines kleinen Klosters in Mariano bei Como zurück. Knapp zwei Jahre später übersiedelte er nach Oreno, wo er 1459 zum Priester geweiht wurde und seine erste Messe las. Mit seinen Fähigkeiten als Prediger erwarb sich Amedeo offenbar schnell große Beliebtheit in den lombardischen Gemeinden und eine gewisse Anhängerschaft unter den Mönchen, die seine besonders asketische Lebensweise schätzte. Gleichzeitig scheint er die Kontakte zum Mailänder Hof auch während seiner Abwesenheit durch eine fleißige Korrespondenz und obrigkeitstreuere Predigten gepflegt zu haben, denn schon 1460 konnte er die Herzogin Bianca Maria Sforza zur Stiftung einer Votivkirche, Santa Maria di Bressanoro bei Castelleone nahe Crema, bewegen.⁸² Dieser ersten bedeutenden Gründung Amedeos, die als »caput et mater« seiner (sich bald darauf zu einer eigenen, wenn auch kurzlebigen Kongregation der Franziskaner zusammenschließenden) Anhängerschaft galt,⁸³ folgten viele weitere speziell in der östlichen Lombardei, darunter die Klöster von Iseo und Borno.⁸⁴

⁸² Die Stiftung bezog sich auf ein Gelübde Bianca Maria Sforzas, die versprochen hatte, sofern ihr Wunsch einer Heilung ihrer kranken Tochter Ippolita in Erfüllung gehe (was Amedeo ihr offenbar vorhergesagt hatte), persönlich nach Guadalupe zu pilgern. Nachdem sich dieses Vorhaben als undurchführbar erwiesen hatte, entschloß sie sich, stattdessen bei Castelleone eine Votivkirche zu errichten, die Santa Maria di Guadalupe geweiht werden sollte. Zum Baubeginn kam es jedoch erst Ende 1465, nach mehrfachen Mahnungen Amedeos. In der Folge entstand die Marienkirche als kuppelgewölbter, reich dekorierter Zentralbau. Zur Gestaltung des Baus s. ausführlicher unten. Zur Gründungsgeschichte s. Clemente Fiammeno, *Castelleonea cioè Historia di Castelleone*, Cremona 1649, S. 67f. Siehe ferner Luisa Giordano, »La fondazione della fabbrica sforzesca di S. Maria di Bressanoro«, *Bollettino della Società Pavese di Storia Patria*, N.S. 34 (1982), S. 241–244; Licia Carubelli, »La chiesa di S. Maria di Bressanoro presso Castelleone«, *Arte Lombarda*, 61 (1982), S. 13–22; Alessandra Galizzi, »La riforma amadeita e Santa Maria di Bressanoro: un episodio all'interno dell'Osservanza francescana«, *Arte Lombarda*, 76/77 (1986), S. 62–68.

⁸³ Vgl. B. Pandzic, »Amadeiti«, in: *Dizionario degli Istituti di Perfezione*, Bd. 1, Rom 1974, S. 502f.

⁸⁴ Vgl. Fra Mariano, hg. v. SEVESI 1911, S. 28–30. Das Kloster San Fran-

⁸¹ Vgl. *Acta Sanctorum*, Augustus, Bd. 2, Paris 1867, S. 572–606. Grundlegend ist außerdem die bereits zitierte, von Fra Mariano da Firenze (gest. 1523 od. 1527) verfaßte Vita des Amedeo, herausgegeben und kommentiert von SEVESI 1911. Siehe außerdem Benedetto Galli, *Il Beato Amedeo Menez de Sylva Frate Minore del secolo XV. Biografia popolare*, Quaracchi 1923; sowie Sevesi 1932 (wie Anm. 23); Anna Morisi, *Apocalypsis Nova. Ricerche sull'origine e la formazione del testo dello pseudo-Amadeo*, Rom 1970; FERRI PICCALUGA 1983 S. 114–116.

1466 wandte er sich, nach wie vor protegiert durch die Sforza, zurück nach Mailand, um dort seine bislang größte Klosteranlage, Santa Maria della Pace, zu errichten.⁸⁵ Waren Amedeos Aktivitäten in der Provinz erwünscht oder zumindest toleriert worden, so traf er in Mailand auf eine mächtige Opposition, speziell von Seiten der Franziskanerobservanten, denen die strenge Haltung der »Amadeiten« mißfiel, und die eine Zersplitterung der Observanten in eine Vielzahl kleiner Reformkongregationen befürchteten. Nach der Grundsteinlegung von Santa Maria della Pace 1466 setzte eine offene Kampagne gegen ihn ein, gegenüber der er sich nach dem Tod seines Gönners Francesco Sforza nur mühsam zu behaupten verstand. Schließlich erreichten die Gegner des Portugiesen nicht nur eine Einschränkung der Selbständigkeit der Amadeiten, sondern auch eine vorläufige Einstellung des Mailänder Baus, die erst durch die Vermittlung des Amedeo wohlgesonnenen Ordensgenerals der Franziskaner, Kardinal Francesco della Rovere, wieder aufgehoben wurde.⁸⁶ Anscheinend hatte Amedeo den Rovere-Kardinal, als er ihn um Hilfe für Santa Maria della Pace anrief, beeindruckt, denn 1471 bat der gerade neugewählte Sixtus IV. Amedeo nach Rom, um ihn zu seinem Vertrauten und Beichtvater zu machen.⁸⁷ Dem zunächst offenbar widerstrebenden Franziskaner, der sich berufen fühlte, in der Lombardei um das Bestehen und Wachsen seiner Kongregation zu kämpfen, schenkte er das leerstehende Kloster von San Pietro in Montorio und machte ihm zur Aufgabe, die gesamte Anlage zu erneuern und ihr zu einem lebendigen Klosterbetrieb zu verhelfen.⁸⁸

Wie schon in der Lombardei, so scheint Amedeo auch in Rom sehr schnell in Kontakt mit wichtigen Persönlichkeiten und potentiellen Stiftern gekommen zu sein. Während die Verbindungen zu Ludwig XI. noch auf Amedeos Mailänder Zeit und die Vermittlung der Sforza zurückgehen dürften,⁸⁹ könnte er das spanische Königspaar durch intensive Bemühungen um eine Reform des Franziskanerordens auf sich

aufmerksam gemacht haben.⁹⁰ Auch stand er der in Spanien praktizierten Inquisition und der Verfolgung der Juden nahe, wie Gabriella Ferri Piccaluga zeigen konnte.⁹¹ Doch nicht nur die Verbindungen zum spanischen Königshaus, sondern auch die Beziehungen zu Raimondo Orsini, dem Herzog von Gravina, führten zu einer größeren Stiftung, nämlich dem Bau der Kirche Santa Maria delle Grazie bei Ponticelli Sabino sowie der nahegelegenen Einsiedelei von Montorio Romano.⁹² Eine so breitgestreute Wirkung wie in Oberitalien scheint Amedeo in Rom allerdings nicht beschieden gewesen zu sein. Nicht zuletzt wegen seiner Verpflichtungen gegenüber dem Papst mußte er auf Wanderpredigten und die damit verbundenen Möglichkeiten zum Aufbau eines großen Netzes von Amadeitenklöstern in Latium weitgehend verzichten, um sich stattdessen stärker der Meditation hinzugeben, was er mit Vorliebe in einer kleinen »spelunca« am Ort der Kreuzigung Petri (im Klosterhof von San Pietro in Montorio) tat.⁹³ Die Frucht dieser Meditationen ist uns in der visionären Schrift *Apocalypsis Nova*, die Amedeo der Nachwelt versiegelt hinterlassen hatte, und die man erst 1502 zu öffnen wagte, überliefert.⁹⁴ 1482 erhielt Amedeo vom Papst die Erlaubnis zu einer Reise nach Oberitalien und zum Besuch seiner dortigen Gründungen, für die er sich von Rom aus auch die siebziger Jahre hindurch eingesetzt hatte. Er erkrankte in Mailand und starb am 10. August im Kloster von Santa Maria della Pace, wo er auch beigesetzt wurde.⁹⁵

cesco in Iseo ist ab 1465 entstanden, die Santissima Annunziata in Borno ab 1469. Zur Klostergründung von Borno s. außerdem Araldo Bertolini, Gaetano Panazza, *Arte in Val Camonica. Monumenti e opere*, Bd. 1, Brescia 1980, S. 52. Zu San Francesco in Iseo s. Mariavittoria Facchinelli, Marco Fasser, Gian Paolo Treccani, »I conventi francescani in valle Camonica (tipologie architettoniche)«, in: *Il Francescanesimo in Lombardia. Storia e arte*, Mailand 1983, S. 371–402, speziell S. 374–379.

⁸⁵ Zu Santa Maria della Pace s. Giacomo Carlo Bascapè, *Cenni storici sulla chiesa di Santa Maria della Pace di Milano*, Mailand 1967; Maria Teresa Fiorio, *Le chiese di Milano*, Mailand 1985, S. 201–204; PATETTA 1987, S. 105–112.

⁸⁶ Zu diesen Schwierigkeiten in Mailand s. FERRI PICCALUGA 1983, S. 116.

⁸⁷ Vgl. Fra Mariano, hg. v. SEVESI 1911, S. 33.

⁸⁸ Vgl. hierzu die bereits zitierte Schenkungsbulle vom Sommer 1472, wie Anm. 22.

⁸⁹ Vgl. FERRI PICCALUGA 1983, S. 116.

⁹⁰ Besonders Isabella war an einer durchgreifenden Reform des Franziskanerordens gelegen. Vgl. HILLGARTH 1978, Bd. 2, S. 402. Zu den politischen Implikationen s. auch FERRI PICCALUGA 1983, S. 114.

⁹¹ FERRI PICCALUGA 1983, S. 114.

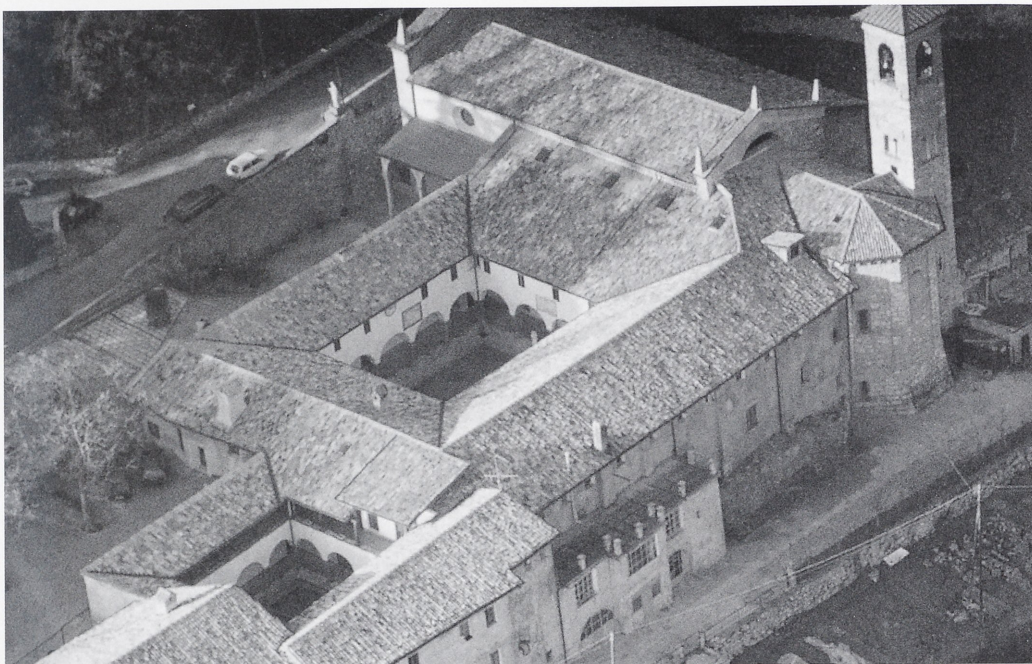
⁹² Vgl. Fra Mariano, hg. v. SEVESI 1911, S. 33 f.; s. auch FERRI PICCALUGA 1983, S. 122, Anm. 58. Zu Raimondo Orsini s. Louis Moreri, *Le grand dictionnaire historique ou le mélange curieux de l'histoire sacrée et profane*, Bd. 8, Paris 1749, S. 339. Zu den Niederlassungen der Amadeiten in Ponticelli Sabino/Scandriglia und Montorio Romano s. Fausta Navarro, »Lo Pseudo-Bramantino: proposta per la ricostruzione di una vicenda artistica«, *Bollettino d'arte*, Ser. 6, 67.14 (1982), S. 37–68, hier S. 42–48; sowie v.a. Barelli 1990–92 (wie Anm. 67).

⁹³ Vgl. Fra Mariano, hg. v. SEVESI 1911, S. 33.

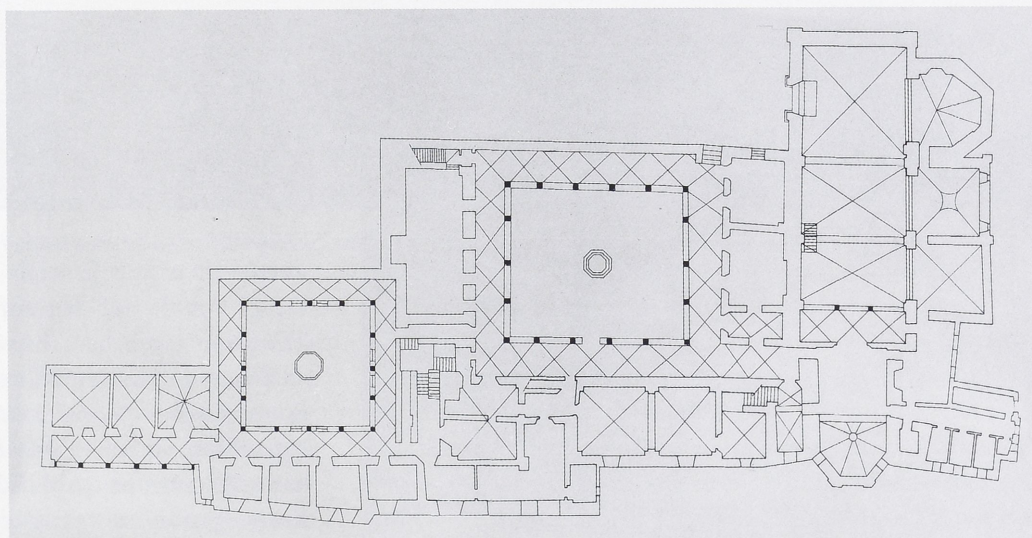
⁹⁴ Zu Amedeos Schrift *Apocalypsis Nova* s. Morisi (wie Anm. 81). Michele da Trecate, ein Amadeit aus Santa Maria della Pace in Mailand, berichtet 1513 aus zweiter Hand über die Öffnung der *Apocalypsis Nova* zwischen Ostern und Himmelfahrt 1502. Er zitiert dort auch einen Brief des Giorgio Benigno aus Rom vom 18. Juni 1502, in dem es heißt, Bernardino de Carvajal habe angeordnet, Amedeos Schrift zu öffnen, und dies sei in San Pietro in Montorio auch geschehen. Auf Grund von Zeugenaussagen weiß er außerdem die während der Öffnung Anwesenden zu benennen: der Ordensgeneral Egidio d'Amelia, ein spanischer Bischof namens Morlion, Bernardino de Carvajal, Giorgio Benigno, Fra Bernardo da Milano, der Subdiakon Fra Tito da Roma und der Guardian von San Pietro in Montorio, Isaia da Varese. Der Bericht des Michele da Trecate befindet sich in Mailand, Biblioteca Trivulziana, Cod. 402. Vgl. Morisi (wie Anm. 81), S. 27–34, und SEVESI 1911, S. 69.

⁹⁵ Vgl. Fra Mariano, hg. v. SEVESI 1911, S. 34 f.

