

CHRISTOPH LUITPOLD FROMMEL

PERUZZIS RÖMISCHE ANFÄNGE

VON DER „PSEUDO-CRONACA-GRUPPE“
ZU BRAMANTE

Einige der schönsten Antikenzeichnungen der beginnenden Hochrenaissance gehören zu einer Gruppe, deren Zuschreibung an Cronaca neuerdings aufgegeben wurde, ohne daß ein anderer Autor an seine Stelle getreten wäre¹.

Schon Heinrich von Geymüller, Milanesi und ihre Mitarbeiter wußten, daß die Zuschreibung der häufig mit Lineal und Zirkel gezeichneten Architekturzeichnungen stärker noch als bei anderen Gattungen auf die Handschrift des Künstlers angewiesen ist². Gerade dieser entscheidende Aspekt wird aber erst in jüngerer Zeit wieder mit der erforderlichen Systematik bearbeitet, und noch heute sind er-

staunlicherweise Blätter zwischen Bramante und Francesco da Sangallo, dem älteren und dem jüngeren Antonio da Sangallo oder zwischen Francesco di Giorgio und Peruzzi strittig³. Einer der Gründe ist wohl die allzu ausschließliche Fixierung der Forschung auf ein jeweils unveränderliches Schriftbild, während die Schrift der meisten Menschen doch im Laufe ihres Lebens bedeutende Veränderungen durchmacht. Ohne diese Einsicht wäre es nicht gelungen, mehr Licht in die Frühzeit der Zeichnungen A. da Sangallos d.J. zu bringen, und eben diese Erfahrung ermutigt zu weiteren Versuchen in gleicher Richtung.

1. DIE GRUNDRISSE DES LATERANSBAPTISTERIUMS UND DES ORATORIUM CRUCIS UND PERUZZIS ZEICHNUNGEN BIS ETWA 1514

Erst in jüngerer Zeit wurde der Kernbestand der Gruppe, also die Zeichnungen Sant. 157–166 und 1897 A der Uffizien, um Einzelblätter in der Florentiner Biblioteca Nazionale, im Musée Bonnat in Bayonne, im Christ Church College zu Oxford sowie U 437 und 438 A der Uffizien er-

weitert⁴ (Abb. 1). Die quattrocenteske Handschrift, die alttümlichen Ziffern, die wenig präzise Vermessungsmethode oder der gelegentlich skizzenhaft freie, leicht faserige Strich aller dieser Zeichnungen sind die gleichen. Doch nur U 437 und 438 A stammen nachweislich aus dem Nachlaß Baldassarre Peruzzis. Er hat die Grundrisse des Lateransbaptisteriums auf U 437 Ar und des Oratorium Crucis auf U 438 Ar später in hellerer Tinte vervollständigt, mit genaueren Maßen versehen und am Rande um Aufrißskizzen beider Bauten ergänzt – wahrscheinlich nach verlorenen Vorlagen Bramantes⁵. Darauf deuten jedenfalls die zahlreichen Übereinstimmungen wie auch die partiellen Abweichungen auf U 1954, 1955 und 1964 A, die ein Mitglied

1 P. N. FERRI, *Indice geografico-analitico dei disegni di architettura civile e militare esistenti nella R. Galleria degli Uffizi di Firenze*, Rom 1885, XXXVIII.

A. BARTOLI, *I monumenti antichi di Roma nei disegni degli Uffizi di Firenze*, Rom 1914–1922, I, 8 ff., 17, fig. 21–42, 191–194.

V. FASOLO, Disegni del Cronaca, in: *Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura* 12 (1955), 1–7.

A. BRUSCHI, Orientamento di gusto e indicazioni di teoria in alcuni disegni architettonici del Quattrocento, in: *op. cit.* 14 (1967), 41–52.

T. BUDDENSIEG u. G. SCHWEIKHART, Falconetto als Zeichner, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 33 (1970), 39, Anm. 38, fig. 17.

G. SCAGLIA, Fantasy architecture of Roma antica, in: *Arte Lombarda* 15, 2 (1970), 9–24.

T. BUDDENSIEG, Criticism of Ancient Architecture in the Sixteenth and Seventeenth Centuries, in: R. R. BOLGAR, *Classical Influences on European Culture, A. D. 1500–1700*, Cambridge 1976, 335–348.

A. NESSELRATH, Due candelabri antichi restaurati al tempo di Raffaello, in: *Raffaello in Vaticano*, Katalog der Ausstellung, Mailand 1984, 97 ff.

H. GÜNTHER, *Das Studium der antiken Architektur in den Zeichnungen der Hochrenaissance*, Tübingen 1988, 69 f.

2 H. VON GEYMÜLLER, *Notizen über die Entwürfe zu St. Peter in Rom*, Karlsruhe 1868.

G. PINI u. G. MILANESI, *La scrittura di artisti italiani (sec. XIV–XVII)*, Florenz 1876.

3 Zu den Zeichnungen Bramantes und seiner Mitarbeiter s. zuletzt C. L. FROMMEL, Ulteriori riflessioni su Bramante disegnatore, in: *Il disegno di architettura*, Akten des Kongresses Neapel 1991 (in Druck); zu den Zeichnungen A. da Sangallos d.J. und seines Kreises, C. L. FROMMEL in: C. L. FROMMEL und N. ADAMS (Herausgeber), *Corpus of the Drawings of Antonio da Sangallo the Younger and his Circle*, Bd. I, 10 ff.; zu Peruzzi und Francesco di Giorgio s. u. S. 146, 159 ff.

4 Scaglia, 15; Buddensieg loc. cit.; Nesselrath, loc. cit. Nach Scaglia, 9, 15 ist das Wasserzeichen mit dem der Pseudo-Cronaca-Gruppe identisch und läßt sich um 1497–1507 nachweisen (C. M. Briquet, *Les Filigranes*, Genf 1907, I, 24; III, no. 91).

5 H. W. WURM, *Baldassarre Peruzzi, Architekturzeichnungen*, Tübingen 1984, Tafelband, 453 f. H. Wurm verdanke ich den Hinweis, daß U 437, 438 A die zwei Hälften desselben Blattes darstellen.

der Petersbauhütte wohl gegen 1513/14 zeichnete⁶. Mit den Grundrissen der Maxentius-Basilika, die die ältere Hand auf U 437 A v, und einer riesigen antiken Halle, die sie auf U 438 A v zeichnete, scheint sich Peruzzi hingegen nicht mehr befaßt zu haben⁷.

Was kann Peruzzi nun aber veranlaßt haben, auf diese überholten Vermessungen zurückzugreifen, wo ihm doch offensichtlich jene sehr viel genaueren Aufnahmen zugänglich waren, auf die sich auch der Pseudo-Sansovino-Meister stützte? Was war ihm an der Korrektur eines fehlerhaften Anonymus gelegen, der den Maßstäben präziser Antikenaufnahme in keiner Weise mehr gerecht wurde? Ja, ist es vielleicht sogar denkbar, daß Peruzzi sich hier selbst verbesserte, daß also der altertümliche Zeichner kein anderer als der junge Peruzzi war?

Bislang hat sich keine einzige Architekturzeichnung und keine Schriftprobe Peruzzis mit Sicherheit vor das Pontifi-

kat Leos X. Medici (1513–1521) datieren lassen⁸. Und seit K. Oberhuber und M. Faietti Peruzzis vermeintliches Frühwerk Ripanda zuweisen konnten, sind auch seine figuralen Anfänge in den Jahren vor 1508 in völliges Dunkel zurückgesunken⁹. Die Durchsicht der von Wurm zugeschriebenen Peruzzzeichnungen wie auch einiger weiterer Blätter, die Wurm seinem Corpus nicht einverleibt hat, ergibt jedoch eine Reihe von Anhaltspunkten dafür, daß sich seine frühen Zeichnungen von den späteren durch ähnliche Merkmale unterscheiden wie bei seinem Alters- und Arbeitsgenossen Sangallo.

Zu den frühesten der von Wurm akzeptierten Blätter gehört gewiß die Grundrißaufnahme U 528 A der Diokletiansthermen¹⁰ (Abb. 2). Verraten auch die Aufschriften wie der Strich unzweideutig die Hand Peruzzis, so sind doch die Abweichungen von reiferen Schriftproben wie etwa den Korrekturen auf U 437 und 438 A oder einem 1516 datierten Schriftstück nicht zu übersehen (Abb. 3). So versieht Peruzzi die Unterläufe des Kürzels für den palmo romano noch mit einem rudimentären Querstrich wie beim Kürzel des lateinischen „pro“; so zieht er die Unterlänge der 3 übermäßig nach unten und endet sie in einigen Fällen mit einer hakenartigen Verdickung; und so lassen sich auch die Ligaturen des h oder d, das e und die meisten übrigen Buchstaben und Ziffern, trotz der ungleich stärkeren Stilisierung etwa des c oder r, mit der Pseudo-Cronaca-Gruppe vergleichen. Überhaupt gibt die wohl an Ort und Stelle skizzierte Aufnahme noch wenig von der Meisterschaft des späteren Peruzzi zu erkennen. Auch scheint es, als habe er erst nachträglich die ursprüngliche Aufschrift „teatro di ...“ durch „terme“ ersetzt. Dieser relativ frühe Charakter des Blattes wird nun durch die Jahreszahl „1507“ bestätigt, die hier gewiß das Entstehungsdatum der Skizze festhält – nicht viel anders als auf Giuliano da Sangallos Vermessung des Kolosseums vom Juli 1513¹¹. Mit diesem Datum, also der Zeit kurz vor der ersten Ausstattungsphase der Farnesina, geht auch die Skizze von Leonardos „Leda“ nicht schlecht zusammen¹². Und ebensowenig ist es ein Zufall, daß auch Bramante und A. da Sangallo d.J. wenig zuvor

6 Frommel-Adams, 34. Dem auf U 437 A r wiedergegebenen Umbauprojekt fügt Peruzzi eine Alternative mit eingeschobener Attika bei. Beide Alternativen kehren identisch, wenn auch sehr viel detaillierter, auf U 1954 A r und U 1955 A r des Pseudo-Sansovino-Meisters wieder, der sonst nur antike Monumente und Projekte Bramantes zeichnete (H. Günther, Werke Bramantes im Spiegel einer Gruppe von Zeichnungen der Uffizien in Florenz, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst 33 (1982), 91–98). Dort findet sich auch der Vorschlag, die Kuppel durch Strebemauern mit eingeschriebener Serliana zu verstärken. Da Gebälk, Kuppel und Laterne unter Leo X. in abweichender Gestalt erneuert wurden, kann das Projekt kaum später entstanden sein (P. Lauer, Le Palais de Lateran, Paris 1911, II, 464; M. van Heemskerck, Die römischen Skizzenbücher, ed. C. Hülsen u. H. Egger, Berlin 1913, 161, f. 12 v, frdl. Hinweis R. Krautheimer). Für seine Datierung in die Jahre 1512–14 sprechen nun die analogen Zeichnungen des benachbarten Oratorium Crucis auf U 1955 A v und U 1964 A r des Pseudo-Sansovino-Meisters und – wiederum sehr viel unvollständiger – auf Peruzzis U 438 A r (Wurm, 454). Auf U 1955 A v ist der Außenbau wie bei Peruzzi skizziert, darunter jedoch außerdem eine Innenansicht, die wohl als Umbauprojekt zu deuten ist. Die kleine Ordnung erhielt dann eine Schaftbreite von ca. 2 palmi, die große von 3 p., und zumindest im Inneren wäre die Kuppelzone wie im Falle des Baptisteriums völlig erneuert worden. Die räumliche Konzeption und das Vokabular sind jene Bramantes, und es ist schwer vorstellbar, wer sonst um 1512–14 solche Gedanken entwickelt haben könnte. Jedenfalls reichen die Übereinstimmungen schwerlich aus, um das Projekt auf Peruzzis neuen Dom von Carpi zu beziehen (Günther, 102; M. Tafuri, Ricerca del Rinascimento, Turin 1992, 195 f.). Auch hätte Peruzzis Projekt dann als Vorlage des Pseudo-Sansovino-Meisters dienen müssen. Wahrscheinlicher kopierte Peruzzi Bramantes Projekt unmittelbar vor der Planung von Carpi und damit gleichfalls am Beginn des Pontifikates Leos X. Den äußeren Anlaß für die Erneuerung des Baptisteriums wie des Oratorium Crucis könnte das lateranensische Konzil von 1512 gewesen sein, als der regierende wie auch der künftige Papst sich wiederholt dort aufhielten und jener das Baptisterium sogar besuchte (P. de Grassis, Diarium, Biblioteca Vaticana, Cod. Chigi L I 20, f. 352 v). Dieser brachte schon als auf den Namen Giovanni getaufter Florentiner dem Baptisterium besondere Verehrung entgegen.

7 Bartoli, 37, fig. 191 f.

8 C. L. FROMMEL, *Die Farnesina und Peruzzis architektonisches Frühwerk*, Berlin 1961, 102–162, 175; Wurm, op. cit., 1 ff.

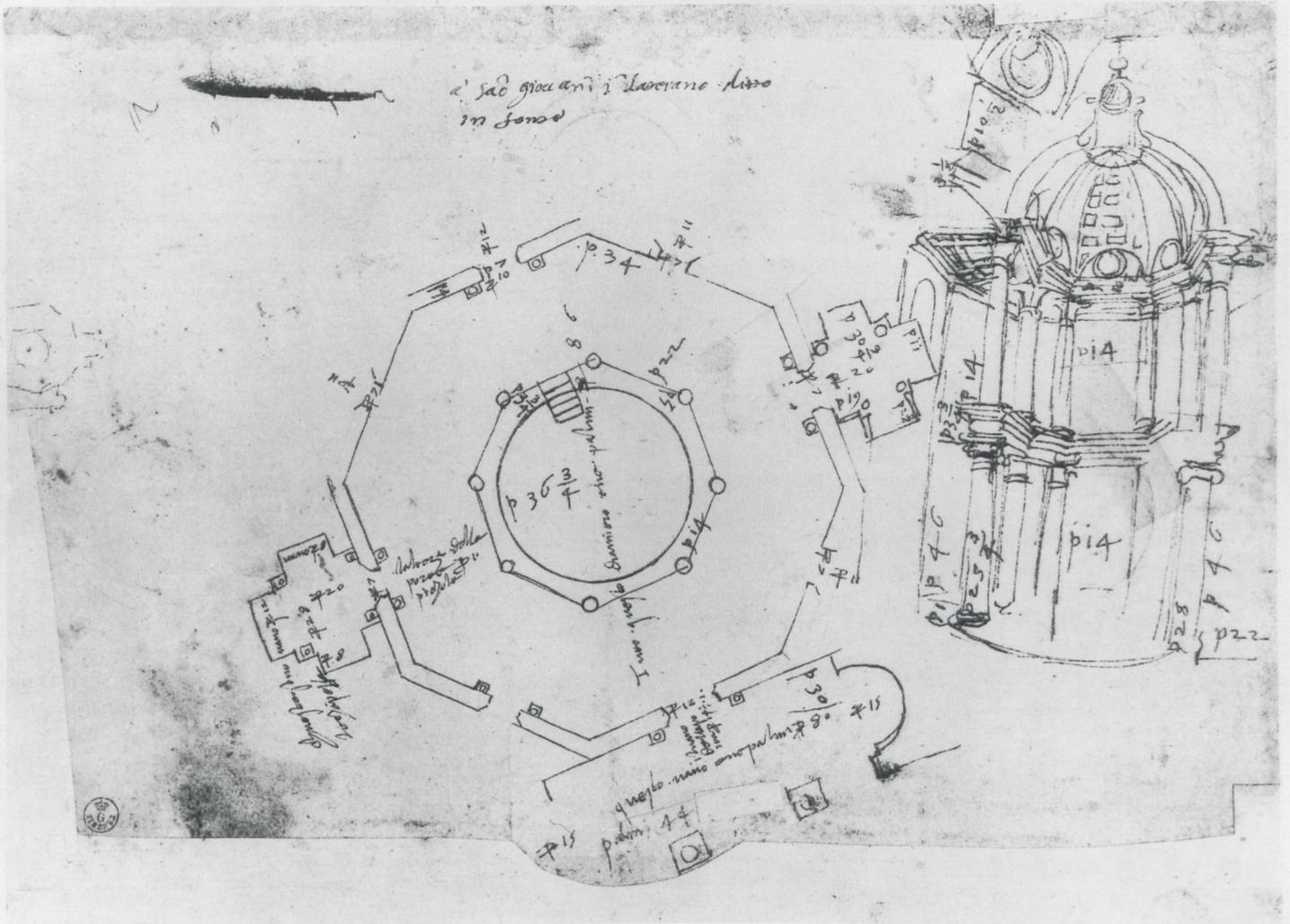
9 M. FAIETTI u. K. OBERHUBER, Jacopo Ripanda e il suo collaboratore (il maestro di Oxford) in alcuni cantieri romani del primo Cinquecento, in: *Ricerche di storia dell'arte* 32 (1988), 55–72.

C. L. FROMMEL, Peruzziana: Ab- und Zuschreibungsprobleme in Baldassare Peruzzis figuralem Œuvre, in: *Studien zur Künstlerzeichnung. Klaus Schwager zum 65. Geburtstag*, ed. S. KUMMER u. G. SATZINGER, Stuttgart 1990, 56–63.

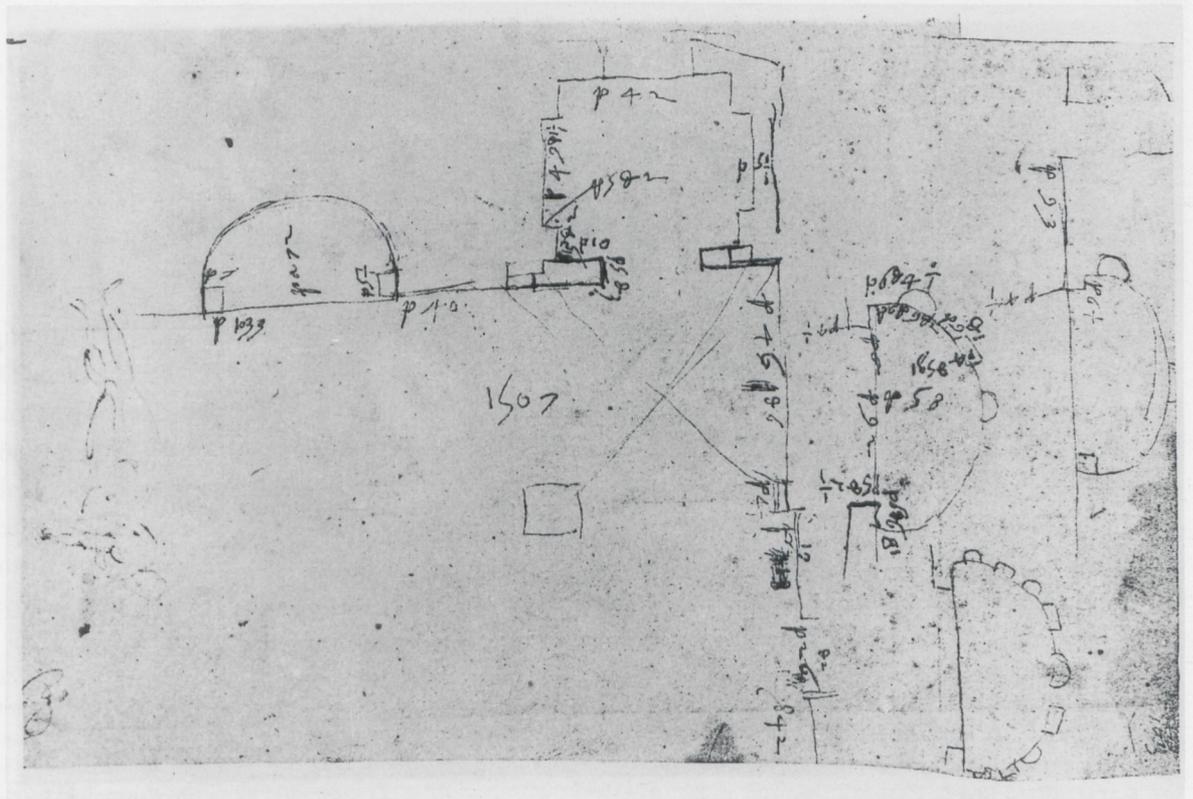
10 Bartoli, 53, fig. 288; Wurm, 423.

11 Günther, 124, Anm. 136.

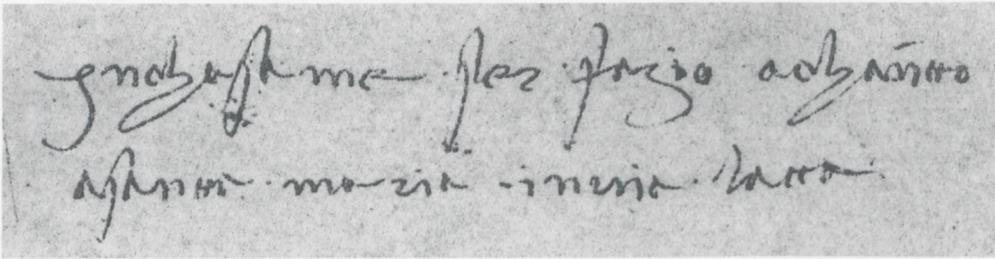
12 Zum Einfluß Leonardos auf Peruzzis Fresken in der Loggia di Gala-



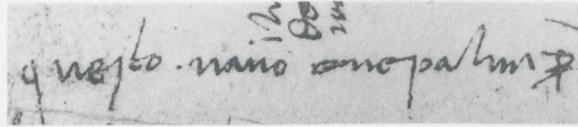
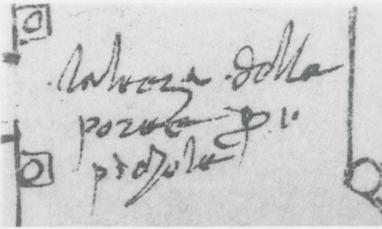
1. B. Peruzzi, Grundriß des Lateransbaptisteriums vor 1505(?) mit Kopien Peruzzis nach Bramantes(?) Umbauprojekt von ca. 1512/13 (Florenz, Uffizien, Gabinetto dei Disegni, 437 Ar)



2. B. Peruzzi, Grundriß-detail der Diokletians-thermen (1507) (U 528 Ar), Ausschnitt

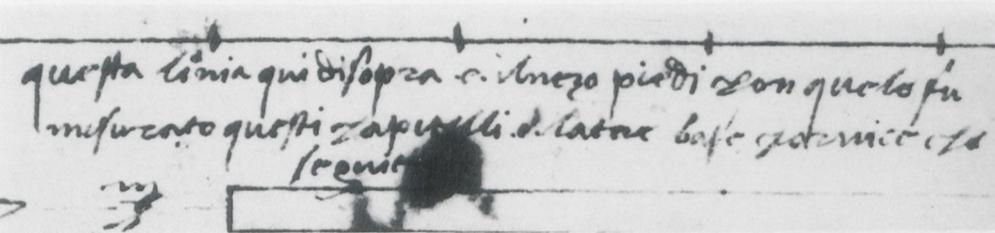


3. Handschriftenproben von
ca. 1501–1515

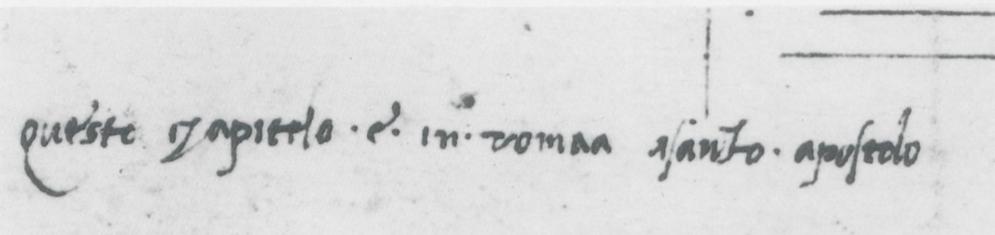


a) vor 1505(?) (Florenz, Uffizien,
Gabinetto dei Disegni, Sant. 160v)

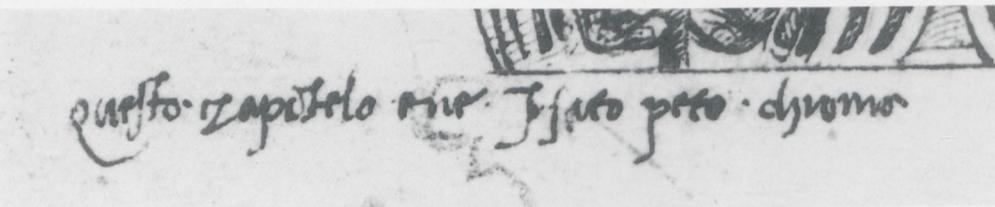
b) ca. 1503/04(?) (U 437 Ar),
Ausschnitte (2)



c) ca. 1506(?) (Florenz, Biblioteca
Nazionale, Cod. Magl. II. I. 429,
f. 14r), Ausschnitt



d) s. o. f. 17r



e) s. o. f. 17v

und wohl in engem Zusammenhang mit der Planung von St. Peter genaue Grundrißaufnahmen der Diokletiansthermen angefertigt hatten¹³. Kein Zweifel jedenfalls, daß Strich, Schrift und Ziffern von U 528A eine erste Brücke zur Pseudo-Cronaca-Gruppe herstellen.

