

Kirche und Tempel: Giuliano della Roveres Kathedrale Sant'Aurea in Ostia

Christoph Luitpold Frommel, Rom

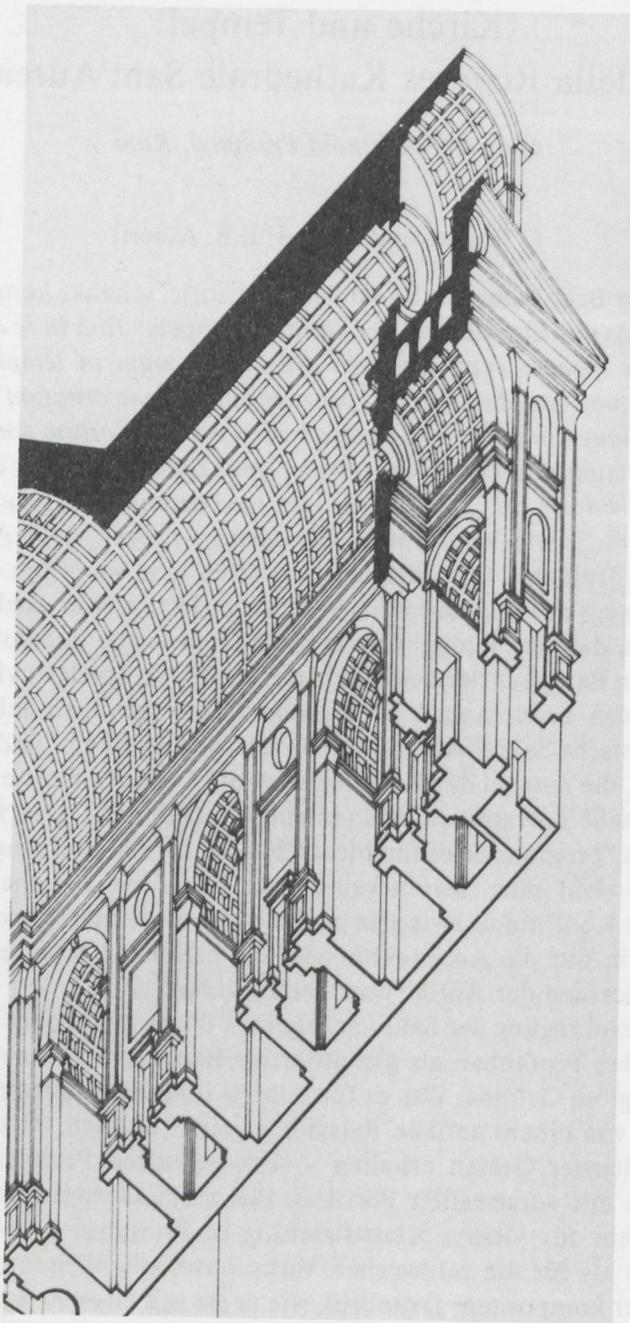
I. Tempel und Kirche: L.B. Alberti

Leonbattista Alberti, der Begründer der Renaissance-Theorie, schenkt keinem Gegenstande größere Aufmerksamkeit als der Erneuerung des antiken Tempels: *Tota in re aedificatoria nihil est, in quo maiore sit opus ingenio cura industria diligentia, quam in templo constituendo atque exornando. Sino illud, quod templum quidem bene cultum et bene ornatum profecto maximum et primum est urbis ornamentum. Deorum equidem certe est diversorium templum ... Procul dubio ad pietatis cultum plurimum interest habere templa, quae animos mirifice delectent detineantque cum gratia atque admiratione sui. Pietatem veteres tum demum coli asseverabant, cum templa deorum frequentarentur ...*¹. Wie Vitruv, sein wichtigster Anreger, stellt Alberti den Tempel in den Mittelpunkt seines Traktates, und obgleich er es offen läßt, wem nun die Tempel zu weihen seien, und sich keineswegs auf den christlichen Gott festlegt, gibt er doch durch bezeichnende Varianten zu verstehen, daß der Tempel für ihn kein Gegenstand archäologischer Rekonstruktion, alles andere als ein Bautypus der heidnischen Antike war, sondern vielmehr der Sakralbau schlechthin, der auch den Bedürfnissen der eigenen Zeit zu genügen habe. So bezieht er auch jüdische und zeitgenössische Sakralbauten in seine Überlegungen ein² und weicht, wenn er über die Position des Altars, die Anzahl der Kapellen oder die Lage der Fenster spricht, deutlich von Vitruv und der Mehrzahl der antiken Monumente ab³. Es trifft also nicht genau zu, wenn Wittkower von Albertis "programme of the Ideal Church" spricht und *templum* als Synonym für Kirche deutet⁴. Alberti zieht ganz bewußt keine klare Trennlinie zwischen Tempel und Kirche, weil ihm gerade an der Kontinuität zwischen antiker und moderner Baukunst gelegen war, weil er hoffte, daß sich nicht nur die Architektur oder die bildenden Künste, sondern alle Lebensbereiche wieder den Normen der Antike annähern würden.

Diese fast einseitige Bevorzugung der Sakralarchitektur durch einen eher skeptischen Geist und in einer Epoche, die den Profanbau als gleichwertige Bauaufgabe zu entdecken begann, hatte gewiß nicht allein religiöse Gründe. War es für Alberti und seine Zeitgenossen fast unmöglich, sich ein genaues Bild von einem antiken Palast oder einer antiken Villa zu machen, so hatten sich Tempel verschiedenster Gestalt erhalten - vom dorischen Peripteros bis hin zu runden Tempeln oder solchen mit vorgestellter Portikus. Bezeichnenderweise interessiert sich Alberti denn auch nicht so sehr für Vitruvs Klassifizierung in Prostylos, Amphiprostylos, Peripteros oder Pseudoperipteros als für die zahlreichen Variationsmöglichkeiten mit rundem, polygonalem, rechteckigem oder kompositem Grundriß, wie er sie mit eigenen Augen gesehen hatte und wie sie dann seit 1460 in rascher Folge erprobt wurden.

Der Sakralbau blieb auch während der Renaissance die verlockendste Bauaufgabe. Denn einmal rechtfertigte er den größten materiellen Aufwand; und zum anderen boten weder Palast noch Villa dem Architekten die Chance, ähnlich monumentale und vielgestaltige Innenräume zu verwirklichen. Nicht umsonst verwendete Alberti während der letzten beiden Jahrzehnte seines Lebens die meiste Kraft auf den Sakralbau.

Keiner der Päpste, sondern der in seinen Mitteln viel beschränktere Marchese von Mantua gab Alberti Gelegenheit, seine Idee vom neuen *templum* zu verwirklichen, und mit S. Sebastiano und S. Andrea in Mantua nimmt denn der nachmittelalterliche Sakralbau auch erst seinen wirklichen Anfang (Abb. 1)⁵. So greift Alberti in S. Sebastiano auf den Typus eines antiken Mausoleums und in S. Andrea auf Vitruvs *templum Etruscum* zurück: "Pensai et congettai questo quale io ve mando", schreibt er im Oktober 1470 an den Markgrafen, "Questo sarà più degno più leto, costerà molto meno. Questa forma di tempio si nomina apud veteres Etruscum sa-



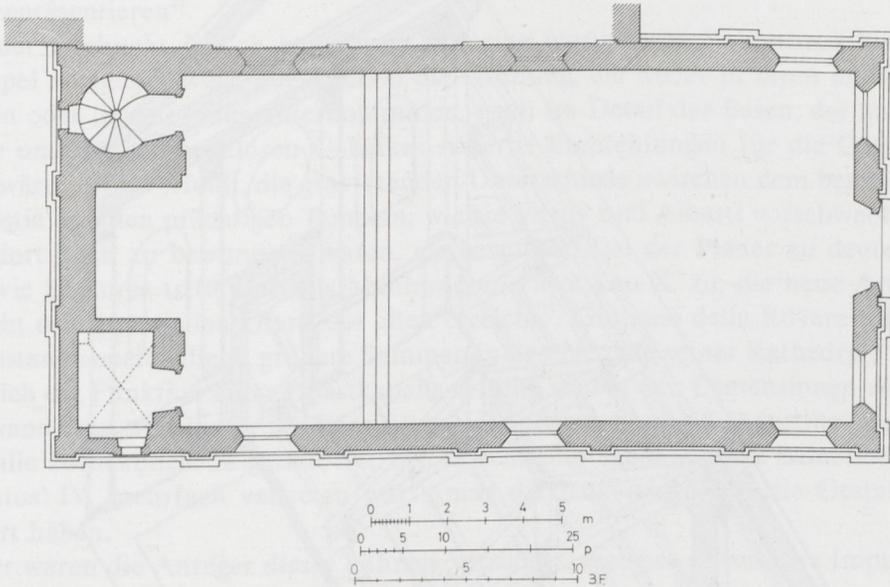
1 Mantua, S. Andrea, isometrische Ansicht.

crum”⁶. Beide Kirchen weist Alberti schon am Außenbau durch einen geschlossenen Pronaos mit Stufensockel, Kolossalordnung und Giebel als unmittelbare Deszendenten des antiken Tempels aus, während er in seinen frühen Architekturen noch die zweigeschossige basilikale Fassade mit antiken Typen zu verbinden versucht hatte: dem Triumphbogen in S. Francesco in Rimini und der Tempelfront in S. Maria Novella.

Weder Francesco di Giorgio oder Giuliano da Sangallo noch der mailändische Bramante griffen Albertis Idee des christianisierten Tempels unmittelbar auf, und auch die Architekten Sixtus’ IV. in Rom begnügten sich damit, ihre basilikalen Fassaden durch Stufensockel, Ordnungen und Giebel der Tempelfront anzunähern.

II. Tempel und Kirche: S. Aurea in Ostia

Die einzige bisher bekannte Ausnahme, das Kirchlein S. Aurea in Ostia, ist von der Kunstgeschichte kaum beachtet worden (Taf. 76,1; 77,1.3; Abb. 2.3)⁷. Doch seine Lage gegenüber der päpstlichen Festung, seine Funktion als Kathedrale des Dekans des Kardinalkollegiums, sein Bauherr, der spätere Julius II., vor allem aber seine antikische Gestalt sichern ihm von vornherein größtes historisches Interesse.