24. Borno, Santissima Annunziata, Klosteranlage, Luftaufnahme



25. Borno, Santissima Annunziata, Klosteranlage, Grundriß



Wie die Vita Amedeos zeigt, stellte San Pietro in Montorio aus der Sicht seines ersten Bauherrn vielleicht einen Sonderfall, aber keinen Einzelfall dar: Es stand in einer Reihe von über zwanzig amadeitischen Klostergründungen bzw. -übernahmen und entsprechenden Neubauten. Der römische Kirchenbau bildet gewissermaßen den Höhepunkt und Abschluß dieser Initiativen. Wenn auch die unter der Ägide des Portugiesen errichteten Bauten keineswegs einem architektonischen Schema folgen, sondern jeweils individuelle,

den wechselnden lokalen Gegebenheiten und Anforderungen genügende Lösungen darstellen, so ist dennoch zu fragen, ob sich in ihnen nicht gewisse, durch den Bauherrn bestimmte Prinzipien verwirklichen, die eine Rekonstruktion des römischen Projekts erleichtern könnten.⁹⁶

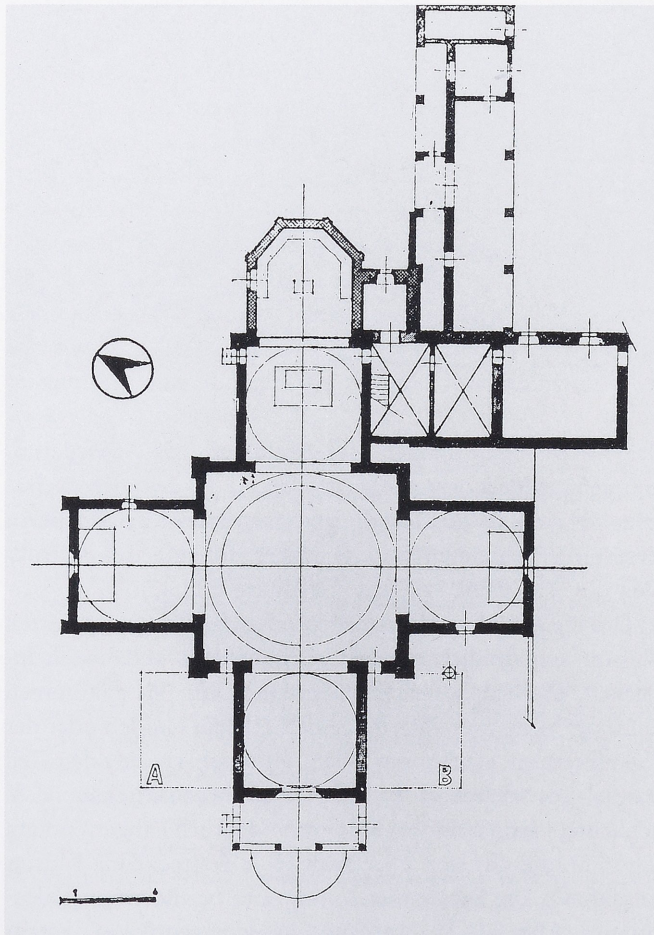
Die meisten der von Amedeo erbauten oder renovierten Klöster sind freilich von einer Einfachheit und Unscheinbarkeit, daß sie, sofern sie überhaupt auf uns gekommen sind, oft nicht einmal in den einschlägigen Guiden oder der Lokalliteratur erwähnt werden. Zum überwiegenden Teil handelt es sich um typische Bettelordenskirchen, d.h. schlichte, schmucklose Säle mit deutlich abgetrenntem Chor, an die das sich über zwei Höfe erstreckende Kloster anschließt. Die Santissima Annunziata bei Borno in Valcamonica (Abb. 24–25), 1469 von Amedeo gegründet, vertritt

⁹⁶ Vgl. hierzu Facchinelli, Fasser, Treccani (wie Anm. 84), S. 394–400; sowie Laura Maggi, »Le tipologie architettoniche dei conventi dell'osservanza« nel Cremasco e nel Cremonese«, in: *Il Francescanesimo* (wie Anm. 84) S. 403–423. Siehe ferner Kornelia Imesch-Oehry, *Die Kirchen der Franziskanerobservanten in der Lombardei, im Piemont und im Tessin und ihre »Lettnerwände«*, *Architektur und Deko-*



26. Castelleone, Santa Maria di Bressanoro, Äußeres

27. Castelleone, Santa Maria di Bressanoro, Grundriß



beispielhaft diesen Typus, allerdings in verhältnismäßig reicher Ausformung.⁹⁷ Die in Bruchstein aufgeführte Kirche gestaltet sich heute als kreuzgewölbter Saalraum mit Seitenkapellen zur linken und einem tiefen, polygonal geschlossenen Chor, den ein sogenannter »Tramezzo« von der Laienkirche scheidet.⁹⁸ Südlich der Kirche schließen zwei Kreuzgänge an, um die sich die Räumlichkeiten der Frates gruppieren. Der Außenbau der Kirche gibt sich altertümlich: Über einem hohen, geböschten Sockel erhebt sich das durch breite Lisenen an den Kanten kräftig strukturierte, sonst völlig schmucklose Chorpolygon. Die seitlichen Fenster sind nachträglich eingebrochen. Den oberen Abschluß bildet ein an mittelalterliche Formen erinnernder Rundbogenfries. Nach Westen schließt das durch spätere Anbauten außen völlig verstellte, im 17. Jahrhundert um ein Joch erweiterte Langhaus an. Die überaus einfache Disposition und Formensprache, aber auch die Eigenarten dieser Klosteranlage, wie die strikte Trennung von Mönchs- und Laienkirche mittels des Tramezzo, eines hochaufragenden Lettners, stehen in einer seit der ersten Hälfte des Quattrocento in der Lombardei lebendigen Tradition. Sie war mit dem Bau von Sant'Angelo in Mailand durch die Franziskaner-Observanten begründet worden und fand in Oberitalien – und nur hier – eine relativ große Verbreitung. Die Klöster zeichnen sich durch eine etwas einsame Lage, eine sehr sparsame, bescheidene Gestaltung spätgotischen Zuschnitts und ausgedehnte Hofanlagen aus.⁹⁹ Amedeo hat diesen Typus aufgegriffen und je nach lokalen Gegebenheiten variiert. Dabei konnte auf den aufwendigen, vollständig bemalten Tramezzo gegebenenfalls verzichtet werden.

Wenn wir die Santissima Annunziata bei Borno als charakteristisches Amadeiten-Kloster gehobenen Standards betrachten, so haben wir es bei Santa Maria di Bressanoro nahe Castelleone (Abb. 26–28), dem Gründungsbau der Kongregation, mit einer eigensinnigen Lösung zu tun, die nur einige Elemente der Bettelordenskirchen aufweist:¹⁰⁰

ration, Essen 1991; sowie Anna Elisabeth Werdehausen, »L'architettura monastica in Lombardia fra Quattrocento e Cinquecento: proposta per un metodo di ricerca«, in: Janice Shell u. Liana Castelfranchi (Hrsg.), *Giovanni Antonio Amadeo. Scultura e architettura del suo tempo*, Mailand 1993, S. 329–352.

⁹⁷ Zur Santissima Annunziata bei Borno s. Bertolini, Panazza (wie Anm. 84), Bd. 1, S. 52–58; sowie Facchinelli, Fasser, Treccani (wie Anm. 84), S. 390 u. S. 394.

⁹⁸ Der »Tramezzo« ist freilich kein konventioneller Lettner, sondern ein seinerseits gewölbter, zweigeschossiger Querbau, der im Erdgeschoß unter einer Bogenstellung drei Kapellen (für den Hauptaltar und zwei Nebenaltdäre) ausbildet und im Obergeschoß als glatt geschlossene Wand auftritt, die mit einem großen Passionszyklus in mehreren Registern bemalt ist. Die Fresken der Lettnerwand von Borno sind 1479 datiert und stammen von Giovan Pietro da Cemmo, der zuvor wohl auch den Chor der Kirche ausgemalt hatte. Vgl. Bertolini, Panazza (wie Anm. 84), Bd. 1, S. 58; sowie Imesch-Oehry (wie Anm. 96), S. 49.

⁹⁹ Vgl. hierzu Imesch-Oehry (wie Anm. 96), S. 21–34.

¹⁰⁰ Zu Santa Maria di Bressanoro bei Castelleone s. Anm. 82.



28. Castelleone, Santa Maria di Bressanoro, Hauptkuppelraum gegen Osten

Die Marienkirche erscheint als ein Zentralbau über griechischem Kreuz, dessen große, mittlere Schirmkuppel von vier Nebenkuppeln begleitet wird. Dabei wird die großzügige Raumbildung des Kircheninneren nach außen hin völlig versteckt. Die Hauptkuppel verschwindet unter einem lombardischen Tiburio, während die Nebenkuppeln von den Sargwänden der entsprechenden Annexe gänzlich ummantelt sind. Es entsteht der Eindruck von mehreren, an einen steil aufragenden, polygonalen Schacht herangeschobenen Kuben, die äußerlich kaum eine Verbindung eingehen. An den Kanten werden sie durch schmucklose Lisenen gefaßt. Nur Kranzgesims und Portalgewände des in Ziegel aufgeführten Baus zeigen eine reiche Terracottadekoration, die, mit dem herzoglichen Motto geziert, die Auftraggeberschaft der Sforza dokumentiert.¹⁰¹ Der Kirchenraum (Abb. 28) überrascht durch seine üppige Ausmalung: Das am Beispiel von Borno vorgeführte, allgemein übliche ikonographische

Programm der Tramezzi in Franziskaner-Observantenkirchen, ein großer Passionszyklus, breitet sich hier zwischen Kämpferzone und Gewölbeansatz der vier Wände des Hauptraums aus, wobei der große Kalvarienberg über dem östlichen Kuppelbogen erscheint und so gemeinsam mit dem Portal und dem Presbyterium der Kirche eine eindeutige, im Grundriß zunächst nicht ablesbare Ausrichtung gibt. Architektonisch ist Santa Maria di Bressanoro ein höchst exceptionelles Gebilde eines unbekannten Baumeisters, in dessen Planung allerdings, wie bereits mit Recht vermutet, Anregungen Filaretos eingegangen sein dürften.¹⁰² Im ganzen

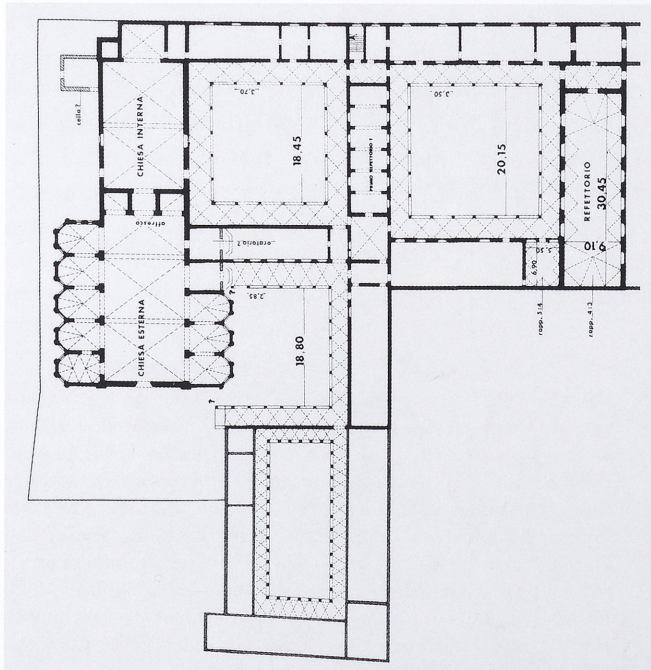
¹⁰¹ Zu dem auf die Visconti zurückgehenden herzoglichen Motto »A bon droit / droit semper« s. *Storia di Milano*, Bd. 7: *L'età sforzesca dal 1450 al 1500*, Mailand 1956, Abb. S. 41 u. Abb. bei S. 282. Vgl. auch Maggi (wie Anm. 96), S. 406 u. S. 409.

¹⁰² Vgl. Carubelli (wie Anm. 82), S. 18. Die Verbindungen beschränken sich allerdings auf den kreuzförmigen Grundriß eines Zentralbaus, wobei zu beachten ist, daß Filarete vom griechischen Kreuz ausgeht, während in Castelleone an das quadratische Kuppelgeviert kleinere Kuben im Sinne von Trabanten gefügt sind. Vgl. dazu den in Filaretos Traktat beschriebenen Dom von Sforzinda sowie die Markt- und Hospitalkirche. Antonio Averlino detto il Filarete, *Trattato di architettura*, hg. v. Anna Maria Finoli u. Liliana Grassi, Mailand 1972, fol. 49v (Taf. 26), fol. 73v und fol. 76v (Taf. 50f.) fol. 81v und fol. 82v (Taf. 57, 59). Ich danke Prof.ssa Luisa Giordano, Pavia, für einige Hinweise in dieser Sache.



29. Mailand, Santa Maria della Pace, Inneres

30. Mailand, Santa Maria della Pace, Klosteranlage, Grundriß



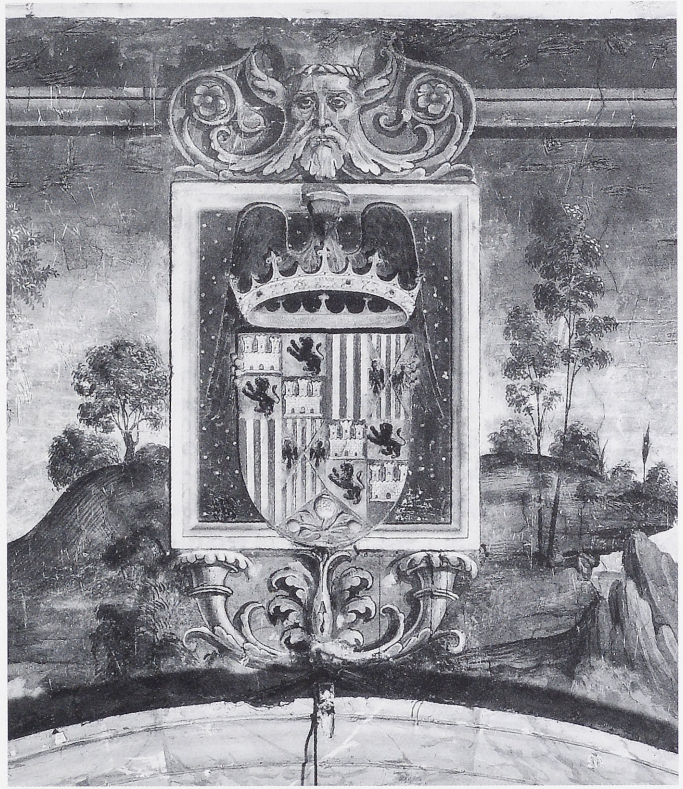
gesehen aber entsteht der Eindruck, daß hier ein überzeugender Kompromiß aus den Vorstellungen des Herzogspaares und jenen des Abtes erwachsen ist: Wenn die Sforza vielleicht die innovative Zentralbauidée mitbrachten, so erreichte Amedeo die für eine Bettelordenskirche sich gezielende Außengestaltung durch die Verkleidung aller Kuppelgewölbe mit hohen, schmucklosen Sargwänden bzw. dem traditionellen Tiburio. Genauso wurde im Inneren das franziskanische Programm mit einer ornamentalen Dekoration des Kuppelgewölbes kombiniert, in der wiederum die Sforza als Auftraggeber zum Zuge kamen.¹⁰³

Ähnlich geschickt ließen sich die Interessen Amedeos und seiner Kongregation mit den Vorstellungen der Geldgeber und Stifter an der größten Gründung des Portugiesen, Santa Maria della Pace in Mailand (Abb. 29–30), ver-

¹⁰³ Das Kuppelgewölbe selbst trägt eine ornamentale Bemalung, bei der das griechische Kürzel für Christus »ihs« abwechselnd mit dem Motto »pax«, jeweils umgeben von einem Flammenkranz, locker über den weißen Grund gestreut sind. In diesen Zeichen verbinden sich franziskanisch-bernhardinische Motti mit einer Mailänder Herzogsimprese, der »razza viscontea«, die noch auf die Visconti-Zeit zurückgeht und hier das Patronat der Duchessa, Bianca Maria, bezeugt. Die »razza viscontea« tritt in vielen von den Visconti in Auftrag gegebenen Codices, aber auch in Werken der Bildhauerei auf. Vgl. *Storia di Milano*, Bd. 6: *Il Ducato Visconteo e la Repubblica Ambrosiana* (1392–1450), Mailand 1955, Abb. bei S. 64, Abb. S. 65, Abb. bei S. 114, Abb. S. 169 usw.

knüpfen.¹⁰⁴ Über die Schwierigkeiten und Behinderungen während der Errichtung dieser monumentalen Anlage wurde schon berichtet. Schließlich entstand die Klosterkirche, dem am Beispiel von Borno besprochenen Typus folgend, in Form eines weiten, kreuzgewölbten Saales, der selbst im traditionsgebundenen Mailand als einer der letzten von durch und durch gotischer Prägung gelten darf.¹⁰⁵ Das herzogliche Patronat äußert sich sprechend in der »razza viscontea« am Kirchenportal sowie an den »capitelli scudati« des Inneren. Dabei ist bemerkenswert, daß es sich um Impresen und Wappen Francesco und Bianca Maria Sforzas handelt, nicht um jene der folgenden Generation, Galeazzo Maria und Bona di Savoia, unter deren Herrschaft der Bau großenteils errichtet wurde.¹⁰⁶

Vor dem Hintergrund dieser drei wohl bedeutendsten Gründungen Amedeos, Santissima Annunziata bei Borno, Santa Maria di Bressanoro und Santa Maria della Pace, gewinnt der ab 1480 errichtete Kernbau von San Pietro in Montorio ein schärferes Profil. Die Konstellationen sind hier ähnlich jenen in Castelleone und Mailand. Amedeo hatte sich durch seine Frömmigkeit und sein obrigkeitshilfreiches Wirken nicht nur Ansehen erworben, sondern sich unter Einsatz seiner hellseherischen Kräfte auch Stifter höchsten Ranges – in Mailand das Herzogspaar, in Rom das spanische Königspaar – verpflichtet. Er erreichte es, seine Bauvorhaben diesen Persönlichkeiten anheimzustellen, sie ihnen sozusagen zueigen zu machen. Dementsprechend haben sich die Geldgeber durch Wappen, Impresen und Motti im Kirchenraum verewigt. Die Wappen des spanischen Königshauses in San Pietro in Montorio (Abb. 31) sind zwar nur aus der zweiten Bauphase ab 1488 erhalten,¹⁰⁷ entsprachen aber sicherlich auch den Absichten Amedeos.