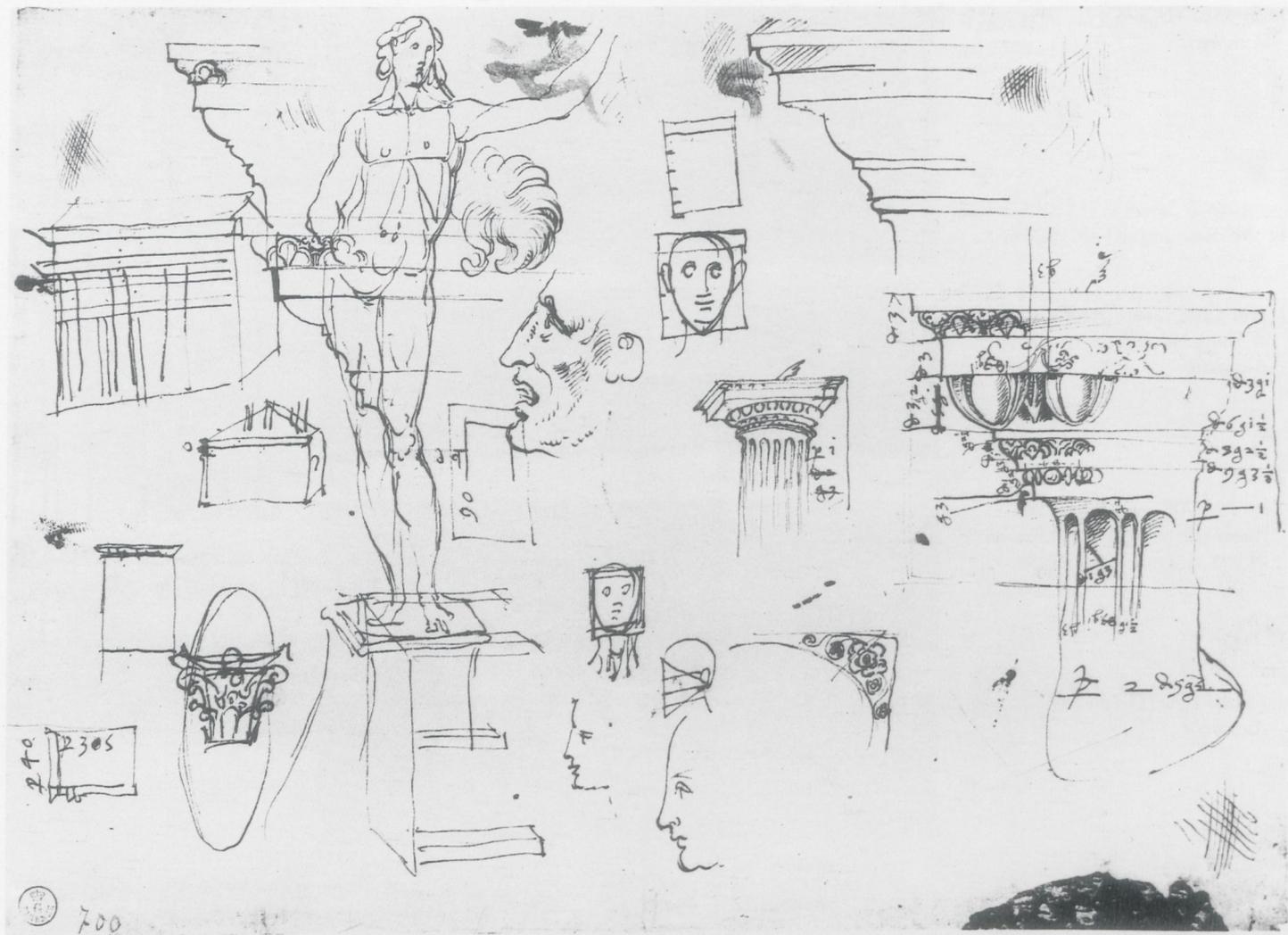
Einige dieser Archaismen kehren nun auf drei weiteren eindeutigen Peruzzi-Blättern wieder, in denen er sich, ganz im Sinne Vitruvs und seines Lehrers Francesco di Giorgio,

mit den anthropomorphen Ursprüngen der Ordnung befaßt: den von Wurm akzeptierten Detailstudien U 1411A und den von Wurm ausgeschiedenen, aber eng verwandten Studien auf U 444 und U 700A¹⁴. Auf U 700 und 1411A durchquert die Unterlänge des palmo-Kürzel noch ein, wenn auch energischerer Balken; die 3 ist, wenn auch nur noch in einigen Beispielen, nach unten gezogen (Abb. 4). Die Schreibweise des Wortes „alteza“ auf U 1411A mit

tea C. L. FROMMEL, Baldassare Peruzzi als Maler und Zeichner, in: *Beibst des Römischen Jahrbuchs für Kunstgeschichte* 11 (1967/68), 67.

13 C. L. FROMMEL, Bramante e il disegno 104A degli Uffizi, in: *Il Disegno di Architettura*. Akten des Kongresses Mailand 1988, ed. P. CAPREGGIANI und L. PATETTA, Mailand 1989, 161–168.

14 Ferri, 17, 202, 222; Bartoli, 43, fig. 224; B. DEGENHART, Dante, Leonardo und Sangallo. Dante-Illustrationen Giuliano da Sangallos in ihrem Verhältnis zu Leonardo da Vinci und zu den Figurenzeichnungen der Sangallo, in: *Römischer Jahrbuch für Kunstgeschichte* 7 (1955), 201, fig. 250; Wurm, 443f.



4. B. Peruzzi, Antikenstudien (U 700 Ar)

dem altertümlichen ℓ ist die gleiche wie auf einer in den Juni 1508 datierten Skizze, die dem notariellen Vertrag für den Bau der Kuppel von S. Maria della Sugara in Tolfa beigegeben ist¹⁵ (Abb. 3 g, h). Diese Kirche wurde im Auftrag des Bankiers Agostino Chigi gebaut, und es nimmt nicht wunder, daß Peruzzi, der Architekt seines wenig frü-

15 Siena, Archivio di Stato, Notarile a. c., filza 963, f. 90 rs. Die Direktorin des Archives, S. Adorni Fineschi, war mir dankenswerterweise bei der Wiederauffindung des Bandes behilflich; Frommel 1961, 126, T. XVIIIa.

Agostino Chigi mag schon bald nach dem Wunder von 1501 mit dem Bau in Tolfa begonnen haben und sich dabei bewußt am Vorbild von S. Maria della Pace orientiert haben, einer aus ähnlichem Anlaß entstandenen Kirche, der er sich besonders verbunden fühlte. Wie der in Siena abgeschlossene Vertrag besagt, ließ er erst im Juni 1508 dem altertümlichen Oktogon eine einschalige, wohl gleichfalls oktagonale Kuppel mit dorisierender Laterne aufsetzen, die beide späteren Veränderungen zum Opfer fielen. Dieser Kuppel, vor allem aber der schlanken Laterne, könnte ein Entwurf Peruzzis zugrunde gelegen haben, während im erhaltenen Baubestand seine Handschrift nirgends zu erkennen ist.

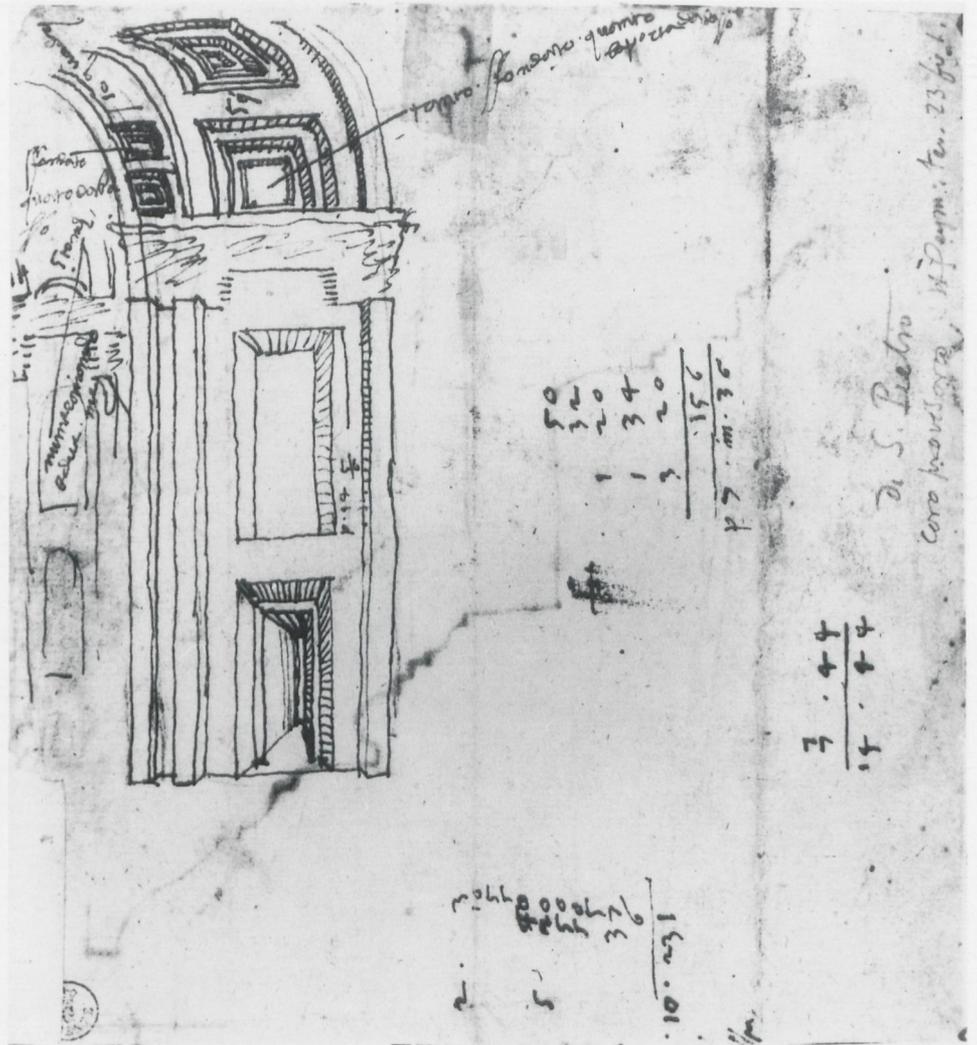
heren Palazzo Suburbano, auch am Entwurf der Kirche beteiligt war. Damit gewinnt aber die Datierung von U 528 A ins Vorjahr weitere Wahrscheinlichkeit.

Trotz charakteristischer Veränderungen behielt Peruzzi Elemente dieser Kursivschrift zeit seines Lebens bei und benutzte sie vor allem dann, wenn er eilig war oder die Umstände das Ausmalen der kalligraphischen Minuskeln erschwerten. So geht er auf einer der Seiten eines Rechnungsbuches der Bruderschaft von S. Rocco, das er in seiner Eigenschaft als Camerlengo in den Jahren 1515/16 eigenhändig führte, unvermittelt von der Minuskel in eine so andersartige Kursivschrift über, daß man zunächst eine andere Hand vermutet¹⁶ (Abb. 3 e).

Der Kursivschrift bedient er sich nun auch bei zwei Vermessungen noch im Bau befindlicher Teile von Bramantes St. Peter. Auf U 1848 Ar etwa hält er eine Fensterlaibung

16 Rom, Archivio di Stato, Arcispedale di S. Rocco, vol. 233; Frommel 1961, 175.

5. B. Peruzzi, Fenster von Bramantes Chor von St. Peter (vor 1511?) (U 1848 Ar), Ausschnitt



des neuen Chorarms fest¹⁷ (Abb. 5). In der flüchtigen Kurssive erläutert Peruzzi Bramantes mehrschichtiges Wandrelief mit Bemerkungen wie „sfondato quanto abasso“ und „tanto sfondato quanto la porta da basso“ und beziffert die charakteristischen Tondi der Archivolten als „5 tondi“ und „numero ritondo e dua mezi“.

Kaum vor 1513 entstanden die Skizzen der Torre Borgia (1511/12) und des „Tigurio“ von St. Peter (1513 ff.) auf U 130A¹⁸. Auf verso interessiert sich Peruzzi vor allem für

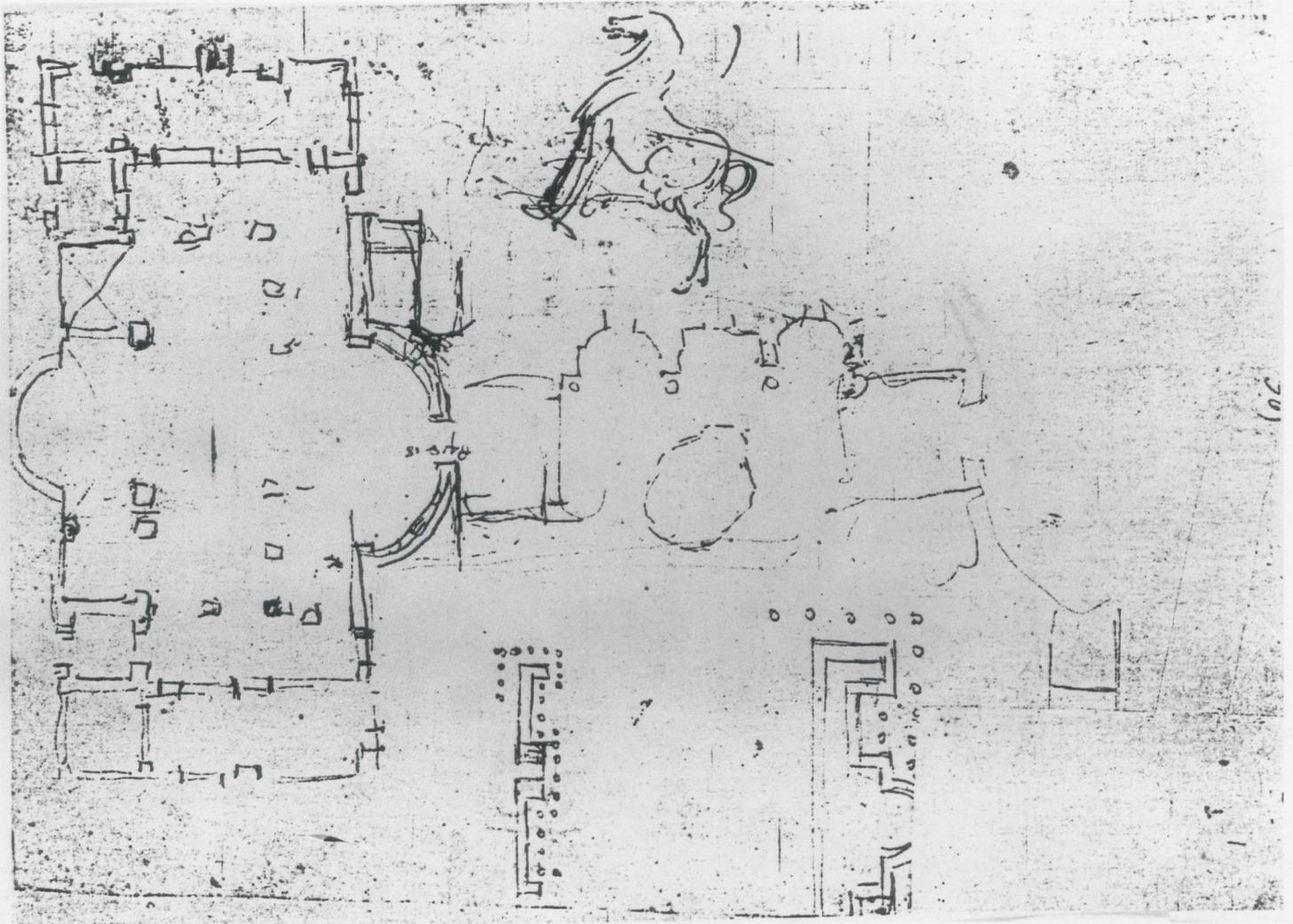
die Außengliederung des Altarhauses, dessen Halbsäulen Bramante offensichtlich aus den niedergelegten Schäften der alten Basilika gebildet hatte: „colonne di sancto petro che sono andate per terra“ (Abb. 3 k); und zwar sind es kannelierte Schäfte – „schanellj in santo petro in roma“ –, wie er in einem Grundrißdetail ausdrücklich bemerkt. Auf beiden Blättern erinnern aber charakteristische Buchstaben wie das d, das e, das sch, das t oder deren Anbindung, trotz des den runden Minuskeln insgesamt näheren Duktus, immer noch an die Pseudo-Cronaca-Gruppe (Abb. 3 b).

Einmal auf Peruzzis zwei Schreibweisen und die Eigenheiten seiner Frühzeit aufmerksam geworden, wird man seine Hand unschwer auf einer Reihe weiterer Blätter erkennen, die bislang unbeachtet oder umstritten geblieben

17 F. GRAF WOLFF METTERNICH, C. THOENES, *Die frühen St. Peter-Entwürfe 1505–1514*, Tübingen 1987, 119f., fig. 126; auf verso hat Peruzzi zwei Gesimse, das kleinere mit Maßzahlen und der Beischrift „me(n)sola“ skizziert, das ebenfalls mit Bauunternehmungen Bramantes zusammenhängen könnte; vgl. auch seine ebenfalls wohl frühe Vermessung des Außengesimses des Cortile del Belvedere auf U 483 A v: „cornice di mactonj a belvedere verso prata facta (durchgestrichen) per bramante ordinata e composta“.

18 Wurm, 121 f.; die Arbeiten an der Torre Borgia reichen bis ins Jahr 1509 zurück; s. C. L. FROMMEL, *Der Römische Palastbau der Hochrenaissance*, II, 327, Dok. 10; weitere Nachrichten bei C. L. FROMMEL,

Die Peterskirche unter Papst Julius II. im Lichte neuer Dokumente, in: *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* 16 (1976), 84. Zur Datierung des Tigurio J. SHEARMAN, II „tiburio“ di Bramante, in: *Studi Bramanteschi*. Akten des Kongresses Rom 1970, Rom 1974, 567–573.



6. B. Peruzzi, Grundrisskizzen der Caracallathermen und des Septizonium (U 323 Ar)

sind. So skizziert er etwa auf U 323 A die Grundrisse des Septizoniums und der Caracalla-Thermen und gibt in den kursiven Elementen der Beschriftung oder der heruntergezogenen 3 die Nähe zu U 528 A zu erkennen¹⁹ (Abb. 2, 6). So befaßt er sich auf U 543 A mit der Maxentiusbasilika, S. Pietro in Montorio, SS. Cosma e Damiano und einigen Figurenstudien und fällt in den Federproben am Rande wieder in die quattrocenteske Kursivschrift zurück²⁰. Und so kommentiert er auch die Dekorationen der Domus Aurea auf U 1683 Orn. in einer Kursive mit dem charakteristischen d und sch²¹ (Abb. 7).

Wenn Peruzzi aber noch um 1507 zwischen der altertümlichen Kursive und der Humanistenschrift schwankte,

kann er sich erst seit kurzem zu letzterer entschlossen haben, und vieles spricht dafür, daß er dies unter Bramantes Einfluß tat. Vasaris Nachricht, Peruzzi sei Schüler Bramantes gewesen²², wird schon durch die genannten Studien von Bauten Bramantes bestätigt, und Bramante nahm gewiß auch unmittelbaren Einfluß auf die Vervollkommnung seiner architektonischen Aufnahme- und Darstellungsweise. Bramante selbst hatte sich schon in seinem Brief vom Juni 1493 einer Humanistenschrift befließigt²³ (Abb. 8). Auch Michelangelo, Raffael und Antonio d. Ä. da Sangallo taten dies erstaunlich früh, im Gegensatz etwa zu dessen Bruder Giuliano oder den beiden Sansovino. Und obwohl Antonio da Sangallo d. J. zeitlebens seine Kursivschrift beibehielt, so scheint Bramante doch auch ihn zu einer Verschönerung seiner Schrift bewegt zu haben – allerdings mit geringerem Erfolg als etwa bei dessen Vetter und Mitarbeiter Giovan-

19 Als Francesco di Giorgio bei Bartoli, 7, fig. 14 und R. PAPINI, *Francesco di Giorgio architetto*, Mailand 1946, II, fig. 27, 35.

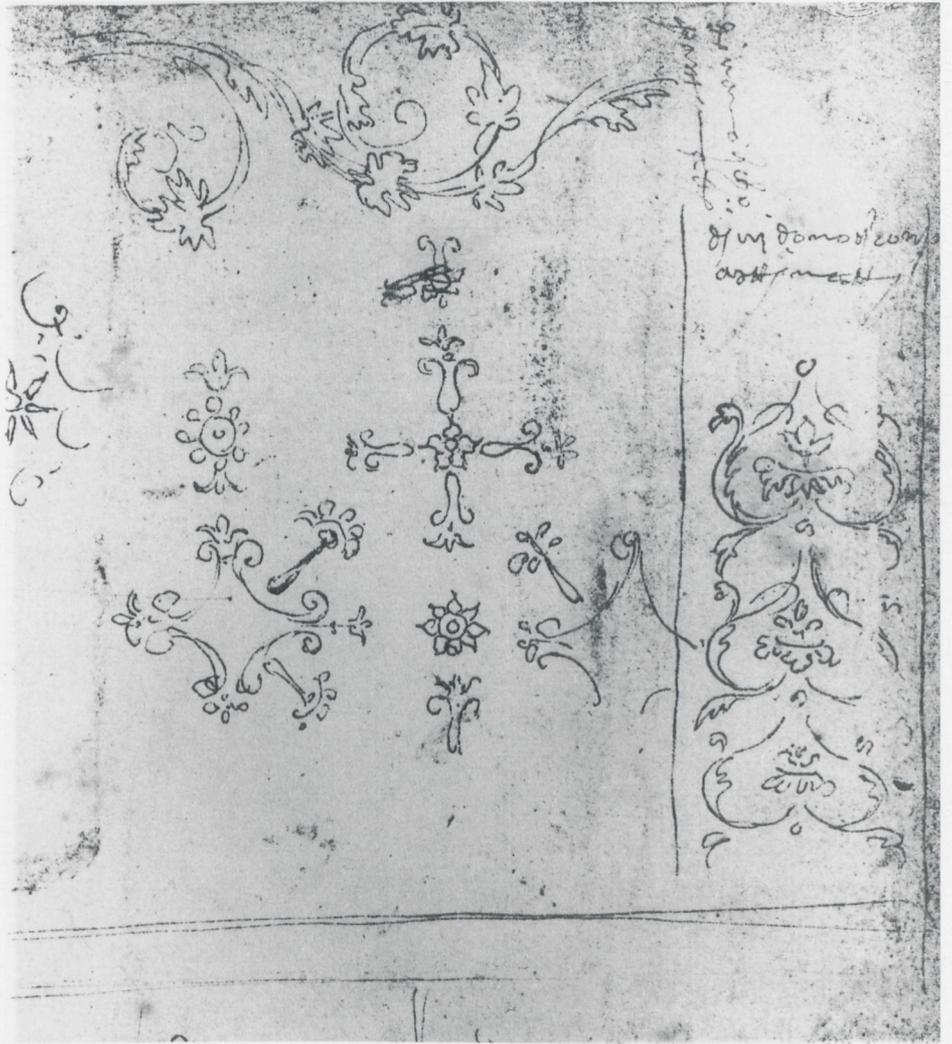
20 Frommel 1967/68, 71 f., Kat. 26, T. XIII b; Wurm, 403 f.

21 Bartoli, 35, fig. 181 f. als „Ignoto A del secolo XVI“; s. u. S. 179. Wohl etwas später skizzierte ebenfalls Peruzzi auf 1682 Orn. die Volta Dorata der Domus Aurea (Bartoli, 35, fig. 183).

22 G. Vasari, *Le vite ...*, ed. G. Milanesi, IV, Florenz 1906, 589 ff.

23 Frommel 1991 (s. Anm. 3).

7. B. Peruzzi, *Dekoration der Domus Aurea*
(U 1683 Orn. v), *Ausschnitt*



8. Bramante, *Brief vom 29. Juni 1493*
(Mailand, *Archivio di Stato, Autografi Pittori,*
Ingegneri, Architetti: Bramante)

saria fruola) che dicto hedifitio non potria usire
in alcuno nocumto al stato : Et cosi fo Ressericho
essere : Agiondeli che piu presto puotria giouare cha
nocere : & in fede di questo me son Sottoscripto di
man. propria . . .

francesco²⁴. Nach 1513 wird die Humanistenschrift dann auch für die jüngeren Mitglieder der „setta sangallesc“ wie Francesco di Giuliano oder Giovanbattista zur Selbstverständlichkeit²⁵.