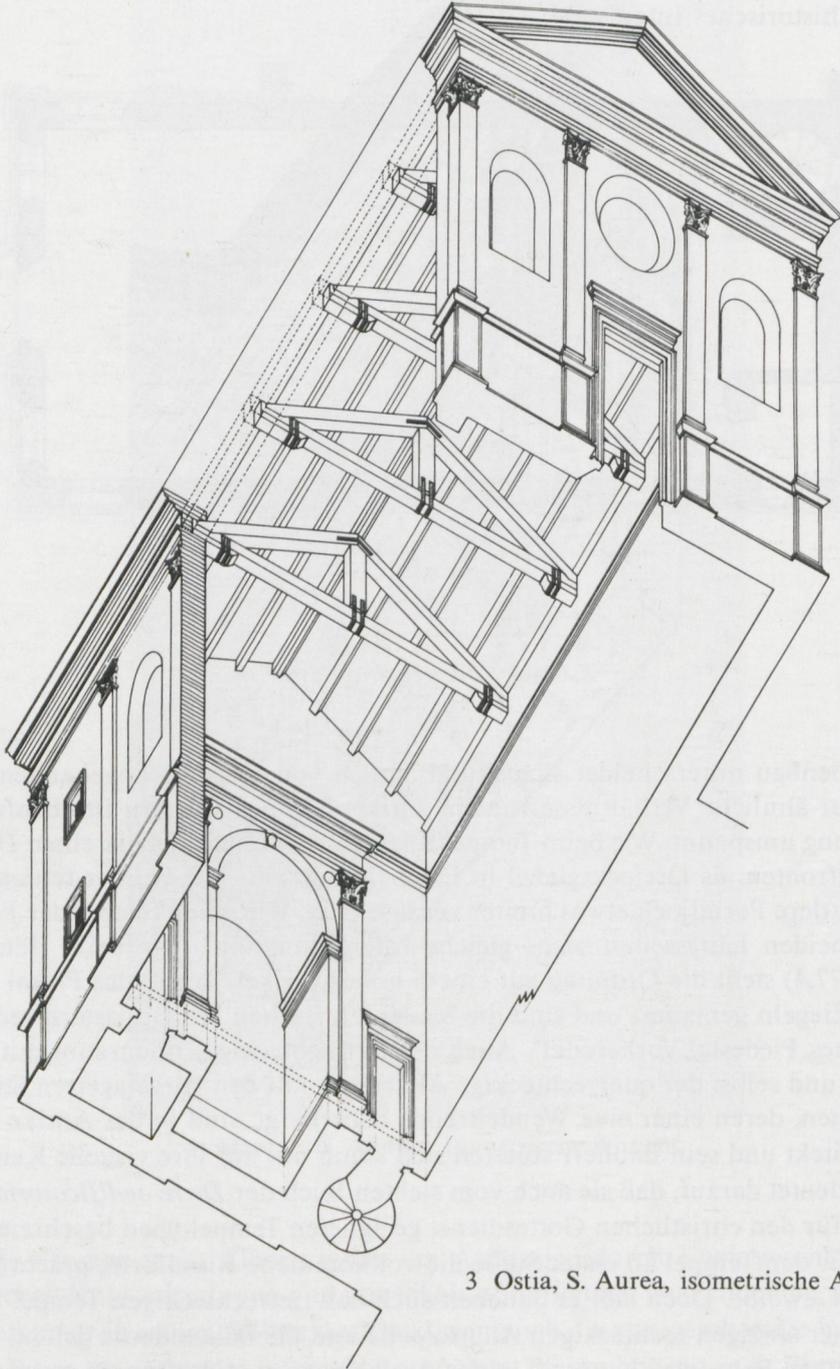


2 Ostia, S. Aurea, Grundriß.

Schon der Außenbau unterscheidet sich grundsätzlich von allen vorangehenden Kirchen. Er besitzt nicht nur ähnliche Verhältnisse wie ein antiker Tempel, sondern ist ebenfalls von einer einzigen Ordnung umspannt. Wie beim Tempel trägt das dreiteilige Gebälk einen Dachstuhl, der an den Schmalfrenten als Dreiecksgiebel in Erscheinung tritt. Wie bei der tetrastilen Tempelfront ist das mittlere Portaljoch etwas breiter veranschlagt. Wie beim Tempel der Fortuna Virilis umfassen die beiden Längsseiten sechs gleiche Interkolumnien⁸. Wie beim 'Tempio' del Dio Redicolo (Taf. 77,4) steht die Ordnung auf einem hohen Sockel, in den das Portal einschneidet, ist der Bau in Ziegeln gemauert und sind die Säulen zu flachen Wandpilastern reduziert, deren jeden ein eigenes Piedestal vorbereitet⁹. Auch der tiefrechteckige Innenraum mit seinem offenen Dachstuhl und selbst der querrchteckige Altarraum mit den vorgelagerten Stufen und den beiden Anräumen, deren einer eine Wendeltreppe beherbergt, sind in der Antike vorgebildet¹⁰. Doch der Architekt und sein Bauherr stützten sich kaum nur auf ihre visuelle Kenntnis antiker Tempel. Vieles deutet darauf, daß sie auch vom siebten Buch der *De re aedificatoria* profitierten, wo Alberti die für den christlichen Gottesdienst geeigneten Tempeltypen beschreibt. Wohl empfiehlt Alberti für den Tempel an erster Stelle die vollkommene Rundform, prächtigen Schmuck und feuerfeste Gewölbe. Doch läßt er daneben auch den tiefrechteckigen Tempel im Verhältnis von 1:2 mit einer einzigen rechteckigen Altarkapelle und die Balkendecke gelten, wie er sie aus zahlreichen antiken Beispielen kannte¹¹. In der Antike habe man das Innere meist nur durch die Tür beleuchtet; er hingegen plädiere für hellere Innenräume, nur der Altarraum solle in majestätischen Dämmer gehüllt bleiben¹². Außerdem solle der Altar etwas erhöht aufgestellt werden¹³.

Albertis Einfluß macht sich endlich auch in der Artikulierung der Wand bemerkbar. Tempel sollten stets mit Gebälk und Giebel, aber nicht mit Bogenstellungen gegliedert werden¹⁴. Die

Wand solle etwa ein Zwölftel der Gesamtbreite stark sein und etwa der Schaftbreite der Säulen entsprechen¹⁵. Das mittlere Interkolumnium der Eingangsfront solle breiter als die seitlichen sein¹⁶, die Höhe des Unterbaus ein Sechstel der Breite erreichen¹⁷. Das Maßsystem solle so angelegt sein, daß man mit jedem Teil das Ganze messen könne¹⁸.



3 Ostia, S. Aurea, isometrische Ansicht.

Von Vitruv und Alberti scheint endlich auch die streng tektonische Anordnung des Dachstuhles inspiriert: Die vier Binder sind genau über den Pilastern der Längsfronten des Außenbaus und in Höhe des Gesimses in der Wand verankert und folgen damit der Ableitung des Tempels vom

Holzbau, wie sie Alberti von Vitruv übernimmt (Abb. 3 u. Taf. 76,2)¹⁹. Alberti selbst und in seinem Gefolge Bernardo Rossellino und Francesco del Borgo hatten diesen Zusammenhang zwischen dem Dachstuhl und dem Gebälk bereits im Kranzgesims der Palazzi Rucellai und Piccolomini und des Palazzetto Venezia in Rom veranschaulicht²⁰. An den Ecken des Baukörpers wie auch im Übergang vom Langhaus zum Altarraum tritt die Wand an die Stelle der Binder des Dachstuhls, so daß hier – wiederum ganz im Sinne von Albertis Tektonik – die Pilaster, die als partiell verborgene 'colonne quadre' gesehen werden wollen, die Wand am Außenbau repräsentieren²¹.

Daß es der Architekt jedoch keineswegs auf eine wortgetreue Rekonstruktion von Albertis Idealtempel anlegte, beweist allein schon die Ordnung, die weder in ihren überschlanken Verhältnissen oder ihren breiten Interkolumnien, noch im Detail der Basen, der quattrocentesken Kapitelle und des schmucklosen Gebälkes Albertis Empfehlungen für die Corinthia folgen²². Doch es wäre gewiß verfehlt, die gravierenden Unterschiede zwischen dem bescheidenen Kirchlein in Ostia und den prächtigen Tempeln, wie sie Vitruv und Alberti vorschwebten und wie sie da und dort noch zu bewundern waren, als bewußtes Ziel der Planer zu deuten. Gerade für Bauten wie S. Aurea trifft Raffaels Mahnung an Papst Leo X. zu, die neue Architektur habe noch nicht den materiellen Glanz der alten erreicht²³. Giuliano della Rovere war damals wohl weder imstande noch willens, größere Summen in den Neubau seiner Kathedrale zu investieren, die letztlich die Funktion einer Palastkapelle erfüllte und in den Dimensionen wie im materiellen Aufwand etwa weit hinter der kurz zuvor vollendeten Kirche S. Agostino seines Vorgängers Estouteville zurückblieb. Ja gerade der betont schlichte Saaltypus mit Balkendecke, wie er im Rom Sixtus' IV. mehrfach vertreten war²⁴, mag die Annäherung an die Gestalt des Tempels erleichtert haben.

Doch wer waren die Anreger dieses kühnen Versuches, welches waren ihre Impulse?

III. Bauherr, Architekt, Entstehungszeit

Eigenartigerweise berichtet keine einzige zeitgenössische Quelle über den Neubau von Sant'Aurea: Das Archiv des Kardinals Giuliano della Rovere ist verschollen, die Suche nach Dokumenten blieb bislang erfolglos, und Vasari erwähnt lediglich die Rocca, die er fälschlich dem Giuliano da Sangallo zuschreibt²⁵.