31. Rom, San Pietro in Montorio, Wandzone über der 3. Kapelle der Südseite

Wenn der Abt in Fragen der Dekoration offenbar bereitwillig auf die Wünsche der Stifter einging, so scheint er an bestimmten baulichen Prinzipien unbeirrt festgehalten, klare Vorstellungen von der geeigneten Lage eines Neubaus geäußert sowie ein architektonisches Konzept geliefert und auch verwirklicht zu haben. Mit Vorliebe siedelte er die Neugründungen in einsamer Position, etwas außerhalb eines städtischen Zentrums (das freilich für die Predigt erreichbar bleiben mußte), in landschaftlich reizvoller, ein wenig rauher Umgebung an. Seine Bauten stehen in der Tradition der Bettelordenskirchen im allgemeinen und der lombardischen Franziskaner-Observantenkirchen im besonderen. Es handelt sich um durchweg einfache, vor allem außen schmucklose, aber weitläufige Klosteranlagen in etwas altertümlicher Formensprache mit querhausloser, gewölbter Saalkirche, tiefem Mönchschor und einem Tramezzo, auf dem sich die bildliche Lehre für die Laien entfaltete. In mehreren Fällen existierte unweit des Klosters eine kleine Kapelle, die Amedeo, der in der Aufbauphase der Neugründung in dem jeweiligen Kloster lebte, als Ort der Einsamkeit und Meditation diente. In San Pietro in Montorio war dies die »spelunca« oder »cavernula« am legendären Kreuzi-

den entweder keine Wappen angebracht, oder aber sie haben sich nicht erhalten, wofür eventuell die Beschießung der Chorphatie durch die Franzosen 1849 verantwortlich sein könnte. Vgl. DELFINI / PENTRELLA 1984, S. 55–57 und Abb. 52.

¹⁰⁴ Zu Santa Maria della Pace s. Carlo Torre, *Il ritratto di Milano*, Mailand 1674, S. 320–323; Bascapè (wie Anm. 85) sowie schließlich PATETTA 1987, S. 105–112.

¹⁰⁵ Wenige Jahre später setzt mit Bramantes Bau von Santa Maria presso San Satiro eine Neuorientierung ein, die antike Architektur zum Vorbild wählt. Zur Entwicklung der Mailänder Architektur im Quattrocento s. PATETTA 1987, S. 9–28.

¹⁰⁶ Zu den Impresen in Santa Maria della Pace s. auch Bascapè (wie Anm. 85), S. 24f. Auf die Visconti gehen der flammende Strahlenkranz, die sog. »razza viscontea« zurück. Vgl. Anm. 103. Der Hund, aus dem eine Pinie aufwächst, »il cane con il pino« mit der sich aus den Wolken streckenden Hand, »la mano celeste«, gilt als Imprese Francesco Sforzas. Sie taucht beispielsweise am Portal des Banco Mediceo in Mailand, das 1455 von Sforza gestiftet wurde, auf. Vgl. *Storia di Milano*, Bd. 7 (wie Anm. 101), S. 144. Die Auftraggeberschaft seines Nachfolgers Galeazzo Maria Sforza hingegen manifestiert sich häufig in der Imprese eines Baumstamms, an dem zwei Eimer hängen (ebd., 358) oder in Form zweier fliegender Engel, die einen Lorbeerkranz mit dem herzoglichen Wappen halten (ebd., 328).

¹⁰⁷ Die Wappen Ferdinands und Isabellas finden sich in den Gewölbeschlußsteinen von Kuppelraum und Langhaus sowie über den original erhaltenen Langhausseitenkapellen und an der Fassade. Im Chor wur-

gungsort Petri.¹⁰⁸ Abgesehen von Castelleone, Amedeos erstem Neubauunternehmen, wo das Marienpatrozinium und der Wallfahrtscharakter der Kirche einen Zentralbau nahelegten, möglicherweise aber auch die Sforza einen solchen wünschten, folgen alle späteren, von Amedeo und seiner Kongregation errichteten Bauten dem beschriebenen Schema.

Da der Chor von San Pietro in Montorio noch zu Lebzeiten Amedeos aufgeführt werden konnte und ebenfalls den skizzierten Typus vertritt, dürfen wir vermuten, daß auch der übrige Baukörper den lombardischen Vorbildern im wesentlichen entsprechen sollte, zumal die einzige Gründung Amedeos in Latium, Santa Maria delle Grazie a Ponticelli Sabino, hier keine Ausnahme macht.¹⁰⁹ Insofern scheint es keineswegs ausgeschlossen, daß Amedeo auch für San Pietro in Montorio einen Tramezzo »alla lombarda« vorsah. Aber selbst wenn man in San Pietro auf die Lettnerwand verzichten wollte, so hätte man doch wohl an einem querhauslosen Saal festgehalten. Die Konzeption von Querarmen bleibt für die Zeit Amedeos schwer vorstellbar, zumal sich ihnen keine Funktion zuweisen läßt. Die geplante Position des Hauptaltars mag man in Analogie zu den oberitalienischen Bauten in der Apsis annehmen.¹¹⁰ – Welche Rolle die spanischen Könige zu diesem Zeitpunkt gespielt haben, ist freilich ungewiß. Daß es sich bei dem 1488 in einem Brief König Ferdinands erwähnten *maestro* Jorge de Castellon, der seit einiger Zeit am Bau von San Pietro in Montorio beschäftigt sei, jedenfalls nicht um einen durch das Königspaar geschickten, spanischen Baumeister, sondern vielmehr um einen oberitalienischen Fachmann namens Giorgio handelt, den Amedeo aus Castelleone mitgebracht haben könnte, gewinnt an Sicherheit grenzende Wahrscheinlichkeit, wenn man sich vergegenwärtigt, daß 1476/77 ein Maurermeister und Bauführer mit Namen Giovanni Giorgio da Castiglione an der Kirche des Campo Santo Teutonico in leitender Stellung dokumentiert ist. In einer Quelle vom 14. April 1477 wird jener Bauführer als »mastro Giorgio da castiglione de lombardia« bezeichnet.¹¹¹ Es wäre denkbar, daß dieser mit Amedeo vermutlich seit dem Neubau in

Castelleone vertraute Giorgio auf Wunsch des Franziskanners nach Rom gekommen war, um die geplanten Baumaßnahmen an San Pietro in Montorio zu leiten. Als sich das Vorhaben verzögerte, hätte sich der Maurermeister um anderweitige Aufträge bemüht. Erst 1480 konnte er schließlich an San Pietro beschäftigt werden.

Die Katholischen Könige Isabella und Ferdinand von Spanien als Bauherren

Es ist davon auszugehen, daß Isabella und Ferdinand ihre römische Stiftung während der Bauzeit nicht persönlich in Augenschein genommen haben. Das auf dem Gianicolo neu errichtete Kloster ließe sich demnach (zumindest im Hinblick auf die zweite Bauphase ab 1488) als »Korrespondenz-Architektur«¹¹² im besten Sinne bezeichnen und provoziert die Frage, inwieweit in den Bau überhaupt konkrete Vorstellungen des spanischen Königspaares eingegangen sind und welcher Art diese Auftraggeberwünsche waren, d.h. letztlich, welche architektonischen und dekorativen Komponenten »ad modum Yspaniae« gemeint waren bzw. so ausgefallen sind.¹¹³

Die erhaltenen, oben diskutierten Quellen sind angesichts der insgesamt lückenhaften Überlieferung wohl aus einem ursprünglich reicheren Kontext von Überlegungen und Anordnungen der Könige für den Bau von San Pietro in Montorio herausgelöst, geben folglich nur einige Hinweise bezüglich der Intentionen der Bauherren. Ausgangspunkt war, wie erwähnt, ein aus dem Wunsch nach einem männlichen Thronfolger erwachsenes Gelöbnis, das mit dem Neubau

¹⁰⁸ Zu dieser »cavernula« s. auch KUHN-FORTE 1997, S. 1038f.

¹⁰⁹ Zu Santa Maria delle Grazie bei Ponticelli Sabino/Scandriglia s. Francesco Palmegiani, *Rieti e la Regione Sabina*, Rom 1932, S. 484; sowie Barelli 1990–92 (wie Anm. 67); Navarro 1982 (wie Anm. 92), S. 42–48.

¹¹⁰ Dem durch die Amadeiten selbst angelegten tiefen Chor und den Traditionen der Kongregation entsprechend ist von einem Altarstandort in der Apsis auszugehen. Angesichts des Bauverlaufs ist allerdings nicht auszuschließen, daß der Altar nach der Fertigstellung des Chors nur provisorisch im Apsispolygon aufgestellt wurde, um mit der Vollendung des gesamten Kirchenbaus, vielleicht den Vorstellungen der spanischen Könige folgend, in das Chorjoch oder an die Schwelle zwischen Vierung und Presbyterium vorverlegt zu werden. Vgl. hierzu auch Anm. 67.

¹¹¹ Vgl. hierzu Andreas Tönnemann u. Ursula Verena Fischer Pace, *Santa Maria della Pietà. Die Kirche des Campo Santo Teutonico in Rom*, Rom, Freiburg, Wien 1988, S. 14–16, S. 35, S. 42–44, speziell Dok. 9 vom 1. April 1476 (Vertrag der Bruderschaft mit dem Meister: »Coram me notario et testibus subscriptis convenerunt et pactum fecerunt [...] magister Johannes Georgius de Castellano latomus seu murator, habitator Urbis, ex una...«) und Dok. 11 vom 14. April 1477 (Abrechnung zwischen Bruderschaft und Meister: »IHS a di 14 d'aprile 1477 Mesura dello lavoro della chiesa de campo sancto loquale lavoro a facto fare mastro Giorgio da castiglione de lombardia per commissione delli nobili homini officiali della compagnia de campo sancto, cioè...«).

¹¹² Der Begriff »Korrespondenz-Architektur« ist zu verstehen als Architektur, bei deren Planung sich Bauherr und Bauleiter bzw. Architekt nur auf briefliche Weise verständigt haben – eine nicht nur in der Barockarchitektur geläufige Praxis; vgl. Hellmut Lorenz, »Kunstgeschichte oder Künstlergeschichte – Bemerkungen zur Forschungslage der Wiener Barockarchitektur«, *Artibus et historiae*, 4 (1981), S. 99–123, hier S. 105.

¹¹³ Die Formel »ad modum Yspaniae«, »auf spanische Weise«, taucht in einem Auftrag der Kirche San Giacomo degli Spagnoli an Antoniazio Romano für zwei Gemälde als eines der zu erfüllenden Kriterien auf. Vgl. Fernando Mariás, *El largo siglo XVI. Los usos artísticos del Renacimiento español*, Madrid 1989, S. 98.

von San Pietro in Montorio ab 1480 eingelöst werden sollte. Während die Könige hier – den spärlichen Nachrichten zufolge – zunächst in erster Linie als Geldgeber eines von Amedeo konzipierten Projekts auftraten, griffen sie bei der Wiederaufnahme des Vorhabens 1488 offenbar aktiv in das Baugeschehen ein. Der »cuerpo« der Kirche sollte sich zumindest durch seine Form als königliche Stiftung zu erkennen geben, hinsichtlich der Größe der Anlage war zwischen den Belangen der Franziskaner und den Ansprüchen der spanischen Krone abzuwägen. In Einzelfragen verließ man sich auf die Geschmackssicherheit und Urteilkraft der Gesandten. Ihnen übertrug man auch die Wahl des Architekten, bei der wiederum die Präferenzen der Mönche berücksichtigt werden sollten. Hier wie in den Bemühungen um eine sichere Finanzierung des Baus zeigt sich, welche Bedeutung die spanischen Könige ihrer Reputation in Rom beimaßen. 1498, nach weitgehender Vollendung der Klosterkirche, zeigte man sich überaus zufrieden mit dem Ergebnis und disponibel in der Finanzierung weiterer Maßnahmen zur Vervollkommnung der Anlage. Auch diesmal bleiben die genaueren Absichten verborgen. Möglicherweise aber gibt ein Wechsel des Schauplatzes, d. h. ein Blick auf die Bautätigkeit von Ferdinand und Isabella in Spanien, hierüber weiteren Aufschluß.