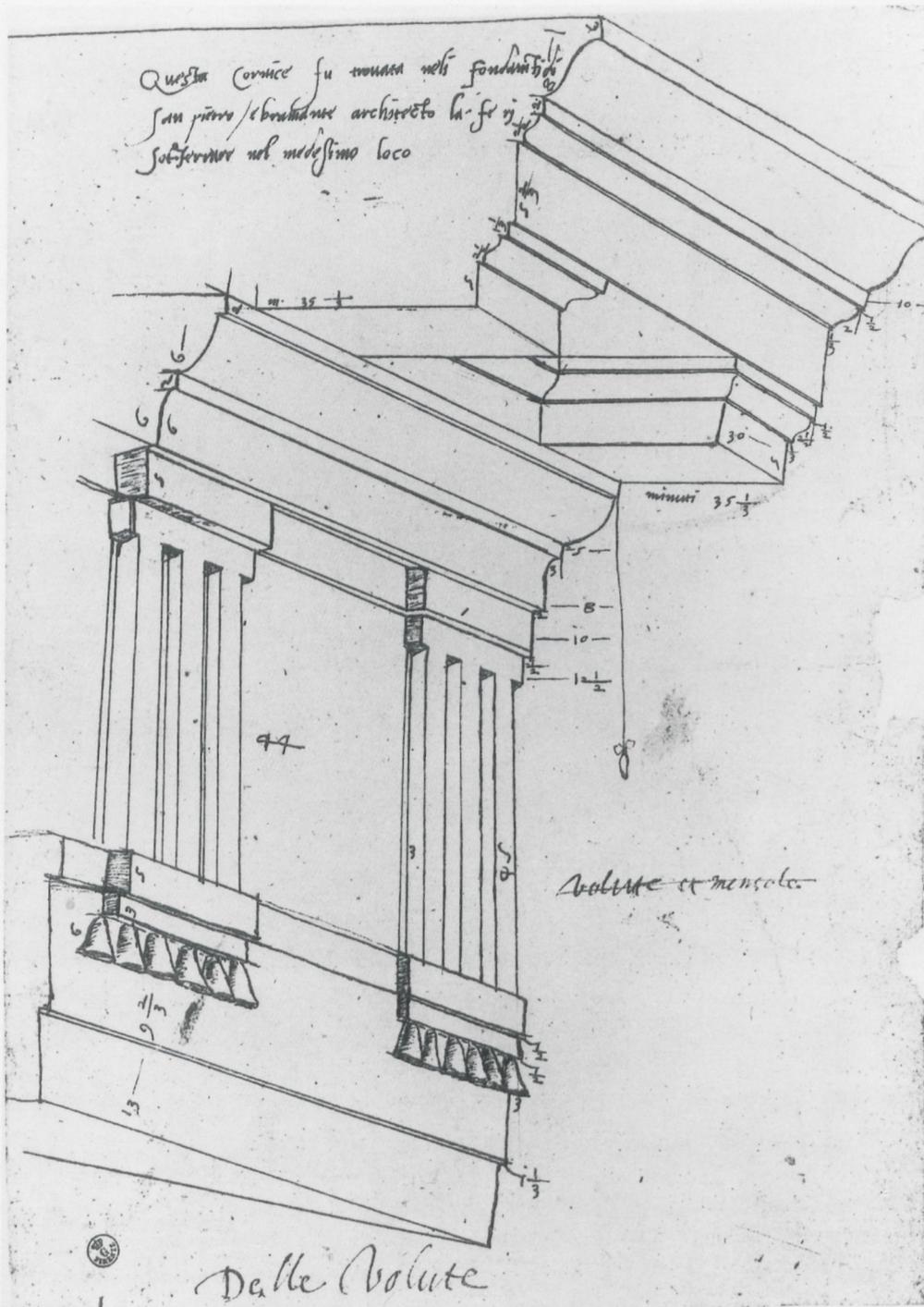
Peruzzi ist der einzige unter den führenden Architekten, bei dem wir diesen Weg wenigstens in einigen Schritten verfolgen können. Zu den frühesten Beispielen konsequenter Humanistenschrift gehört wohl seine perspektivisch

noch etwas unsichere Wiedergabe eines dorischen Gebäudes auf U 1699 A, das Bramante vor Kalkbrennern und Steinmetzen gerettet hatte²⁶, indem er es am Fundort wieder eingraben ließ, wie Peruzzi in der Beischrift mitteilt (Abb. 9). Giovanfrancesco da Sangallo, der das gleiche Gebäud wohl erst um 1520–1527 in reiner Orthogonalprojektion nach einer unbekannt Vorlage kopierte, liefert in seiner Beischrift sogar einen chronologischen Anhaltspunkt, wenn er bemerkt: „Chornicje chavata nello fonda-

24 Frommel, in: Frommel-Adams, 42 ff.

25 Op. cit., 45 ff.

26 Bartoli, 55, fig. 301.



9. B. Peruzzi, um 1507 unter dem südöstlichen Kuppel Pfeiler von St. Peter gefundenes Gebälk (U 1699 Ar)

mento del foglietta dove fu sotterato el vernja in santo Pietro, e bramante la fece sotterrare nello fondamento²⁷. Foglietta hatte sich am 1. März 1507 zum Bau des südöstlichen Kuppelpfeilers verpflichtet und führte diesen dann in etwa drei Jahren bis zum Kämpfer hoch, so daß das Gebälk wohl noch im gleichen Jahre wieder unter der Erde verschwand²⁸.

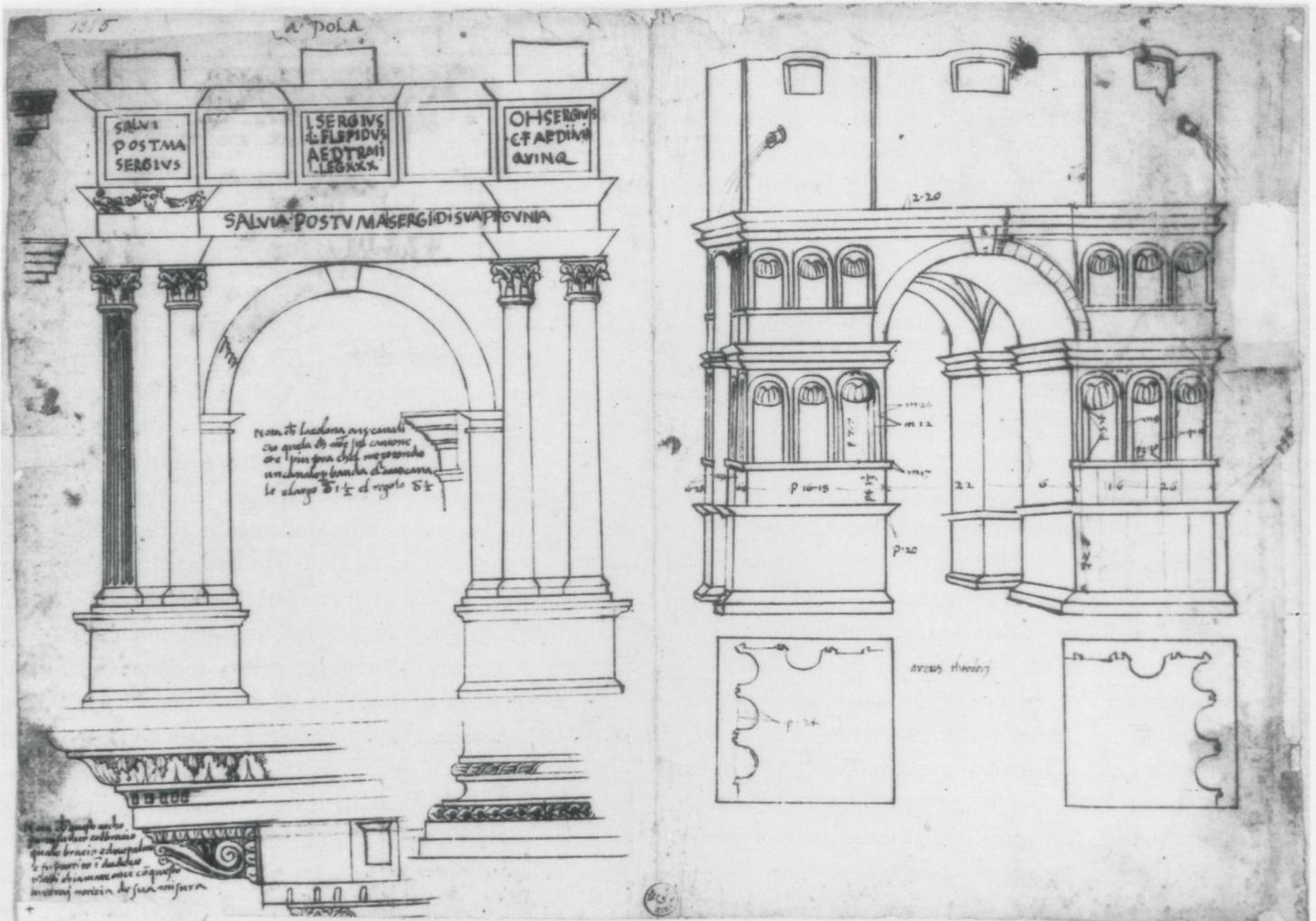
Wenn A. da Sangallo d.J. auf Giovanfrancescos Zeichnung notiert „sono sexantesimi di braccio“, so müssen auch

Peruzzis übereinstimmende minuti als Sechzigstel braccia gedeutet werden. Da er damals in der Regel bereits den palmo romano benutzte, könnte er die Zeichnung nach einer verlorenen Aufnahme etwa Sangallos kopiert haben. Daß dies jedoch nicht viel später als um 1507/08 geschah, möchten wir schon den übermäßig ausfahrenden, noch nicht ganz ausgewogenen Ober- und Unterlängen der Handschrift entnehmen, wie sie auch auf U 591 A wiederkehren²⁹.

27 Bartoli, 100, fig. 545; Frommel, in: Frommel-Adams, 42.

28 Frommel 1976, 98.

29 Bartoli, 55, fig. 300.



10. B. Peruzzi, Kopien des Sergierbogens in Pola und des Janusbogens nach Giancristoforo Romano (U 2058 A r)

Es handelt sich hier um die beiden frühesten erhaltenen Blätter, wo Peruzzi ein Detail in jener „projectura quadra“ zeichnet, wie er den isometrischen Schnitt auf U 409 A nennt³⁰. Diese spezifische Darstellungsweise verbindet den präzisen Schnitt mit der anschaulichen Perspektive wie der Charakterisierung der Oberfläche und geht wohl auf Bramante zurück³¹. Jedenfalls läßt sie sich sowohl in Giulianos Libro als auch in den frühen Zeichnungen Antonios d. J. und Giovanfrancescos da Sangallo nachweisen und sollte dann durch den Codex Coner rasch weitere Verbreitung finden³².

Peruzzi selbst zog in seinen Detailstudien von Anfang an die reine Orthogonalprojektion vor. Doch wie seine

Schrift so orientierte er seit etwa 1506 auch seine Darstellungsweise immer unmittelbarer an Bramante. Das bezeugt auch eine Gruppe von Zeichnungen, die sich in den engeren Umkreis Bramantes lokalisieren läßt. Auf U 2058 A kopiert Peruzzi die Aufrisse dreier Triumphbögen, von denen mindestens einer, der Bogen von Pola, einer verlorenen Vorlage Giancristoforo Romanos folgt³³ (Abb. 10). Peruzzis Humanistenschrift wirkt hier noch unentwickelter als auf U 1699 A; das Maßsystem rechnet mit Mantuaner braccia. In der Tat war Giancristoforo in Mantua tätig gewesen, bevor ihn Julius II – gewiß auf Betreiben Bramantes – im Spätjahr 1505 nach Rom holte. Das gleiche Maßsystem kehrt auf U 3978 A wieder, einem Grundriß der Maxentius-Basilika, wo Peruzzi in der Blattmitte in der gleichen unentwickelten Humanistenschrift die Kolossalsäulen kommentiert, am unteren Rand jedoch in deutlich reiferer Mi-

30 Wurm, 447.

31 Frommel, in Frommel-Adams, 20.

32 T. BUDDENSIEG, Bernardo della Volpaia und Giovanni Francesco da Sangallo. Der Autor des Codex Coner und seine Stellung im Sangallo-Kreis, in: *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* 15 (1975), 94, fig. 5.

33 Günther, 213 ff. In die gleiche Zeit, wenn nicht sogar zu den nach Giancristoforo Romano kopierten Blättern gehört die Aufnahme U 384 A des Portico d'Ottavia (Bartoli, 36, fig. 189).

nuskel und daher gewiß einige Jahre später das Maßsystem erläutert³⁴.

Dagegen scheinen einige weitere Blätter Peruzzis, die in den Codex Magl. II.I.429 der Florentiner Biblioteca Nazionale eingebunden sind, von Bramante selbst inspiriert zu sein³⁵. Auf f.13, 14, 16 und 17 r stellt Peruzzi antike Kapitelle und Gebälke in einer Orthogonalprojektion von bisher nicht gekannter Präzision dar. Die Kapitellstudien auf f.14 und f.17 zeigen in der linken Hälfte den Aufriß mit dem „intaglio“ und in der rechten den schematischen Aufriß mit den Maßen (Abb. 11). Diese doppelte Darstellungsweise erinnert bis ins Detail an recto und verso von Bramantes Entwurf U 6770 A für die Kapitelle von St. Peter³⁶. Bramante konzipierte dieses Kapitell spätestens zu Beginn des Jahres 1508, muß den Entwurf aber während der vorangehenden Jahre vorbereitet haben, und dabei könnten ihm virtuose Zeichner vom Range Giancristoforo und Peruzzis behilflich gewesen sein.

Nun läßt sich sogar in der Beschriftung dieser beiden eng verwandten Blätter eine allmähliche Entwicklung von Peruzzis quattrocentesker Kursive hin zur humanistischen Minuskel feststellen (Abb. 3 c–e). So erinnern auf f.17 verso, der auch graphisch reifsten und schönsten der sechs Zeichnungen, nur noch das ch, das l und die 3 an Peruzzis frühere Handschrift. Auf recto des gleichen Blattes ist der palmo-Kürzel noch mit einem Querbalken versehen und entspricht auch das r noch der alten Schreibweise. Das dort dargestellte jonische Kapitell kehrt, wenn auch weniger vollständig, in der oberen Hälfte von f.14 r wieder. Dort scheint die Handschrift zunächst eine andere, doch sind Strichführung, Ziffern und einzelne Buchstaben wie das ch die gleichen wie auf f.17 r, v. Jede der drei Zeichnungen zeigt Peruzzis Schrift also in einem anderen Stadium, und zwar drei Stadien, die deutlich vor den Blättern der Jahre 1507/08 und deutlich nach jenen der Pseudo-Cronaca-Gruppe liegen. Auf f.14 r, der zweifellos frühesten der sechs Zeichnungen, ist der Kontur des unteren Kapitells, das nahe dem Kapitäl gefunden wurde, korrigiert, der Schnitt unvollständig und das obere Kapitell von SS. Apostoli durch das untere vom Detail seines Kymations getrennt. Alle diese Unstimmigkeiten korrigiert Peruzzi auf f.17 r, wo drei Darstellungen des Kapitells von SS. Apostoli harmonisch auf die Seite verteilt sind. Allerdings findet sich nur auf f.14 r die für die Bestimmung dieser Blätter höchst

aufschlußreiche Erläuterung des Maßsystems: „questa linia qui di sopra e il mezo piedi chon quello fu misurato questi chapitelli e latre base chornice che seguie“. Es handelt sich demnach um eine einheitlich in antikem Fuß vermessene Gruppe, die außer Kapitellen und Gesimsen auch noch Basen umfaßte. Angesichts der Sorgfalt, mit der Peruzzi auf f.17 r verfährt, liegt die Vermutung nahe, daß wir es hier mit den Vorlagen einer geplanten Stichserie bedeutender Exempla der antiken Ordnungen zu tun haben.

Auch von den zu dieser Serie gehörigen Gebälken haben sich einige Beispiele erhalten. Auf f.13 r und 16 r zeichnet Peruzzi wiederum zweimal das Gebälk der Basilika Aemilia, auf f.16 r etwas größer und mit der kursiven Beischrift „pedi“, auf f.13 r mit kalligraphischem „piedi“ und einer so viel sorgfältigeren Anordnung der einzelnen Elemente im Blatt, daß er sie in eine umlaufende Rahmenlinie einbinden konnte – schon sie allein ein gewichtiges Argument für seine Absicht, das Blatt zu publizieren (Abb. 12).

Ähnlich sorgfältig angeordnet und gerahmt ist nun das bei den Diokletiansthermen gefundene dorische Gebälk auf f.13 v. Außerdem sind nur die beiden Seiten dieses Blattes von einer anderen Hand beschriftet – der gleichen Hand übrigens, von der die benachbarten Blätter des Codex stammen. Und da diese großenteils nach Antikenaufnahmen des Giancristoforo Romano kopiert sind, wie das ja auch Peruzzi während der gleichen Jahre tat, könnten die beiden Zeichner einander gekannt, ja vielleicht sogar gemeinsame Studien betrieben haben³⁷. Jedenfalls kommt die Minuskel Peruzzis jener des Anonymus gelegentlich erstaunlich nahe, wenn auch dieser in der Präzision der Zeichnung oder der Aufteilung einer Seite weit hinter Peruzzi zurückbleibt.

Deutet schon die unmittelbare Nähe zu Giancristoforo Romano auf die Jahre 1505–1511, so kann auch die Vermessung der Basilika Aemilia kaum später erfolgt sein. So heißt es in der reichlich barbarischen Diktion des Anonymus auf f.13 r: „questia cionice era dasatio adriano ora ene ciodiotia apialazo deadiano piegiastala“ und „questio piatio era in questa cionice inelametrafia“. Die Zerstörung der Reste der Basilika Aemilia und die Überführung ihrer Haussteine in den Palazzo Castellesi hatte demnach kurz zuvor stattgefunden und vielleicht sogar erst nach Peruzzis Vermessung³⁸. Daß er die Basilika zeichnete, überliefert sein Sohn Sallustio auf U 676 A v: „... nostro padre lo misuro come apare i ne disegni suoi“. Aus den gleichen Jahren 1506/07 stammen die Vermessungen A. da Sangallos d. J. auf U 1413 A und vielleicht auch jene Giulianos³⁹. Bra-

34 Bartoli, 55, fig. 303.

35 Günther, 142 ff.; 333, 335, Anh. II, T. 18 b f., 21 aff. als Kopien eines Anonymus der 1. Hälfte des 16. Jh. nach Giancristoforo Romano. Wenn Günther f. 17 v als Titelblatt wählte, bewies er sein Gespür für den außerordentlichen Rang dieser Blätter.

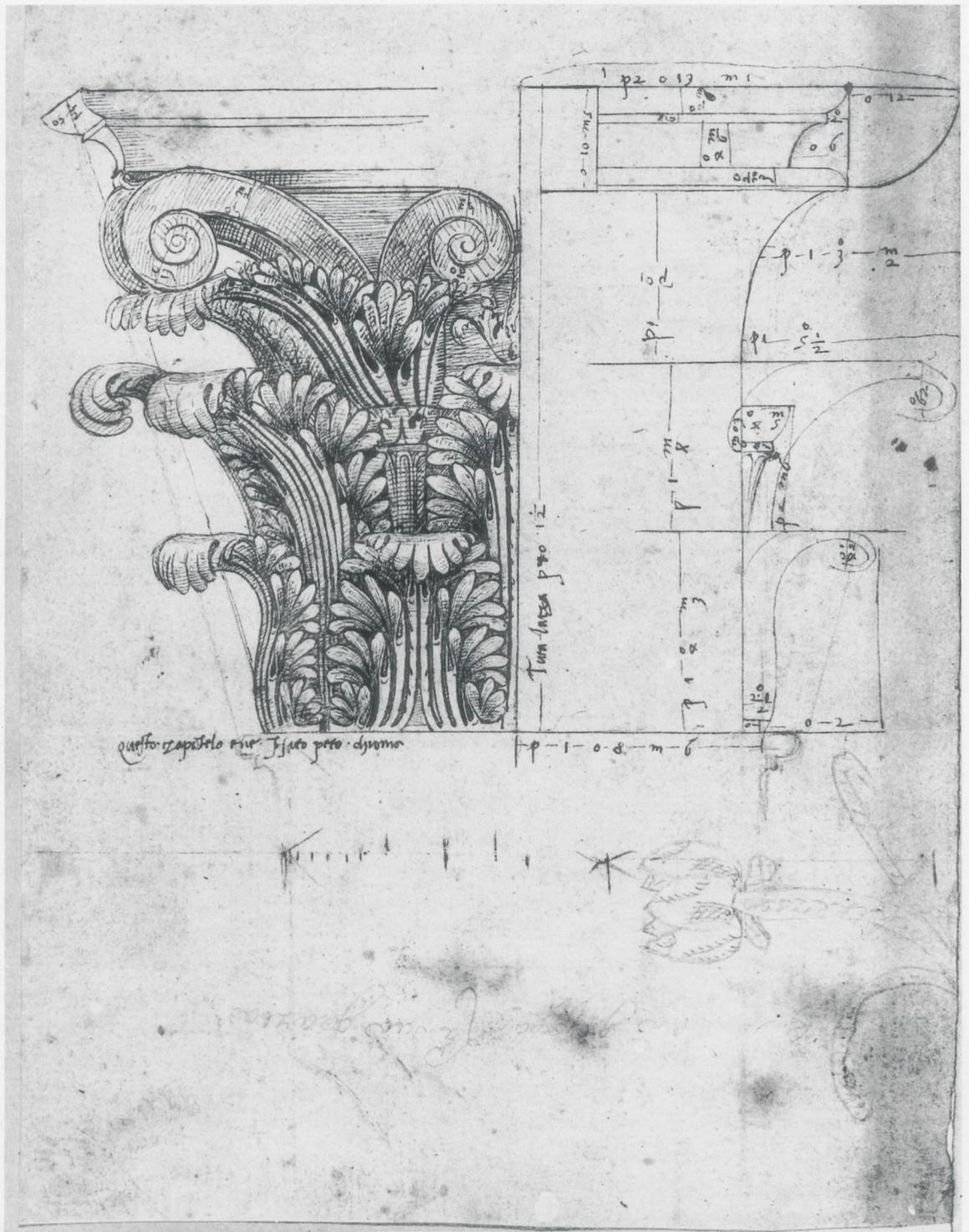
36 Frommel, in: Frommel-Adams, 20 f.

37 Günther, 335, Anh. II, T. 13 a–18 b, 19 b ff.

38 Frommel, 1973, II, 207; H. Günther, 75 f.

39 S. BORSI, *Giuliano da Sangallo. I disegni di architettura e dall'antico*, Rom 1985, 294 ff.

11. B. Peruzzi, Kapitell aus Alt-St. Peter (Florenz, Biblioteca Nazionale, Cod. Magl. II. I. 429, fol. 17 v)



mante, Castellesis damaliger Architekt, muß die anderen Meister rechtzeitig von der drohenden Zerstörung des Monumentes unterrichtet haben. Dieser Vandalismus eines der wenigen Humanisten im Kardinalskollegium macht es um so verständlicher, wieso Bramante das bei St. Peter gefundene Gebälk wieder im Erdboden verschwinden ließ und offensichtlich dafür sorgte, daß wichtige Fundstücke vor der Zerstörung festgehalten wurden. In der Tat konnten dann spätere Zeichner wie Bernardino della Volpaia, Do-

menico da Varignana, Riniero da Pisa oder Antonio Labacco in ihren Zeichnungen und Stichen der Basilica Aemilia von den Studien dieser frühen Jahre profitieren⁴⁰. Die Sorge um die Erhaltung gerade der Architektur der Antike, wie sie noch aus Raffaels Brief an Leo X. spricht und im bauwütigen und skrupellosen Rom der Renaissance besonders brennend war, mag Bramante und seine Mitstreiter

40 loc. cit.

auch darauf gebracht haben, die Monumente zumindest in graphischer Gestalt der Nachwelt zu überliefern, ein Plan, den seine Hauptschüler Raffael, Sangallo und Peruzzi zeitweilig weiter verfolgten, den jedoch erst Serlio und Labacco in Publikationen umsetzten. Das Publikationsvorhaben der Zeit um 1506 muß von vornherein ungewöhnlich systematisch angelegt gewesen sein, und zwar nicht nur im Darstellungsverfahren und in der Fülle der Einzelinformationen, sondern auch in der mutmaßlichen Abfolge der einzelnen Ordnungen. Es darf somit als eine Art missing link zwischen den musterbuchartigen Sammelwerken der vorangehenden Jahrzehnte und noch von Giuliano da Sangallos Libro auf der einen und didaktischer angelegten Architekturbüchern wie dem Codex Coner auf der anderen Seite gelten⁴¹.

Bramantes Nähe spricht auch aus der Verwendung des antiken Fußes, wie er damals weder bei Giancristoforo Romano noch bei den Sangalli zu finden ist, wohl aber in der Baumünze des Cortile del Belvedere von 1503⁴². Peruzzi benutzt ihn auch auf anderen Blättern dieser Jahre wie etwa U 444 oder 1411 A und ist noch gegen 1520 in seinem Taccuino di Viaggio einer der ganz wenigen, die souverän mit diesem Maß umzugehen wissen⁴³. Doch wie Bramante selbst behielt auch er je nach Vorlage, Anlaß oder Aufgabe die gebräuchlichen Maßsysteme bei.

Nun waren zumindest einem dieser Zeichner, dem sogenannten „Italiener C“, Peruzzis Blätter zugänglich. Jedenfalls stimmen die Vermessungen der Gebälke der Basilica Aemilia und der Diokletiansthermen auf f. 8 r, v des ehemaligen Skizzenbuches in Wien und auf f. 1 r des Skizzenbuches in Chatsworth mit Peruzzis Vermessungen auf f. 13 r, v und f. 16 r des Cod. Magl. II. I. 429 bis in die Schraffuren überein⁴⁴. Allerdings begnügt sich der „Italiener C“ nicht mit einer wortwörtlichen Kopie. Um das Kapitell organisch unter das Gebälk setzen zu können, muß er, da sein Blatt etwa die gleiche Größe besitzt, alle Elemente spürbar verkleinern. Außerdem rechnet er die 16 oncie und 8 minuti, in die Peruzzi seinen antiken Fuß unterteilt hatte, in 32 Untereinheiten um. Er verbindet somit die traditionelle Darstellungsweise, derer sich schon Cronaca, Giuliano da Sangallo oder der Peruzzi der Pseudo-Cronaca-Gruppe bedient hatten, mit der neuen Präzision und der strikten Orthogonalität des römischen Bramante. Gerade der Vergleich mit diesen Kopien macht aber auch deutlich, daß Peruzzi wohl mit Rücksicht auf die Lesbarkeit künftiger Stiche seine Blätter bis zum äußersten Rand nutzte und

dafür selbst den grammatikalischen Kontext der Ordnung opferte.

War der Kopist, wie Günther mit guten Gründen vermutet, mit dem Lauretaner Steinmetzen und Architekten Riniero di Neruccio da Pisa identisch, dann könnte er Peruzzis Vermessungen entweder vor seiner Berufung nach Loreto, also vor 1515, oder auch danach während kürzerer Rombesuche kopiert haben⁴⁵. Wahrscheinlich tat er dies vorher, denn wie Giancristoforo Romano, Andrea Sansovino oder Domenico da Varignana muß auch er zuvor eine römische Schulung erfolgreich hinter sich gebracht haben. Da er aber in sämtlichen Detailaufnahmen seiner beiden Skizzenbücher Peruzzis Darstellungsmethode unmittelbar folgt, hatte er sich diese zu eigen gemacht, ja war vielleicht sogar schon selbst an dem Vermessungsprojekt der Zeit um 1506 beteiligt gewesen. Außerdem liegt es auf der Hand, daß er zahlreiche weitere Zeichnungen beider Skizzenbücher nach verlorenen Blättern Peruzzis kopierte, womit Peruzzis Hinweis auf f. 17 r des Cod. Magl. II. I. 429, es folgten auch Vermessungen von Basen, bestätigt würde.