Dennoch besteht über Auftraggeber wie Architekten seltene Einigkeit. Giuliano della Rovere ist durch die Inschrift auf dem Triumphbogen des Altarraumes – AEDEM DIVAE AURAE IUL.CARD.EPISC.OSTIEN.DICAVIT – sowie durch zahlreiche Wappen als Bauherr gesichert, der Architekt durch die Inschrift auf dem Portal der Rocca zumindest nahegelegt: IULIANUS SAONENSIS EPISC.CARDINALIS OSTIENSIS FUNDAVIT (darunter sehr viel kleiner) BACCIO PONTELLO FLORENT.ARCHITECTO. Die Ziegeltechnik wie das unter Giuliano della Rovere gearbeitete Detail der Rocca sind die gleichen wie an der Kirche. Im Januar 1483 hatte Giuliano die Nachfolge Estoutevilles als Bischof von Ostia angetreten, und nichts spricht dagegen, daß er die Erneuerung seiner Residenz gleich in Angriff nahm. Das Vollendungsdatum 1486, das die große Inschrift des Maschio für die Rocca nennt, könnte auch für die Kirche zutreffen²⁶. Daß Giuliano die Arbeiten an der Rocca unter Sixtus IV., also vor dem September 1484, beginnen ließ, wird auch durch die Inschrift der Marmorinkrustation des Vestibüls bestätigt, die lediglich Sixtus IV. nennt, während das Wappen Innozenz' VIII. neben jenem Sixtus' IV. – und dem später eingefügten Julius' II. – über der Inschrift von 1486 angebracht ist.

Die Jahre 1483–86 fügen sich aber auch der Laufbahn des mutmaßlichen Architekten Baccio Pontelli am besten ein. 1450 in Florenz geboren, Schüler und Mitarbeiter des großen Intarsienmeisters Francione und seit etwa 1479 wichtigster Assistent Francesco di Giorgios am Herzogspalast von Urbino ist er bereits bald nach dem Tode Federico da Montefeltres als päpstlicher Ratgeber nachzuweisen²⁷. Bis zum Ende des Pontifikates Innozenz' VIII. (1484–92) bleibt er der führende Architekt des Papstes, der wie kein zweiter im 15. Jahrhundert durch das stattliche

Jahresgehalt von 300 Golddukaten und das ehrenvolle Attribut eines *ingenerius universalis*, eines *scutifer* und *commensalis noster* ausgezeichnet wird²⁸. Wenn in der Camera Apostolica lediglich Zahlungen für seine Tätigkeit als Festungsarchitekt dokumentiert sind, besagt dies nichts über seine sonstigen Aktivitäten in und außerhalb Roms. Wohl schon im Herbst 1482 hatte er für Giovanni della Rovere, den Bruder Giulianos und Schwiegersohn des Herzogs von Urbino, die Kirche S. Maria di Castro in Orciano entworfen²⁹. Und 1491 begann er für den gleichen Bauherrn ein Kloster und eine prächtige Kirche in Senigallia, Giovanni della Roveres Residenzstadt³⁰. In Rom selbst konnte er 1487 die *porta palatii* des Vatikan und nach 1482 die Fassade von S. Pietro in Montorio entworfen haben³¹.

Pontelli stand also gerade während der fraglichen Jahre in engster Beziehung zu Giuliano della Roveres Bruder, der als Präfekt einen Teil seiner Zeit in Rom verbrachte³², und so könnten Giulianos Baupläne sogar den Anstoß zu Pontellis Übersiedelung nach Rom gegeben haben, nachdem Federico da Montefeltre am 10. September 1482 gestorben war. Die Zeit nach 1492 scheidet für den Bau der Kirche aus, weil Pontelli in diesem Jahr vergeblich von den päpstlichen Behörden gesucht wurde und sich Kardinal Giuliano im April 1493 endgültig vor Alexander VI. in Sicherheit brachte³³.

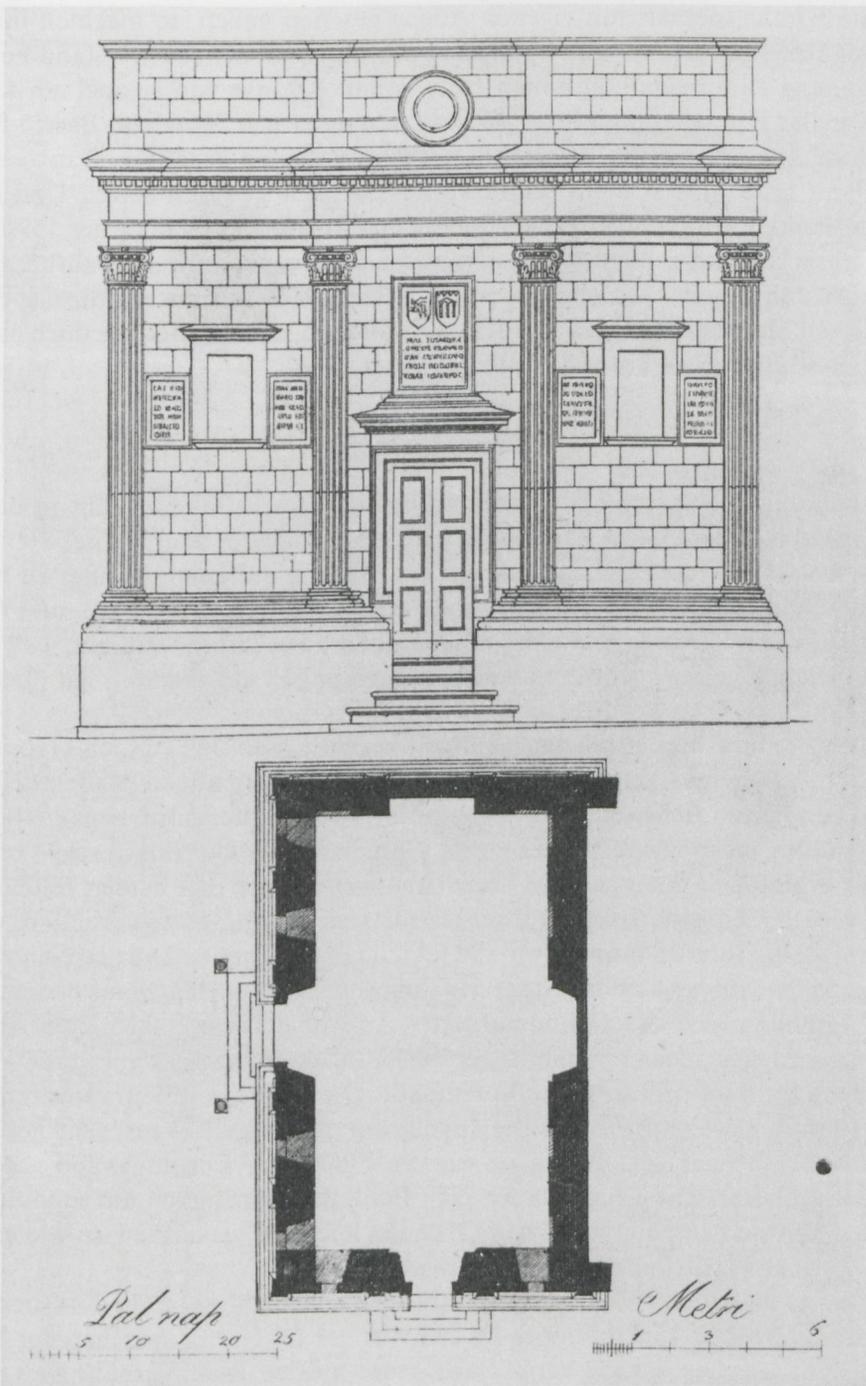
IV. S. Aurea und die Capella Pontano in Neapel

Noch ein weiteres wichtiges Argument stützt die Datierung von S. Aurea in die Zeit vor 1486. Der einzige unmittelbar vergleichbare Sakralbau dieser Jahre, die Grabkapelle des Humanisten und königlichen Kanzlers Giovanni Pontano bei S. Maria delle Grazie in Neapel, wurde im Herbst 1490 begonnen und war laut Inschrift 1492 vollendet (Abb. 4)³⁴. Diese Kapelle ist nicht nur stilistisch mit S. Aurea in Ostia verwandt; sie steht auch für ein ähnliches humanistisches Anliegen. So wie in S. Aurea Kirche und Tempel eine untrennbare Verbindung eingehen, so verschmilzt in der Cappella Pontano die christliche Grabkapelle mit dem antiken Mausoleum. Sie bleibt Grabkapelle, indem die Weihe an Maria und den Evangelisten Johannes in den Inschriften über den beiden Portalen und im Altarfresko zum Ausdruck gelangt. Aber sie gibt sich gleichzeitig in ihrem eigenständigen, ursprünglich völlig freistehenden Baukörper und in ihrer Außengliederung als Deszendent römischer Mausoleen zu erkennen.

Schon Federico da Montefeltre hatte in seiner urbinatischen Residenz ein Mausoleum errichten wollen³⁵; und Francesco di Giorgio hatte um 1482 den Chor von S. Bernardino in Urbino, der Grabkirche Federicos, dem Mausoleum der Cercenier an der Via Appia angenähert³⁶. Die Verbindung von Grabkapelle und Mausoleum war also am urbinatischen Hofe am unmittelbarsten vorbereitet.

Nun stehen das System von Grundriß und Aufriß, die Verhältnisse und das Vokabular der Cappella Pontano Pontellis S. Aurea entschieden näher als vergleichbaren Bauten Francesco di Giorgios – ganz zu schweigen von Bauten anderer Meister wie Fra Giocondo oder neapolitanischer Meister, denen die Pontanokapelle gelegentlich zugeschrieben wird³⁷. Der tiefrechteckige Baublock mit seinen drei mal sechs steilen Achsen, die hohe Sockelzone, die schlanke Ordnung oder die rechteckige Altarnische vereinigen sich ebenfalls zu einem an den tetrastilen Peripteros erinnernden Gebilde. Kehren auch korinthisierende Pilaster mit nur fünf Kanneluren oder ein ähnlicher Kapitelltypus in neapolitanischen Bauten der Folgezeit wieder, so sind sie doch vorher bereits an Pontellis römischen Werken wie der Altar-Ädikula von S. Aurea oder der Portikus von Grottaferrata anzutreffen³⁸.