Rekapitulieren wir zunächst die historischen Voraussetzungen. 1469 fand die Hochzeit der Isabella von Kastilien mit Ferdinand von Aragon in Valladolid statt, 1475 die Krönung beider Könige, 1479 schließlich die Vereinigung beider Reiche.¹¹⁴ Erst mit und nach dieser Vereinigung setzte die Baulust des Königspaares ein, die sich allerdings nicht auf Schlösser und Paläste, sondern auf den Kirchen- und Hospitalbau konzentrierte. Sakralbauten finanzierte man freilich vorzugsweise mit Hilfe des Vermögens enteigneter Juden, die wie auch viele Mauren unter Einsatz der Inquisition seit 1478 systematisch vertrieben wurden. Mit einer breit angelegten urbanistischen Christianisierung ebenso wie mit zahlreichen karitativen Einrichtungen wurden selbstverständlich auch propagandistische Zwecke verfolgt. Das königliche Mäzenatentum zielte auf die profunde Verwirklichung eines geeinten Spaniens, in dem man der Kirche eine starke, integrative Rolle zuerkannte. Diese Stiftertätigkeit wirkte um so überzeugender, als das oft auf Wanderschaft zwischen verschiedenen Zentren befindliche Herrscherpaar in der Wahl seiner Residenzen große Bescheidenheit an den Tag legte. Vielfach begnügte es sich mit entsprechend eingerichteten Unterkünften in Klöstern, die nur gelegentlich über einen königlichen »palacio« verfügten. Allein für ihre Grablege trafen Isabella und Ferdinand frühzeitig und unter veränderten politischen Umständen immer neue Vorsorge. Hier

scheute man sich keineswegs, höchsten Ansprüchen Ausdruck zu geben.¹¹⁵ Die formalen Lösungen dieser Bauaufgaben, mit denen vorwiegend hispanisierte Flamen oder Deutsche betraut wurden, zeugen von dem großen Traditionsbewußtsein der Könige. Man bediente sich der etablierten spätgotischen Formensprache und ergänzte sie durch maurische Elemente, um die meist großzügig proportionierten, einfach strukturierten Räume mit einer reichen Oberflächendekoration teppichartig zu überziehen. Die im Ergebnis beeindruckenden Architekturen werden mit dem Begriff des »estilo Isabel« oder »estilo Reyes Católicos« belegt – im Kontrast zu den frühen, in der Welt des italienreisenden Adels sich allmählich verbreitenden Renaissanceformen.¹¹⁶

Die unter dem Patronat der Krone errichteten Ordenskirchen gestalteten sich vorwiegend als einschiffige Säle mit kurzen Querarmen und einer zentralisierenden, durch ein kuppeliges Gewölbe ausgezeichneten Vierung.¹¹⁷ Dies gilt auch für die prominenteste Gründung der späten siebziger respektive frühen achtziger Jahre, San Juan de los Reyes in Toledo (Abb. 32–33). Aus Dankbarkeit für den Sieg über die Portugiesen in einer Schlacht bei Toro von 1476, mit dem sich Isabella als Thronfolgerin Heinrichs IV. von Kastilien behaupten konnte, hatte sich das Königspaar zum Bau der Kirche entschlossen, die zunächst auch als Grablege der beiden Herrscher gedacht war. Wohl zwischen 1480 und 1492 (im Wappen fehlt noch der Granatapfel) entstand der von Juan Guas projektierte Kirchenbau, danach die Klosterarchitektur.¹¹⁸ Die an prominenter Stelle in Granit errich-

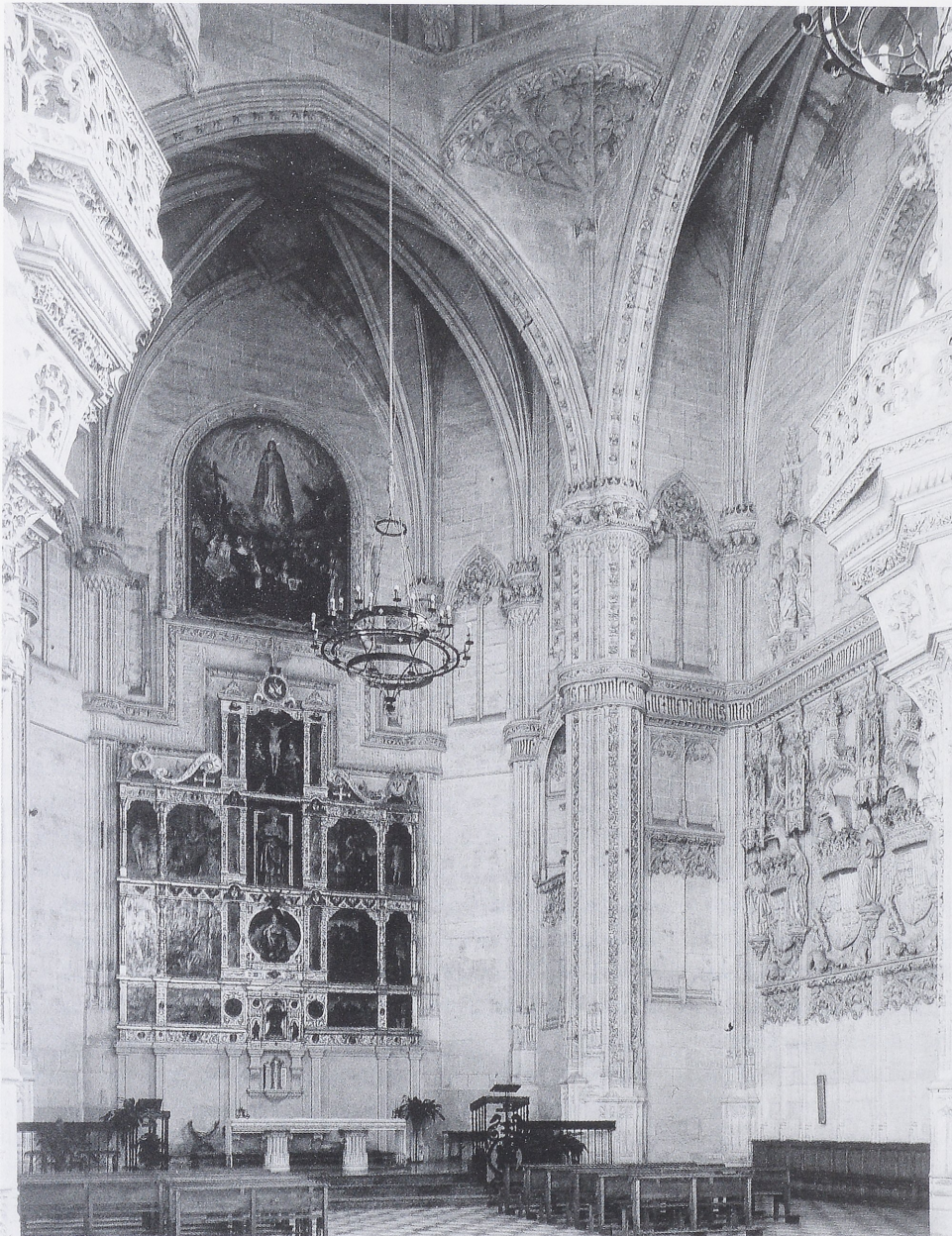
¹¹⁵ Zur Auftraggeberschaft und Kunstpolitik der Katholischen Könige s. LUACES 1993, passim.; sowie BAYON 1967, S. 35–39; zu den kirchlichen Stiftungen s. Francisco Javier Martínez Medina, *Cultura Religiosa en la Granada Renacentista y Barroca. Estudio iconológico*, Granada 1989, S. 149f.

¹¹⁶ Vgl. hierzu TORRES BALBÁS 1952, S. 323–368; BAYON 1967, S. 39; sowie Roland Recht u. Albert Chatelet, *Ausgang des Mittelalters 1380–1500* (Universum der Kunst, Bd. 3), München 1983, S. 68f.

¹¹⁷ Vgl. Georg Dehio u. Gustav von Bezold, *Die kirchliche Baukunst des Abendlandes*, Bd. 2, Stuttgart 1901, S. 476.

¹¹⁸ Zu der Schlacht bei Toro s. HILLGARTH 1978, Bd. 2, S. 354–362. Zu Anlaß und Gründung des Baus s. August L. Mayer, *Toledo*, Leipzig 1910, S. 62–64; sowie TORRES BALBÁS 1952, S. 339–343. Caamano Martínez nennt als zusätzlichen Anlaß des Neubaus die Geburt des Sohnes Juan, der 1478 geboren wurde. Vgl. Jesús María Caamano Martínez, »Arquitectura y Mezenazgo en la Corona de Castilla«, in: *Las Artes en Aragón durante el reinado de Fernando el Católico (1479–1516)*, Zaragoza 1993, S. 223–239. In vieler Hinsicht klärend (auch bezüglich des ausgeführten Baus) der Aufsatz von Sergio L. Sanabria, »A Late Gothic Drawing of San Juan de los Reyes in Toledo at the Prado Museum in Madrid«, *Journal of the Society of Architectural Historians*, 51 (1992), S. 161–173. Zu San Juan de los Reyes siehe ferner *Inventario artístico de Toledo*, Madrid 1983, Bd. 1, S. 176–185; sowie Pablo de la Riestra, »Architektur des 15. Jahrhunderts in Kastilien«, in: Sylvaine Hänsel und Henrik Karge (Hrsg.), *Spanische Kunstgeschichte. Eine Einführung*, Berlin 1992, Bd. 1, S. 196; und schließlich LUACES 1993, S. 43f.

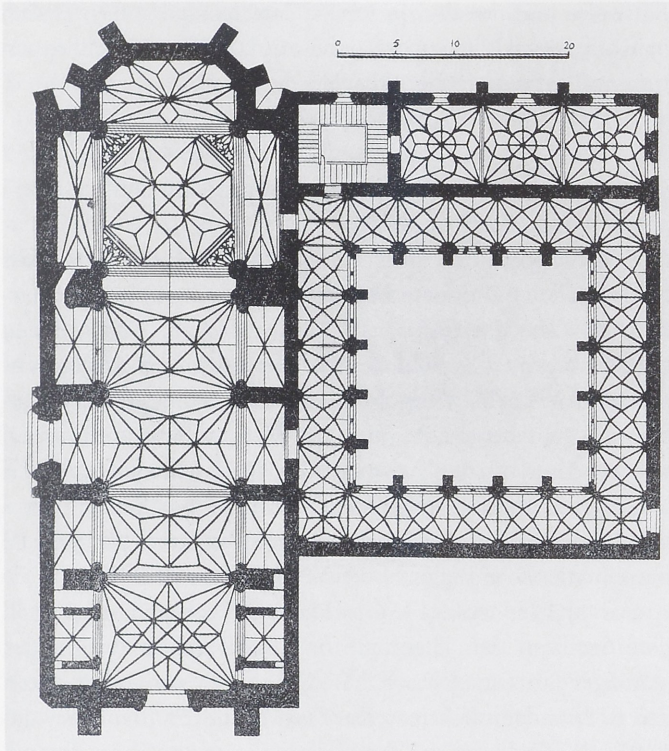
¹¹⁴ Zur Geschichte Spaniens unter der Herrschaft Isabellas von Kastilien und Ferdinands von Aragon s. HILLGARTH 1978, Bd. 2, S. 338f. u. S. 351ff.



32. Toledo, San Juan de los Reyes, Vierung

tete, gewölbte Saalkirche besitzt ein kurzes, polygonal geschlossenes Altarhaus und wenig ausladende Querarme; die Vierung wird von einer Trompenkuppel bekrönt und hell erleuchtet. Für den Mönchschor wurde eine Empore im Westteil des Kirchenschiffs geschaffen, für die königliche Familie sind an den westlichen Vierungspfählen kanzelartige Tribünen angebracht. Die überreiche plastische Dekoration der Querarme in weißem Kalkstein (Abb. 32) bezieht sich selbstverständlich auf die Auftraggeber, deren Grabmäler im Vierungsbereich stehen sollten. Auf jeder Seite, eingebettet in eine zarte architektonische Gliederung, erscheint das königliche Wappen in dreifacher Wiederholung, gehalten jeweils von dem Adler des Evangelisten Johannes, dazwischen Heiligenstatuen unter gotischen Baldachinen.

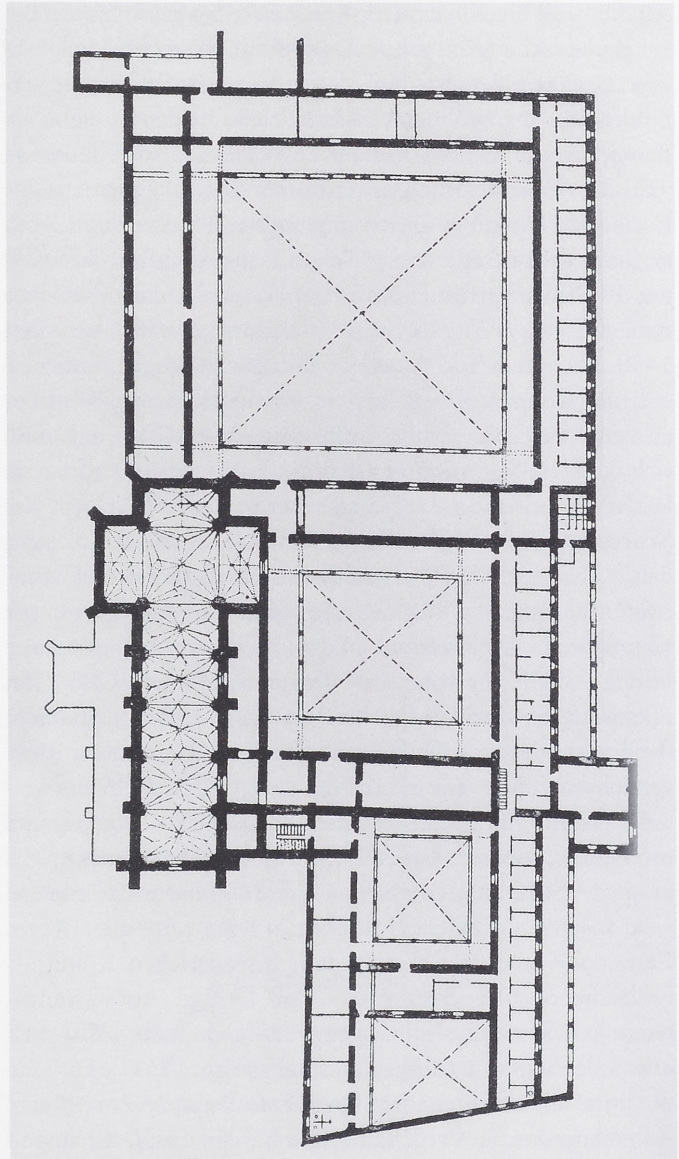
Des weiteren finden sich die königlichen Embleme, das Doppeljoch und das Pfeilbündel, sowie die Initialen Y für Isabella und F für Ferdinand. Sprechender und zugleich festlicher hätte die heraldisch-emblematische Selbstrepräsentation der Stifter kaum ausfallen können. Der Außenbau bleibt demgegenüber verhältnismäßig schlicht mit fialenbekrönten Strebe Pfeilern, filigranen Blendbogendekorationen am Querhaus und einer polygonalen Ummantelung der Kuppel. Die heutige Fassade ist später entstanden. Als architektonisch vergleichsweise einfach strukturierte Saalkirche hat San Juan de los Reyes in der Kartause von Miraflores, in der Isabellas Eltern beigesetzt sind, einen Vorläufer.¹¹⁹ Dort freilich fehlt noch die zentralisierende Vierung, die für die übrigen königlichen Stiftungen charakteristisch ist: San



33. Toledo, San Juan de los Reyes, Grundriß

Tomás in Avila (Abb. 34), die Grablege des einzigen, kaum zwanzigjährig verstorbenen Sohnes Juan, dessen Geburt den Anlaß zum Neubau von San Pietro in Montorio gab, aber auch die letztendlich zur königlichen Grablege ausersehene Capilla Real in Granada.¹²⁰

Wie verhält sich San Pietro in Montorio zu diesen spanischen Stiftungen? Historisch ist zunächst einmal bemerkenswert, daß Ferdinand und Isabella unmittelbar nach der Vereinigung ihrer beiden Königreiche nicht nur in Spanien selbst, sondern offenbar auch in Rom architektonisch repräsentiert sein wollten, und zwar in Form einer eindeutig königlichen Stiftung, d. h. völlig unabhängig von den beiden bereits bestehenden religiösen Gemeinden der in Rom lebenden Spanier aus Aragon oder Kastilien.¹²¹ Doch inwiefern



34. Avila, San Tomás, Klosteranlage, Grundriß

manifestiert sich in der Franziskanerkirche auf dem Gianicolo die Auftraggeberschaft der Krone? So sehr das architektonische Detail des römischen Kirchenbaus die Sprache der italienischen Frührenaissance spricht und keinerlei spanische Einflüsse erkennen läßt, so sehr überraschen die Parallelen zu den spanischen Lösungen bezüglich der Grundrißdisposition und des Raumtyps (Abb. 9–10, 33–34): der einfach gegliederte, großzügig dimensionierte Saalbau, gewölbt, mit Seitenkapellen und kaum über die Flucht des Langhauses hinausgreifenden Querarmen (den Konchen), mit einer zentralisierenden »Vierung«, deren Gewölbe sich gegenüber den Langhausgewölben als kuppelig auszeichnet.

¹¹⁹ Vgl. hierzu BAYON 1967, S. 42–44; speziell zur Kartause von Miraflores s. TORRES BALBÁS 1952, S. 337f.; vgl. auch Fernando Marías, *El siglo XVI, Gótico e Renacimiento*, Madrid 1992, S. 33.