Schließlich ist zu erwägen, ob sich seine Kopien nach Peruzzi auf Details beschränkten und ob nicht auch einige seiner Aufrisse und Perspektiven auf die gleiche Quelle zurückgehen. Besonders nahe liegt dies bei den Innenansichten der Diokletiansthermen auf f. 15 v und 16 r, v des Wiener Skizzenbuches, deren Rekonstruktion und deren naive Charakterisierung des Mauerwerkes noch auf der Stufe der Pseudo-Cronaca-Gruppe stehen, deren virtuose Verbindung des perspektivischen Schnittes mit dem verkürzten Grundriß jedoch bereits Peruzzis berühmte Perspektiven von S. Petronio und St. Peter vorbereiten⁴⁶. Jedenfalls ist nur einem architektonisch wie perspektivisch gleichermaßen begabten Meister dieses Darstellungsverfahren zuzutrauen, und vor 1530 läßt es sich lediglich bei Leonardo da Vinci nachweisen.

Daß sich auch Peruzzis Anlehnung an Bramante seit 1506/07 keineswegs auf Detailstudien beschränkte, bezeugen

45 Op. cit., 239 f.; dem Datum „1519“ auf f. 1 r des Wiener Skizzenbuches ist wohl kein allzu großes Gewicht beizumessen, wenn die Abfolge der Blätter, wie es scheint, später verändert wurde (Günther, 340). Falls die Jahreszahl vom Zeichner selbst stammt, könnte er zu diesem Zeitpunkt etwa ältere Blätter neu geordnet oder auch lediglich seine Zeichnung des Konstantinbogens gemeint haben.

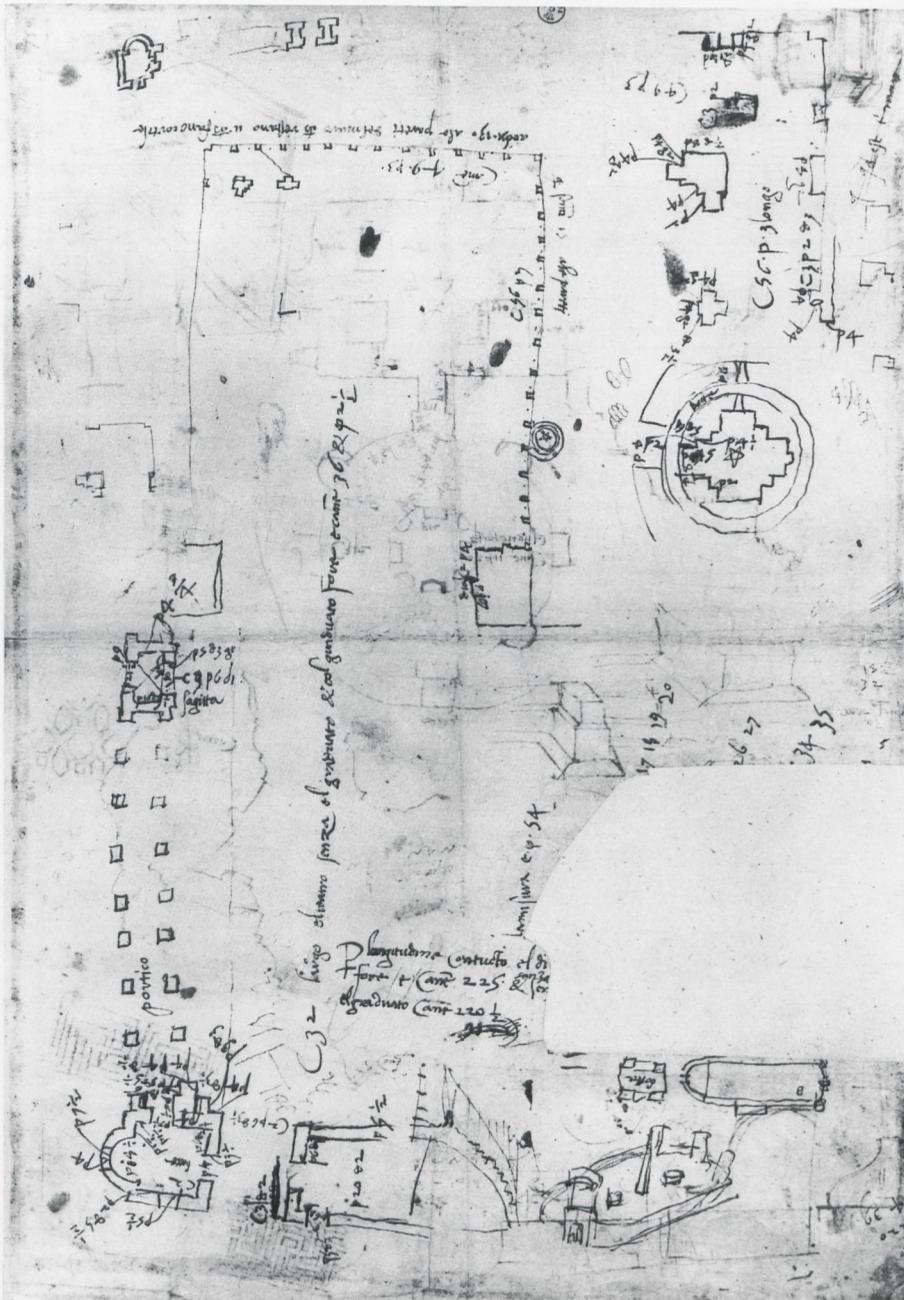
46 Op. cit., Anh. IV, T. 39 f.; Wurm, XXV, 132. Der archaische Vertikalismus und das Detail einiger weiterer perspektivischer Rekonstruktionen der Diokletiansthermen sprechen zunächst für Nesselraths Datierung noch ins Quattrocento (A. NESSELRATH, in: *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, ed. S. SETTIS, Turin 1986, 107 f.). Die erstaunlich fortschrittlichen Grundrisse sind jedoch kaum vor den Aufnahmen Bramantes und A. da Sangallos d. J. aus den Jahren 1505/06 denkbar (Frommel, in: Frommel-Adams, 11). Diese Gruppe könnte demnach ebenfalls von Peruzzi inspiriert sein.

41 Zur Systematik des Codex Coner s. Günther, 177 ff.

42 Op. cit., 225.

43 Wurm, 15–71.

44 Günther, 339 ff., Anh. IV, T. 31, 42 a.



13. B. Peruzzi, Vermessung des Circus des Maxentius (U 488A)

St. Peter setzte es sich als Hilfsmittel für die Präzisierung des Architekturentwurfs und der Antikenaufnahme wirklich durch und diente denn auch bereits um 1505/06 A. da Sangallo d.J. bei seinen Vermessungen U 2134, 2162 A

als an einem einfach herzustellenden Raster. Der Maßstab ließ sich dann wie an so vielen Zeichnungen der Zeit durch die Maßskala mitteilen.

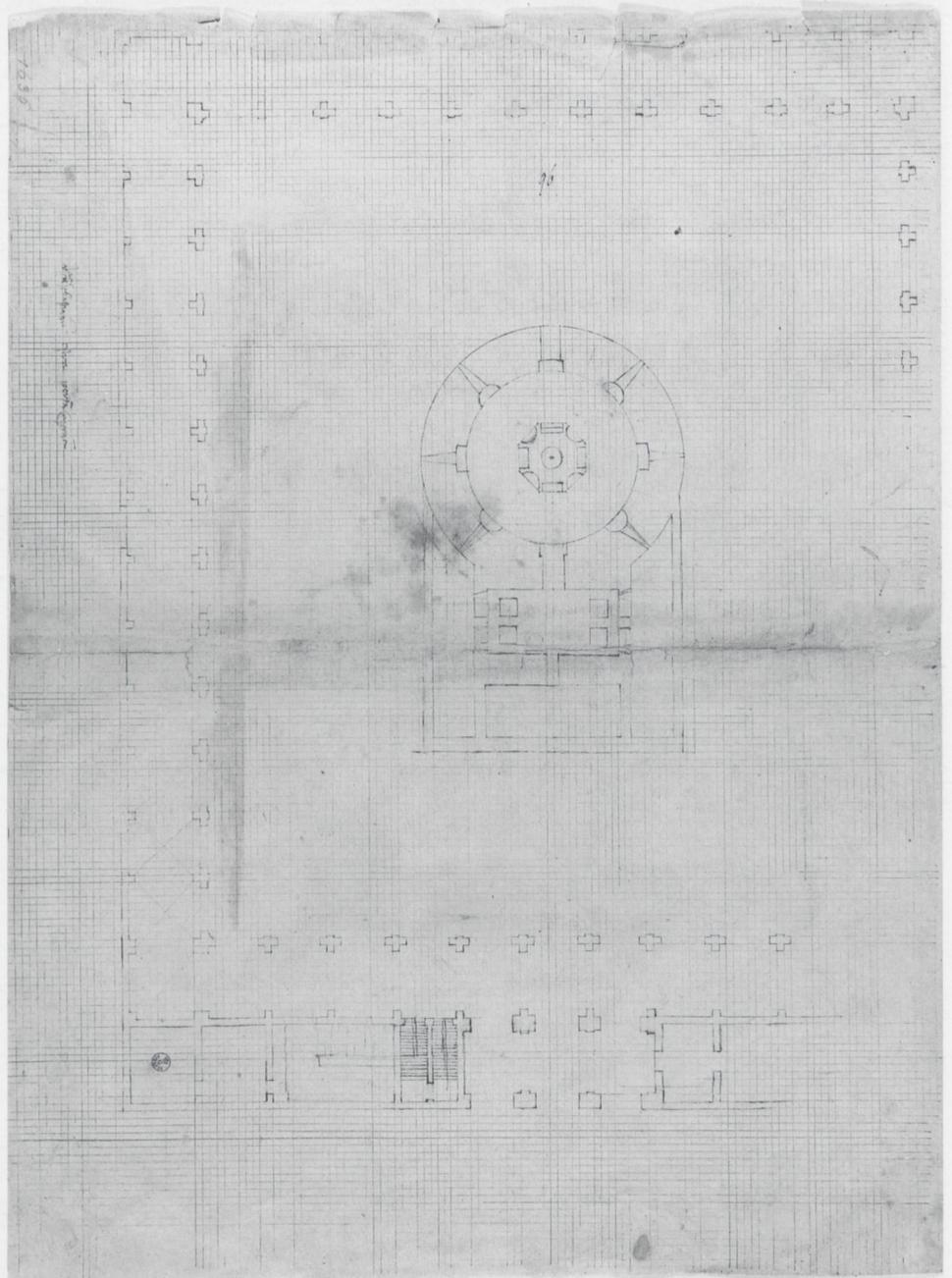
Auf dem einzigen Entwurf der Gruppe, U 1643 A, verwendet er hingegen den Maßstab von 1:100 (s. u. S. 179, Abb. 40); s. zu dieser Problematik CH. THOENES, Zur Frage des Maßstabes in Architekturzeichnungen der Renaissance, in: *Studien zur Künstlerzeichnung* (s. Anm. 9), 38ff.; zum unterschiedlichen Maßstab in den Entwürfen für Villa Madama s. C.L. FROMMEL, Die architektonische Planung der Villa Madama, in: *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* 15 (1975), 86f.

der Diokletiansthermen⁴⁹. Bezeichnenderweise verwendet es Raffael um 1512/13 für einen seiner Erstlingsbauten, die Chigi-Kapelle⁵⁰. Nach Bramantes Tod taucht es im Umkreis der Petersbauhütte nur noch vereinzelt auf⁵¹. Rationale Köpfe wie der junge A. da Sangallo hatten von Anfang an vorgeritzte Quadratnetze bevorzugt und waren schon zu Bramantes Lebzeiten zu geritzten Leitlinien der jeweiligen Projekte übergegangen, die auf der Zeichnung kaum sicht-

49 Frommel, in: Frommel-Adams; 100 Rastereinheiten sind hier 41,5 cm lang und entsprechen 50 braccia, so daß auch Sangallo kaum an Maßstäblichkeit gelegen war.

50 E. Bentivoglio, in: Frommel, Ray, Tafuri, 130f.

51 Frommel, in: op. cit., 249, 268f.; Wurm, 147; Frommel in: Frommel-Adams, 32.



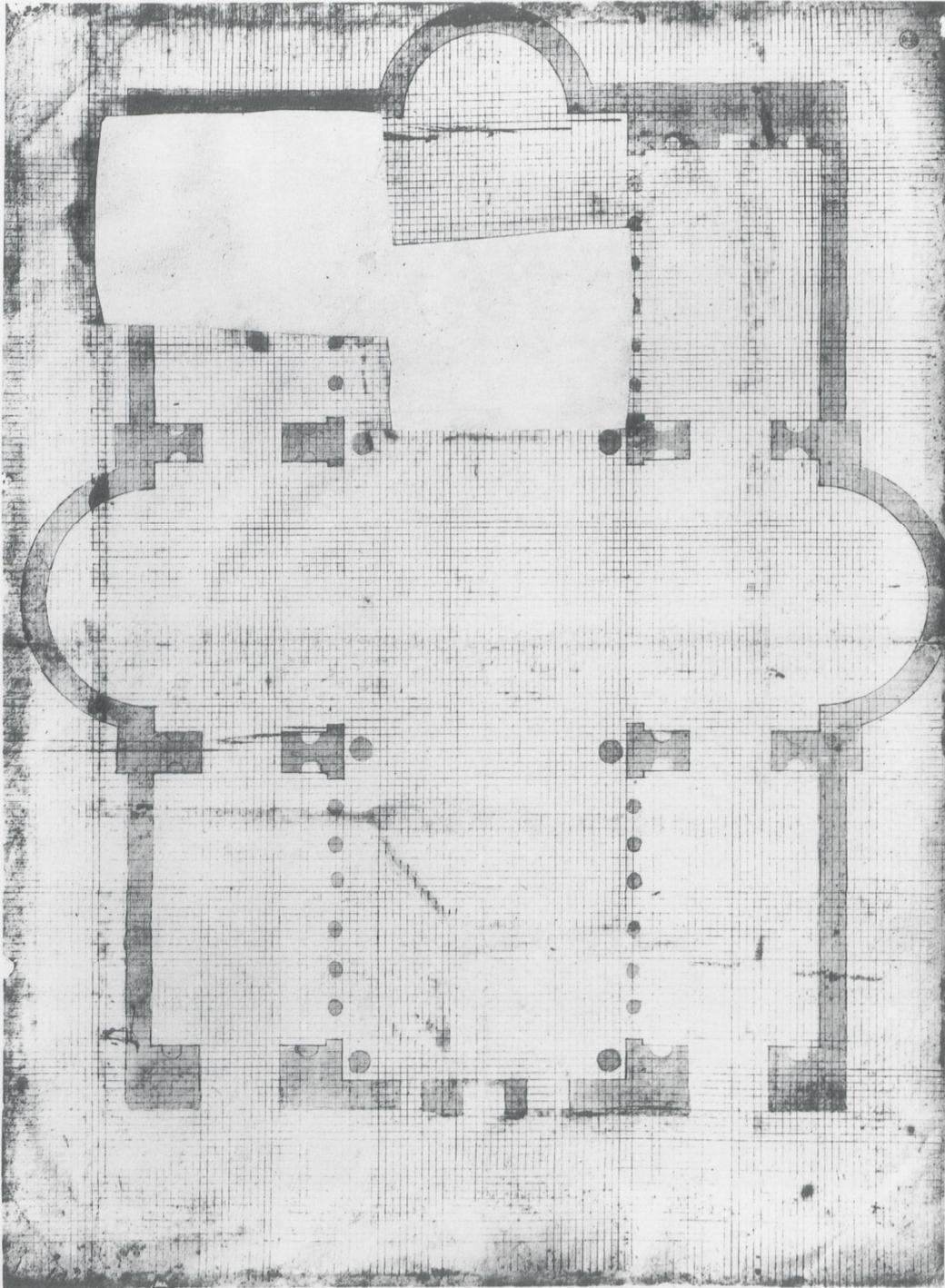
bar waren und weniger Zeit kosteten. Wenn Peruzzi seine Raster hingegen sorgfältig in Tinte nachzog und in seinem Entwurf für S. Francesco a Ripa die Mauerzüge in dieses Raster einschrieb, muß das Verfahren zumindest während dieser Übergangsjahre für ihn eine besondere Hilfe bedeutet haben⁵².

Obwohl Peruzzi im figuralen Bereich damals keinen Bramante vergleichbaren Mentor besaß, überwand er doch auch dort während der gleichen Jahre seine Sienser Lehrjahre bei Francesco di Giorgio, drang tiefer in die Geheimnisse von Raum, Körper und Licht ein und fand einen un-

mittelbaren Zugang zu den antiken Vorbildern. Die einzige Zeichnung, die sich mit einiger Wahrscheinlichkeit zwischen die Pseudo-Cronaca-Gruppe und die Detailstudien des Cod. Magl. II. I. 429 und damit in die Zeit um 1505 datieren läßt, vereint glücklicherweise architektonische wie figurale Antikenstudien⁵³. In den Architekturdetails auf recto und verso ist noch nichts von der analytischen Darstellungsweise der Blätter des Cod. Magl. II. I. 429 zu spüren. Die Perspektive und die energischen Schraffen gehen zwar deutlich über die frühe Pseudo-Cronaca-Gruppe hinaus, kaum jedoch über entsprechende Details Giulianos

52 s. u. S. 179.

53 Frommel 1967/68, 70, Kat. 22, T. XVIII b; Buddensieg 1976.



15. B. Peruzzi, Grundrißrekonstruktion der Maxentius-Basilika (U 4128Ar)

oder Antonios des Jüngeren da Sangallo aus den Jahren 1504/05⁵⁴ (Abb. 16).

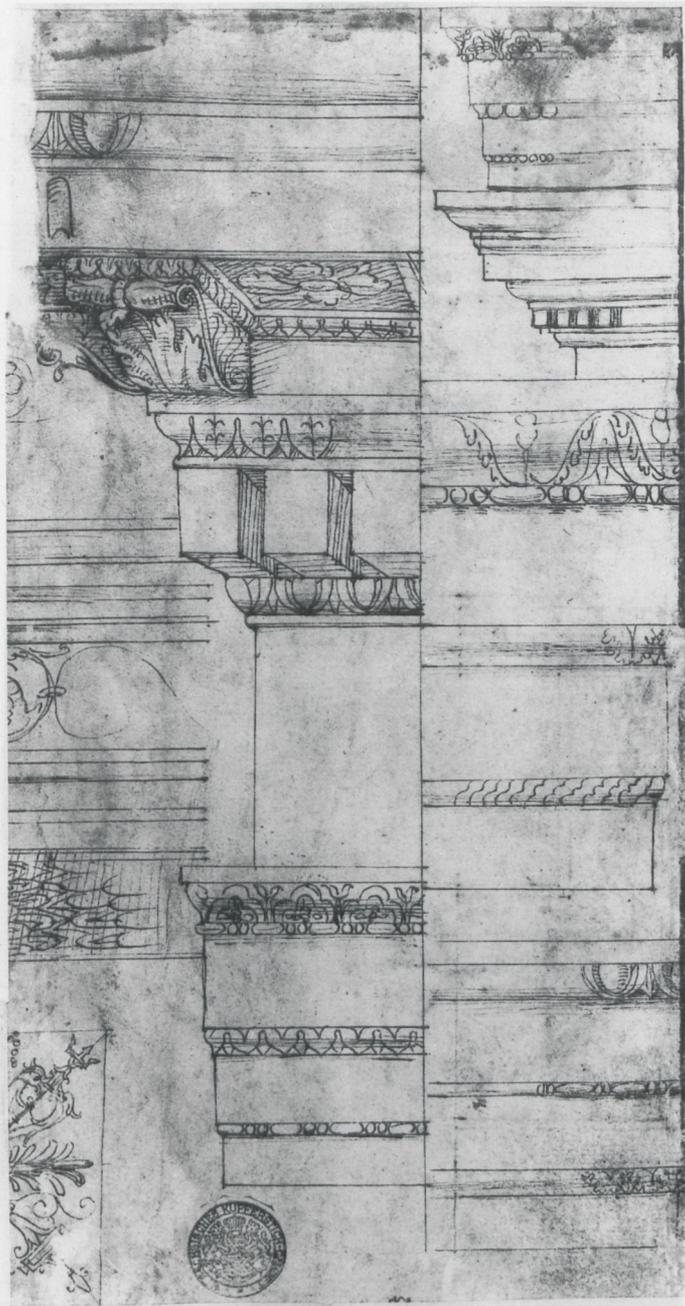
Auch der „Herkules“ auf verso muß vor den Fresken der Sala del Fregio entstanden sein, also vor 1507/08 (Abb. 17, 22). Sein Körper ist noch reliefhafter in die Fläche gebannt – vergleichbar etwa den „Drei Grazien“ der Sammlung Zellerbach⁵⁵. Erst danach, etwa gleichzeitig mit seiner Annäherung an Bramantes Raum-Körper-Stil, gelingt es ihm

Zug um Zug, auch seine figuralen Werke mit räumlicher Tiefe, mit Licht und Bewegung zu erfüllen und damit seine Abhängigkeit von Francesco di Giorgio abzustreifen. Diese ist in den Fresken der Sala del Fregio oder den Skizzen auf U 543 A noch sehr viel eindeutiger als in den Fresken des Treppenhauses der Rocca von Ostia und der mutmaßlichen Uccelliera Julius' II.⁵⁶ (Abb. 18). In den Herkuleszenen in

54 Frommel, in: Frommel-Adams, 14ff.

55 Frommel 1967/68, 59, Kat. 14.

56 Frommel 1967/68, 59–70; A. NESSELRATH, *Scena non identificata*, in: *Raffaello in Vaticano* (s. Anm. 1), 155; Frommel 1991 (s. Anm. 9), 57–63.



16. B. Peruzzi, *Gebälk des Dioskurentempels u. a.* (Dresden, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. C. 130 r)



17. B. Peruzzi, *antiker Herkules* (Dresden, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. C. 130 v)

Ostia oder den Mädchengestalten der Uccelliera spürt man bereits eine unmittelbare Wirkung antiker Reliefs, wie er sie etwa gleichzeitig in der Pariser „Krönung des Traian“ studiert hatte⁵⁷. Die Entwürfe für die Casa Buzio in Coburg und der „Kampf der Tugenden und Laster“ in Krakau bereiten dann bereits die beiden frühesten Fresken der Loggia di Galatea, den „Perseus“ und den „Großen Wagen“, vor⁵⁸ (Abb. 19). Doch im grandiosen Entwurf für die Venus und in den übrigen hexagonalen Szenen dieses Gewölbes

kommunizieren die Figuren bereits in einer selbstverständlichen Freiheit mit dem Umraum, wie sie sich Peruzzi erst seit 1509 in der Auseinandersetzung mit Raffael erobert hatte⁵⁹. Diese Entwicklung läßt sich auch an den Veränderungen von Peruzzis Technik nachvollziehen. Er wird nun zum Meister des Chiaroscuro und bevorzugt anstelle der feinen, gleichmäßig modellierenden Schraffen des „Herku-

57 Frommel 1967/68, 70, Kat. 23.

58 Frommel 1967/68, 71, Kat. 24; C.L. FROMMEL, „Disegno“ und

Ausführung. Ergänzungen zu Baldassare Peruzzis figuralem Œuvre, in: *Kunst als Bedeutungsträger. Gedenkschrift für Günther Bandmann*, Berlin 1978, 220 ff.

59 Frommel 1991 (s. Anm. 9), 58 ff.



18. B. Peruzzi, Fresco
aus der mutmaßlichen
Uccelliera Julius' II.,
Ausschnitt

les“ ausgesprochenere Hell-Dunkel-Kontraste, die den Körpern plastische Rundheit verleihen, sie in einen Tiefenraum einbetten und im Entwurf für die Venus einen ersten Höhepunkt erreichen.

Während der Jahre 1505/08 legte Peruzzi also das Fundament für sein gesamtes weiteres Schaffen. Er verdankte

dies vor allem Bramante, dem er sich, obwohl er ihn doch schon Jahre zuvor kennengelernt haben mag, erst jetzt ganz anschloß. Bramante seinerseits muß bald erkannt haben, daß Peruzzi zu den ganz wenigen gehörte, die das Zeug hatten, an der Wiedergeburt der antiken Architektur kongenial mitzuwirken.