Pontelli verstand es auch, die Verkröpfung an den Portalen Giuliano della Roveres in Ostia und Grottaferrata oder Innozenz' VIII. am Vatikanpalast als triumphales Motiv einzusetzen³⁹. An der Cappella Pontano ist die Anspielung auf den Triumphbogen noch eindeutiger, indem die Verkröpfung die Attika und deren Lisenen vorbereitet – wohl die erste echte Attika der Renaissance überhaupt. Die Attika war aber von Zeitgenossen Pontanos wie Giuliano da Sangallo auch bereits an antiken Mausoleen, wie etwa den Carceri Vecchie zu S. Maria in Capua Vetere,



4 Neapel, Capella Pontano.

bemerkt worden, wo sie, ähnlich wie in der Cappella Pontano, das Gewölbe verbirgt⁴⁰. Gewiß kann sich die Cappella Pontano weder in ihrer wenig glücklichen Disposition noch in ihrem Detail mit Pontellis gesicherten Werken messen. Aber die Erfahrung lehrt, daß Architekten gelegentlich nur die Anregungen zu Bauten gaben, die dann von lokalen Kräften mäßig verwirklicht wurden. Einer solchen Rolle Pontellis ständen die Quellen keineswegs im Wege. Giovanni Pontano hielt sich 1486 verschiedentlich in Rom auf und unterzeichnete dort am 9. August persönlich den Frieden zwischen seinem König und Papst Innozenz VIII.⁴¹. Sollte er die

frischvollendete Kirche niemals mit eigenen Augen gesehen haben, so machten ihn gewiß befreundete Humanisten auf das kühne Experiment aufmerksam. Schließlich stand Pontelli selbst in enger Verbindung zum neapolitanischen Hofe. Wenn Alfonso von Neapel am 4. November 1494 seinem Kanzler Pontano einen Brief diktiert, in dem er den "Magistro Baccio florentino ... per nostro amore" um seine Hilfe bei den Befestigungsarbeiten gegen die französischen Invasoren bittet, dann muß ihm Pontelli schon vorher vertraut gewesen sein⁴². Und da sich der vielbeschäftigte Pontelli, "antichissimo servitore del cardinale ad vincula", der 1494 das Kastell in Reggio Calabria ausbaute, allenfalls für Wochen im Neapolitanischen aufhielt, könnte er keinesfalls die Ausführung der Kapelle überwacht haben. Doch selbst wenn die Capella Pontano von einem anderen Meister entworfen worden sein sollte, so repräsentiert sie doch eine ähnliche humanistische Bewußtseinsstufe wie S. Aurea in Ostia.

V. Maß und Proportion

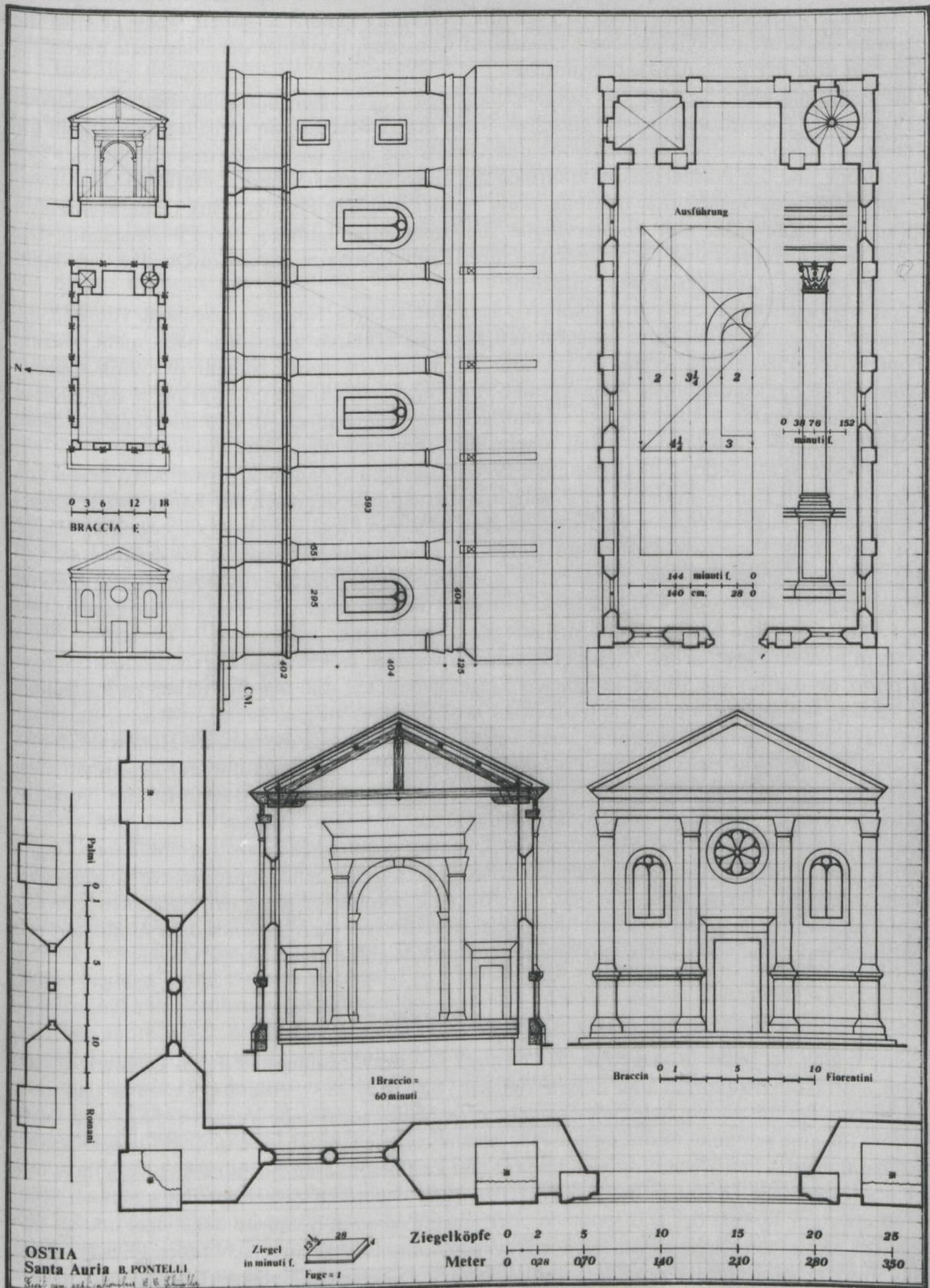
Pontellis architektonische Sprache ist bislang kaum untersucht, und es fällt in der Tat nicht leicht, die Kirche von Orciano, den Kreuzgang von Senigallia oder den Hof des Herzogspalastes von Camerino mit seinen mutmaßlichen römischen Werken auf einen Nenner zu bringen. Wichtigen Einblick in Pontellis Planungsmethode gewährt zunächst das Maß- und Proportionsystem, das im Falle von S. Aurea schon deshalb besondere Beachtung verdient, weil der Bau auf relativ freiem Gelände geplant wurde und sich ungewöhnlich gut erhalten hat (Taf. 77,2; Abb. 5)⁴³.

Pontelli scheint von einfachen, meist ganzzahligen Verhältnissen und runden braccia fiorentine (0,584m), der ihm von seiner Vaterstadt wie von Urbino her geläufigen Maßeinheit, ausgegangen zu sein. So beträgt die Achsweite (von Pilastermitte bis Pilastermitte) genau 6 br., die Breite des Außenbaus 18 br., seine Länge ca. 37 br. und die Schaftbreite der Pilaster 0,94 br. Die Länge des Außenbaus ergibt sich demnach aus sechs Achsweiten und den beiden fehlenden halben Schaftbreiten. Um der Eingangsfrent zu ihrem tetrastylem Rhythmus zu verhelfen, verminderte Pontelli deren seitliche Interkolumnien um die fehlende Schaftbreite. Dort erreicht lediglich die Mittelachse die Norm von genau 6 br. Aufgrund dieser vom tetrastylem Typus bedingten leichten Verschiebung verhalten sich die Grundmaße des Außenbaus wie 1:2,05. Der Architekt gab demnach der Stimmigkeit idealer numerischer Verhältnisse keineswegs absoluten Vorrang.

Dies gilt nun auch für die Ermittlung der Innenmaße. Die Tiefe des Innenraumes entspricht mit 30 br. genau fünf Achsweiten⁴⁴, wobei die Flucht der Altarwand ebensoweit gegenüber dem benachbarten Außenpilaster verschoben ist wie die Flucht der Eingangswand gegenüber dem benachbarten Eckpilaster. Die Mauerstärke mag Pontelli ursprünglich am modulus von 1 br. orientiert haben, um sie dann aus statischen Gründen leicht zu verstärken, so wie er die Schaftbreite aus proportionalen Gründen leicht verringerte⁴⁵.

Für die Innenbreite waren Korrekturen schon deshalb ausgeschlossen, da dort die 'Pufferzone' des Altarraumes fehlte. Mit 15,5 br. ergibt sie sich aus der Differenz zwischen der Schmalfront und den Mauerstärken. Die leichte Verunklärung des idealen Innenverhältnisses (1:1,94 statt 1:2) erklärt sich also wiederum daraus, daß Pontelli dort, wo dies gelang, nämlich an der Innenlänge, die ideale Achsbreite von 6 br. beibehielt. Die Innenhöhe (ausschließlich der Stufen und bis zur Unterkante der Balken) folgt genau der Innenbreite, so daß das Auge das wohlthuende Regemaß des quadratischen Schnittes schon beim Betreten des Raumes wahrnimmt.