¹²⁰ Zu San Tomás in Avila und der Capilla Real in Granada s. TORRES BALBÁS 1952, S. 338f., S. 353f.; BAYON 1967, S. 42–44; zu San Tomás auch Friedrich Rahlves, *Kathedralen und Klöster in Spanien*, Wiesbaden 1965, S. 270f.; vgl. außerdem Marías (wie Anm. 119), S. 33.

¹²¹ San Giacomo degli Spagnoli, die Kirche der Krone von Kastilien, war ab 1450 an Piazza Navona errichtet worden. Die Nationalkirche der Aragonesen entstand erst ab 1506 mit Santa Maria di Monserrato. In ihr wurden allerdings die älteren Gemeinden San Niccolò dei Catalani und Santa Margherita dei Catalani zusammengefaßt. Demgegenüber stellte San Pietro in Montorio als Votivkirche eine quasi private Stiftung des Königspaares dar. Zu den Nationalkirchen s. TORMO Y MONZÓ 1942, Bd. 1, S. 59–78; sowie zu Santa Maria di Monserrato

vgl. J. Fernández Alonso, *Santa Maria di Monserrato* (Le chiese di Roma illustrate, Bd. 103), Rom 1968; zu San Giacomo degli Spagnoli vgl. Francesco Russo, *Nostra Signora del Sacro Cuore* (Le chiese di Roma illustrate, Bd. 105), Rom 1969.

All dies sind Eigenheiten, die San Pietro in Montorio von der zeitgenössischen römischen Architektur im selben Maße isolieren, wie sie den Bau mit den spanischen Stiftungen verbinden.¹²² Ungewöhnlich im Vergleich mit den königlichen Bauten in Spanien ist allein der tiefe Chor – also genau jener Teil, der unserer Rekonstruktion der Bauvorgänge zufolge in die erste Phase der Errichtung noch unter Amedeo Menez de Sylva gehört. Die Katholischen Könige dürften ihre Gelder 1480 der vertrauenswürdigen Persönlichkeit Amedeos ohne allzu enge Vorgaben zur Verfügung gestellt haben. Erst 1488, nach dem Tod Amedeos und mehrjähriger Baupause sah man sich offenbar gefordert, ein neues, eigenes Konzept zu entwickeln. Es ist alles andere als erstaunlich, daß man sich dabei an die in Spanien erprobten Modelle, San Juan de los Reyes in Toledo und San Tomás in Avila, hielt. Aus der Korrespondenz der Könige mit Carvajal und Medina geht dies freilich nicht klar hervor, doch sollte San Pietro in Montorio als königliche Stiftung erkennbar sein – und zwar vor allem durch seine spezifische Form, nicht so sehr durch seine Größe.¹²³ – Somit liegt nahe, daß man gerade auf das Charakteristikum der königlichen Kirchenbauten in Spanien, die zentralisierende Vierung mit kurzen Querarmen, nicht verzichten wollte, zumal sich die durch die Konchen erweiterte Raummitte etwa bei einem Besuch des Königspaares zeremoniell nutzen ließ.¹²⁴ Für die Formsprache, die Frage des Stils, hingegen ließ man den Gesandten freie Hand – ein Beharren auf dem Gotischen in Rom wäre den »Reyes Católicos« (anders als etwa dem französischen König¹²⁵) vielleicht obsolet erschienen. Der einzige Ausstattungswunsch dürfte die Anbringung des spanischen Wappens über jeder Seitenkapelle gewesen sein (Abb. 15, 31). Für eine geplante Dekoration der Querarme besitzen wir keine Anhaltspunkte. In den Partien des Kirchenbaus, die uns in ihrem originalen Zustand überliefert sind, zeigt sich jedoch sehr deutlich, worin für die königlichen Stifter die spanische

Bauweise und der »estilo Reyes Católicos« – sofern er sich in Rom verwirklichen ließ – bestand: in der Raumdisposition und im reichen heraldischen Schmuck.

Die Rolle des Bernardino de Carvajal

Die Verwirklichung ihres römischen Projektes legten die Katholischen Könige in die Hände ihrer Gesandten Bernardino de Carvajal und Dr. Ruiz de Medina. Den Quellen zufolge scheint Carvajal den Bau jedoch intensiver betreut zu haben.¹²⁶ Seine Aufgabe bestand nicht nur in der Organisation und Beaufsichtigung des Baugeschehens, sondern, wie erwähnt, in der Auswahl des Architekten und damit auch der Formsprache, in der sich der Bau präsentiert – also einem Großteil dessen, was in unseren Augen die baukünstlerische Eigenart der Kirche ausmacht.

Carvajal,¹²⁷ wohl 1456 in Plasencia geboren, ging nach dem Studium der Theologie in Salamanca zu Beginn der achtziger Jahre nach Rom. Möglicherweise protegiert durch den in Spanien mächtigen Kardinal Mendoza (den Carvajal 1495 als Titelnkardinal von Santa Croce in Jerusalem ablöste), wurde er von Sixtus IV. sehr bald zum Geheimssekretär ernannt. Unter Innozenz VIII. stieg er zum Protokollar auf. 1485/86 wurde er als päpstlicher Nuntius an den spanischen Hof geschickt, 1488 kehrte er als Gesandter der spanischen Könige nach Rom zurück. Über die Zeit seines spanischen Aufenthaltes wissen wir ebenso wenig wie über seine ersten Jahre in Rom. Ab 1488, dem Jahr der Wiederaufnahme der Arbeiten an San Pietro in Montorio, werden die Quellen etwas dichter. Nun begann auch die kirchliche Karriere Carvajals als Bischof von Astorga und Badajoz, später Cartagena und schließlich Sigüenza. 1493 wurde er zum Kardinal erhoben, zunächst mit der Titelkirche Santi Marcellino e Pietro. 1496 reiste der Kardinal als päpstlicher Legat nach Oberitalien, wo er längere Zeit bei Ludovico il Moro in Mailand zu Gast war und auch Kontakte zu den Amadeiten in Santa Maria della Pace un-

¹²² In der römischen Quattrocentoarchitektur hat San Pietro in Montorio hinsichtlich des Raumtyps kein Gegenstück. Auch Santa Maria della Pace ist völlig anders strukturiert. Siehe dazu ausführlicher unten.

¹²³ Vgl. Anm. 43.

¹²⁴ Genauer ist zur Frage der Funktion der Konchen nicht in Erfahrung zu bringen. Zum Altarstandort vgl. Anm. 67 u. 110. Bezüglich der Aufgabe der kleineren Langhausseitenkapellen lassen sich ebenfalls nur Vermutungen anstellen: Zum einen dürften die Franziskaner Einkünfte aus den Privatkapellen bezogen haben, zum anderen könnte die spanische Krone daran gedacht haben, die Kapellen für dem Hofe nahestehende Persönlichkeiten in Rom bereitzuhalten.

¹²⁵ Da Ludwig XI. 1483 nur 500 scudi für die bereits im Bau befindliche Kirche von San Pietro in Montorio gestiftet hatte, wird er hier kaum weitreichende Forderungen gestellt haben, doch mit der Trinità dei Monti wurde ab 1502 (gleichzeitig mit Bramantes Tempio) durch den französischen König in Rom eine Kirche im gotischen Stil errichtet, die als Nukleus des heutigen Baus teilweise noch vorhanden ist. Vgl. hierzu Luigi Salerno, *Chiesa e convento della Santissima Trinità dei Monti in Roma*, Bologna 1968.

¹²⁶ Vgl. hierzu den Briefwechsel von 1488 (vgl. Anm. 40–45). 1488 ist der Inquisitor und spanische Gesandte Ruiz de Medina noch gemeinsam mit Carvajal als für den Neubau verantwortlich genannt; in den späteren Quellen (von 1496 und 1498) ist aber nur noch Carvajal genannt (vgl. Anm. 49f.). In seinem Brief vom 17. 8. 1498 bezeichnet der König Carvajal als »nuestro muy caro e muy amado amigo«. Vgl. Anm. 50.

¹²⁷ Zu Carvajal s. speziell Hugo Rosbach, *Das Leben und die politisch-kirchliche Wirksamkeit des Bernardino Lopez de Carvajal, Kardinals von Santa Croce in Jerusalem in Rom, und das schismatische Concilium Pisanum*, Bd. 1, Breslau 1892. Siehe außerdem H. Jedin, *Storia del Concilio di Trento*, Bd. 1, Brescia 1949, S. 76–78; G. Fragnito, »Carvajal, Bernardino Lopez de«, in: *Dizionario biografico degli Italiani*, Bd. 21, Rom 1978, S. 28–34; Klaus Jaitner, »Bernardino Lopez de Carvajal«, in: *Lexikon für Theologie und Kirche*, Bd. 2, Freiburg, Basel, Rom, Wien 1994, Sp. 963.

terhielt.¹²⁸ Möglicherweise geht auf diese Zeit seine Bekanntschaft mit Bramante zurück, der ja schon 1502 den Tempietto als Auszeichnung des Kreuzigungsortes Petri auf dem Gianicolo errichtete. Der spätere, bewegte Werdegang Carvajals, der sich 1511 auf dem schismatischen Konzil von Pisa sogar zum Gegenpapst Martin VI. wählen ließ, interessiert hier nicht. Von Bedeutung ist die Frage nach seinen mäzenatischen Aktivitäten.

Abgesehen von den treuhänderischen Aufgaben im Fall von San Pietro in Montorio läßt sich für die Zeit vor 1500 kein klares Bild gewinnen. Die kurz vor der Jahrhundertwende erfolgte Restaurierung respektive Vollendung des Klosterhofs von Santa Croce in Gerusalemme ist für eine Einschätzung des Titelnkardinals als Bauherr kaum signifikant.¹²⁹ Daß Carvajal in seiner Eigenschaft als zeitweiliger Rektor und Administrator von San Giacomo degli Spagnoli die um 1500 realisierte Erweiterung der Kirche zur Piazza Navona mit einer entsprechenden Fassade und Freitreppe angeregt hat, darf man vermuten, ist aber quellenmäßig nicht zu belegen.¹³⁰ Im Falle der Freskierung der Apsiskalotte von Santa Croce konnte Carvajal ähnlich wie in San Pietro in Montorio allenfalls als Vermittler zwischen dem vorwiegend in Spanien lebenden Auftraggeber Mendoza und den Künstlern tätig geworden sein.¹³¹ Erst 1507/08 trat er mit einem eigenen Projekt hervor, der Erneuerung der Mosaiken der Helena-Kapelle in Santa Croce.¹³² Auf seine Titelnkirche konzentrierte der Kardinal auch ein weiteres größeres Unternehmen am Ende des zweiten Jahrzehnts,¹³³

die Umgestaltung der Wände der Helena-Kapelle, der zugehörigen Vorkapelle und der rampenartigen Zugänge. In der Kirche selbst wurden die Seitenkapellen erneuert. Für all diese Aufgaben zog Carvajal Antonio da Sangallo d.J. heran.¹³⁴ Bemerkenswert auch sein Grabmal, das als ganz in Buntmarmor ausgeführtes Wandgrab in die Apsisrundung der Kirche eingelassen wurde.¹³⁵ Als Bauherrn fassen wir Carvajal sonst nur noch beim Umbau des Nordwestflügels des Franziskanerklosters von Tivoli, der als Nukleus der späteren Villa d'Este nahezu vollständig in der Architektur Ligorios aufgegangen ist.¹³⁶

Schließen können wir aus dem Wenigen immerhin, daß Carvajal mit Bramante um 1500 und Antonio da Sangallo am Ende des zweiten Jahrzehnts in Rom jeweils Architektenpersönlichkeiten gewählt hat, die bei weitem nicht nur solide Qualität, sondern auch Originalität versprochen und zweifellos zur Spitze der Künstlerschaft gehörten. Es hat den Anschein, daß dies auch für den 1488 unter seiner Ägide wiederaufgenommenen Neubau von San Pietro in Montorio gilt. Nur so erklärt sich das Schreiben des Königs an seinen Gesandten, dem Ferdinand das Anliegen der Franziskaner weitergibt, den seit einiger Zeit offenbar in leitender Position am Bau tätigen Jorge de Castellon auch in Zukunft zu beschäftigen. Vermutlich hatte Carvajal gegenüber den Mönchen andere Vorstellungen geäußert oder schon erste Schritte in dieser Richtung unternommen.

Die Architektenfrage

Zur Autorschaft schreibt Vasari in der zweiten Ausgabe seiner Viten: »Affermano molti, che il disegno della chiesa a San Piero a Montorio in Roma fu di mano di Baccio, ma io non posso dire con verità d'aver trovato che così sia«.¹³⁷ Diese schwer aufzulösende Diskrepanz zwischen der im Cinquecento offenbar geläufigen Zuschreibung des Bauwerks an Baccio Pontelli und Vasaris explizitem Zweifel hat bis heute die Forschungsgeschichte konditioniert. In der jüngeren Literatur hat man sich einer Zuschreibung oft ganz enthalten oder aber sich vorsichtig für die Autorschaft Pontellis ausgesprochen, zumal sich Vasaris Bericht durch die Erschließung einiger Primärquellen als nicht zuverlässig

¹²⁸ Zu dieser Reise s. vor allem Johannes Burchardus, *Diarium sive rerum urbanarum commentarii*, hg. v. L. Thuasne, Bd. 2, Paris 1884, S. 291–334.

¹²⁹ Zu dem Klosterhof vgl. Claudio Varagnoli, *S. Croce in Gerusalemme. La basilica restaurata e l'architettura del Settecento romano*, Rom 1995, S. 23f.

¹³⁰ Zur Erweiterung von San Giacomo degli Spagnoli vgl. Walther Buchowiecki, *Handbuch der Kirchen Roms*, Bd. 3, Wien 1974, S. 487; sowie Manuel Vaquero Pineiro, »Una realtà nazionale composita: comunità e chiese »spagnole« a Roma«, in: Sergio Gensini (Hrsg.), *Roma Capitale (1447–1527)*, Pisa 1994, S. 473–491, hier S. 485f.

¹³¹ So jedenfalls die Argumentation von Francesca Cappelletti, »L'affresco nel catino absidale di Santa Croce in Gerusalemme a Roma. La fonte iconografica, la committenza e la datazione«, *Storia dell'arte*, 66 (1989), S. 119–126, hier S. 125.

¹³² Zur Helena-Kapelle vgl. Varagnoli (wie Anm. 129), S. 26.

¹³³ Die längere Pause in den mäzenatischen Aktivitäten Carvajals steht mit der bewegten Karriere des Kardinals in enger Verbindung. Während seines mehrjährigen, durch das gescheiterte Konzil von Pisa bedingten Aufenthaltes in der Lombardei stiftete er einen Altar für die Abtei von Chiaravalle und ein Fresko in San Gerolamo in Mailand. Nichts hat sich davon erhalten. Zur Stiftung in Chiaravalle s. Michele Caffi, *Dell'Abbazia di Chiaravalle in Lombardia. Illustrazione storico-monumentale-epigrafica*, Mailand 1842, S. 45 u. 132f.; zu dem von Carvajal in San Gerolamo in Mailand gestifteten Fresko mit der Darstellung des Jüngsten Gerichtes s. Marco Bona Castellotti, »A proposito di Bernardino Carvajal committente«, *Arte Lombarda*, 51 (1979), S. 28.

¹³⁴ Vgl. Christoph Luitpold Frommel, »Progetto e archeologia in due disegni di Antonio da Sangallo il Giovane per S. Croce in Gerusalemme«, in: Silvia Danesi Squarzina (Hrsg.), *Roma centro ideale della cultura dell'antico nei secoli XV e XVI*, Mailand 1989, S. 382–389; sowie Varagnoli (wie Anm. 129), S. 26–34.

¹³⁵ Vgl. TORMO Y MONZÓ 1942, Bd. 1, S. 52f.

¹³⁶ Vgl. hierzu David R. Coffin, *The Villa in the Life of Renaissance Rome*, 2. Aufl., Princeton 1988, S. 311.