19. B. Peruzzi,
*Kampf der Tu-
genden und der
Laster (Kra-
kau, Muzeum
Norodowo),
Ausschnitt*

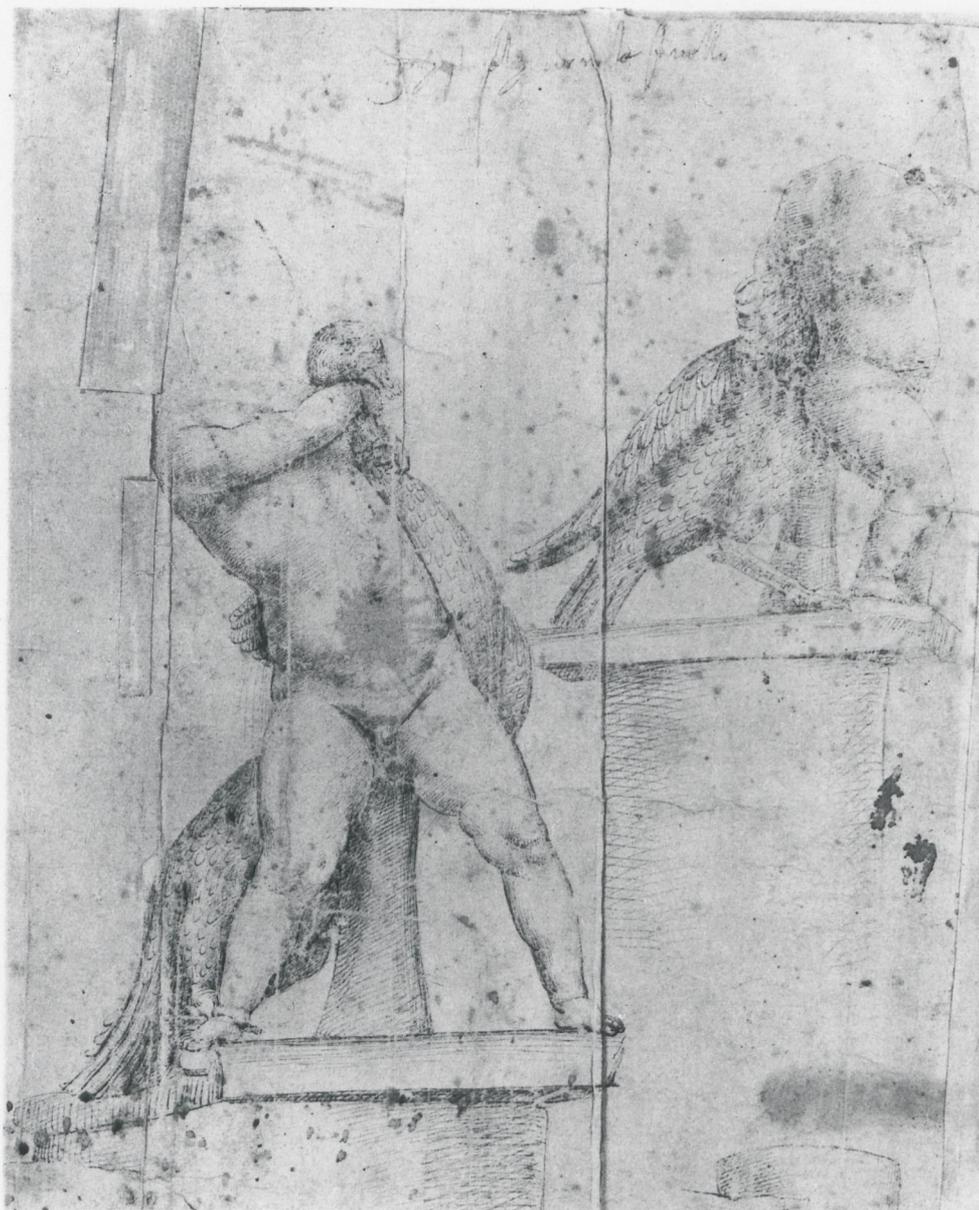


2. PERUZZI UND DIE PSEUDO-CRONACA-GRUPPE

Denken wir uns nun Peruzzis Entwicklung der Jahre von etwa 1506–1514 nach vorn, also in Richtung auf seine römischen Anfänge verlängert, dann müßte dort die kursive Schrift noch dominanter, der bramanteske Einfluß schwächer und jener Francesco di Giorgios und Giuliano da Sangallos noch beherrschender gewesen sein. Trifft dies nun aber für die Pseudo-Cronaca-Gruppe wirklich zu?

Was die Handschrift angeht, so klappt zwischen Peruzzis kursiven Proben aus den Jahren 1506/08 und der Kursive

der Pseudo-Cronaca-Gruppe eine Lücke von mindestens zwei für seine Entwicklung entscheidenden Jahren. Dennoch gewährt die sukzessive Entfernung der Schrift in den Zeichnungen des Cod. Magl. II. I. 429 von jener der Pseudo-Cronaca-Gruppe hinreichende Gewißheit, daß es sich um ein und dieselbe Hand handelt. Hat man sich aber einmal die Mühe gemacht, Buchstabe für Buchstabe und Zahl für Zahl sowie ihre Ligaturen zu vergleichen, dann wird auch der grundsätzliche Unterschied zwischen der



20. B. Peruzzi, *Knabe mit der Gans* aus der Sammlung Savelli, vor 1505(?) (Oxford, Christ Church, Inv. 0814v), Ausschnitt

Pseudo-Cronaca-Gruppe und zunächst ähnlich erscheinenden Händen wie Cronaca unübersehbar⁶⁰.

Allerdings bedarf die Zuschreibung an Peruzzi noch weiterer Argumente, und hier kommen uns nun glücklicherweise die wenigen figuralen Darstellungen der Pseudo-Cronaca-Gruppe zu Hilfe, also vor allem jene des „Knaben mit der Gans“ in Oxford, des Opferreliefs in Bayonne und des „Dioskurensarkophags“ auf U 160 Sant. verso. Vor allem im Oxforder „Knaben mit der Gans“ sind die Gemeinsamkeiten mit dem Dresdner „Herkules“ unverkennbar⁶¹ (Abb. 17, 20, 21): der feine, aber prägnante und noch ganz in die Fläche geschriebene Kontur, die kurzen ziselierenden Schraffen, die den Körper plastisch herausarbeiten und sich

in Schattenzonen wie metallene Maschen überlagern; vor allem aber der ganz ungewöhnliche Sinn für die antike Formenwelt, der noch weit über Francesco di Giorgio und Giuliano da Sangallo hinausreicht.

Gleichwohl bleibt der stilistische Abstand des „Herkules“ von den früheren Blättern beträchtlich. Ihm weiß Peruzzi bereits eine schwellende Körperlichkeit, eine atmende Sinnlichkeit und Gelenkigkeit mitzuteilen, wie er sie gewiß erst einer Begegnung mit der Kunst Michelangelos in den Jahren 1504/05 verdankte.

Ähnlich aufschlußreich ist der Vergleich zwischen dem Opferrelief auf dem Bayonner Blatt und dem gewiß auch daran inspirierten „Raub der Europa“ in der Sala del Fregio⁶² (Abb. 21, 22). Obwohl er im Fresko von etwa 1508

⁶⁰ Zu Cronacas Handschrift Günther, 70f.

⁶¹ J. B. SHAW, *Drawings by Old Masters at Christ Church Oxford*, Oxford 1976, 44f., Kat. 41; Buddensieg 1969; Buddensieg 1976.

⁶² J. BEAN, *Les dessins italiens de la Collection Bonnat, Paris 1960. Inventaire Général des dessins des Musées de Province*, vol. 4, Paris 1960, Kat.



21. B. Peruzzi, römisches Opferrelief, heute im Louvre (vor 1505?) (Bayonne, Musée Bonnat, Inv. 1342 r), Ausschnitt



22. B. Peruzzi, Raub der Europa (Rom, Farnesia, Sala del Fregio)

immer noch verwandte Motive reliefhaft schichtet, unternimmt er doch alles, sie aus der Fläche zu befreien und mit organischerem Leben zu erfüllen. Doch Peruzzi hätte die marionettenhaften Figürchen der Sala del Fregio kaum mehr in gleichem Maße an Francesco di Giorgio orientiert, wenn er als Maler damals schon einen ähnlich zukunftsweisenden Mentor gefunden hätte wie Bramante im Bereich der Architektur. Dies sollte sich erst nach Raffaels Ankunft in Rom im Herbst 1508 allmählich ändern.

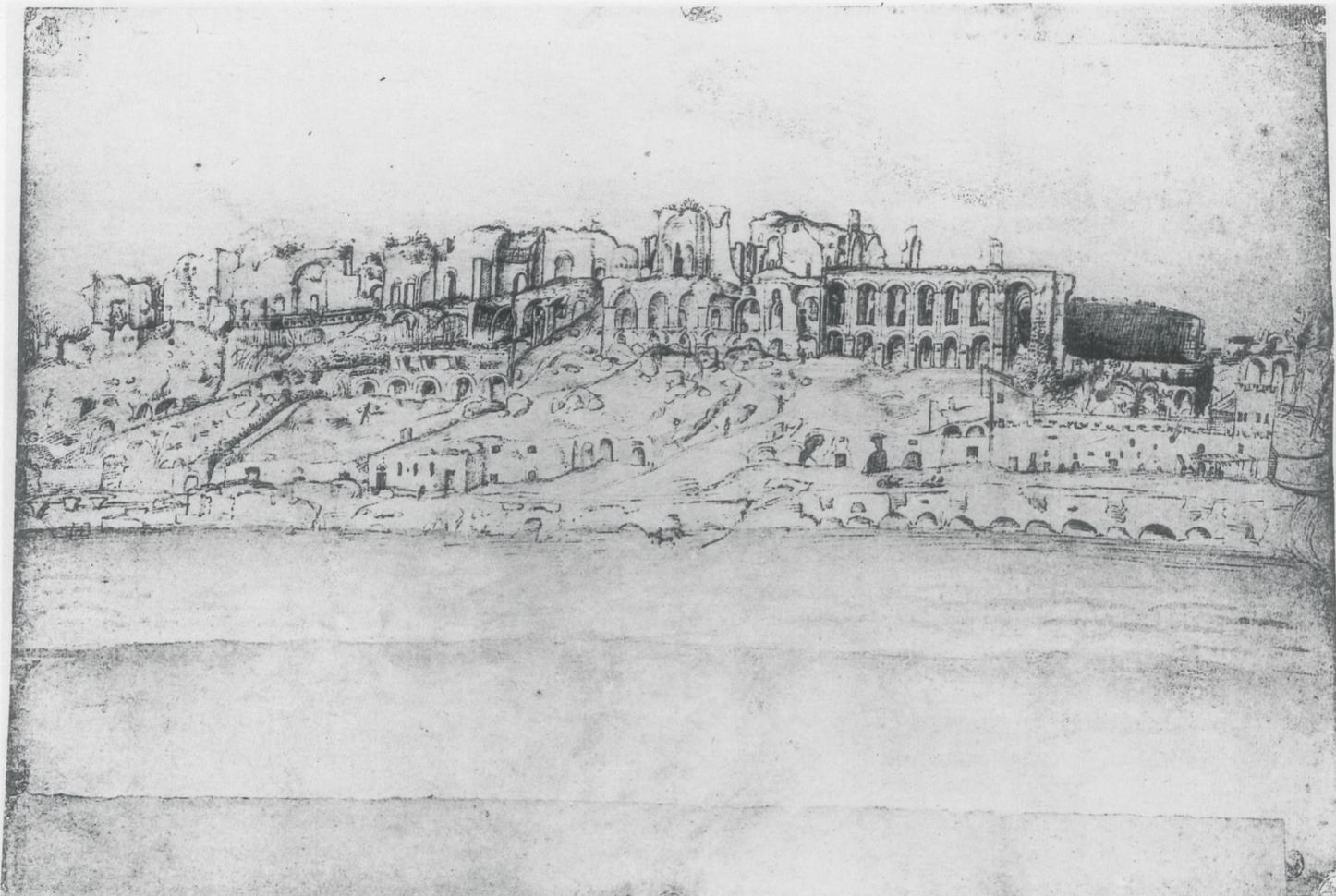
Die Erwähnung des „Knaben mit der Gans“ in „chasa del chardinale savello“ könnte zu einer Datierung vor des-

sen Tod im Oktober 1498 verleiten, als Peruzzi erst 17 Jahre alt war. Doch Paläste tragen erfahrungsgemäß den Namen ihrer Besitzer noch lange über deren Tod hinaus. Einen wesentlich gewichtigeren zeitlichen Anhaltspunkt liefert hingegen die Beischrift des Dioskuren-Reliefs auf Sant. 160 v: „In chasa meser fazio achantto a santta maria in via lata“⁶³ (Abb. 3 a). Fazio Santoro, der den Palast schon vor 1490 erworben hatte, wurde im Juli 1504 zum Bischof von Cesena und im Dezember 1505 zum Kardinal erhoben⁶⁴. Gerade als solcher spielte er eine zentrale Rolle in

63 Bartoli, 9, fig. 28; Scaglia, 13.

64 K. EUBEL, *Hierarchia catholica medii et recentioris aevi*, III, Münster 1923², 11, 144; zur Person Santoros C.L. FROMMEL, *Der römische Palastbau der Hochrenaissance*, Tübingen 1973, II, 95ff.; Frommel 1976, 83.

252f. A. Nesselrath überließ mir freundlicherweise ein eigenes Foto für fig. 21; vgl. auch die schon wesentlich körperhaftere Wiedergabe desselben Reliefs auf n.65 des Skizzenbuches des Ripandà in Oxford.



23 B. Peruzzi, *Vedute des Palatin mit Kaiserpalast, vor 1505 (?)*, (Sant. 158v)

der Kunstpolitik Julius' II. Schon nach Juli 1504 wird ihn der Zeichner kaum nur mehr „messer“ genannt haben, nach 1505 aber in keinem Falle. Zumindest diese Zeichnung dürfte also vor 1505 entstanden sein, und wenn die Gruppe tatsächlich von Peruzzi stammt, können auch die übrigen Blätter nicht sehr viel näher an die um 1506/07 datierten oder das Dresdner Blatt herangerückt werden.

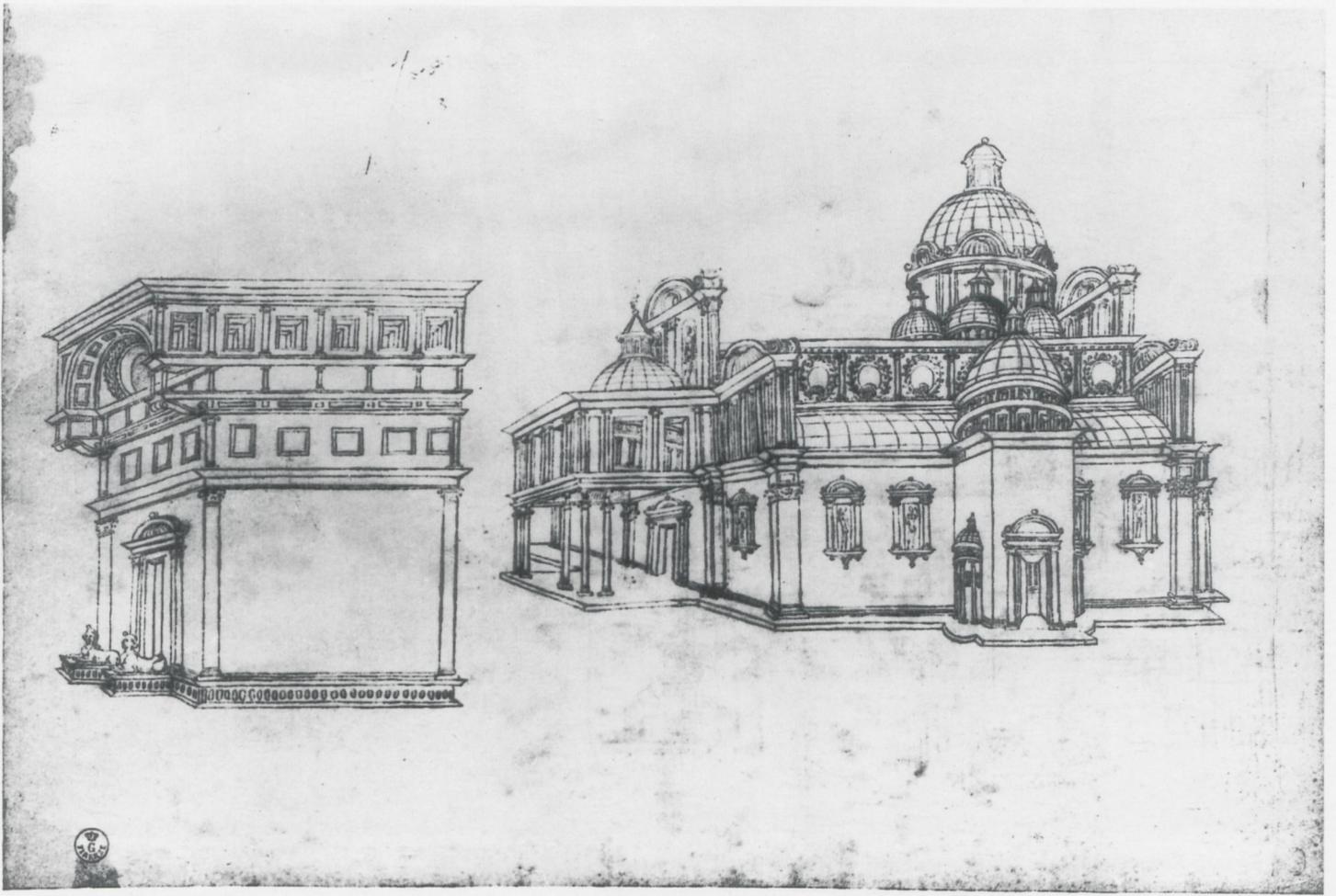
Vasari läßt Peruzzi bereits unter Alexander VI. nach Rom kommen, also nicht nach dem Sommer 1503, und in die ersten Jahre des neuen Jahrhunderts hat man die Blätter neuerdings auch meistens datiert. Wenn weitere Bindeglieder aus den Jahren um 1504/05 zu Peruzzis gesicherten Zeichnungen bislang fehlen, so gewiß, weil es sich um ein skizzenbuchartig geschlossenes Konvolut handelte, das schon relativ früh in andere Hände geraten war und damit der kritischen Sichtung des reifen Meisters entging. Denn ähnlich wie Michelangelo oder A. da Sangallo d. J. scheint auch Peruzzi später die meisten seiner frühen Zeichnungen vernichtet zu haben, nachdem sie ihren Informationsgehalt eingebüßt hatten, und darunter auch viele ungenaue An-

tikenzeichnungen⁶⁵. Die Grundrisse des Lateransbaptisteriums und des Oratorium Crucis bewahrte er gewiß nur wegen der Kopien nach Bramantes mutmaßlichen Umbauprojekten auf, die er schon relativ früh hinzugefügt hatte (Abb. 1).

Für eine Zuschreibung der Gruppe an den frühen Peruzzi spricht schließlich eine weitere atypische Zeichnung. Auf Sant. 158v, der Rückseite eines Aufrisses des Nerva-Tempels, skizziert die gleiche Hand den antiken Kaiserpalast, wie er sich vom Circus Maximus aus darbietet⁶⁶ (Abb. 23). Von den wenig früheren Rom-Veduten des Codex Escorialensis oder Giuliano da Sangallos unterscheidet sich diese Vedute wieder durch ihre flächig-reliefhafte Darstellung, durch die erstaunliche Genauigkeit der Formen und Verhältnisse, vor allem aber durch ihren Sinn für den Zauber einer Ruinenlandschaft. Ja, angesichts einer solchen

65 Zur Geschichte von Sangallos Zeichnungen s. Frommel, in: Frommel-Adams, 5 ff..

66 Bartoli, 9, fig. 24.



24. B. Peruzzi, Phantastische Rekonstruktion antiker Bauten, vor 1505(?) (Sant. 162r)

gleichermaßen auf den archäologischen Bestand wie auf dessen pittoreske Wirkung konzentrierten Ansicht ist man versucht, eine italienische Wurzel in den Veduten eines Jan Scorel oder Marten van Heemskerck zu suchen, die ja auch sonst Peruzzi verpflichtet waren⁶⁷. Jedenfalls bewies noch der reife Peruzzi in der Sala delle Colonne oder der späten Vedute von S. Agnese und S. Costanza, wie eigenwillig er eine römische Ruinenlandschaft zu evozieren verstand⁶⁸.

Zwischen den rein figuralen und den rein architektonischen Zeichnungen der Gruppe bewegen sich die Phantasiarchitekturen auf Sant. 159–165⁶⁹. Längst wurde gesehen, daß zumindest der phantastischere Teil von älteren, wohl sienesischen Vorlagen der Zeit um 1470 abhängt⁷⁰

67 Vgl. etwa die möglicherweise von J. Scorel schon um 1522–1524 entworfene vergleichbare Vedute des Kaiserpalastes (FROMMEL, in: *Raffaello in Vaticano* [s. Anm. 1], 160f.).

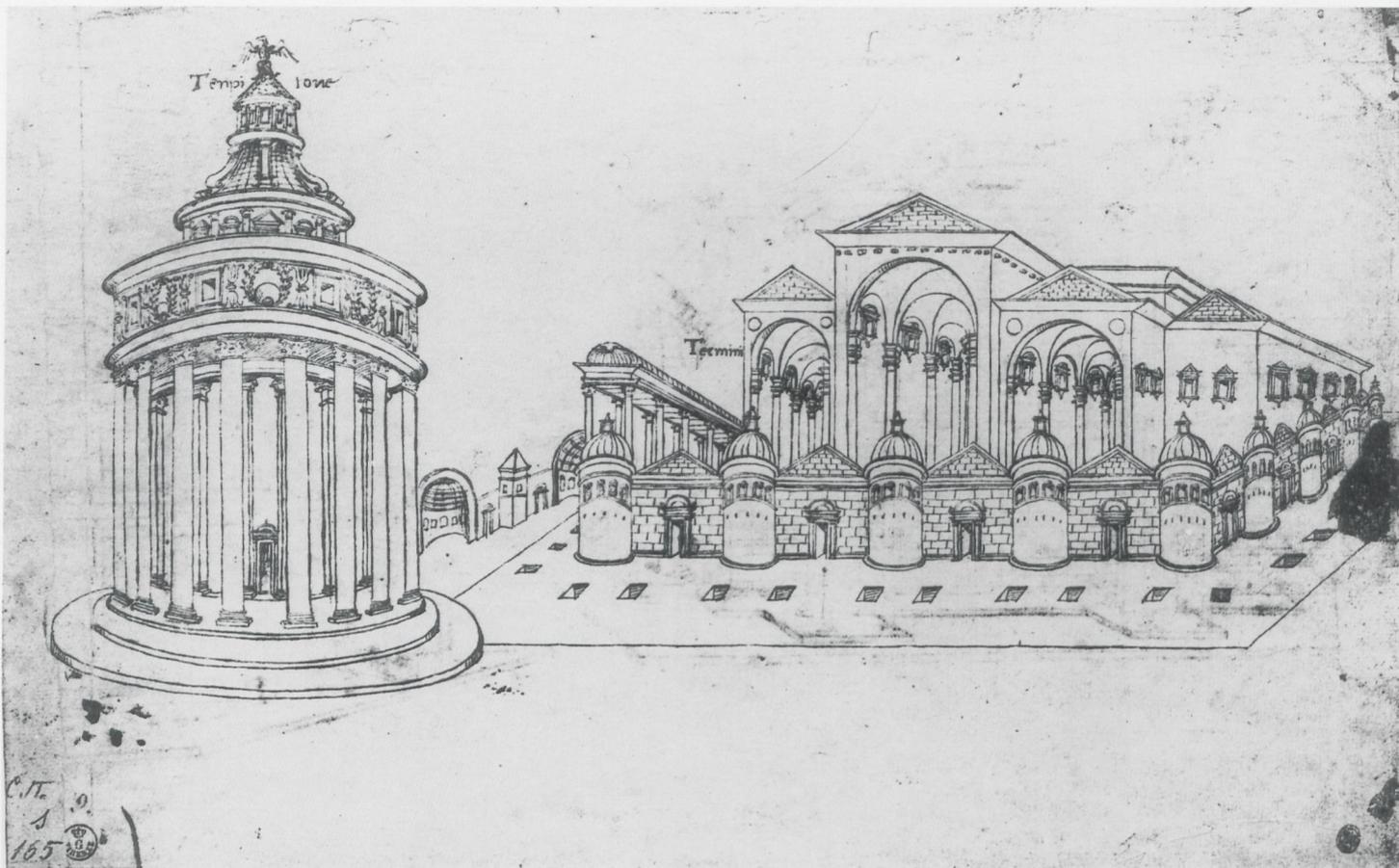
68 Frommel 1967/68, 104, Kat. 60, T. XXXIIc, d; 87ff., Kat. 51, T. XXXVIIa; 138, Kat. 101, T. LXXIIb.

69 S. Anm. 1.

70 Scaglia 1970, 17f.; Buddesieg 1976, 339.

(Abb. 24). Dem Zeichner unserer Gruppe war es allerdings kaum nur um eine Sammlung von Hintergründen für künftige Gemälde zu tun, sondern mindestens ebenso sehr um ein Bild von all den vielen antiken Monumenten, von denen Flavio Biondo und andere zwar berichteten, die sich aber nicht ohne weiteres rekonstruieren ließen. Wie hatte man sich den Kaiserpalast auf dem Palatin, wie die kapitolinische Arx, wie die römischen Adelspaläste vorzustellen oder auch alle jene Ruinen, die nicht den gängigen Typen entsprachen, hinter denen man jedoch einen Tempel, ein Grabmal oder einen Palast vermuten durfte? Selbst Alberti und Francesco di Giorgio wußten in diesem weiten Bereich wenig Konkretes, und so blieben der Imagination gerade der von materiellen Bedingtheiten freien Maler Tür und Tor geöffnet.

G. Scaglia konnte nachweisen, welcher Beliebtheit sich diese phantastischen Rekonstruktionen im späteren 15. und frühen 16. Jahrhundert erfreuten und wie schon allein ihre Beischriften eine Abhängigkeit von Flavio Biondos „Roma instaurata“ verbürgen. Und wenn gegen 1475 ei-



25. B. Peruzzi, *Rekonstruktion des Jupitertempels und der Dioklethiansthermen*, 1505(?) (Sant. 165 r)

nige dieser Rekonstruktionen in den Bildhintergründen des Matteo di Giovanni auftauchen und sich Buonaccorso Rucellai vor 1485 einigen von ihnen erstaunlich annähert, dann muß diese Tradition mindestens bis ins dritte Jahrhundertviertel zurückreichen. Allerdings bleibt ihr erster Erfinder bislang unbekannt. Die erhaltenen Rekonstruktionen und Bildhintergründe des zunächst naheliegendsten Autors, Francesco di Giorgio, sind sehr viel weniger phantastisch. Um so bemerkenswerter bleibt es, daß sich sein mit Abstand begabtester und fortschrittlichster Schüler noch nach 1500 mit solchen Phantastereien abgab.