Da der Architekt nun größten Wert auf die Korrespondenz von Innen- und Außenbau legt, ist die Schmalfront zwar nur um die Stärke des Balkens höher als der Innenraum, aber um zwei volle Mauerstärken breiter und daher etwas untermisetzter proportioniert. Für die Fassade (ohne Treppenstufen und Giebel) ergibt sich das Verhältnis von etwa 1:1,1 und damit von $1:\sqrt{5}/2$. Dieses Verhältnis beruht schon deshalb kaum auf Zufall, weil sich die Seitenfronten des Außenbaus mit 1:2,2 (einschließlich Stufen) wie $1:\sqrt{5}$ verhalten und damit jenem besonders von Francesco di Giorgio empfohlenen Verhältnis nähern, das aus der Diagonalen durch zwei



OSTIA
 Santa Aurea B. PONTELLI
 Rest. con arch. antiche E. S. Schuchler

Ziegel
 in minuti f.
 Fuge = 1

Ziegelköpfe
 Meter

0	2	5	10	15	20	25
0	0.28	0.70	1.40	2.10	2.80	3.50

5 Ostia, S. Aurea, Maßsystem.

Quadrate resultiert⁴⁶. Das gleiche Verhältnis liegt auch der Schräge des Giebels zugrunde. Überhaupt scheint die Diagonale zu Pontellis Repertoire gehört zu haben, wenn er etwa die Position des Stufensockels zwischen Laien- und Chorraum mit Hilfe der Diagonale durch das Quadrat über der Eingangswand ermittelte.

Das Verhältnis von 1 : 2, also die Ausgangsfigur von $1 : \sqrt{5}$, spielt nun auch die entscheidende Rolle bei der Proportionierung der einzelnen Joche des Außenbaus. So verhalten sich sowohl die Interkolumnien zwischen Pedestalzone und Gebälk als auch die Joche einschließlich der Pedestalzone und der Pilasterschäfte unterhalb des Gebälkes genau wie 1 : 2 (Taf. 78,1-3).

Ähnlich einfache Verhältnisse bestimmen die Fenster und ihre Position: Ihre lichte Breite mißt zwei, ihre lichte Höhe vier Pilasterschäfte, die Breite ihrer Laibung drei Pilasterschäfte. Die Höhe ihres Kämpfers und die Unterkante ihrer Laibung scheint durch ein Quadrat bestimmt, das der oberen Hälfte des Joches entspricht.

Diese vergleichsweise einfachen geometrischen Operationen führen konsequent von den abstrakten Ausgangsmaßen zum ausgeführten Bau. Sie erklären allerdings noch nicht, warum Pontelli die Pilasterschäfte mit 0,55m, also fast genau 2,5 palmi romani (0,559m), spürbar schmaler als das mutmaßliche Ausgangsmaß von 1 br. veranschlagte und warum er sich auch in anderen prägnanten Maßen wie der Grundfläche des Altarraumes (10 × 15 p.) oder der lichten Portalöffnung (4 × 8 p.) runder palmi romani (0,2234m) bediente.

Diese Frage ist zweifellos aufs engste mit den Abmessungen der am Bau verwendeten Ziegel von 0,04 × 0,135 × 0,27m verknüpft. Die Pilasterbreite entspricht demnach der Länge zweier Ziegel zuzüglich der Fuge von 0,01m. Addiert man aber zu jedem Ziegelkopf bzw. zu jeder Ziegellänge die zugehörige Fuge, wie dies im fortlaufenden Mauerwerk der Fall ist, so ergeben sich in regelmäßigen Abständen zwar runde palmi, aber nicht runde braccia (vier Ziegellängen und vier Fugen ergeben etwa 5 p.). Die Pilasterschäfte oder die Öffnungen der Portale, der Fenster und des Altarraums sind somit aus der fortlaufenden Ziegelmauer ausgespart.

Warum Pontelli Ziegel gerade dieses Formates verwendete, ist kaum zu klären. Vielleicht war er *a priori* an die für die Rocca geeigneten Ziegel gebunden, und wäre es daher zu kostspielig geworden, ein anderes Format anfertigen zu lassen, wie es an gleichzeitigen Bauten durchaus anzutreffen ist. Vielleicht nahm er auch bewußt Rücksicht auf die lokalen Handwerker und unterschied deshalb zwischen der abstrakten Idealplanung in braccia und der konkreten Realisierung in palmi. Die Ambivalenz der Maßsysteme mag sogar ein Charakteristikum Pontellis gewesen sein, da sie wenige Jahre später an der Cancelleria ganz ähnlich wiederkehrt⁴⁷.

Insgesamt ist der Baukörper also durch das Quadrat, das doppelte Quadrat und deren Diagonalen sowie durch stetige Rhythmen innerhalb eines weitgehend konsequenten modulus-Systems bestimmt, Verhältnisse, die den von Alberti empfohlenen ganz nahe kommen⁴⁸. Unbewußt nimmt das Auge die Wiederholung oder Variation weniger gleicher oder ähnlicher Verhältnisse wahr und spürt doch, daß ihm monotone Gleichförmigkeit erspart bleibt.

VI. Stil und Struktur

Pontelli ging bei seiner Konzeption also weniger von der Ordnung und deren Gliedern aus als vom abstrakten Baukörper und dessen Achsen (Taf. 76,2; 78,1). Allerdings muß er das steile Verhältnis der einzelnen Achsen von 6 × 16 br. – beides Idealmaße Vitruvs (3,68) – von vornherein für eine schlanke Ordnung auf Pedestalen vorgesehen haben. Um dem für den Tempel so charakteristischen Wechselspiel von Stütze und Last besonderen Nachdruck zu verleihen, hob er das tektonische Gerüst in derbem Travertin vom lockereren Ziegel der Füllwände ab, während etwa am Tempio del Dio Redicolo oder am Ospedale di S. Spirito der Ziegel und an den meisten römischen Kirchenfassaden der Travertin dominiert: Die überschlanke Pilaster tragen das unverkröpfte Gebälk des Dachstuhls. An den Längsseiten übergreift der gemächlichere Rhythmus der Fenster (ähnlich wie an der Cancelleria) die sechs steilen Einzeljoche und drängt gleichzeitig zur Fassade hin – auch dies die Folge der Diskrepanz zwischen dem fünfsachsigen

Innen- und dem sechsachsigen Außenbau (Taf. 76,3). Im Inneren führt diese Verschiebung dazu, daß die Fenster näher bei der Eingangs- als bei der Altarwand stehen und sich die Eckfenster der Eingangsseite zu einem lichtstarken Erker verbinden (Taf. 77,3). Überhaupt wirken die ganz in der Tradition des römischen 15. Jahrhunderts stehenden Fenster wie Fremdkörper in dem antiken Kontext von S. Aurea, und dies zumal an der Fassade, wo sie in der Fensterrose kulminieren (Taf. 76,1). Vielleicht wollten die Planer ganz bewußt mit diesem eindeutig christlichen Motiv aller bössartigen Kritik begegnen – einer Kritik, wie sie etwas aus dem Brief des Kardinals Francesco Gonzaga von 1473 an seinen Vater, den Bauherrn von S. Sebastiano in Mantua, spricht: "... per essere fatto quello edificio sul garbo antiquo non molto dissimile da quello viso fantastico de messer Baptista de Alberti, io per ancho non intendeva se l'haveva a reussire in chiesa o sinagoga ..." ⁴⁹. Aber die wenigsten Zeitgenossen wußten genug vom Tempel, um diesen Kontrast überhaupt zu bemerken. Ihnen mag zunächst aufgefallen sein, daß der Außenbau weniger den Ruhm der Märtyrerin als des kriegerischen Bauherrn verkündigt, dessen Wappen das Tympanon schmückt, dessen heraldische Eichel, von Kandelabern flankiert, den Akroter abgibt und dessen Trophäen *more antico* an den Piedestalen aufgehängt scheinen ⁵⁰. Erst in der nüchternen Cella wurde der Blick der Besucher auf den Altar der heiligen Aurea gelenkt (Taf. 77,1): Giulianos Weihinschrift steht in goldenen Lettern auf dem Fries des graumarmornen Triumphbogens (Taf. 78,3). Dieser gibt sich – wohl erstmals in der nachantiken Architektur – schon durch die Tiefe seiner Öffnung als vollwertiger Abkömmling der antiken Prototypen zu erkennen. Seine Pilaster sind durch Kanneluren ausgezeichnet und mächtiger als am Außenbau, und sie stehen ohne vorbereitende Piedestale auf der einzigen Stufe der Altarnische. Doch seine scharfgeschnittenen, mit Rovere-Eicheln geschmückten Kapitelle und das Gebälk unterscheiden sich weniger durch ihre Gestalt als durch ihre Pracht vom Außenbau (Taf. 78,2). Offensichtlich sollte die Ordnung des Tempels an diesem heiligsten Ort eine triumphale Steigerung erfahren.

Das Detail verät erst bei genauerem Vergleich seine urbinatische Herkunft. So finden sich etwa an der 1483 vollendeten Fassade von S. Agostino gleichfalls überschlankte Pilaster auf hohem Sockel mit attischen Basen, korinthisierenden Kelchblattkapitellen und dreiteiligem Gebälk. Doch Pontellis Kapitelle sind organischer strukturiert und schärfer geschnitten, seine Basen und sein Gebälk monumentaler proportioniert. Vor allem die Trophäen seiner Piedestale zeichnet eine ähnliche dekorative Meisterschaft aus wie die Pilaster des Chores der Kirche in Orciano und das gleichfalls für Giuliano della Rovere entworfene Portal der Rocca in Grottaferrata (Taf. 78,4–6) ⁵¹. Urbinatischer Herkunft sind schließlich auch die asymmetrischen Akroter-Baluster auf dem Fassadengiebel ⁵² oder die lediglich fünf Kanneluren der Pilaster des Triumphbogens ⁵³. Weder Giuliano della Rovere noch Pontelli allein ist die Idee des christianisierten Tempels zuzutrauen: Der Kardinal hatte sich in seinen unmittelbar vorangehenden Palästen bei SS. Apostoli und S. Pietro in Vincoli mit dem überlebten Stil der Nachfolger des Francesco del Borgo begnügt ⁵⁴, und Pontelli war weder in Florenz noch in Urbino mit Bauten vergleichbarer Antikennähe in Berührung gekommen. So ist es schwerlich ein Zufall, daß gerade während der gleichen Jahre, als S. Aurea entstand, Sulpizio da Veroli in Rom den ersten Druck von Vitruvs Architekturtraktat vorbereitete, um ihn dem Kardinal Raffaele Riario, Giuliano della Roveres Neffen, zu widmen ⁵⁵. Sulpizio ist 1481–84 als Lehrer der römischen Universität bezeugt ⁵⁶. Zuvor hatte er in Urbino den antiken Palazzo Ducale besungen und vielleicht sogar Pontelli kennengelernt ⁵⁷. Sulpizio stand in engster Verbindung mit Pomponio Leto, dem größten Antikenskenner dieser Jahre und Haupt der römischen Akademie, der mit seinen Freunden leidenschaftlich für eine Wiederbelebung der antiken Traditionen kämpfte ⁵⁸. Von diesem Kreise könnten die entscheidenden Anregungen für die Konzeption von S. Aurea ausgegangen sein. Jedenfalls bezeugt Sulpizios Widmungsbrief an Riario von 1487/88, welche unmittelbare Wirkung man sich in Rom von der Vitruvsausgabe versprach: Riario möge das Pompeiustheater wiederherstellen oder ein neues Theater gleicher Art errichten, um das antike Schauspiel zu neuem Leben zu erwecken: ... *si aut dirutum (theatrum) reparaveris, aut novum erixeris* ... ⁵⁹.