¹³⁷ VASARI 1878–85, Bd. 2, S. 653.

erwies.¹³⁸ Eine diskutable Alternative zur Pontelli-These wurde bislang nicht aufgestellt. Frommel tendierte vor allem aus stilistischen Gründen für eine Zuschreibung eines sogenannten »zweiten Projekts« für die Kirche an Pontelli.¹³⁹

In den wenigen erhaltenen, San Pietro in Montorio betreffenden Archivalien taucht Pontelli nicht auf. Es bleibt somit allein die stilkritische Untersuchung des Kirchenbaus, der dem Œuvre Pontellis zu konfrontieren ist. Dabei ist zu berücksichtigen, daß San Pietro in Montorio in zwei Phasen, 1480–84 und 1488–1500, errichtet wurde, daß 1488 das ursprüngliche Konzept revidiert wurde, und daß die Arbeiten bis dahin von einem lombardischen Baumeister namens Giorgio da Castelleone geleitet wurden.

Der Florentiner Baccio Pontelli, Jahrgang 1450, kam 1481 oder kurz darauf nach Rom.¹⁴⁰ Der bei Francione als Schreiner und Intarsienschnyder ausgebildete Meister hatte sich nach mehrjähriger Tätigkeit in Pisa¹⁴¹ von 1479 bis 1481 als Mitarbeiter Francesco di Giorgios am urbinatischen Hof aufgehalten, weshalb er mit den Intarsien des Studiolo im dortigen Palazzo Ducale in Verbindung gebracht wird.¹⁴² 1481 sandte er Lorenzo il Magnifico für diesen eigens angefertigte Planzeichnungen des offenbar bereits berühmten Herzogspalastes.¹⁴³ Nach dem Tod Federigos da

Montefeltro waren es vielleicht Giuliano della Rovere oder Raffaele Riario, die den Künstler ermunterten, in Rom sein Glück zu versuchen.¹⁴⁴ Pontelli, der sich im Laufe der Zusammenarbeit mit Francesco di Giorgio Kenntnisse in der Architektur, speziell im Festungsbau, angeeignet hatte, reüssierte sofort am Hofe Sixtus' IV. und arbeitete auch für dessen Nepoten in den Marken.¹⁴⁵ Im Rom der achtziger Jahre gelang es ihm mit Hilfe der vornehmen urbinatischen Formensprache, die noch in der Tradition Francescos del Borgo stehende Baukunst zu erneuern und bis zum Ende des Pontifikates Innozenz' VIII. seine Stellung als erster Architekt der Stadt zu behaupten. Zwischen 1482 und 1486 errichtete er für Giuliano della Rovere Sant'Aurea in Ostia sowie die dortige Festung. Ab 1488/89 dürfte er die Cancelleria entworfen haben.¹⁴⁶ Arbeiten an der Abtei von Grottaferrata, die Kirchenbauten von Santa Maria Nuova in Orciano und Santa Maria delle Grazie bei Senigallia werden ihm – mit einigen Fragezeichen – zugeschrieben. Daneben war er nach wie vor als Festungsbauingenieur in den Marken tätig.¹⁴⁷ Nach 1492 allerdings reißen die Nachrichten ab;¹⁴⁸ spätestens 1494 scheint er Rom auf Dauer verlassen zu haben und zeitweise in Neapel tätig gewesen zu sein.¹⁴⁹

Aus dieser kurzen Übersicht geht hervor, daß für eine Beteiligung Pontellis am Neubau von San Pietro in Montorio nur die Zeit seiner römischen Jahre zwischen 1483 und 1492/94 in Betracht kommt. Da die Klosterkirche auf dem Gianicolo 1480 begonnen wurde, ist eine Konsultation des Architekten in der Frühphase der Planungen unwahrscheinlich. 1488 hingegen, als das ursprüngliche Konzept modifiziert wurde, könnte der in Rom mittlerweile erfolgreiche Pontelli durchaus um einen Entwurf gebeten worden sein.

¹³⁸ Venturi, Bd. 8.1, (wie Anm. 9), S. 912, lehnt die traditionelle Zuschreibung des Baus an Pontelli mit Vasari ab und plädiert für eine Attribution an Baldassare Peruzzi; TOMI 1942, S. 137, hingegen verzichtet auf eine Zuschreibung, betont aber die in den Bau eingegangenen urbinatischen Einflüsse und zweifelt an Vasaris Einschätzung: »Rileggendo il passo del Vasari (...) vien voglia di dire il contrario: la chiesa è iniziata circa 1482–83, e all'epoca del Vasari molti affermavano che era stata eretta su disegno di Baccio. Sono quindi elementi allettanti per tentare un'attribuzione.« (S. 283). PESCI / LAVAGNINO 1958, S. 9f., tendiert zur Zuschreibung des Projekts an Pontelli, der Ausführung an Meo del Caprino. URBAN 1961/62, S. 277–279, hält sich in der Zuschreibungsfrage zurück; Heydenreich in HEYDENREICH / LOTZ 1974, S. 61f., spricht sich für die Autorschaft Pontellis aus; so auch BENZI 1987, S. 82 u. 122f. Zu den verschiedenen Forschungsmeinungen s. zuletzt auch KUHN-FORTE 1997, S. 953–955.

¹³⁹ »Vorrei attribuire anche il secondo progetto per la chiesa di S. Pietro in Montorio a questo grande artista...«, FROMMEL 1990, S. 75. Wie aus einem früheren Beitrag hervorgeht, bezieht Frommel das »zweite Projekt« auf die Gewölbe- und Wandzone oberhalb des Hauptgebälks sowie auf die Kirchenfassade. Vgl. FROMMEL 1986, S. 18, Anm. 20. Vgl. auch FROMMEL 1989, S. 496, mit Zuschreibung lediglich des Fassadenentwurfs für San Pietro in Montorio an Pontelli.

¹⁴⁰ Zu Pontelli s. VASARI 1878–85, Bd. 2, S. 652–655; P. Giordani, »Baccio Pontelli a Roma«, *L'Arte*, 11 (1908), S. 96–112; DE FIORE 1963; BENZI 1987, S. 75–83; Franca Licandro Grazioli, »Contributo a Baccio Pontelli«, *Antichità viva*, 27.5–6 (1988), S. 43–45; FROMMEL 1989; sowie zuletzt Meredith J. Gill, »Pontelli, Baccio«, in: *The Dictionary of Art*, Bd. 25, London 1996, S. 216f.

¹⁴¹ Vgl. DE FIORE 1963, S. 29.

¹⁴² Vgl. ebd., S. 30.

¹⁴³ Vgl. Licandro Grazioli (wie Anm. 140), S. 44f. u. Anm. 2. In dem Begleitschreiben Pontellis an Lorenzo il Magnifico vom 18. Juni 1481 bezeichnet sich der Künstler als »Baccio Pontelli da Firenze lignaiolo discepolo del Francione«.

¹⁴⁴ Vgl. FROMMEL 1989, S. 496; FROMMEL 1990, S. 75.

¹⁴⁵ Vgl. Licandro Grazioli (wie Anm. 140), S. 43. Die Kirchen von Orciano und Senigallia sind im Auftrag der Rovere entstanden. Von diesen beiden Bauten abgesehen, hat sich Pontelli in den Marken jedoch vorwiegend als Festungsbauingenieur betätigt. Vgl. FROMMEL 1989, S. 496; sowie zu den Festungsbauten DE FIORE 1963, S. 61–81. Daß Pontelli schon in den siebziger Jahren, wie Vasari mitteilt, von Sixtus IV. in Rom beschäftigt worden sei, ist hingegen angesichts der dokumentierten Daueraufenthalte in Pisa und Urbino wenig wahrscheinlich, obgleich jüngst Benzi diese These wieder vertreten hat. Vgl. VASARI 1878–85, Bd. 2, S. 653f.; BENZI 1987, S. 77f.

¹⁴⁶ Zur Cancelleria und zur Bedeutung Pontellis für die römische Architektur s. FROMMEL 1990, S. 74f.; zu Sant'Aurea in Ostia vgl. FROMMEL 1989.

¹⁴⁷ Vgl. Anm. 145. Siehe außerdem BENZI 1987, S. 172 u. 199.

¹⁴⁸ In einem Breve vom 4. Mai 1492 fordert Innozenz VIII. den Gouverneur der Mark Ancona auf, Baccio Pontelli zur Vollendung des Baus der Festung von Jesi anzuhalten. Die Quelle aus der Biblioteca Comunale di Macerata abgedruckt in DE FIORE 1963, S. 105f.

¹⁴⁹ Am 24. März 1494 beschlagnahmt Alexander VI. einen Teil des Pontellischen Besitzes, um dessen Schulden zu begleichen. Die Quelle befindet sich in der Biblioteca Comunale di Macerata, publiziert in DE FIORE 1963, S. 107. Zu Pontellis letzten Jahren und seiner Tätigkeit in Neapel vgl. FROMMEL 1989, S. 498.

35. Rom, Palazzo della Cancelleria, Hauptfassade



Die Mönche jedoch, die den der Fabbrica wahrscheinlich seit Jahren verbundenen Giorgio da Castelleone weiterbeschäftigen wollten, sahen sich hierdurch zu einem an den König adressierten Memorandum veranlaßt. Unter diesen Umständen kann die Initiative zur Einschaltung eines neuen, vielversprechenden Architekten kaum von einem anderen als Carvajal ausgegangen sein.¹⁵⁰

Nimmt man nun einmal an, Pontelli sei tatsächlich im Rahmen der Neukonzeption und Wiederaufnahme der Arbeiten die Bauleitung übertragen worden, oder er hätte zumindest einen Ausführungsentwurf angefertigt, und besagter Giorgio da Castelleone sei von da an vielleicht nur noch in untergeordneter Position angestellt gewesen, dann müßte der Florentiner 1492, spätestens 1494 ein weitgehend, auch hinsichtlich der architektonischen Details präzise ausgearbeitetes Projekt hinterlassen haben, das in der Folge verwirklicht worden wäre.¹⁵¹ Die Wahrscheinlichkeit des in dieser Weise rekonstruierten Verlaufs bemißt sich allerdings am Ergebnis der stilkritischen Betrachtung: Trägt San Pietro in Montorio die in Sant' Aurea und der Cancelleria so charakteristisch ausgeprägte Handschrift Pontellis?¹⁵²

Der mutmaßliche Zustand des Baus 1488 wurde bereits diskutiert. Wahrscheinlich bestand lediglich das Chorpoly-

gon, und schätzungsweise war es nicht einmal gewölbt. Die Form der »Vierung« und des Langhauses stand zur Debatte, doch liegt angesichts der Analogien zu einigen spanischen Bauten des Königshauses, allen voran San Juan de los Reyes, nahe, daß die Auftraggeber bezüglich des Bautyps konkrete Vorstellungen äußerten. Hingegen dürfte man die räumliche Proportionierung, die architektonische Gliederung und das Detail dem durch den Gesandten bestimmten Architekten überlassen haben. Der in baukünstlerischen Fragen zu diesem Zeitpunkt vielleicht noch nicht sehr erfahrene Carvajal wird hier nicht allzu viel vorgegeben haben. Das Resultat in seiner bemerkenswerten Raumdisposition des gewölbten Saales mit Apsidiolen, Kuppelraum und großen seitlichen Konchen scheint zunächst etwas isoliert im Œuvre Pontellis zu stehen, nicht aber der Baudekor. Die Gliederung der Fassade etwa mittels zarter Lisenen und Pilaster, die den Bau an den Kanten fassen, verbindet San Pietro nicht nur mit Sant' Aurea in Ostia, sondern auch mit der (zusätzlich rhythmisierten) Schauffront der Cancelleria (Abb. 1, 35). Ein

¹⁵⁰ Diese Vermutung bereits bei TORMO Y MONZÓ 1942, Bd. 1, S. 104f.

¹⁵¹ Dies hat bereits FROMMEL 1986, S. 18, Anm. 20, vermutet.

¹⁵² Vgl. hierzu die Arbeiten von FROMMEL 1986, 1989 und 1990.



36. Rom, Palazzo della Cancelleria, Hauptfassade, Gebälk des Erdgeschosses, Detail

seichtes Mauerrelief ist typisch für alle drei Bauten, wobei die Wand jeweils unversehrt bleibt, keine Schichtungen vorgenommen werden, die Pilaster ihr einfach aufgelegt sind (Abb. 21–23).¹⁵³ Auch im Detail, etwa an den Gebälkprofilen, sind weitgehende Gemeinsamkeiten zu konstatieren. Sowohl an der Fassade von San Pietro als auch am Erdgeschoß der Cancelleria erscheint ein abgekürztes Gebälk, bei dem ein Rundstab den Architrav ersetzt (Abb. 22, 36). Im Obergeschoß zeigt sich in beiden Fällen ein sehr ähnlich ausgebildeter Drei-Faszien-Architrav, darüber ein ungeschmückter Fries und ein elegant, nahezu identisch profiliertes Gesims (Abb. 21, 37). Die Verwandtschaft geht über Zeittypisches hinaus; sie ist so eng, daß man hier ein- und denselben Autor vermuten darf.¹⁵⁴ An Sant'Aurea (Abb. 38–39) weichen die Profile von den soeben beschriebenen etwas ab, den römischen Bauten gemeinsam ist aber auch hier das Prinzip, einen Bau innen wie außen durch rundumlaufende Gesimse bzw. Gebälke zu gürten. Was darüber hinaus die Zusammenhänge zwischen San Pietro und Sant'Aurea stützt, sind die gotischen Biforien und entsprechende Fensterrosen, die mit dem sonst völlig antikischen Formenschatz einigermaßen ungeniert kombiniert werden. Schließlich gilt für beide Bauten eine weitgehende Korrespondenz der Außen- mit der Innengliederung, oder auch Transparenz der Architektur, die sich nicht scheut, als kastenartiges Gebilde zu erscheinen.

Architekturgeschichtlich betrachtet, liegen die Wurzeln der meisten dieser Elemente in Urbino, im Werk Francesco di Giorgio Martinis.¹⁵⁵ Francesco di Giorgio hatte nicht nur



37. Rom, Palazzo della Cancelleria, Hauptfassade, Pilasterkapitell und Gebälk des 1. Obergeschosses

in seinem Architekturtraktat für eine prinzipielle Entsprechung zwischen Innen und Außen und für das vollständige Umgreifen der Bauten durch »cornici« plädiert,¹⁵⁶ er hatte derartiges auch realisiert, wie etwa in Santa Maria al Calcinaio bei Cortona (Abb. 40–41).¹⁵⁷ In Cortona war ein kreuzförmiger Saalraum mit halbrunden Seitenkapellen errichtet worden, dessen zweigeschossige Fassade dem Querschnitt des Kirchenschiffs exakt entspricht und konzeptuell als das unmittelbare Vorbild für Pontellis Fassade von San Pietro angesehen werden darf.

Anm. 9), S. 921–930, der allerdings auch Einflüsse Rossellinos vermerkte; s. außerdem TOMEI 1942, S. 283; HEYDENREICH / LOTZ 1974, S. 61f.; FROMMEL 1986, S. 18, Anm. 20; FROMMEL 1989, S. 501.

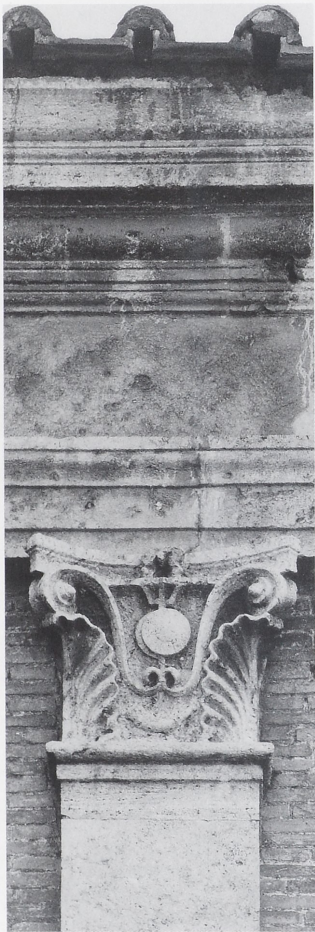
¹⁵⁶ Francesco di Giorgio Martini, *Trattati di architettura ingegneria e arte militare*, hg. v. Corrado Maltese, Mailand 1967, Bd. 2, S. 398f.

¹⁵⁷ Zu Santa Maria al Calcinaio in Cortona s. Günter P. Fehring, *Studien über die Kirchenbauten des Francesco di Giorgio*, Diss. Würzburg 1957, S. 109–135; sowie Mario Gori Sassoli, »S. Maria delle Grazie al Calcinaio, Cortona«, in: Francesco Paolo Fiore u. Manfredo Tafuri (Hrsg.), *Francesco di Giorgio architetto*, Mailand 1993, S. 244–251.