Nun zeigt schon ihre im Vergleich zu den übrigen Blättern der Gruppe äußerst flüchtige Zeichenweise, daß Peruzzi sie rasch kopiert hat – ob nun von fremden Vorlagen oder auch von eigenen Neuredaktionen, ist kaum zu entscheiden. Immerhin fällt auf, daß sich selbst die genauesten Repliken, wie jene im römischen Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte oder im Kasseler Codex, von der Version des jungen Peruzzi unterscheiden⁷¹. Beide

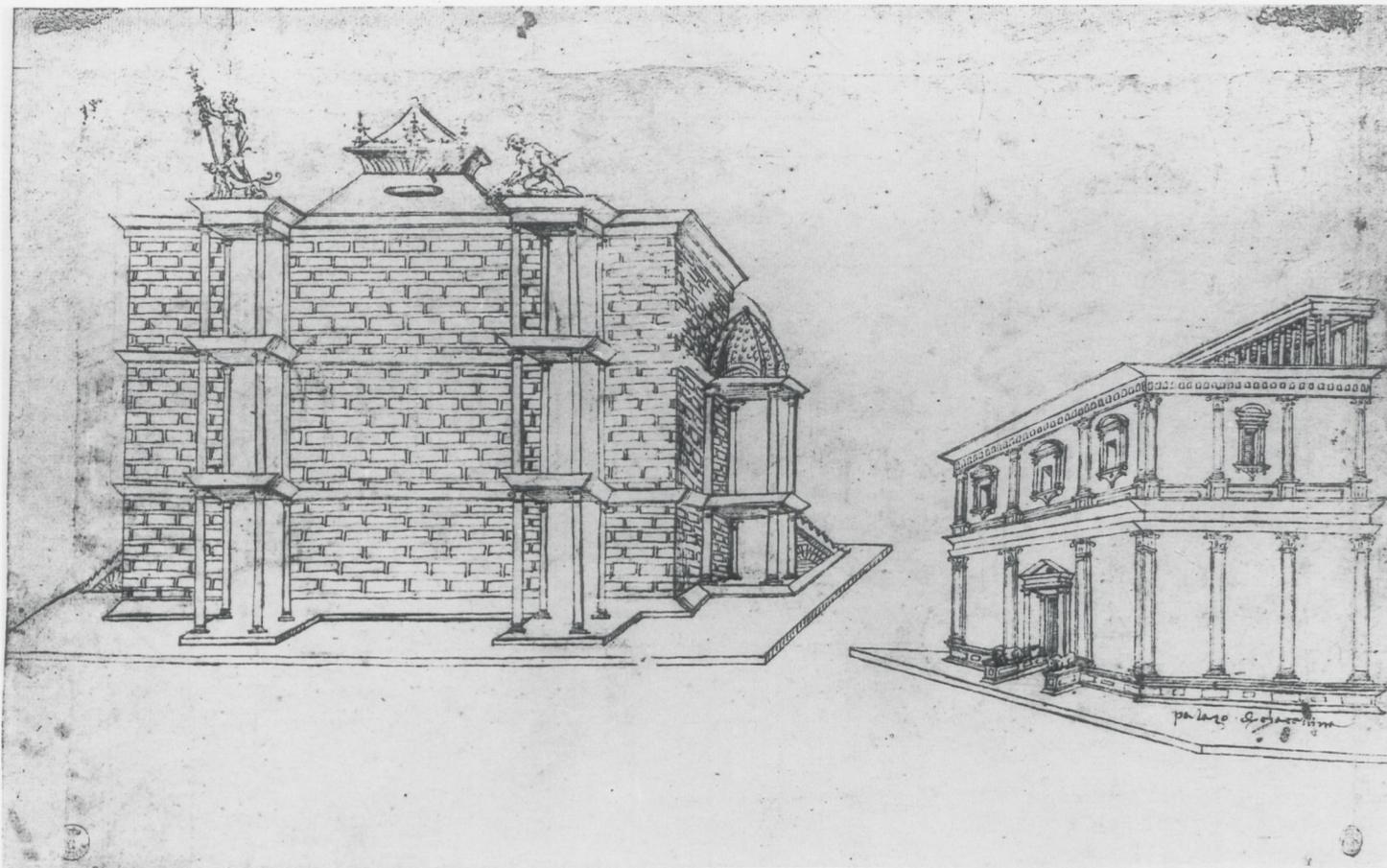
Zeichner übersetzen das Vokabular und die Verhältnisse in den Geist der Hochrenaissance, ohne den Rekonstruktionen damit ihren phantastischen Charakter zu nehmen, und so bleibt auch hier die Frage, wieso sie sich ihnen neben allen archäologischen Aufnahmen und Rekonstruktionen überhaupt noch widmeten.

Auch der junge Peruzzi mag einige Rekonstruktionen revidiert, ja vielleicht sogar neu hinzugefügt haben. Jedenfalls setzen die Diokletiansthermen auf Sant. 165 r oder die „sipoltura“ auf Sant. 159 v eine konkrete Kenntnis der entsprechenden Monumente voraus⁷² (Abb. 25). Ja, die Diokletiansthermen und der Jupitertempel auf Sant. 165 sind ohne Kenntnis der Zeichnungen Francesco di Giorgios kaum denkbar und besitzen bereits einen höheren Realitätsgehalt als die meisten übrigen Phantasiearchitekturen⁷³. Wenn Peruzzi im „palacium merchuri“ auf Sant. 164 r ein ganz im Stile Francesco di Giorgios gezeichnetes Colosseum um die rhythmische Travée der Cancellaria

71 V. CIANFARINI, *Mostra di disegni della Biblioteca dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte*. Palazzo Braschi, Rom 1956, n. 5–8, T. 1 f.; Günther, Anh. VI, T. 90.

72 Bartoli, 10, fig. 34, 41.

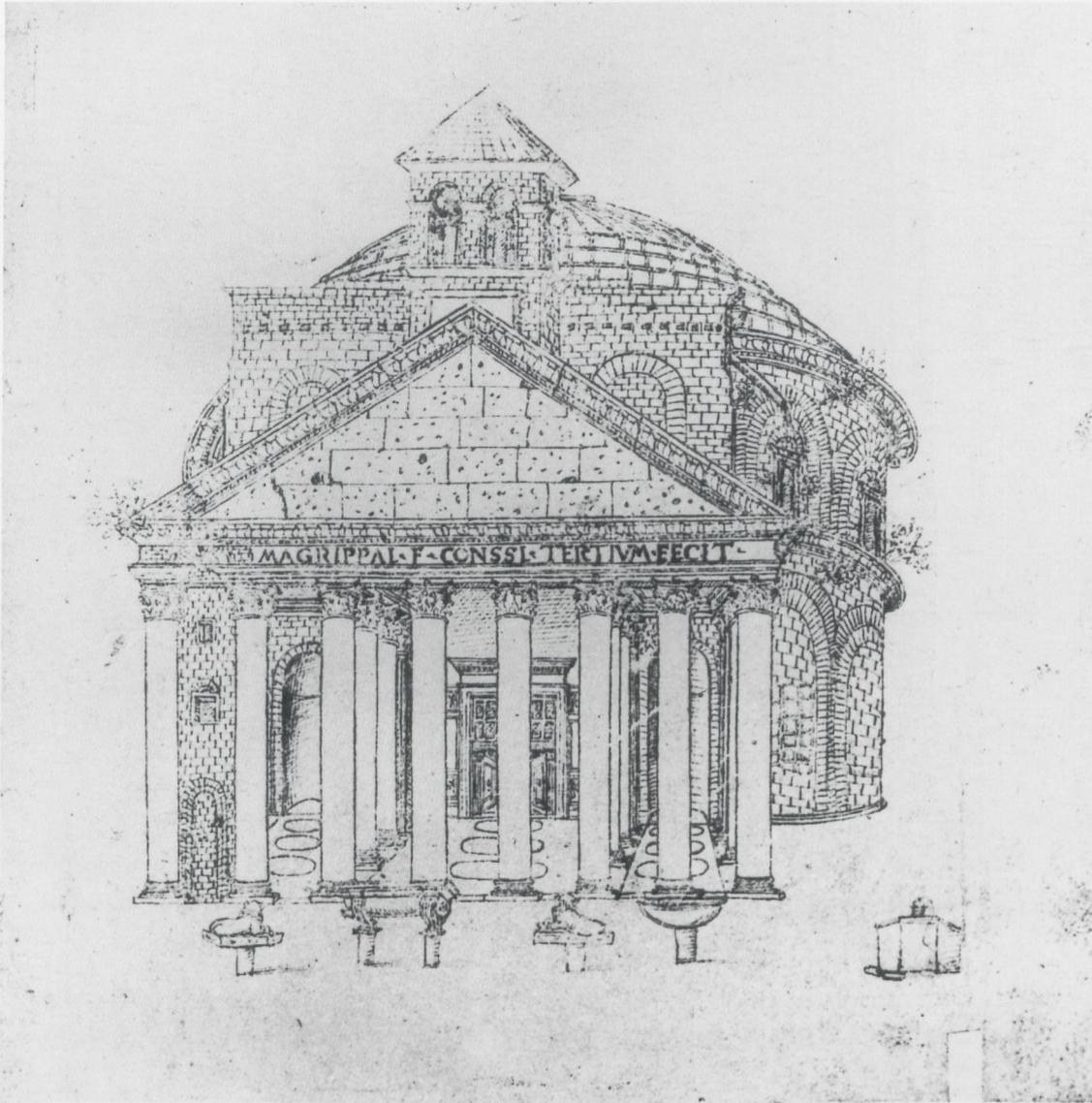
73 E. ROSENTHAL, *The Antecedents of Bramante's Tempietto*, in: *Journal of the Society of Architectural Historians* 23 (1984), 54, fig. 1; Günther, 31 f., fig. 16, 19.



26. B. Peruzzi, Rekonstruktion des "palazo de chatellina" und eines dem Augustus-Forum verwandten Baus, vor 1505 (?) (Sant. 165 v)



27. B. Peruzzi, Herkules und Geryon aus Phantasiekonstruktion, vor 1505 (?) (Sant. 163 v), Ausschnitt



(1489 ff.) bereichert oder auf Sant. 165 v die Rustika-Mauer des Augustus-Forums um die Säulen-Ädikulen des sog. „Arco di Malborghetto“ (Abb. 26), so handelt es sich ebensowenig um Erfindungen der Zeit vor 1475 wie bei der bühnenbildartigen Perspektive auf Sant. 162 v⁷⁴. Andererseits finden die voluten- und muschelgeschmückten Dächer und Giebel, die in den meisten Phantasiearchitekturen wiederkehren, nicht in Rom oder der Toskana, sondern im Holzmodell des Doms von Pavia ihre nächste Parallele⁷⁵. Peruzzi kopierte also entweder eine Version der Gruppe, die von einem Lombarden modifiziert worden war, oder stand sogar selbst unter dem Eindruck dieses Modells.

Am eindeutigsten ist Peruzzis Beitrag jedoch in den figuralen Elementen, die eine noch viel selbstverständlichere

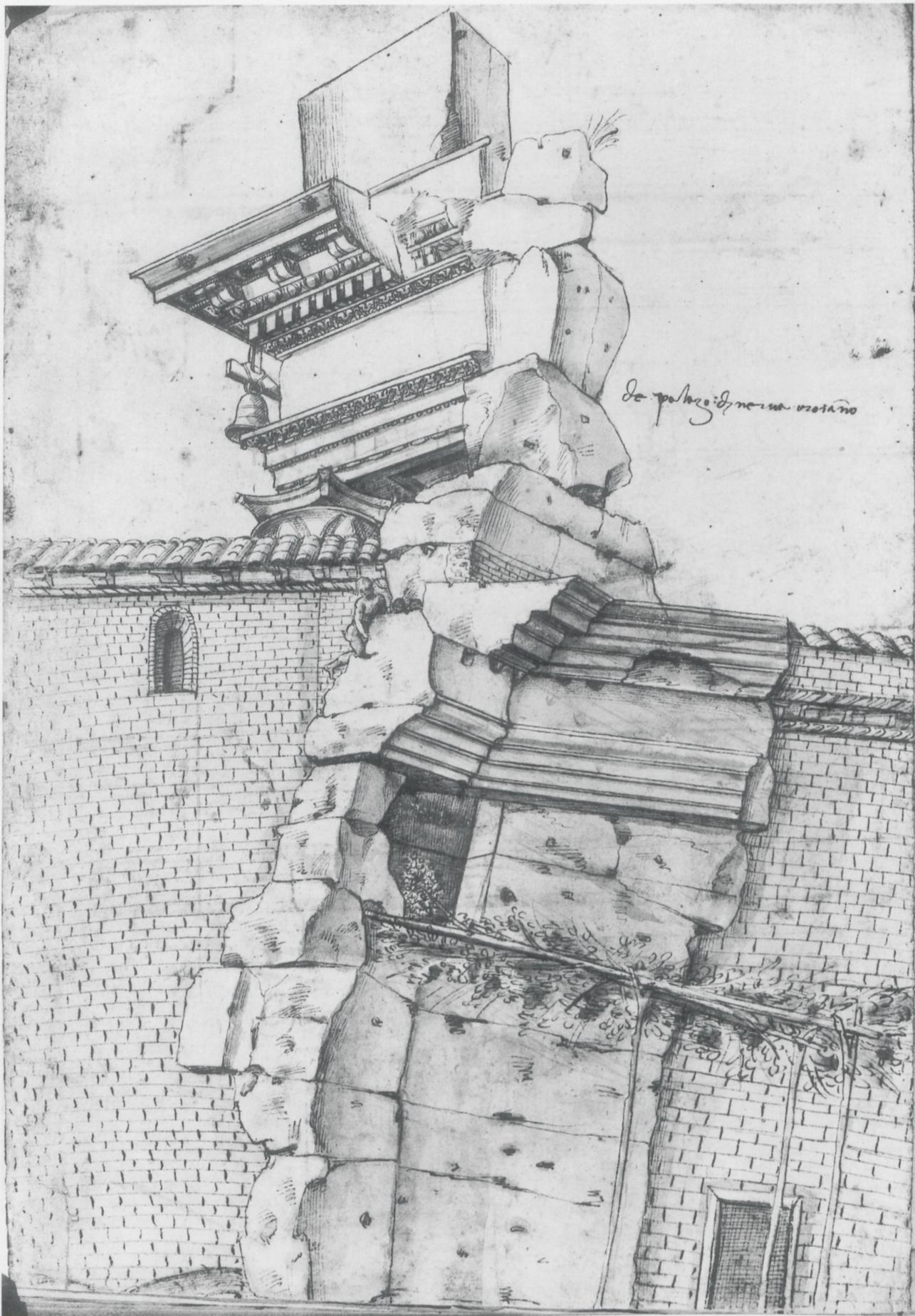
Vertrautheit mit den antiken Meisterwerken voraussetzen als die Architekturen. So bereitet etwa „Herkules und Geryon“ auf Sant. 163 v schon die entsprechende Komposition der Sala del Fregio vor⁷⁶ (Abb. 27). Und alle Zweifel, ob die nachlässige Perspektive und das cursorische Detail der Architekturen wirklich Peruzzi selbst zuzutrauen sind, werden von der souveränen Meisterschaft dieser raschen Skizzen ausgeräumt. Nicht umsonst fehlen gerade sie in den übrigen Repliken der Gruppe und bestätigen gerade sie, daß die früher dem jungen Peruzzi zugeschriebenen Zeichnungen Ripandas wie der „Tod der Cleopatra“ und die verwandten Architektenphantasien der Sammlung Rothschild niemals von seiner Hand stammen könnten⁷⁷. Dort hat sich das Triumphbogen-Prinzip, wie es damals

74 Bartoli, 10, fig. 36, 39, 42; eine zeitgenössische Rekonstruktion des Arco di Malborghetto bei Günther, fig. 23.

75 F. Borsi, Bramante, Mailand 1989, 178 ff.

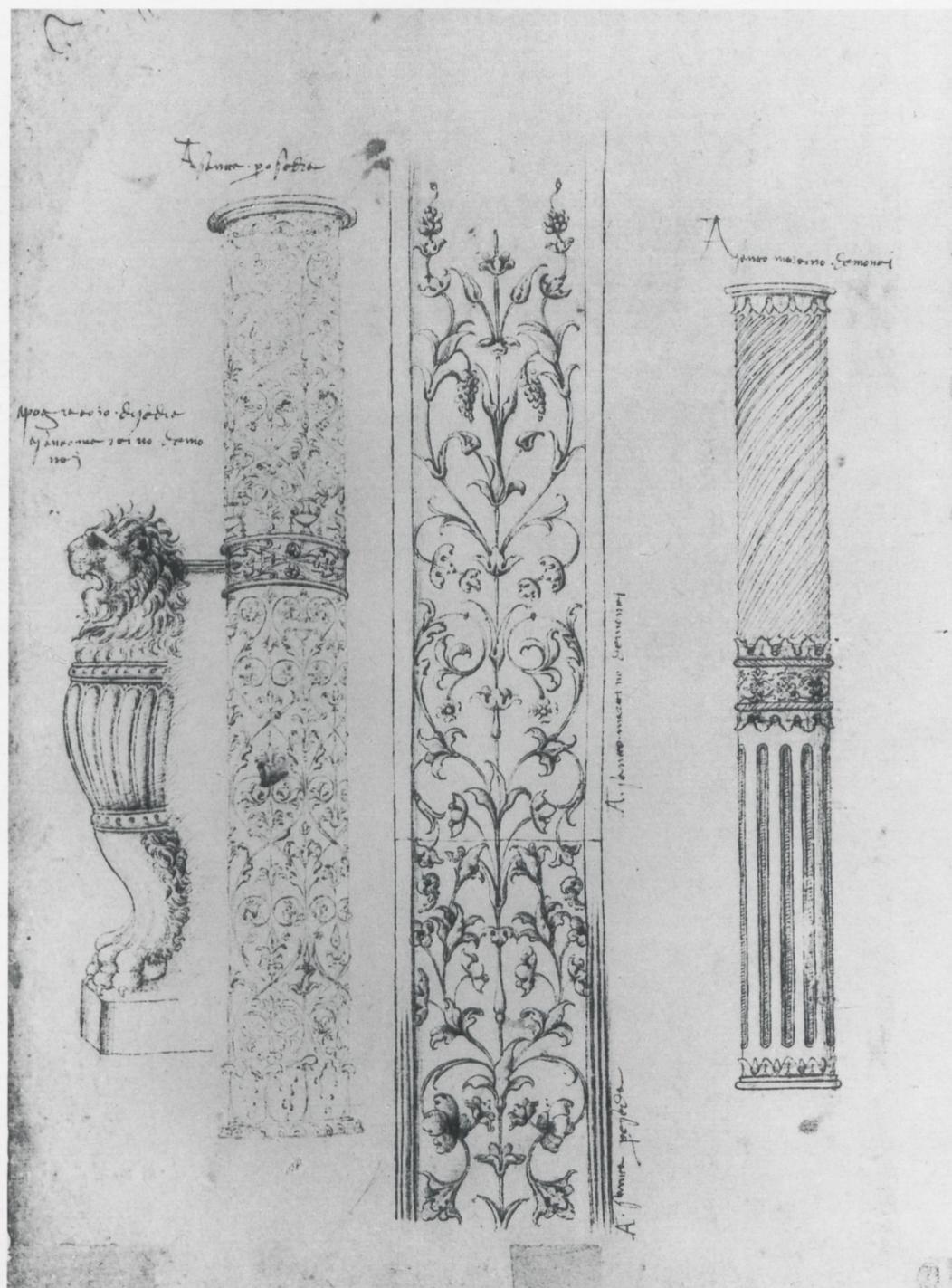
76 Bartoli, 10, fig. 38.

77 Frommel 1967/68, 61–55, Kat. 6–11; Faietti und Oberhuber (s. Anm. 9); G. POCHAT, *Theater und bildende Kunst im Mittelalter und in der Renaissance in Italien*, Graz 1990, 233 ff.



30. B. Peruzzi, Vedute der „Spoglia Christi“, vor 1505 (?) (Florenz, Biblioteca Nazionale, II. I. 429, f. 50 v), Ausschnitt

31. B. Peruzzi, Säule von S. Prassede und Thronwand von S. Martino ai Monti (Sant. 161 v)



zuverlässig festgehalten, und wieder bezeugt die virtuose Darstellung gerade der figuralen Elemente die sensible Hand des Maler-Architekten⁸². Ja, die feinen ziselierenden Schraffen, wie sie in den Detailstudien auf Sant. 161 v am schönsten zur Geltung gelangen, erinnern wieder unmittelbar an Francesco di Giorgio und rufen sogar Vasaris Nachricht, Peruzzi habe zunächst bei Goldschmieden gelernt, in Erinnerung⁸³ (Abb. 31).

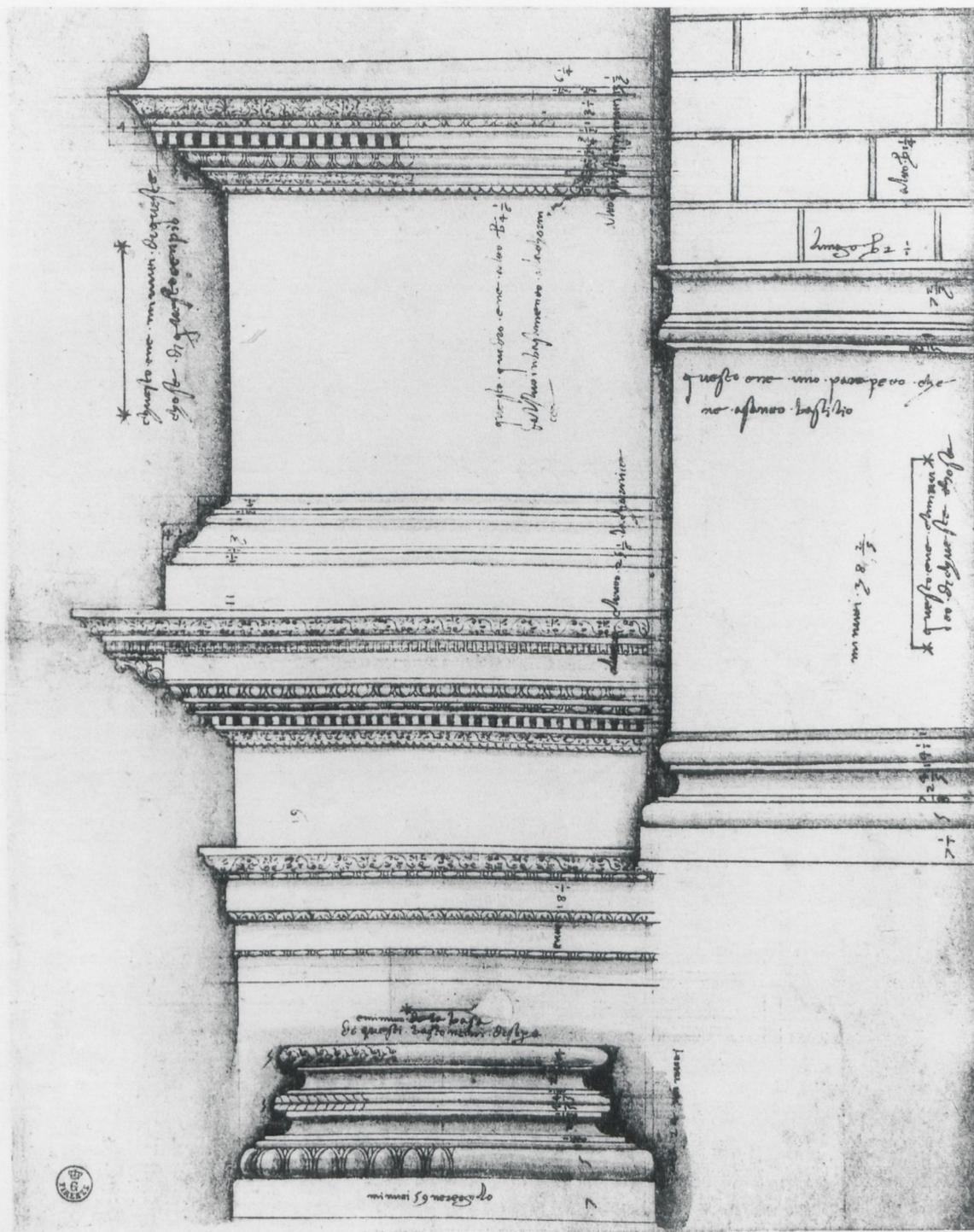
82 Bartoli, 9, fig. 30.