Pomponio Leto und sein Kreis wurden von Sixtus IV. und dessen Camerlengo, Raffaele Riario, in jeder Weise gefördert⁶⁰. In einem Gedicht rühmt Leto sogar Riarios neue Cancellaria⁶¹ und Giuliano della Roveres Palast bei SS. Apostoli⁶². Und Giuliano war schon bei der Identifizierung seiner Statuen und der Verfassung seiner gelehrten Inschriften auf die Hilfe der Humanisten angewiesen⁶³.

Ohne diesen immer intensiveren Kontakt zwischen Bauherren und Humanisten, ohne diese immer genauere Kenntnis der antiken Monumente und vor allem Vitruvs und Albertis hätten Bauten wie Giuliano della Roveres S. Aurea oder Raffaele Riarios Cancellaria schwerlich entstehen können. Beide Bauten repräsentieren eine neue, antikischere Phase der römischen Architektur, die erst Bramante übertreffen sollte. Und alles deutet darauf, daß nicht nur S. Aurea, sondern auch die Cancellaria von Baccio Pontelli entworfen wurde⁶⁴.

- ¹ L.B. ALBERTI, De re aedificatoria VII f. 113 r, Hrsg. G. ORLANDI (1966) II 543.545.
- ² Ebenda VII f. 116 r, ORLANDI II 559.
- ³ Ebenda VII f. 115 r; 124 v; 127 rs., ORLANDI II 553.605.617.619; s. Anm. 11.
- ⁴ R. WITTKOWER, Principles of Architecture in the Age of Humanism (1971) 3ff.
- ⁵ Zu S. Sebastiano s. R.E. LAMOUREUX, Alberti's Church of San Sebastiano in Mantua (1976); zu S. Andrea s. E. HUBALA in: Festschrift Kurt Badt (1961) 83–120; E.J. JOHNSON, S. Andrea in Mantua. The Building History (1975); Il Sant'Andrea di Mantova e Leon Battista Alberti, Atti del Convegno di studi organizzato dalla città di Mantova (1975).
- ⁶ L.B. ALBERTI, Opera inedita, hrsg. G. MANCINI (1890) 291f.; R. KRAUTHEIMER, Studies in Early Christian, Medieval, and Renaissance Art (1969) 333ff.
- ⁷ E. LAVAGNINO, L'Arte 27, 1924, 7; PH. VERDIER, Mélanges d'archéologie et d'histoire 61, 1939, 299; P. TOMEI, L'architettura a Roma nel Quattrocento (1942) 283; G. DESPY, BdA 36, 1951, 277f.; G. URBAN, Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte 9–10, 1961/62, 214ff.; G. DE FIORE, Baccio Pontelli. Architetto fiorentino (1963) 17f.35ff.; S. DANESI SQUARZINA in: Il borgo di Ostia da Sisto IV a Giulio II (Katalog) (1981) 21ff.
- ⁸ E. NASH, Pictorial Dictionary of Ancient Rome I (1968) 412 Abb. 504.
- ⁹ URBAN a.O. 218; DANESI SQUARZINA a.O. 32f. – Zum Deus Rediculus: H. KAMMERER-GROTHAUS, RM 81, 1974, 131ff. Taf. 99ff.
- ¹⁰ s. z.B. den Beltempel in Palmyra (L. CREMA, L'architettura romana. Enciclopedia classica III 12 [1959] Abb. 174). Der Renaissance könnten analoge Grundrisse bekannt gewesen sein.
- ¹¹ a.O. (s.o. Anm. 1) f. 114 v ss., ORLANDI II 551. 553: ... *alii voluerunt longitudinem duas capere integras latitudines ... Quadrangulis enim templis nusquam ferme nisi unicum idque ad caput intimum ponetur, ut ingredientibus ilico ab ianua sese e regione offerat ... Rursus tribunal aut erit rectangulum aut erit ductum ad emicicli ambitum. Quod si erit tribunal unicum habendum ad caput templi, id in primis probabitur, cuius sinus ad emiciclium finiatur; proxime accedet quadrangulum ...* Über den Bau der vielen ungewölbten Tempel s. ebenda VII f. 126 rs, ORLANDI II 613.615.
- ¹² *Veteres ... plerumque apertione hostii contenti erant. Sed mihi quidem probabitur, ubi aditus in templum omnino erit illustrata, interiorque ambulatio minime erit tristis. Ubi autem ara statuta sit, maiestatem prae se ferat locus veli magis quam venustatem ...* ebenda f. 127 v, ORLANDI II 617.619.
- ¹³ Ebenda f. 124 v, ORLANDI II 605.
- ¹⁴ Ebenda f. 117 r, ORLANDI II 563.
- ¹⁵ Ebenda f. 124 v, ORLANDI II 607.
- ¹⁶ Ebenda f. 117 r, ORLANDI II 563.
- ¹⁷ Ebenda f. 116 v, ORLANDI II 559.561.
- ¹⁸ Ebenda f. 116 r, ORLANDI II 559.
- ¹⁹ ... *et imponunt tigna, ut perpendicularo sui assideant in solido suae columnae...*, ebenda f. 122 r, ORLANDI II 591.
- ²⁰ C.L. FROMMEL, Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte 21, 1984, 144f.
- ²¹ *Quin et columnam ipsam diffinisse cum iuuet, fortassis non inepte eam dicam firmam quandam et perpetuam muri partem excitatam ad perpendicularum ab solo imo usque ad summum tecti ferendi gratia ...* a.O. (s.o. Anm. 1) I f. 15 r, ORLANDI I 71.

- ²² Ebenda VII f. 119 r,v; 121 r,v; 123 v, ORLANDI II 573.583.585.599.
- ²³ "... Che avenga che a di nostri l'architectura sia molto svegliata et veduta assai proxima alla maniera delli antichi, come se vede per molte belle opere di Bramante, niente di meno li ornamenti non sono di materia tanto pretiosa, come li antichi, che con infinita spesa par che mettessero ad effetto ciò che imaginarno e che solo el lor volere rompesse ogni difficultate ..." (V. GOLZIO, Raffaello nei documenti ... [1936] 85).
- ²⁴ URBAN a.O. (s.o. Anm. 7) 272ff.
- ²⁵ G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori e scultori italiani*, Hrsg. G. MILANESI, III (1879) 272.
- ²⁶ JULIANUS.SAONAS.CARD.OSTIEN.ALEAE.MAR. EXCIPIEND.ERGO.PRO. Q.AGROS.SERVA. OSTIA.Q. MUNIEN.TYP.Q.ORIV.TUEND.ARCEM.QUAM. XYSTO.IIIII.PONT.MAX.PATRUO.S. COEP.SUCCEP. INNOCENTIO.VIII.P.M.AMNE.DUCTO CIRCUM.SUA IMPENSA.A.FUND.AB.SOLUIT.AN.HUMAN.SAL.MCCCCLXXXVI. AB.OSTIA.CON.MM.CX.V.ABANCO.URB.AUCT.Z. CXXXIX.
- ²⁷ V. GOLZIO - G. ZANDER, *L'arte in Roma nel secolo XV* (1968) 499ff.
- ²⁸ F. GORI, *Archivio della Città e Provincia di Roma* 4 (1880) 18 Nr. LXIII.
- ²⁹ C.L. FROMMEL, *Arte lombarda* 79, 1986, 18 Anm. 18.
- ³⁰ Siehe die Vita des Giovanni della Rovere in: *Bibl. Vaticana, Urb. lat.1023, f. 315 r ss.:* ... et fece fare esso signore una eccellente et pretiosa chiesa dentro da Urciano ... Et fù pigliato questo luoco di Santa Maria delle Gratie tanto magna, et ornata quanto ne fusse un'altra in Italia ... Il maestro che disegnò il luoco si chiamava maestro Baccio da Urbino ...; GOLZIO - ZANDER a.O. 503.
- ³¹ C.L. FROMMEL, *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* 20, 1983, 132 Abb. 14; DERS. a.O. (s.o. Anm. 29) 8 Anm. 20.
- ³² L. V. PASTOR, *Geschichte der Päpste seit dem Ausgang des Mittelalters* II (1925) 489.500.517.
- ³³ Ebenda III,1 (1924) 385.
- ³⁴ G. ALISIO, *Napoli Nobilissima* 3, 1963/64, 29-35; dem Außenbau von Pontellis Tempel-Kirche noch näher steht die ins Pontifikat Leos X. datierte Kirche S. Michele in Vibo Valentia (Kalabrien) (V. FRANCHETTI PARDO, *Echi peruzziani in Italia meridionale*, in: Baldassare Peruzzi *pittura scena e architettura nel Cinquecento*, Hrsg. M. FAGIOLO - M. L. MADONNA [1987] 591ff.)
- ³⁵ H. BURNS, *Progetti di Francesco di Giorgio per i conventi di San Bernardino e Santa Chiara di Urbino*, *Studi Bramanteschi* (1974) 303.
- ³⁶ Ebenda 307.
- ³⁷ R. FILANGIERI, *Il tempietto di Gioviano Pontano in Napoli* (1926) 28; R. PANE, *Architettura del Rinascimento in Napoli* (1937) 246ff.; A. VENTURI, *Storia dell'arte italiana, Architettura del Rinascimento I* (1938) 694; C. THOENES, *Neapel und Umgebung, Reclams Kunstführer Italien VI* (1983) 263ff.; R. TOLEDANO, *Francesco di Giorgio Martini pittore e scultore* (1987) 157f.
- ³⁸ P. N. PAGLIARA in: *Akten des Kongresses "Sisto IV e Giuliano della Rovere, mecenati e promotori di cultura"* (Savona, November 1985) (im Druck), versucht, die Portikus Giuliano da Sangallo zuzuschreiben; siehe jedoch das Dokument, das Fabiano Fagliari Zeni Buchicchio demnächst veröffentlichen wird, wonach Giuliano della Rovere den Ausbau der Rocca von Grottaferrata um 1492 plötzlich abbrach, zu einer Zeit also, als Pontelli aus Rom verschwand und Giuliano da Sangallo dort nicht nachweisbar ist.
- ³⁹ Zur Porta Palatii des Vatikan s. FROMMEL a.O. (s.o. Anm. 30) 132; schon um 1464 wird das verkröpfte Gebälk der Benediktionsloggia Pius' II. "architravis triumfati" genannt (S. VALTIERI, *L'architettura a Roma nel XV secolo: L'antico come "imitazione" e l'antico come "interpretazione" nel processo della sua formazione ed evoluzione*, *Akten des Kongresses "Roma centro ideale della cultura nei secoli XV e XVI"* [November 1985] [im Druck]).
- ⁴⁰ A. DE FRANCISCIS - R. PANE, *Mausolei romani in Campania* (1957) 94ff. Abb. 74.75.78; die Attika der Pontanokapelle scheint schon ursprünglich vorhanden gewesen zu sein und wurde später lediglich erhöht (ALISIO a.O. [s.o. Anm. 34]); zu der von Lisenen gegliederten Attika in Raffaels Projekt für S. Eligio, die ebenfalls ein Tonnengewölbe verdeckt, s. C.L. FROMMEL in: *Raffaello Architetto*, Hrsg. C.L. FROMMEL - S. RAY - M. TAFURI (1984) 25 Abb. S. 144.
- ⁴¹ VON PASTOR a.O. (s.o. Anm. 31) III,1 (1924) 234.
- ⁴² N. BARONE, *Notizie storiche raccolte dai registri Curiae della Cancelleria aragonese* (1890) 62f.; G. CECI, *Napoli Nobilissima* 9, 1900, 83; R. PANE, *Il rinascimento nell'Italia meridionale II* (1967) 211f. Eine genaue Vermessung der Pontanokapelle ergab, daß sie nicht in neapolitanischen, sondern in römischen palmi konzipiert wurde.