¹⁵³ Zu diesen stilistischen Eigenheiten s. FROMMEL 1986, S. 17.

¹⁵⁴ Christoph Luitpold Frommel (mündliche Mitteilung) allerdings ist geneigt, die aus seiner Sicht wenig gelungene Proportionierung des Fassadenobergeschosses von San Pietro in Montorio ausführenden Kräften zuzuschreiben.

¹⁵⁵ Dies wurde schon mehrfach betont, so von Venturi, Bd. 8.1, (wie



38. Ostia, Sant'Aurea, Pilasterkapitell und Gebälk der Nordflanke

39. Ostia, Sant'Aurea, Äußeres

40. Cortona, Santa Maria delle Grazie al Calcinaio, Fassade

Für die spezifische, auf die Wünsche der spanischen Krone zugeschnittene Raumlösung könnten nicht nur Francesco di Giorgio's theoretische Saalbauvariationen,¹⁵⁸ sondern auch die noch vor Pontellis Weggang aus Urbino diskutierte Planung des Neubaus von San Bernardino, einer Saalkirche mit anschließendem Kuppelraum und Trikonchos (Abb. 42–44), wichtige Impulse gegeben haben.¹⁵⁹ Ja sogar die überraschende Gewölbesterolzung mag von den Antikenstudien Francesco di Giorgio's, etwa seinen Zeichnungen des frühmittelalterlichen Baus von San Salvatore in Spoleto oder auch des römischen Templum Pacis, inspiriert sein (Abb. 45): Ein umlaufendes Gebälk gürtet den Raum mit seinen Konchen bzw. Annexen, das kuppelige Gewölbe ist durch hohe Gewölbeanfänger darüber hinausgehoben. Demnach dürfte



¹⁵⁸ Francesco di Giorgio (wie Anm. 156), Bd. 1, fol. 11–13 (Taf. 17–21).

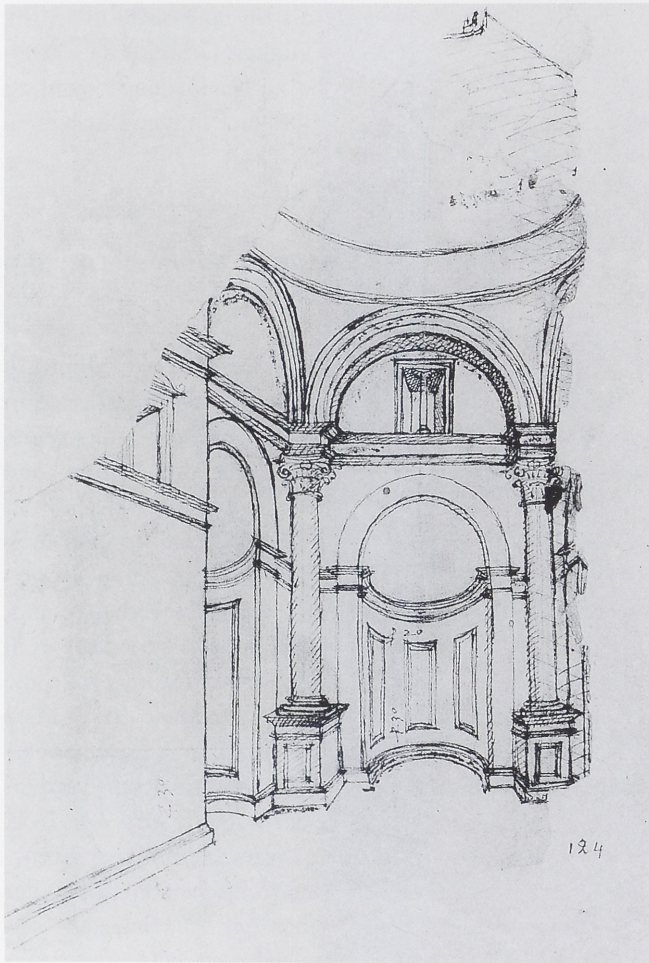
¹⁵⁹ Dies hat auch Mario Salmi, *Chiese di Roma*, Novara 1962, S. 129, bemerkt. Zu San Bernardino in Urbino s. Fehring (wie Anm. 157), S. 82–108; sowie Howard Burns, »San Bernardino a Urbino. Anni ottanta del XV secolo e sgg.«, in: Fiore, Tafuri (wie Anm. 157), S. 230–238.



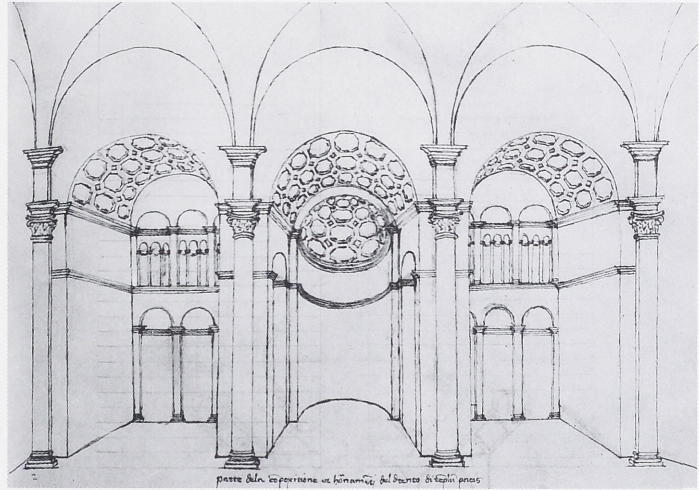
41. Cortona,
Santa Maria
delle Grazie
al Calcinajo,
Ostseite des
Kirchen-
raums



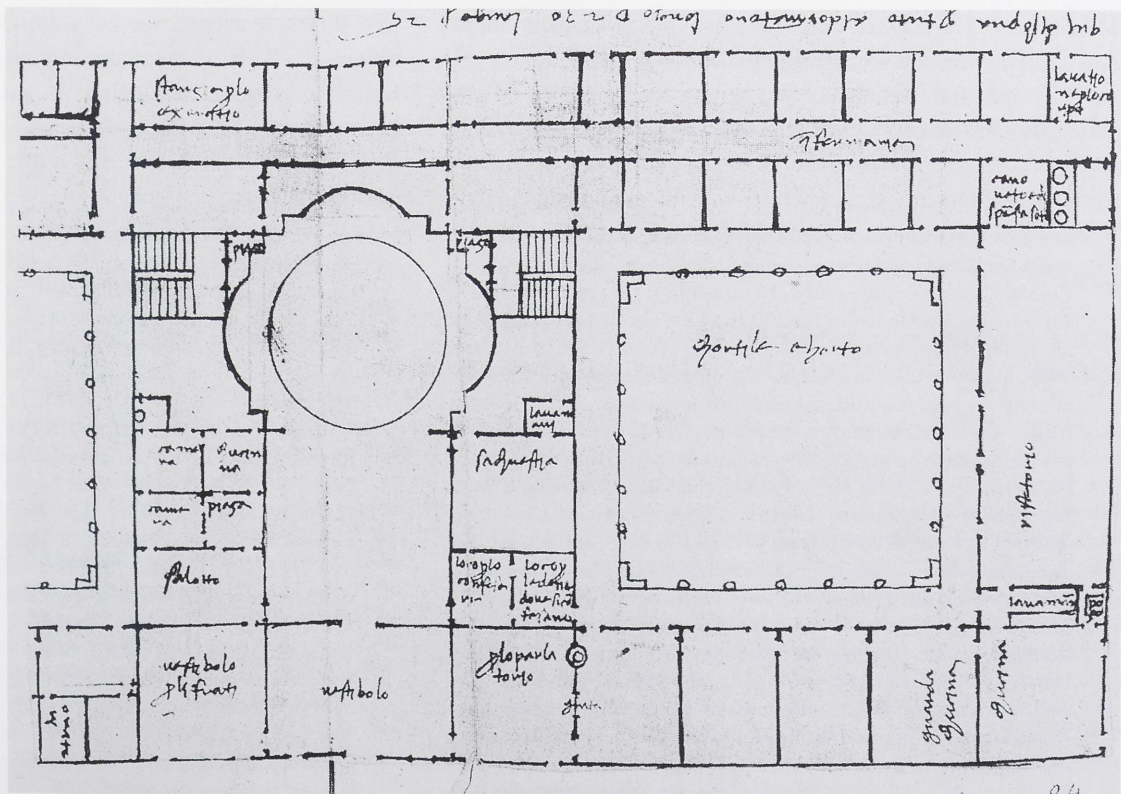
42. Urbino, San Bernardino, Äußeres



43. Francesco di Giorgio Martini (Umkreis), Projekt für das Innere von San Bernardino in Urbino, Florenz, Biblioteca Laurenziana, Codex Ashburnham 1828 app., fol. 87r



45. Francesco di Giorgio Martini, Ansicht des Inneren der Konstantinsbasilika, Turin, Biblioteca Reale, Codex Saluzziano 148, fol. 76r, Ausschnitt



44. Francesco di Giorgio Martini, Grundrißprojekt für Kirche und Kloster von San Bernardino in Urbino, Florenz, Biblioteca Laurenziana, Codex Ashburnham 1828 app., fol. 63v-64r

es sich hierbei um eine Lösung handeln, die in den Augen des Architekten und seiner Zeitgenossen dem Bau eine besonders antikische Note verlieh.¹⁶⁰ Diese vielfältigen Beziehungen zum Werk Francesco di Giorgios bilden ein gewichtiges Argument für die Autorschaft Pontellis. Welcher um 1490 in Rom tätige Architekt verfügte über eine ähnlich intime Kenntnis der urbinatischen Architektursprache?

Anders steht es mit den Kapitellen an San Pietro in Montorio, deren Qualität gegenüber den Exemplaren an Sant'Aurea und der Cancelleria deutlich abfällt (Abb. 18–19, 21, 38). Hier haben ausführende Meister verhältnismäßig ungeschickt gearbeitet, zumal den vegetabilen Formen fehlt es an Plastizität und Dynamik. Einige Kapitelle tragen den Granatapfel, was, wie bereits erwähnt, den 1. Februar 1492 als terminus post quem auch für ihren Entwurf festlegt. Pontelli, der ja im selben Jahr aus dem römischen Blickfeld verschwindet, mag mit der Fabbrica von San Pietro in Montorio damals schon nicht mehr in Kontakt gestanden haben. Vielleicht hatte er sich nur in der Anfangsphase 1488/89 um den Bau gekümmert, schließlich ein präzises Modell oder Zeichnungen hinterlassen, deren Kapitellentwürfe nach der Eroberung Granadas zugunsten der zeitgeschichtlich aktuellen Ikonographie beiseite geschoben wurden. In diesem Zusammenhang wäre auch zu überlegen, ob die beschriebene, zweifellos noch von Pontelli festgelegte Gewölbestellung erst durch seine Nachfolger in Form der uneleganten Pilasterstümpfe gestaltet wurde (Abb. 15).¹⁶¹ In San Cristoforo in Ferrara schuf man kurz vor 1500 eine ähnliche, jedoch dezidiert als Attika interpretierte Zwischenzone. Möglicherweise erklärt sich die eigenwillige Lösung sogar aus der Übernahme einer lombardischen Eigenheit, wie sie auch in dem quattrocentesken Langhaus von Santa Maria delle Grazie sowie in San Pietro in Gessate in Mailand auf-

tritt.¹⁶² Hierin allerdings ein Indiz für eine bis in die Mitte der neunziger Jahre reichende Tätigkeit Giorgios da Castelleone am Bau der Klosterkirche zu sehen, ginge wohl zu weit. Welche ausführenden Meister hier mitgewirkt haben, muß offen bleiben.

San Pietro in der Baukunst des römischen Quattrocento

Die Frage nach dem Verhältnis von San Pietro in Montorio zu den römischen Sakralbauten des späten Quattrocento ergibt nur einige, eher marginale Berührungen. Die großen Bauten der Sixtus-Zeit, Santa Maria del Popolo und Sant'Agostino, stellen ebenso wie die Votivkirche der Katholischen Könige individuelle, teilweise lombardisch bzw. französisch beeinflusste Lösungen dar, deren »romantà« sich vorwiegend im monumentalen Gewölbebau und, nach außen, im Fassadentyp artikuliert.¹⁶³ Gleichwohl dürfte sich die durch Pontelli geschaffene Raumgestalt, die vom antiken Thermensaal herkommt, weniger den Studien Francesco di Giorgios als der unmittelbaren Auseinandersetzung mit der zeitgenössischen Architektur Roms verdanken, insbesondere Santa Maria del Popolo (Abb. 46). Dort findet sich auch eine ähnliche Jochverschleifung der Kreuzgratgewölbe, die Urban als für den römischen Sakralbau der Zeit kennzeichnend hervorgehoben hat.¹⁶⁴ Hingegen können die zahlreichen, meist in den siebziger Jahren als flachgedeckte Kastenräume errichteten Saalkirchen der Stadt für San Pietro in Montorio kaum anregend gewirkt haben.¹⁶⁵ Allein zu dem älteren, gewölbten Bau von San Onofrio bestehen gewisse Analogien.¹⁶⁶ Auch die Verbindungen zu Santa Maria della Pace bleiben oberflächlich (Abb. 47).¹⁶⁷

¹⁶⁰ Francesco di Giorgio (wie Anm. 156), Bd. 1, fol. 76 (Taf. 139, Tempulum pacis), fol. 93 (Taf. 173, San Salvatore di Spoleto).

¹⁶¹ Ich danke Christoph Luitpold Frommel für diesen Hinweis.

¹⁶² Zu San Cristoforo in Ferrara s. HEYDENREICH / LOTZ 1974, S. 118, Taf. 116. Zu den Mailänder Kirchen San Pietro in Gessate (Baubeginn um 1460) und Santa Maria delle Grazie (ab 1463 errichtet) s. PATETTA 1987, S. 145–172. Während hier allerdings die abgekürzten Pilaster unmittelbar über den Mittelschiffssäulen aufwachsen, erklärt sich die Attika von San Cristoforo in Ferrara tatsächlich auf ähnliche Weise wie die Lösung von San Pietro in Montorio (s. o.). Zu San Cristoforo in Ferrara, ab 1498 von Biagio Rossetti errichtet, s. auch Bruno Zevi, *Saper vedere l'urbanistica. Ferrara di Biagio Rossetti, la prima città moderna europea*, 2. Aufl., Turin 1973, S. 239–246, speziell S. 243.

¹⁶³ Zum römischen Sakralbau in der zweiten Hälfte des Quattrocento s. vor allem TOMEI 1942 und URBAN 1961/62 sowie HEYDENREICH / LOTZ 1974, S. 53–64; für die Zeit Sixtus' IV. s. BENZI 1987. »Das Römische« dieser Kirchen zu bestimmen, fällt nicht leicht: URBAN 1961/62, S. 75–78 u. 236–240, nannte die Vorliebe für den an der Antike studierten, großräumigen Gewölbebau, die Betonung der Wandmasse, den oft aus mächtigen Pfeilern gebildeten Stützenapparat, die Häufigkeit jochverschleifender Gratgewölbe und eine gewisse Reduktion des architektonischen Details als charakteristische Ele-

mente. Eine besondere, aus der unmittelbaren Konfrontation mit der Antike gewonnene Monumentalität notierte auch Heydenreich in HEYDENREICH / LOTZ 1974, S. 48f. Zu Sant'Agostino (Bauzeit 1479–83) s. TOMEI 1942, S. 123–128; sowie Margherita Maria Brecchia Fratadocchi, *S. Agostino in Roma. Arte storia documenti*, Rom 1979; Benedetta Montevocchi, *Sant'Agostino* (Le chiese di Roma illustrate), Rom 1985; zu Santa Maria del Popolo (Bau 1472 begonnen) vgl. ebenfalls TOMEI 1942, S. 117–122, sowie Simonetta Valtieri u. Enzo Bentivoglio, *Santa Maria del Popolo*, Rom 1976.