83 Op. cit., 9, fig. 32; Vasari, loc. cit. (s. Anm. 22).

Verraten schon die Veduten des Pantheon und der „Spoglia Christi“ eine gewisse Nähe zu Giuliano da Sangallo und dem Codex Escorialensis, so sind die weitgehend orthogonalen Aufrisse der Gruppe, vor allem aber die Architekturdetails kaum ohne eine Kenntnis der Antikenzeichnungen Giuliano da Sangallos und Cronacas denkbar⁸⁴ (Abb. 32–34). Nicht umsonst trugen gerade sie zur Zuschreibung der Gruppe an Cronaca bei. Während nämlich

84 Op. cit., 8, fig. 21; Buddensieg, loc. cit.; zu Cronaca s. zuletzt Günther, Anh. I, 8–11.

33. B. Peruzzi, Details vom Augustusforum (U 1879 Ar)

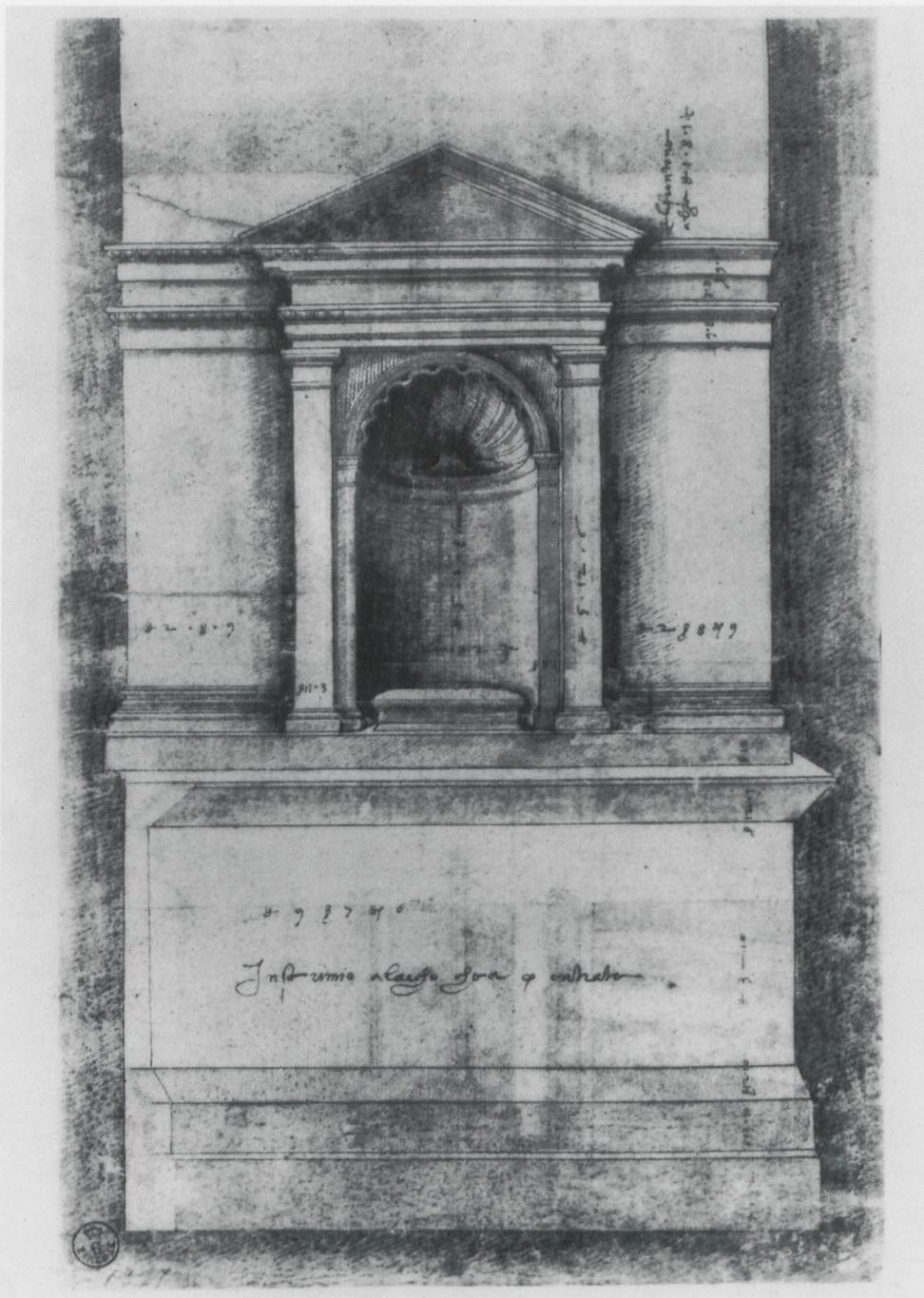


niger in der Präzision der Darstellung als in der graphischen Gestaltung eines Blattes.

Einen noch nachhaltigeren Eindruck als Cronaca muß die Begegnung mit Giuliano da Sangallo auf ihn gemacht haben, zumal sich dieser, im Unterschied zu dem primär architektonisch tätigen Cronaca, auch in Romveduten, in pittoresken Ruinenlandschaften und in figuralen Antikenzeichnungen versuchte. Dennoch läßt sich, trotz gewisser gestalterischer Analogien wie etwa der Beschriftung der Grundrisse von S. Maria degli Angeli auf Barb. f. 15 v und

von S. Stefano Rotondo auf U 2059 Ar⁸⁶ (Abb. 37), bislang kein Austausch von Vermessungen nachweisen, wie er doch damals schon aus Arbeitsökonomie zwischen einander bekannten Künstlern gebräuchlich war. So verfährt Giuliano etwa in seiner Aufnahme des Grabes der Plautier bei Tivoli auf Barb. f. 41 v ungleich analytischer als unser Zeichner auf Sant. 157, wo ihm nicht nur die Sockelzone zu steil und der Rundbau viel zu schmal, sondern auch die Per-

⁸⁶ S. Borsi, 348f.; s. u. S. 173.



spektive wenig überzeugend gerät⁸⁷. Nicht umsonst beschäftigte sich Peruzzi später noch mehrfach mit der Gestalt auch dieses Monumentes⁸⁸. Ebensovienig scheint das Grab des C. Poletius bei S. Marco mit der Aufnahme im Codex Escorialensis zusammenzuhängen⁸⁹. Selbst für Peruzzis Frühzeit ungewöhnlich cursorisch sind die Grundrisse der Maxentius-Basilika auf U 437 A mit ihren abgerundeten Innenmaßen oder der bislang noch nicht identifizierten Halle auf U 438 A v⁹⁰.

87 Bartoli, 9, fig. 29; S. Borsi, 209 ff.

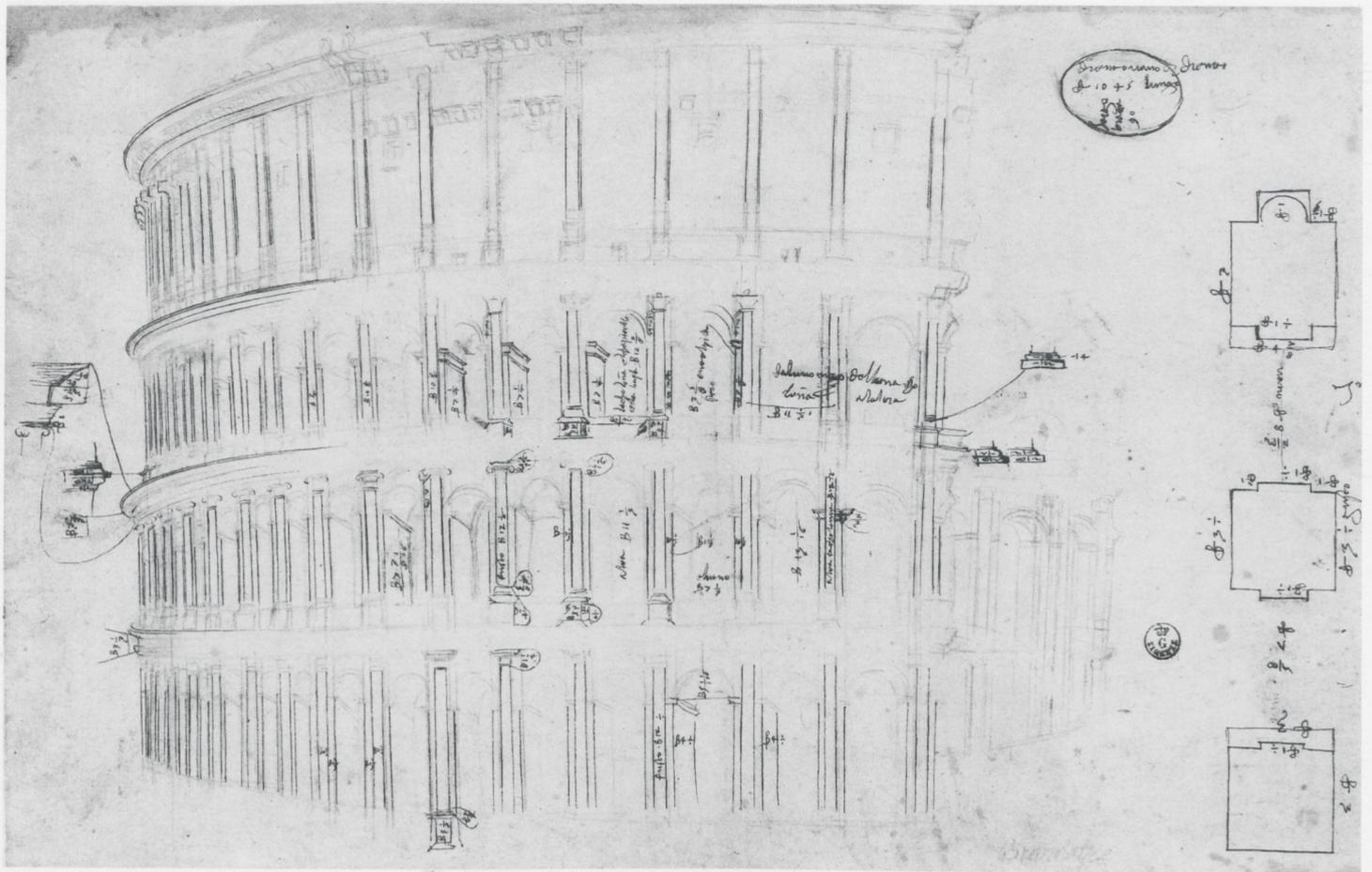
88 Wurm, 94, 176.

89 Bartoli, 9, fig. 25; Egger (s. Anm. 79), T. 48.

90 Bartoli, 37, fig. 192, 194; s. o. S. 139 f.

Ein Austausch mit Giuliano da Sangallo hätte sich aber zumindest in der unpublizierten Aufnahme des Colosseums auf U 8026 A niedergeschlagen, wo Peruzzi die Ansicht des Außenbaus in Stift aus dem Grundriß hochzeichnet, um sie dann – ähnlich wie in seinen reifen Studien – partiell in Feder zu fixieren und mit Maßen in braccia fiorentine zu versehen⁹¹ (Abb. 35). Am Rande fügt er Details einiger Profile, ein Grundrißschema mit Maßen des inneren Ovals sowie den kotierten Grundriß einer Pfeilerreihe hinzu.

91 Das Blatt liegt zwar unter Cronaca, wird aber weder von Ferri noch von Bartoli erwähnt, gelangte also vielleicht erst später in die Uffizien.



35. B. Peruzzi, *Colosseum, vor 1505(?)* (U 8026A)

Doch die Maße stimmen nicht mit jenen Giulianos oder Antonio da Sangallos d.J. überein, wie überhaupt dieses Blatt keineswegs das Niveau des Sangallo-Kreises erreicht.

Um so erstaunlicher ist es, daß er in den Aufnahmen von S. Stefano Rotondo sogar über Giuliano hinauswuchs. So verleiht er dem Licht auf Sant. 161 r eine Suggestionskraft, wie man sie in anderen Antikenzeichnungen dieser Jahre vergeblich suchen wird, und gibt damit schon einen Vorgeschmack vom atmosphärischen Helldunkel seiner späten Architekturzeichnungen⁹² (Abb. 36). Ein weiterer grundsätzlicher Unterschied gegenüber vergleichbaren Darstellungen Francesco di Giorgios oder Giulianos liegt in der weitwinkelartigen Dehnung des äußeren Mauerringes, der dem Betrachter den Eindruck vermittelt, er sei in den Raum miteinbezogen. Dieser Kunstgriff und diese Sensibilität für das Helldunkel sind aber kaum von der fälschlich Raffael zugeschriebenen Innenansicht des Pantheon zu trennen und vorher nur in Bramantes Prevedari-

Stich von 1481 nachzuweisen⁹³. Es spricht daher einiges dafür, daß wir es hier mit dem ersten Reflex eines Einflusses von Bramante auf den jungen Peruzzi zu tun haben. Andererseits offenbaren die verzerrten Kolonnaden oder die schwankenden Basen, wie weit er hier noch von den meisterhaften Perspektiven seiner späteren Jahre entfernt ist⁹⁴.

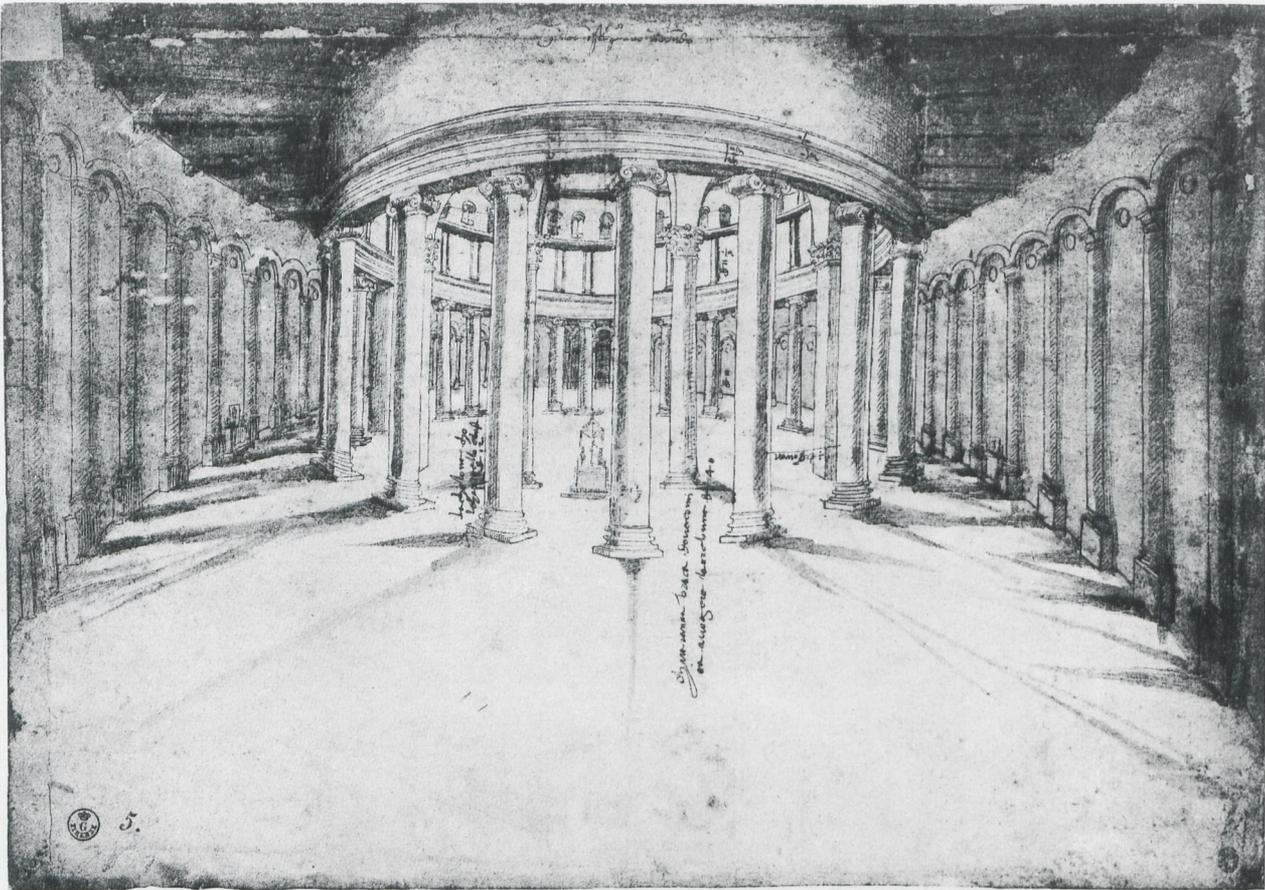
Die Grundrißrekonstruktion des Urbaus auf U 2059 Ar geht in ihrer archäologischen Scharfsinnigkeit so weit über den Versuch Francesco di Giorgios auf U 330 A hinaus, daß man auch hier an die Unterstützung durch überlegene Geister denken möchte⁹⁵ (Abb. 37). Noch um 1862 hat jedenfalls Hübsch den Wissenstand von U 2059 Ar nur geringfügig übertroffen. Diese bemerkenswerten archäologischen Einsichten stehen allerdings in eigenartigem Widerspruch zur flüchtigen und gerade in den Verbindungspfeilern recht unpräzisen Darstellungsweise.

92 Bartoli, 9, 111, fig. 31, 616; C.L. FROMMEL, Kirche, Kunst und Denkmalpflege: Zum Problem des Hochaltars von S. Stefano Rotondo, in: *Kunstchronik* 40 (1987), 95.

93 Frommel, in: Frommel-Adams, 10.

94 Auch die Formulierung von Basis oder Kapitell nimmt bereits Peruzzis spätere Manier vorweg (Frommel 1967/68, T. XXII cff.; XXXIII bff., LVI aff., LXVV, LXXIV b, LXXVI, LXXIX bff.; Wurm, 1-7, 54, 87, 105, 157 ff., 232 f., 348, 361, 432, 451, 453, 457, 469, 473).

95 Frommel 1987 (s. Anm. 92), 89, fig. 3.



36. B. Peruzzi, Innenraum von S. Stefano Rotondo (vor 1505(?)) (Sant. 161 r)

Wenn der Zeichner auf U 2059 A die archaische Buchstabe-
 bierung etwa von „chuesto“ konsequent vermeidet, die
 schnörkeligen Ausschwingungen der Buchstaben reduziert
 und der Schrift einen energischeren Duktus verleiht, so
 sind dies wohl Indizien eines Reifungsprozesses, die für
 eine Datierung ans Ende dieser frühen Jahre, also vielleicht
 sogar erst gegen 1503/04, sprechen. Andere Blätter wie die
 Phantasiearchitekturen könnten hingegen schon bald nach
 1500 entstanden sein, als Peruzzi noch seiner Sieneser Lehr-
 zeit verhaftet und mit den römischen Monumenten weni-
 ger vertraut war. Keines läßt sich jedoch in Stil oder Dar-
 stellungsweise mit der Zeit nach 1520 vereinbaren, wie
 neuerdings vermutet wurde⁹⁶. Damals hatten sich im Ge-
 folge Bramantes und seiner Schüler längst neue Maßstäbe
 durchgesetzt, die auch für den weiten Kreis von Mitarbei-
 tern und Antikenkennern wie etwa Bernardo della Volpaia,
 Domenico da Varignana, Jean de Chenevières, Riniero da
 Pisa oder, wie wir sahen, den Autor des Kasseler Kodex
 verbindlich waren⁹⁷. Selbst Meister des zweiten und dritten
 Gliedes hätten sich nach 1520 kaum mehr mit den An-
 tikenaufnahmen unserer Gruppe zufriedengegeben, die

doch vor 1505 noch echte Pionierleistungen bedeuteten.
 Auch ist es wenig wahrscheinlich, daß ein retardierender
 Mitarbeiter Peruzzis noch zwanzig Jahre nach Blättern wie
 dem Dioskurenrelief und dem „Knaben mit der Gans“, die
 schon durch ihre Beischriften in den Beginn des Jahrhun-
 derts datiert sind, in gleicher Manier das Bayonner Blatt
 zeichnete. Schon durch den Obelisk auf verso ist es aufs
 engste mit dem Oxforder Blatt verbunden⁹⁸ (Abb. 21, 38,
 39). Unter den Obelisk beider Blätter fehlen bezeichnen-
 derweise jedoch gerade der 1512 auf dem Monte Citorio
 ausgegrabene, vor allem aber der von Peruzzi um 1519 bei
 S. Rocco entdeckte, den ein enger Mitarbeiter schwerlich
 unterschlagen hätte⁹⁹.

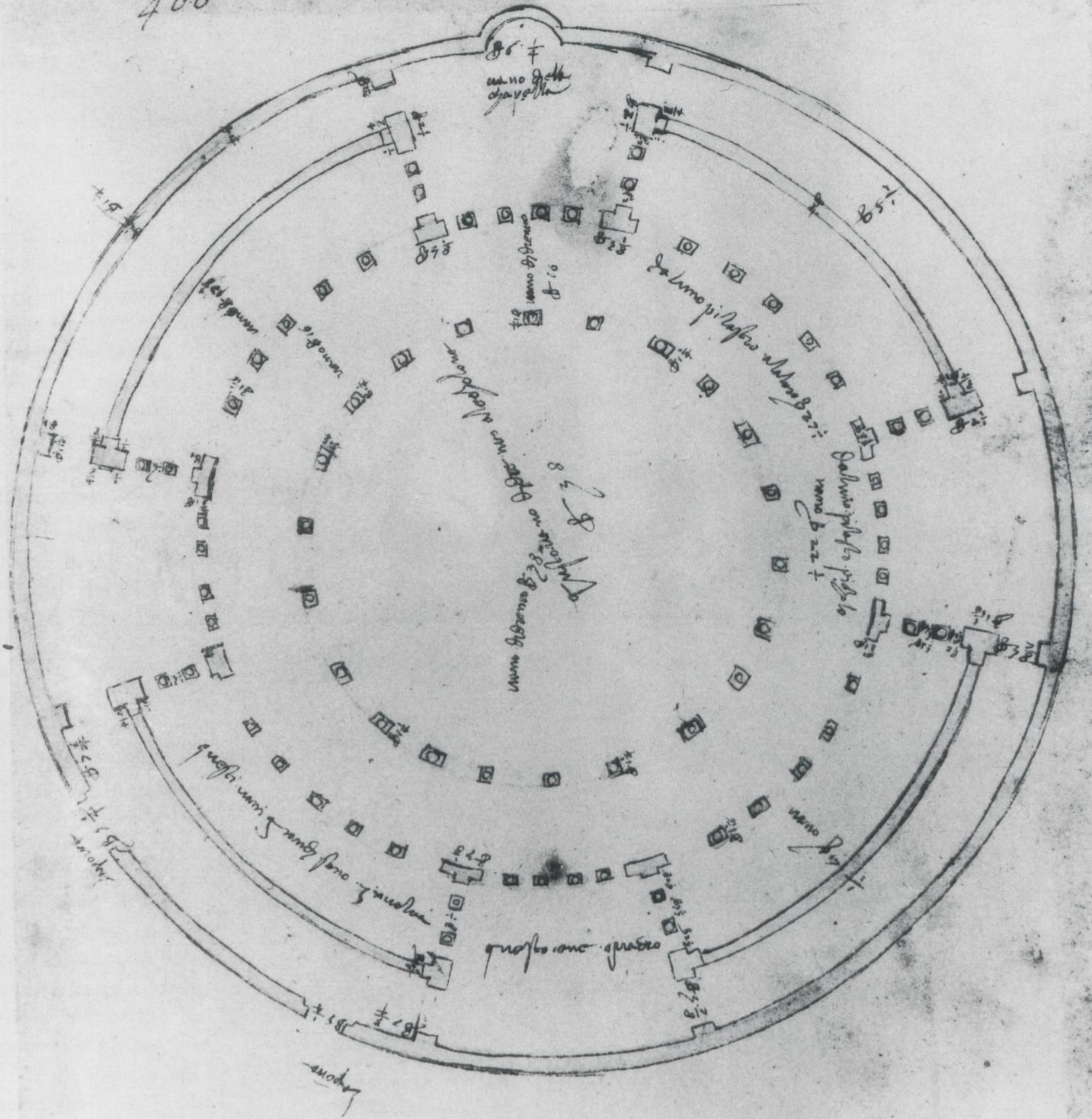
98 s. o. S. 160.

99 Frommel 1961 (s. Anm. 8), 174; Wurm, 26–31, 47; Günther, 226,
 257, 337; auf U 631 A v, wohl einer späten Kompilation nach Vorla-
 gen anderer, figuriert neben dem vatikanischen Obelisk und je-
 nem „nel circo di antonino caracalla a san sebastiano“ nur noch einer
 der beiden bei S. Rocco gefundenen (Wurm, 456). Auf U 3956 A
 (Ferri, 81, 88, 97) skizziert Peruzzi eine Rekonstruktion des Augu-
 stusmausoleums mit den beiden Obelisk, und die Datierung des
 Blattes um 1520 wird durch die Grottesken auf verso bestätigt, de-
 ren Medici-Ring auf einen Zusammenhang mit Peruzzis Entwürfen
 für die Gartenloggia der Villa Madama deutet (Frommel 1967/68,
 101 ff.).