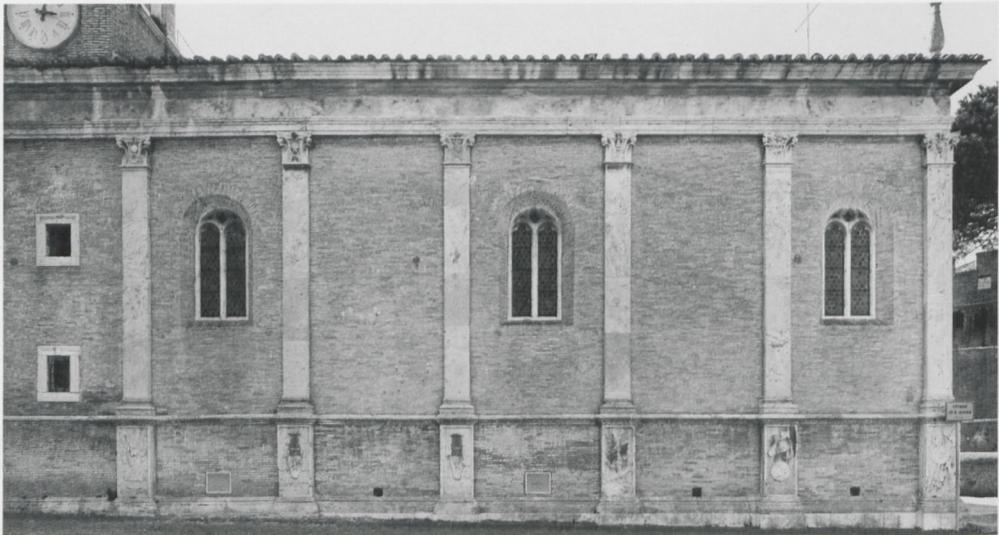
- ⁴³ Später angefügt wurde vor allem der Campanile. Er entstand wohl gleichzeitig mit den Fensterchen des ersten Joches der linken Längsfront, die das Wappen des Kardinals Carafa (1533–1556) tragen (frdl. Hinweis P. N. Pagliara). Ursprünglich dachte man vielleicht an einen Glockengiebel über der Wendeltreppe rechts vom Altarraum, der den tempelartigen Charakter des Außenbaus weniger gestört hätte. Ursprünglich lag auch die rechte Längsseite frei, wie Peruzzis flüchtiger Grundriß U 458 A aus der Zeit von Raffaele Riarios Umbauten (um 1512) bezeugt (H. WURM, Baldassare Peruzzi. Architekturzeichnungen [1984] 248). Peruzzi erwägt dort, den Rhythmus der durch die Anbauten partiell verdeckten Pilaster, die heute vom Episcopio aus noch teilweise zu sehen sind, zu verändern. Es hat demnach den Anschein, als sei die Kirche zunächst allseitig umgehbar und weitgehend symmetrisch gegliedert gewesen. Wahrscheinlich war der Ziegel des Außenbaus durch eine dünne Putzschicht geschützt und dem helleren Ton der Travertinpilaster angenähert. Im Inneren sind vor allem die barocken Ausstattungsstücke wegzudenken; die Reste eines Frieses, der wenig organisch an die Fensterrose anläuft, wie auch die schematische Dekoration der Deckenbalken stammen aus der Zeit des Kardinals Alfonso Gesualdo (1591–1603) (DANESI a.O. [s.o. Anm. 7] 23). Der ursprüngliche Altar ist verloren. Die Fenster waren zunächst gewiß mit Butzenscheiben verglast. Für die Anfertigung des Grundrisses und der Isometrie danke ich H. Peuker, für die Ermittlung des Maßsystems B. Schindler.
- ⁴⁴ Eine Cella von 3 x 5 Achsen mit ähnlich gelegenem Portal und Sacrarium und ähnlich gedehnten Interkolumnien besitzt der Dianatempel in Nîmes (A. PALLADIO, I Quattro Libri dell'Architettura [Venedig 1570] 119) (frdl. Hinweis B. Schindler); R. NAUMANN, Der Quellbezirk von Nîmes (1937) 2ff. Taf. 3ff.
- ⁴⁵ s.u.
- ⁴⁶ FRANCESCO DI GIORGIO MARTINI, Trattati di architettura ingegneria e arte militare, Hrsg. C. MALTESE (1967) II 349 Taf. 203.
- ⁴⁷ C.L. FROMMEL, Der Palazzo della Cancelleria (in Vorbereitung). Dort entsprechen gleichfalls die Achsmaße runden braccia und das Detail der Ordnungen und Fenster runden palmi, und dort herrschen in den Verhältnissen gleichfalls kleine ganze Zahlen sowie das Quadrat, das Doppelquadrat und deren Diagonalen vor.
- ⁴⁸ a.O. (s.o. Anm. 1) IX f. 167 r ss., ORLANDI II 825ff.
- ⁴⁹ G. MANCINI, Vita di Leon Battista Alberti (1911) 397.
- ⁵⁰ Zum antiken Brauch, die Trophäen am Tempel aufzuhängen, s. ALBERTI a.O. (s.o. Anm. 1) VII f. 133 r, ORLANDI II 649 sowie FLAVIO BIONDO, De Roma triumphante libri decem (Venedig 1511) X f. 124 v (s. DANESI SQUARZINA a.O. [s.o. Anm. 7] 29).
- ⁵¹ P.N. PAGLIARA, Grottaferrata (im Druck).
- ⁵² Ähnliche möglicherweise von Pontelli entworfene Baluster tauchen schon in den 1482 datierten Fenstersitzen von Giuliano della Roveres Palast bei SS. Apostoli auf (zum Pal. della Rovere s. T. MAGNUSON, Figura 9, 1958, 312ff.; L.I. GATTI, Miscellanea Francescana 79, 1979, 392ff.).
- ⁵³ vgl. etwa die Pilaster der möglicherweise von Pontelli gearbeiteten Intarsien des Studiolo von Urbino (P. ROTONDI, Il Palazzo Ducale di Urbino II [1950] Taf. 205ff.)
- ⁵⁴ FROMMEL a.O. (s.o. Anm. 20) 160f.
- ⁵⁵ B. PECCI, Archivio Storico Romano 13, 1890, 456ff.; L. MARCUCCI, Studi e Documenti di Architettura 8, 1978, 185ff.
- ⁵⁶ E. LEE, Sixtus IV. and Men of Letters (1978) 184f.252f.
- ⁵⁷ PECCI a.O. 459f.
- ⁵⁸ V. ZABUGHIN, Giulio Pomponio Leto (1912).
- ⁵⁹ E. MÜNTZ, Les arts à la cour des papes Innocent VIII, Alexandre VI, Pie III (1484–1503) (1898) 44.
- ⁶⁰ LEE a.O. (s.o. Anm. 56).
- ⁶¹ *Et pete qua colitur Damasi Laurentius aede/ ... ubi ... Riariusque novo sumptu nova templa Raphael / Marmoream pariter restituitque domum* (ZABUGHIN a.O. I 294).
- ⁶² *Datque pias votis duodenus Apostolus aures ... / Conspicuas opibus magnis ubi Iulius aedes / Struxit Quarte tibi Sixte colende, nepos ...* (ebenda).
- ⁶³ R. WEISS, The Renaissance Discovery of Classical Antiquity (1969) 163.192; besonders aufschlußreich die Berichte des Jahres 1488, wonach die Agenten des Lorenzo de' Medici mit Giuliano um die Wette nach antiken Statuen suchten und man bei den Bauarbeiten des Kardinals in Ostia bedeutende Funde machte: "... Poichè tornai da Ostia ... hovi adire ch là oltre l'honore grande che vi fè monsignore, vidi assai cose et belle, et in edifitii antichi opere di mattoni minuti in forma di musaico, et secondo che quelli

mattoni dovevano essere di varie terre, così havevano preso diversi colori dal fuoco ... Nel fondamento del muro del fosso dostia, el quale sè facto di nuovo, sa trovato uno navilio chiovato ..." (G. GAYE, Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV., XV., XVI.[1839] I 285f.).