¹⁶⁴ Die Vorbildhaftigkeit antiker Thermensäle für das Langhaus von Santa Maria del Popolo wurde bereits von URBAN 1961/62, S. 175, gesehen. Zur Jochverschleifung s. Anm. 163.

¹⁶⁵ Genannt seien San Cosimato, San Vitale, San Vito in Macello; vgl. BENZI 1987, S. 181–183 u. 188. Auch Sant'Aurea in Ostia folgt, in ein antikes Gewand gekleidet, diesem schlichten Typus; vgl. FROMMEL 1989.

¹⁶⁶ Zu Sant'Onofrio s. URBAN 1961/62, S. 79–89.

¹⁶⁷ Zu Santa Maria della Pace s. Maria Luisa Riccardi, »La chiesa e il convento di S. Maria della Pace«, *Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura*, 26.163–168 (1981), S. 3–90; Riccardi setzt den Baubeginn zwischen 1480 und 1482 an, ohne sich jedoch näher festzulegen. Zum Zeitpunkt des Todes Sixtus' IV. sei der Bau schon relativ weit gediehen gewesen (S. 5f.).

46. Rom, Santa Maria del Popolo, Inneres



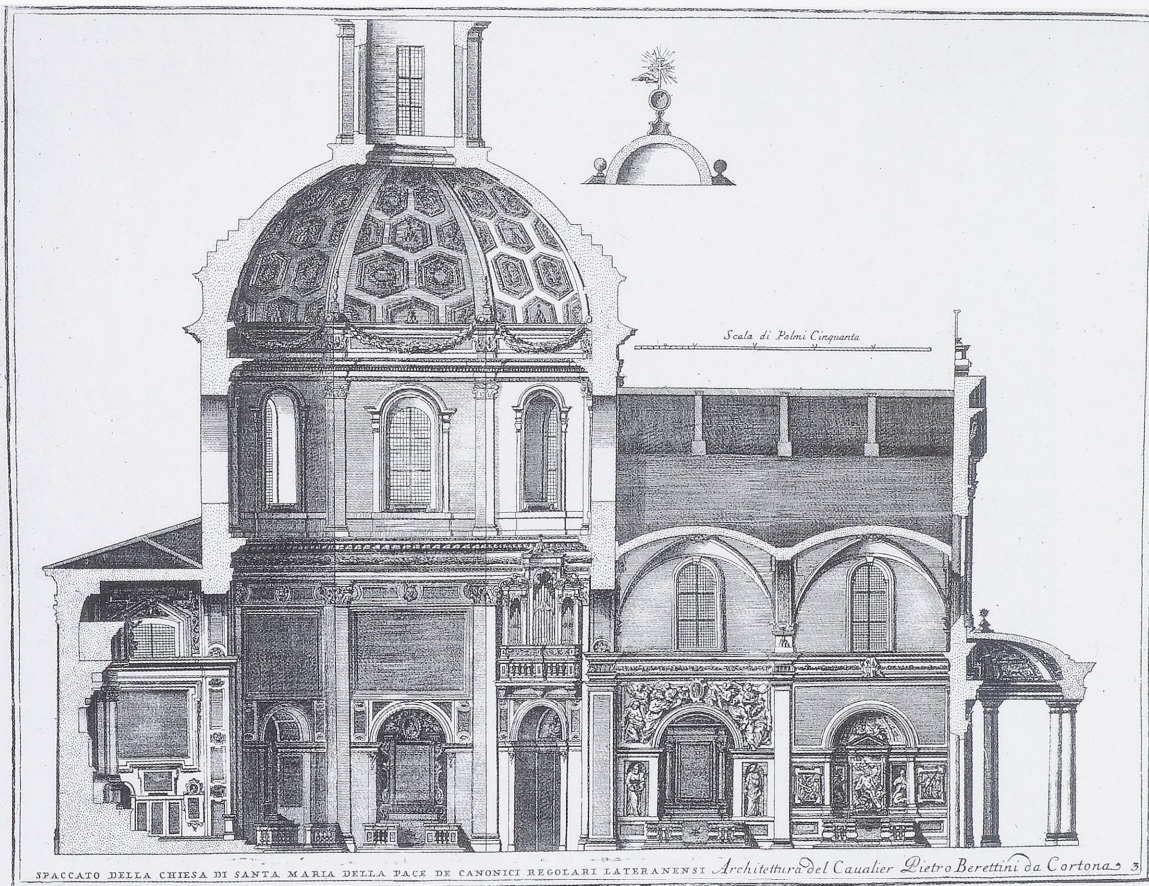
Nicht nur ist die Augustinerkirche das Ergebnis einer Komposition aus baulich selbständigen Kuppeloktagon und Kapellensaal – auch das Verhältnis der Apsidiolen zur zugehörigen Travée und die etwas behäbige Proportionierung der Joche unterscheiden sich von dem schlanken Aufriß der Saalkirche am Gianicolo. Bezüglich des architektonischen Details überwiegen ebenfalls die Differenzen, so daß meines Erachtens von der oft postulierten gemeinsamen Autorschaft beider Bauten, und d.h. aus unserer Perspektive, von einer Zuschreibung der Pace-Kirche an Pontelli abzusehen ist.¹⁶⁸

¹⁶⁸ TOMEI 1942, S. 283, plädiert für eine Zuschreibung des Baus an Pontelli. Auch URBAN 1961/62, S. 198, Anm. 230, hält die Autorschaft Pontellis aufgrund angeblicher stilistischer Gemeinsamkeiten mit den Bauten in Ostia und Senigallia für möglich. Ebenso BENZI 1987, S. 119. Allein Riccardi (wie Anm. 167), S. 13, spricht sich gegen eine Zuschreibung der Madonna della Pace an Pontelli aus, ohne allerdings ihre Kriterien offenzulegen. Ihr Argument: »mai, mi sembra, che il Pontelli abbia dimostrato altrove tanta genialità di concepimento«. Dies vermag kaum zu überzeugen, doch bleibt zu bedenken, daß Pontelli sich erst 1482 in Rom nachweisen läßt. Sollte, was wahrscheinlich ist, der Bau schon vorher geplant und die Arbeiten begonnen worden sein, so müßte man zunächst jedenfalls einen anderen Architekten konsultiert haben.

Im Spektrum der Quattrocentobauten Roms darf San Pietro in Montorio als seinerseits charakteristischer Einzelfall gelten, Resultat einer Verschmelzung heterogener, überwiegend auf fremden Boden gewachsener Formvorstellungen: des Konzepts lombardischer Bettelordenskirchen amadeitischer Observanz, dann der Vorstellung des königlichen Repräsentationsbaus spanischer Prägung, schließlich der Idee der Renaissancekirche urbinatisch-römischen Zuschnitts.¹⁶⁹

Jenseits der eingangs skizzierten, eher dürftigen Rezeptionsgeschichte bemessen sich die zeitgenössische Wirkung

¹⁶⁹ Die Verschmelzung heterogener Elemente ist typisch für die römische Quattrocentoarchitektur und ergibt sich aus der im 15. Jahrhundert wieder steigenden Anziehungskraft der Stadt für Künstler und Auftraggeber verschiedenster Herkunft nach langen Zeiten des kulturellen Verfalls. Eine über die Antike hinausgehende, eigenständige römische Tradition mußte sich erst bilden, so daß sich in der Baukunst, abgesehen von gewissen Konstanten (der Vorliebe für den Gewölbebau, dem Spoliengebrauch etc.), zunächst eine große Offenheit gegenüber Einflüssen von außen manifestiert. Santa Maria del Popolo etwa, in der Grundrißdisposition möglicherweise lombardischer Herkunft (Mailand, San Pietro in Gessate), wäre hier zu nennen. Vgl. Bentivoglio / Valtieri 1976 (wie Anm. 163), S. 16–18. Zu diesen Einflüssen s. auch Torgil Magnuson, *Studies in Roman Quattrocento Architecture* (Figura, Bd. 9), Stockholm 1958, S. 201.



47. Domenico de Rossi, Längsschnitt von Santa Maria della Pace, nach Studio d'architettura civile, 1721, Bd. 3, fol. 3

und architekturgeschichtliche Bedeutung des Baus möglicherweise daran, daß die Gemeinde der Florentiner in Rom zu Beginn des 16. Jahrhunderts zunächst beabsichtigte, den Neubau ihrer Kirche San Giovanni dem Vorbild der Stiftung der Spanier folgen zu lassen.¹⁷⁰ Verwirklicht wurde dieses Vorhaben genauso wenig wie Bramantes Projekt eines runden Hofes über dem Martyrienort Petri. Doch fragt sich, ob nicht gerade das Ergebnis der zwanzigjährigen Baumaßnahmen an San Pietro in Montorio, die um 1500 vollendete

Klosterkirche mit ihren Kapellen und den großen Konchen, deren nördliche sich in das Geviert des Hofes geschoben hatte, Bramante zu seinem Entwurf herausforderte.¹⁷¹ Der runde Hof bot die einzige Chance, Apsidiolen wie Konche elegant zum Verschwinden und eine allseits perfekte architektonische Form von größter *antichità* zur Ausführung zu bringen.

¹⁷⁰ Archivio dell'Arciconfraternita, San Giovanni dei Fiorentini, Bd. 337, fol. 305v (15.10.1508). Zu San Giovanni dei Fiorentini vgl. zuletzt Markus Kersting, *San Giovanni dei Fiorentini in Rom und die Zentralbauideen des Cinquecento*, Worms 1994. Kersting vermutet (S. 26 u. 140), die Vermessung habe lediglich als Kalkulationsgrundlage für den eigenen Neubau dienen sollen. Die Antwort auf die Frage, weshalb man gerade San Pietro in Montorio hierfür auswählte, bleibt der Autor allerdings schuldig.

¹⁷¹ Obgleich Serlio (wie Anm. 2) in seinem Kommentar zum Hofgrundriß (fol. 67) betont, daß Bramante sich an die bestehende ältere Anlage angepaßt habe, verschleiert er doch in der Grundrißdarstellung durch die fehlerhafte Wiedergabe der Quattrocentokirche, wie sehr die runde Form des Hofes aus den gegebenen Verhältnissen, speziell der großen Konche, resultiert. Vgl. dazu die Rekonstruktion bei Günther (wie Anm. 2), Taf. 183. Günther (ebd., S. 497f.) hat zwar erkannt, wie besonders günstig der runde Hof sich dem Baubestand einpaßt, nicht aber diskutiert, inwiefern die Pontellische Lösung den entscheidenden Impuls für Bramantes Konzeption gegeben haben könnte.

ABKÜRZUNGEN UND MEHRFACH ZITIERTE LITERATUR

- | | | | |
|--------------------------|---|-------------------------|--|
| AGUADO 1874 | F. Aguado, <i>Documentos relativos a la fundación de S. Pietro in Montorio</i> , Rom 1874. | HEYDENREICH / LOTZ 1974 | Ludwig Heinrich Heydenreich u. Wolfgang Lotz, <i>Architecture in Italy 1400 to 1600</i> , Harmondsworth 1974. |
| BAYON 1967 | Damien Bayon, <i>L'architecture en Castille au XVIe siècle. Commande et réalisations</i> , Paris 1967. | HILLGARTH 1978 | Jocelyn N. Hillgarth, <i>The Spanish Kingdoms, 1250–1516</i> , 2 Bde., Oxford 1978. |
| BENZI 1987 | Fabio Benzi, <i>Sisto IV Renovator Urbis. Architettura a Roma 1471–84</i> , Rom 1987. | KUHN-FORTE 1997 | Brigitte Kuhn-Forte, <i>Handbuch der Kirchen Roms</i> , Bd. 4, Wien 1997, S. 935–1090. |
| DE FIORE 1963 | Gaspere De Fiore, <i>Baccio Pontelli architetto fiorentino</i> , Rom 1963. | LUACES 1993 | J. Yarza Luaces, <i>Los Reyes Católicos. Paisaje artístico de una monarquía</i> , Madrid 1993. |
| DE LA TORRE 1949–66 | Antonio de la Torre, <i>Documentos sobre relaciones internacionales de los Reyes Católicos</i> , Barcelona 1949–1966. | PATETTA 1987 | Luciano Patetta, <i>L'architettura del quattrocento a Milano</i> , Mailand 1987. |
| DELFINI / PENTRELLA 1984 | Gabriella Delfini u. Ruggero Pentrella, »S. Pietro in Montorio. La chiesa, il convento, il tempietto«, in: <i>Fabbriche romane del primo '500. Cinque secoli di restauri</i> , Rom 1984, S. 17–85. | PESCI / LAVAGNINO 1958 | Benedetto Pesci u. Emilio Lavagnino, <i>S. Pietro in Montorio</i> (Le chiese di Roma illustrate, Bd. 42), 2. verb. u. erw. Aufl., Rom o.J. (1958). |
| FERRI PICCALUGA 1983 | Gabriella Ferri Piccaluga, »Economia, devozione e politica: immagini di francescani, amadeiti ed ebrei nel secolo XV«, in: <i>Il Francescanesimo in Lombardia. Storia e arte</i> , Mailand 1983, S. 107–122. | SEVESI 1911 | Paolo Maria Sevesi, <i>B. Amedeo Menez de Sylva dei Frati Minori Fondatore degli Amadeiti. Vita inedita di Fra Mariano da Firenze e documenti inediti</i> (Auszug aus <i>Luce e Amore</i> , 8.10–12 [1911]), Florenz 1911. |
| FROMMEL 1978 | Christoph Luitpold Frommel, »Disegno« und Ausführung: Ergänzungen zu Baldassare Peruzzis figurelem Oeuvre«, in: <i>Kunst als Bedeutungsträger. Gedenkschrift für Günter Bandmann</i> , Berlin 1978, S. 205–250. | SPAGNESI 1991 | Piero Spagnesi, »La chiesa dei Re di Spagna: S. Pietro in Montorio a Roma«, in: <i>Ricordo di Roberto Pane. Incontro di Studi Napoli 1988</i> , Neapel 1991, S. 425–430. |
| FROMMEL 1986 | C. L. Frommel, »I chiostri di S. Ambrogio e il cortile della Cancelleria a Roma: un confronto stilistico«, <i>Arte Lombarda</i> , 79 (1986), S. 9–18. | TOMEI 1942 | Piero Tomei, <i>L'architettura a Roma nel Quattrocento</i> , Rom 1942. |
| FROMMEL 1989 | C. L. Frommel, »Kirche und Tempel: Giuliano della Roveres Kathedrale Sant' Aurea in Ostia«, in: <i>Festschrift für Nikolaus Himmelmann</i> , Mainz 1989, S. 491–505. | TORMO Y MONZÓ 1942 | Elias Tormo y Monzó, <i>Monumentos de Espanoles en Roma, y de Portugueses e Hispano-Americanos</i> , 2. Bde., Madrid 1942. |
| FROMMEL 1990 | C. L. Frommel, »Il Cardinale Raffaele Riario ed il Palazzo della Cancelleria«, in: <i>Sisto IV e Giulio II mecenati e promotori di cultura. Atti del Convegno, Savona 1985</i> , Savona 1990, S. 73–85. | TORRES BALBÁS 1952 | Leopoldo Torres Balbás, <i>Arquitectura gótica</i> (Ars Hispaniae, Bd. 7), Madrid 1952. |
| GIGLI 1987 | Laura Gigli, <i>Il complesso gianicolense di S. Pietro in Montorio</i> , Rom 1987. | URBAN 1961/62 | Günter Urban, »Die Kirchenbaukunst des Quattrocento in Rom«, <i>Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte</i> , 9/10 (1961/62), S. 71–287. |
| GÜNTHER 1973 | Hubertus Günther, <i>Bramantes Tempietto. Die Memorialanlage der Kreuzigung Petri in San Pietro in Montorio, Rom</i> , Diss. München 1973 (maschinenschr. Manuskript). | VASARI 1878–85 | Giorgio Vasari, <i>Le vite de' più eccellenti pittori scultori ed architettori</i> , hg. v. Gaetano Milanesi, Florenz 1878–1885. |

Abbildungsnachweis: Autorin 20, 24; Bibliotheca Hertziana, Rom 2–5, 9–19, 22, 23, 30, 31, 35–37, 41, 45; Pandini, Castelleone 26, 28.