96 Nesselrath (s. Anm. 1).

97 Frommel, in: Frommel-Adams, 34 f.

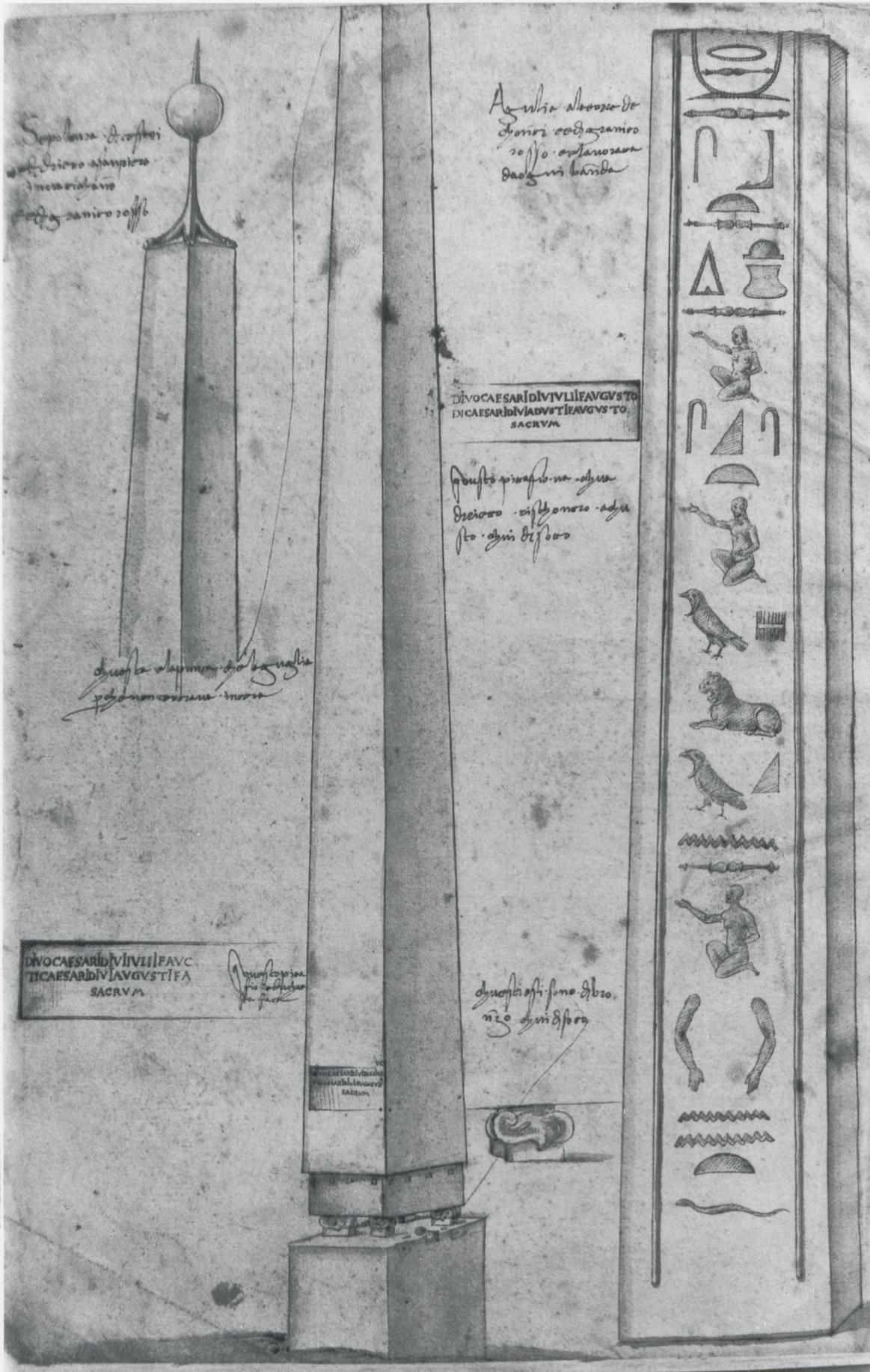
760



* * * * *



37. B. Peruzzi, Grundrißrekonstruktion des Umbaus von S. Stefano Rotondo, vor 1505(?) (U 2059 Ar)



38. B. Peruzzi, Obelisk bei St. Peter, vor 1505 (?) (Bayonne, Musée Bonnat, Inv. 1342v)

3. PERUZZIS ERSTE ARCHITEKTUREN IM LICHT SEINER FRÜHEN ZEICHNUNGEN

Die einzigen ausgeführten Werke Peruzzis, die sich in eine chronologische Beziehung zu diesen frühen Zeichnungen bringen lassen, entwarf er für die Brüder Chigi, und zwar die 1505 vollendete Villa Le Volte bei Siena für Sigismondo und die im gleichen Jahre begonnene Farnesina für Agostino¹⁰⁰. Die Pseudo-Cronaca-Gruppe müßte also zwischen den Projekten für diese beiden Bauten entstanden sein, kaum vor 1501, aber auch keinesfalls nach 1504. Während nun die Villa Le Volte noch bis ins Detail den Einfluß Francesco di Giorgios verrät, aber keinerlei Wirkung eines intensiveren Antikenstudiums, steht die Farnesina bereits ganz in der römischen Tradition. Nur ihr Baukörper ist weitgehend symmetrisch, nur ihre Pilasterordnung kohärent und kontinuierlich und trotz ihrer Schlankheit den antiken Vorbildern sogar noch einen Schritt näher als jene der Cancelleria, die zweifellos für die Farnesina vorbildlich war. Nur die Loggien der Farnesina öffnen sich im antiken Theatermotiv; nur ihr Fries, ihre Wände und ihre Bogenzwickel waren nach Art der Triumphbögen mit echten und fingierten Reliefs geschmückt. In all dem ist Bramantes Einfluß allerdings noch sehr viel schwächer als etwa der Cronacas, vor allem aber Giuliano da Sangallos, dessen genau gleichzeitiger Entwurf U 293 A für die Loggia der päpstlichen Fanfaren allenfalls in der etwas kanonischeren Dorica über die Farnesina hinausgeht¹⁰¹.

Nun erreichen auch die Phantasie-Architekturen der Pseudo-Cronaca-Gruppe noch nicht entfernt jene Ausgewogenheit in der Artikulierung des Baukörpers, wie sie die Farnesina auszeichnet – schon dies ein gewichtiges Argument für eine Datierung der Zeichnungen deutlich vor 1505. Selbst den reinen Architekturaufnahmen der Gruppe fehlt noch jene Souveränität und Sicherheit, wie man sie dem Entwerfer der Farnesina zutrauen möchte. Tatsächlich gibt es einige Elemente, in denen die Phantasie-Architekturen eine größere Nähe zur Villa Le Volte zu erkennen geben. So bleiben etwa in den beiden Bauten auf Sant. 162r die Pilaster ebenfalls auf die Seiten beschränkt und verkröpfen sich in dem Sakralbau rechts im Gebälk¹⁰² (Abb. 24); so sind die umlaufende Sockelbank und die oft überhöhte Frieszone ebenfalls häufig mit Paneelen gegliedert, und so stützen die Fensterädikulen fast aller Bauten ähnliche Doppelvoluten wie die Inschrifttafel über dem

Hauptportal der Villa Le Volte¹⁰³ (Abb. 25). Schließlich sind auch die Pilasterschäfte oft paneelartig vertieft und noch schlanker proportioniert als an der Farnesina. Ihre Kapitelle entsprechen eher dem korinthisierenden Typ des ausgehenden Quattrocento, wie wir ihn auch an der Villa Le Volte und der benachbarten Kapelle finden, als den schmucklosen Details der Farnesina.

Es scheint somit, als sei der junge Peruzzi bald nach Francesco di Giorgios Tod und dem Baubeginn der Villa Le Volte, also spätestens gegen 1502, nach Rom gekommen und habe damals bereits einen Teil dieser Zeichnungen angefertigt. Durch seine intensive Auseinandersetzung mit den antiken wie mit den neueren Bauten und den führenden Architekten Roms hätte er sich dann während der folgenden zwei bis drei Jahre Schritt um Schritt jene frühe Meisterschaft erworben, die der Farnesina noch heute ihren besonderen Rang unter allen zeitgenössischen Bauten sichert. Dieser Weg ist aber in den Zeichnungen unserer Gruppe nur partiell nachzuvollziehen. Immerhin finden wir im „palazzo di chatellina“ einen der Farnesina durchaus vergleichbaren Baukörper mit umlaufender Pilasterordnung in zwei sich verjüngenden Geschossen und bekrönendem Belvedere (Abb. 26). Und immerhin ist die Wand im „tenpio de tutti a dea“ auf Sant. 159r oder im Herkulesbau auf Sant. 163v ähnlich lückenlos mit triumphbogenartigen Reliefs geschmückt und der „tenpi iove“ auf Sant. 165r sogar mit einem überhöhten Fries mit Reliefs und quadratischen Mezzaninfenstern ausgestattet¹⁰⁴ (Abb. 25, 27). Schließlich interessiert sich Peruzzi in den Architekturaufnahmen der Gruppe vor allem für parataktische Systeme der Antike mit einzelnen Säulen oder Pilastern, wie sie dann für die Farnesina vorbildlich wurden¹⁰⁵. Wir dürfen jedoch davon ausgehen, daß er zwischen den Zeichnungen der Pseudo-Cronaca-Gruppe und dem Projekt für die Farnesina noch eine lange Reihe reiferer Studien anfertigte, die sich nicht erhalten haben.

Peruzzis bramanteske Phase setzte offenbar erst nach 1505 ein, als er in den Zeichnungen des Cod. Magl. II. I. 429 die präzise Wiedergabe von Kapitellen und Gebälken lernte, die Diokletiansthermen vermaß und das dorische Gebälk von St. Peter kopierte. Spätestens seit 1508 zog ihn dann Bramante auch zur Ausmalung der päpstlichen Bauten heran¹⁰⁶ (Abb. 18). Er muß Peruzzi schon des-

100 Frommel 1961, 106–109, 120–137.

101 S. Borsi, 423 ff.

102 Bartoli, 10, fig. 35f.

103 Dieses Motiv stammt gleichfalls aus der Antike (s. etwa Codex Mellon, New York, f. 36v).

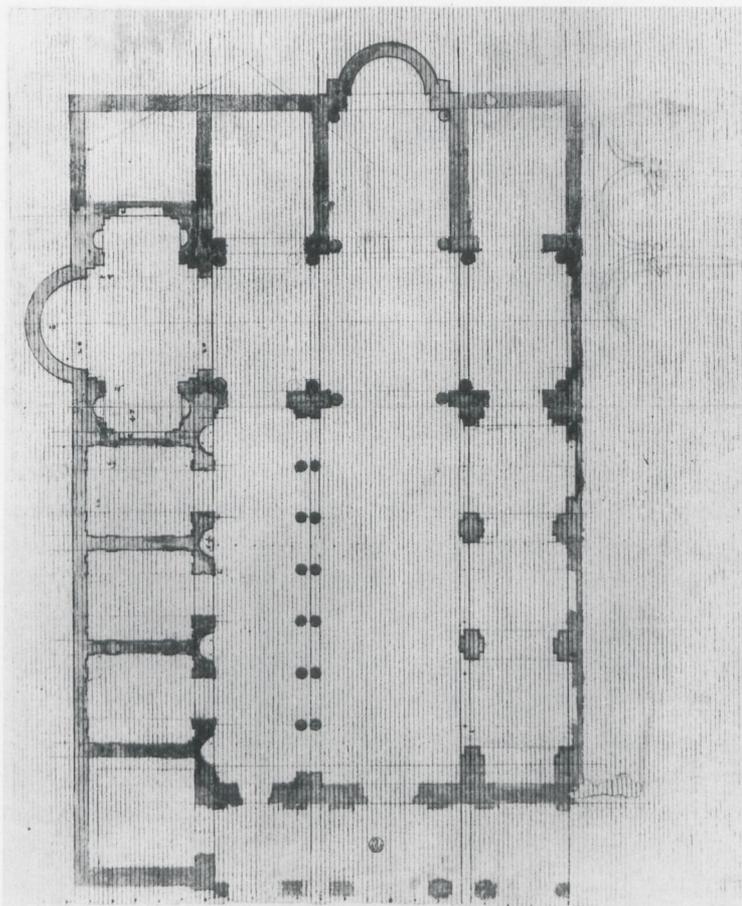
104 Bartoli, 10, fig. 33, 37, 41.

105 Op. cit., 9, fig. 23, 25, 27, 29.

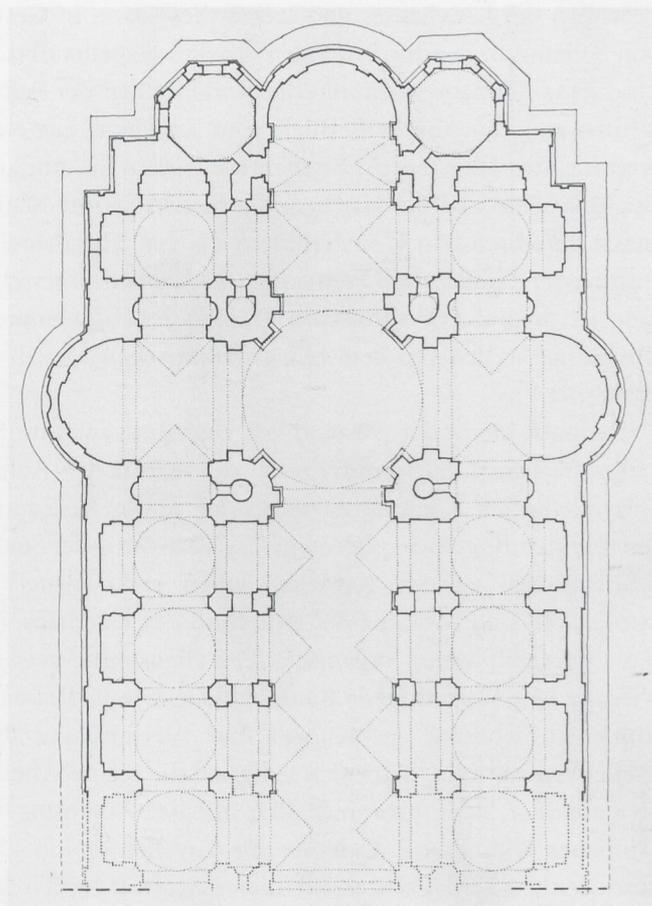
106 S. o. S. 156 ff., C. L. FROMMEL, eine Darstellung der „Loggien“ in Raffaels „Disputa“. Betrachtungen zu Bramantes Erneuerung des



39. B. Peruzzi, römische Obeliskten, vor 1505(?) (Oxford, Christ Church, Inv. 0814r)



40. B. Peruzzi, Entwurf für S. Francesco a Ripa, um 1508(?) (U 1643 Ar)



41. Carpi, Grundrißrekonstruktion der „Kathedrale“
(nach S. Benedetti)

halb bevorzugt haben, weil dieser antike Dekorationssysteme genauer kannte und architektonischer umzusetzen verstand als die meisten seiner Zeitgenossen. In der Tat bezeugen schon die Grottesken im Treppenhaus der Rocca von Ostia seine intime Vertrautheit mit den Dekorationen der Domus Aurea, die er auf U 1638 Orn. studiert hatte¹⁰⁷ (Abb. 7).

Während dieser Jahre ständiger Annäherung an Bramante scheint er sich mit der Erneuerung von S. Francesco a Ripa befaßt zu haben. Die mittelalterliche Basilika stand Bramantes Projekt von 1508/09, die Via della Lungara bis zur Ripa Grande zu verlängern, im Wege, und so mag der Papst mit dem Gedanken gespielt haben, der neuen Pilgerstraße zu einer eindrucksvollen Station und dem eigenen Orden zu einem glanzvollen Gotteshaus zu verhelfen¹⁰⁸. Peruzzi brauchte demnach weder auf den alten Baubestand

noch auf den alten Bauplatz Rücksicht zu nehmen und konnte auf U 1643 A einer bescheidenen rechten Alternative eine aufwendigere linke gegenüberstellen¹⁰⁹ (Abb. 40). Bezeichnenderweise folgt er im Grundrißtypus noch seinem Lehrer Francesco di Giorgio, der auf f. 12v des Codex Salluziano eine Basilika mit Doppelsäulen und Querarmen vorgeschlagen hatte¹¹⁰. Doch sowohl das in Feder vorgezeichnete Raster, das hier auf vertikale Koordinaten im Abstand von 1 palmo beschränkt bleibt, als auch die lockere, an den Rändern verschwimmende Aquarellierung sind die gleichen wie auf dem Grundriß U 4128 A der Maxentius-Basilika und gleichfalls von Bramantes wenig früheren Projekten für St. Peter inspiriert¹¹¹ (Abb. 17). Bramantes Einfluß ist aber auch in einer Reihe von Details zu beobachten. Ähnlich wie im Chor von St. Peter wiederholen die Doppelpilaster der massigen Kapellenarkaden die jonischen Dop-

Vatikanpalastes in den Jahren 1508–1509, in: *Festschrift für E. Trier zum 60. Geburtstag*, Berlin 1981, 114ff.

107 S. o. S. 146; N. DACOS, *La découverte de la Domus Aurea et la formation des grotesques à la Renaissance*, London–Leiden 1969.

108 M. TAFURI, in: FROMMEL, RAY, TAFURI, *Raffaello Architetto*, Mailand 1984, 67.

109 A. BRUSCHI, *Prima del Brunelleschi: verso un'architettura sintattica e prospettica. II – Da Giotto a Taddeo Gaddi al Tardotrecento*, in: *Palladio* (1979), 29, Anm. 53.

110 Francesco di Giorgio Martini, *Trattati di architettura, ingegneria e arte militare*, ed. C. MALTESE, Mailand 1967, I, T. 20.

111 s. o. S. 153 ff.

pelsäulen des Langhauses und setzen diese dann in Gestalt von Serliane an den Innenwänden der drei Kapellen fort¹¹². Und ganz bramantesk muten die Rundnischen der Seitenschiffswände an, die dem Blick vom Langhaus aus einen wohlthuenden Halt bieten. Bramantesk wirken die Anräume der Querarme und die Nischen, die beiderseits die Mauermaße aufzählen. An U 3 A erinnern die von Thermensäulen inspirierten Säulen des Querhauses. Schließlich unterscheiden sich auch die rhythmischen Travéen des Fassadenportikus grundsätzlich von dem rein parataktischen System der Farnesina.

Dennoch bleibt der Abstand von Bramante auch im Detail beträchtlich. So vermitteln auf der marginalen Aufrisskizze lediglich Kämpfer zwischen den jonischen Kapitellen und den Bögen. So überzeugt das Verhältnis der Seitenschiffnischen zu den Kapellenwänden mehr visuell als strukturell, und so wirkt der Anschluß des Langhauses an das Querschiff wenig organisch. Vor allem fehlt aber der Vierung jene ausstrahlende Räumlichkeit, wie sie Bramante durch Ausdehnung der Kuppel und Abschrägung ihrer Pfeiler erreichte. Ja, hätte sich lediglich die rechte Alternative erhalten, dann gäbe man sich mit der Ableitung von Giulianos Kirchlein S. Caterina alle Cavallerote von 1508 zufrieden¹¹³. Daß Peruzzi auf dieser Stufe lediglich bramanteske Motive einsetzt, lehrt auch ein Blick auf das wohl nur wenig spätere Sakralbauprojekt U 1304 A A. da Sangallo d. J., das Bramantes Sinn für den plastischen Baukörper und den expansiven Innenraum viel unmittelbarer und authentischer widerspiegelt¹¹⁴. Andere Bauprojekte Peruzzis aus diesen Jahren sind bislang nicht zum Vorschein gekommen, und erst um 1513/14 sollte Alberto Pio da Carpi ihm die Chance geben, sich als legitimen Erben Bramantes auszuweisen¹¹⁵ (Abb. 41). In der Tat gelang es Peruzzi dort, die Unsicherheiten und Widersprüchlichkeiten des Projektes U 1643 A zu überwinden, ja, der spezifischen Wandstruktur und der expansiven Räumlichkeit Bramantes sogar noch näher zu kommen als A. da Sangallo d. J. In seinen Altersprojekten für S. Domenico in Siena und St. Peter

sollte Peruzzi erneut auf Motive wie die Doppelkolonnade oder die Anräume von U 1693 A zurückgreifen¹¹⁶.

So muß Peruzzis architektonische Laufbahn schon unmittelbar nach der Planung der Farnesina in eine vieljährige Krise eingetreten sein. In den Jahren 1506–1508, als er sich Bramante zuwandte, hatte er einen Bau zu vollenden, den er im vorbramantesken Geiste konzipiert hatte und zu dessen gestalterischen Prinzipien er sich wohl nurmehr partiell bekannte.

Vielleicht hatte er sogar um 1505, als er noch unter dem Einfluß Giulianos und Cronacas stand, ein dekorativeres Detail vorgesehen, und nahm erst während der Ausführung Korrekturen vor, um den Bau dem Geiste Bramantes anzunähern. Dies gilt natürlich ganz besonders für die Fassadenmalereien und den Stuckfries, dessen Putten schon unverkennbar raffaeleske Züge tragen. In der Loggia di Galatea schuf er dann gegen 1509 ein Dekorationssystem, das nicht nur antikischer, sondern auch kohärenter und stimmiger war als in den gleichzeitigen Fresken Pinturicchios, Peruginos und Sodomas, ja sogar Michelangelos und Raffaels¹¹⁷. Doch der letztlich vorbramanteske und damit weniger antike Charakter der Farnesina kann auch die Zeitgenossen nicht ganz befriedigt haben. Jedenfalls erhielt auch er, ganz ähnlich wie Giuliano, zunächst keine weiteren Aufträge, und selbst sein Gönner Agostino Chigi ließ um 1512/13 den benachbarten Marstall und die Grabkapelle bei S. Maria del Popolo von Raffael, Bramantes echtestem Erbe, entwerfen¹¹⁸.

Postscriptum:

Erst nach Abschluß der Arbeit wurde mir eine unbekannt Zeichnung Peruzzis zugesandt¹¹⁹ (Abb. 42). Sie hat nichts mit seinem Frühwerk zu tun und gehört wohl in die Jahre unmittelbar vor dem Sacco di Roma¹²⁰. Sie mißt 13,2×20,5 cm, ist in Feder gezeichnet und in schwarzer Kreide vorskizziert. Der unter der Last der Weltkugel gebückte Atlas sollte vielleicht als Vorlage eines Goldschmiedes für eine Uhr oder ein astronomisches Gerät dienen.

112 Wolff Metternich-Thoenes, 112 ff.

113 C. L. FROMMEL, S. Caterina alle Cavallerote, un possibile contributo alla tarda attività romana di Giuliano da Sangallo, in: *Palladio* 7 (1962), 18–25; G. SATZINGER, *Antonio da Sangallo der Ältere und die Madonna di San Biagio bei Montepulciano*, Tübingen 1991, 132 ff.

114 C. L. FROMMEL, Raffael und Antonio da Sangallo der Jüngere, in: *Raffaello a Roma. Il convegno del 1983*, Rom 1986, 265, fig. 2.

115 Frommel 1961, 144 ff.; S. BENEDETTI, La sperimentazione di Baldassarre Peruzzi: il Duomo di Carpi, in: *Baldassarre Peruzzi pittore, scultore e architetto nel Cinquecento*, ed. M. FAGIOLO und M. L. MADONNA, Rom 1987, 65 ff., fig. 5.

116 Wurm, 244 f., 353, 495, 497, 499, 501 f.

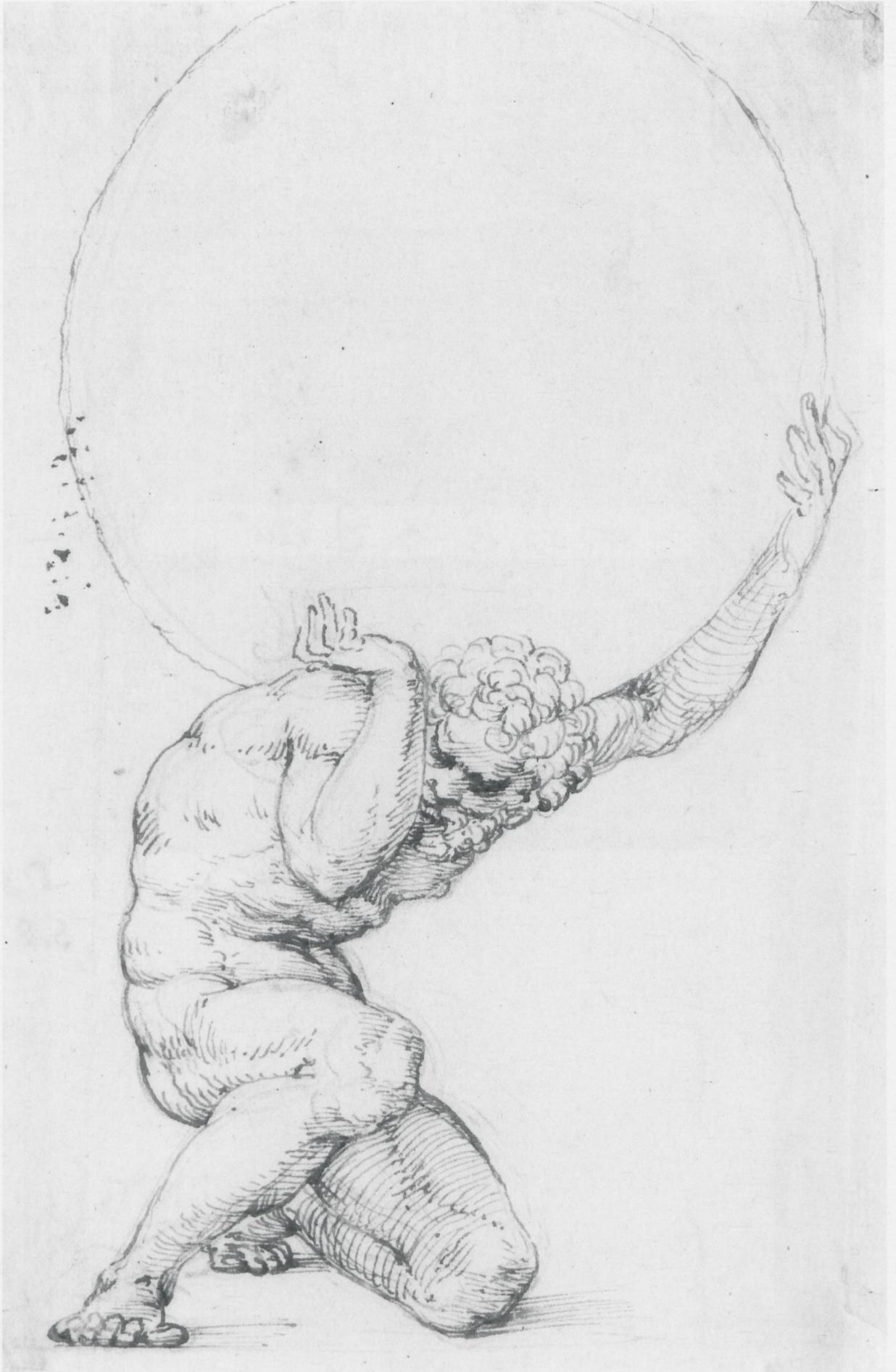
117 Frommel 1991 (s. Anm. 9), 58 ff.

118 Frommel 1973, II, 163 ff.

119 Im Februar befand sich das Blatt im Besitz der Kunsthandlung von K. Bellinger in München, der ich für die Erlaubnis danke, es hier publizieren zu dürfen. Auf verso findet sich lediglich eine Klassifizierung von späterer Hand als „sc.r.“ (scuola romana). Es stammt aus einem der Borghese-Albums (dazu s. P. SCARPA, A Venetian Seventeenth-Century Collection of Old Master Drawings, in: *Drawings Defined*, ed. W. STRAUSS u. T. FELKER, New York 1987, 381 ff.).

120 vgl. Frommel 1967/68, 137 f., Kat. 100, 102, 103, T. LXXIV a, LXXV.

42. B. Peruzzi,
Atlas mit
Weltkugel
(Kunsthandlung
U. Bellinger,
München)



Abbildungsnachweis: Archivio di Stato, Milano 8; Archivio di Stato, Roma 31; Archivio di Stato, Siena 3 g; Biblioteca Nazionale, Firenze 3 c–e, 11, 12, 30, 32; Christ Church, Oxford 20, 39; Katrin Bellinger 42; Kupfer-

stichkabinett, Dresden 16, 17; Musée Bonnat, Bayonne 21, 38; Muzeum Norodowo, Krakau 19; Sopr. Gall. Firenze: alle übrigen