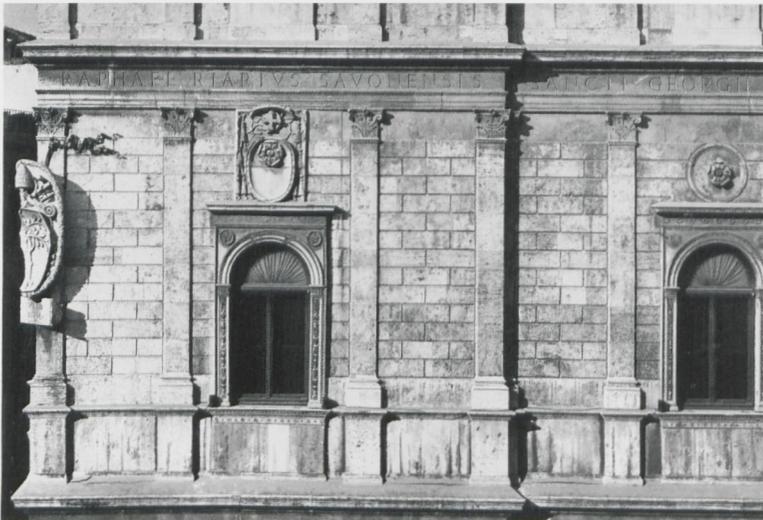
⁶⁴ Für Anregungen bin ich C. Denker Nesselrath, P. N. Pagliara, B. Schindler und C. Thoenes dankbar.



1



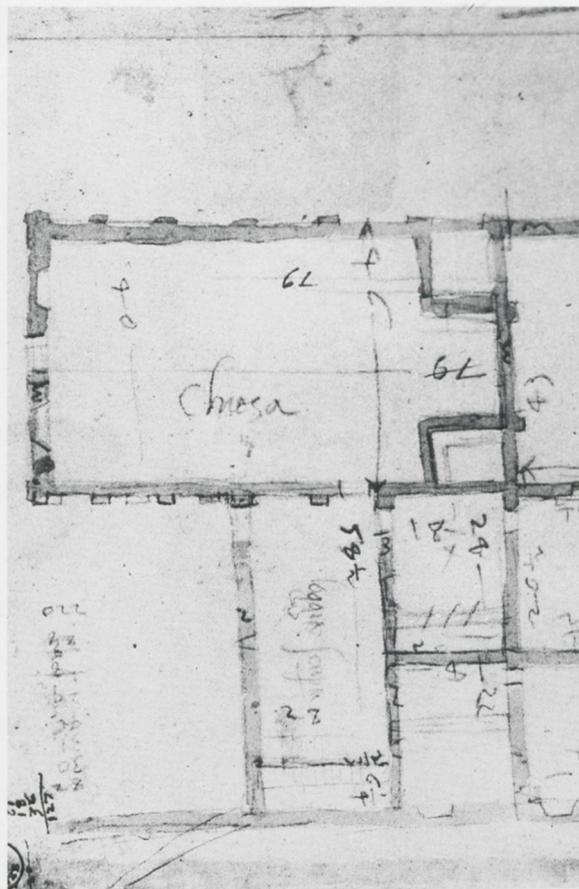
2



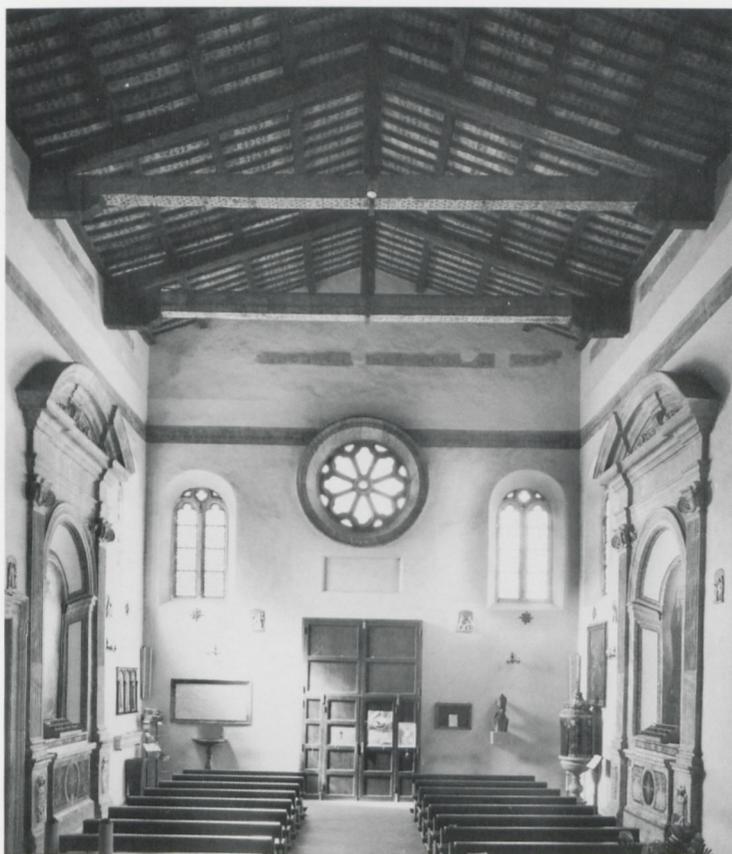
3



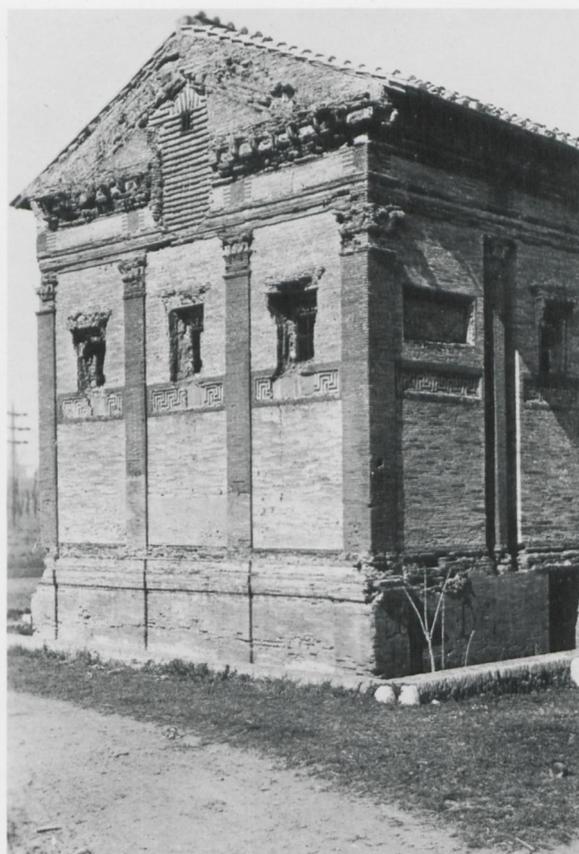
1



2



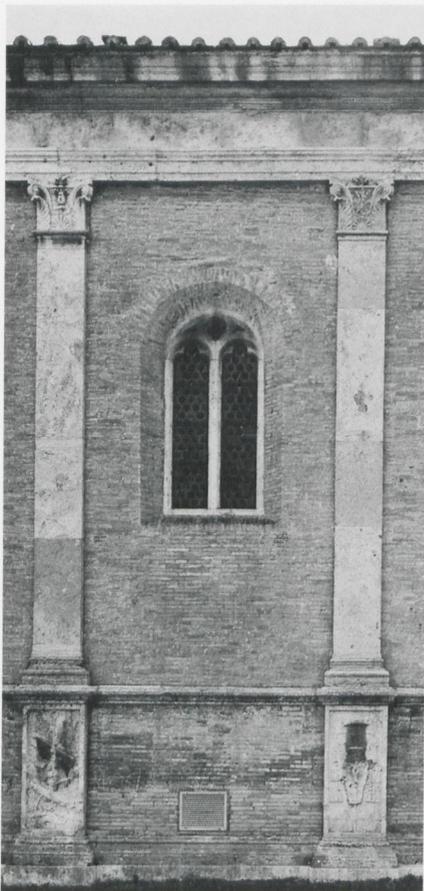
3



4

1 u. 3 Ostia, S. Aurea, Innenraum in Richtung Altarwand bzw. Eingangswand. - 2 B. Peruzzi, Uffizien 458 A, Grundriß von S. Aurea in Ostia. - 4 Rom, sog. Tempel des Deus Rediculus (Grabmal der Annia Regilla).

← 1 Ostia, S. Aurea, Außenbau. - 2 Ostia, S. Aurea, Längsfront. - 3 Rom, Cancelleria, Fassade, Südturm, Piano Nobile.



1



2



3



4



5



6

1-4 Ostia, S. Aurea: Außenbau Einzeljoch; Außenbau Gebälk; Inneres, Detail des Triumphbogens; Außenbau, Piedestal mit Trophäen. - 5 Orciano, S. Maria Nuova, Chor, Trophäenpilaster. - 6 Grottaferata, Abtei, Portal, Trophäenpilaster.