

CHRISTOPH LUITPOLD FROMMEL

## Die Baugeschichte von St. Peter bis zu Paul III.

### *Die Vorgeschichte*

Die Peterskirche war im Laufe des Mittelalters zum religiösen Zentrum des westlichen Abendlandes aufgestiegen (Kat. Nr. 106).<sup>1</sup> Ursprünglich Grabkirche des Apostelfürsten Petrus und Begräbniskirche der römischen Gemeinde, wurde sie mehr und mehr zum wichtigsten Ziel der europäischen Pilger und gewann seit dem 13. Jahrhundert auch zunehmend Bedeutung als Rahmen für die großen päpstlichen Zeremonien. Doch das Mittelschiff der konstantinischen Basilika hielt mit seiner ungewöhnlichen Breite von über 23 Metern und seinen dünnen Mauern dem Gewicht des offenen Dachstuhls immer weniger stand. Die Apsis, in deren Zentrum die großen Papstmessen stattfanden und in deren Scheitel der Papst thronte, reichte mit ihrem Durchmesser von achtzehn Metern für den wachsenden Hofstaat nicht mehr aus, der Hochaltar war durch eine Art Chorschranke partiell verdeckt (Abb. 1). Das Kapitel von St. Peter, das im Laufe des Quattrocento auf 92 Mitglieder anwuchs, saß bis 1478 am Ende des Mittelschiffes und bildete eine weitere Barriere zwischen den Gläubigen und dem Geschehen im Presbyterium.<sup>2</sup> Beide Flanken der Basilika waren mit Kapellen und Oratorien zugebaut und selbst einige Interkolumnien des Mittelschiffes mit Altären besetzt, so daß es den Päpsten und anderen Würdenträgern immer schwerer fiel, einen repräsentativen Ort für ihre Grabkapellen zu finden. Die Seelenmessen, die die Kanoniker an all diesen Altären lasen, gehörten zu ihren wichtigsten Einnahmequellen. Gleichzeitig fanden eine Fülle weiterer Zeremonien wie Messen für die zahlreichen Heiligen, Taufen, Bestattungen oder Beichten in der Basilika statt.

Auch dem wachsenden Anstrom der Pilger, die dem Petrusgrab greifbar nahe kommen wollten, war der überladene Raum mit seiner einzigen Eingangsfront und dem relativ engen Querhaus kaum gewachsen. Die Loggia, von der aus der Papst bei feierlichen Anlässen der Menge seinen Segen erteilte, war

bis 1460 lediglich in Holz vor das Atrium gezimmert.<sup>3</sup> All dies veranlaßte Nikolaus v. (1447 – 1455), den ersten Papst seit dem avignonesischen Exil, der wieder ununterbrochen in Rom residierte, eine durchgreifende Erneuerung ins Auge zu fassen.<sup>4</sup>

Um Rom in eine moderne Papstresidenz zu verwandeln, mußten aber nicht nur die Basilika und ihr Atrium erneuert werden, sondern auch der angrenzende Papstpalast, die Verbindungstreppe zwischen Palast und Basilika, das Verteidigungssystem und das Straßennetz der Stadt. Noch auf dem Totenbett äußerte Nikolaus, die volle Autorität der Kirche werde dem Gläubigen erst in grandiosen Gebäuden wirklich nahe gebracht.<sup>5</sup> Sein Biograph Manetti feiert ihn als den eigentlichen Architekten, als neuen Salomon, der nicht nur die antiken Weltwunder, sondern sogar die Werke des alten Bundes übertreffen werde.

Nikolaus wollte das alte Langhaus verstärken und mit nischenartigen Kapellen versehen, also wohl den größeren Teil der alten Anbauten zerstören, außerdem alle Grabmäler aus dem Sakralraum verbannen. Jenseits der überkuppelten Vierung sollte eine Tribuna von etwa 46 Metern Länge das Langhaus fortsetzen und ein Gestühl für die Kardinäle und den Hofstaat sowie für das Kapitel aufnehmen (Abb. 2). Der Thron des Papstes sollte erhöht und weithin sichtbar in der halbrunden Apsis stehen, der Hochaltar wohl unter dem Triumphbogen.<sup>6</sup> Die vermutlich tamburlose Vierungskuppel und ihre lichterfüllte Laterne sollten demnach vor allem das Petrusgrab und das weite Areal vor dem Hochaltar auszeichnen, auf dem sich während der Papstmessen das Zeremoniell voll entfalten konnte. So wie im Florentiner Dom der Altar in Richtung der Apsis verschoben worden war<sup>7</sup>, sollte hier das Petrusgrab etwas westlich des Kuppelzentrums liegen und wohl ähnlich wie dann das Grab Cosimo de' Medicis in S. Lorenzo durch ein Gitter im Fußboden vage sichtbar sein.<sup>8</sup>

Dieses großangelegte Projekt stand offensichtlich unter dem Eindruck von Brunelle-



Abb. 1 Giulio Romano, Innenansicht von  
Alt-St.-Peter, Vatikan,  
Fresko in der Sala di Costantino (Detail)

schis Florentiner Kirchen. Nach dem Vorbild von deren Kuppelräumen wäre auch in Rom eine »Capella magna« für die päpstlichen Messen entstanden. Die breiteren Querarme sollten die Zirkulation der Pilger verbessern und mit ihrem intensiven Oberlicht, ihren Kreuzgratgewölben und ihren Kolossalsäulen den Glanz imperialer Thermensäle evozieren. Durch das von Campanili flankierte Vestibül wäre man ins Atrium gelangt, während die Benediktionsloggia bei oder sogar auf dem Turm Nikolaus' v. geplant war, also relativ weit vom Atrium entfernt.

Als Nikolaus v. 1455 starb, ragten die Mauern des Chorarmes bereits etwa 7,60 Meter hoch und fast ebenso stark aus dem Boden.<sup>9</sup> Erst Paul II. (1464 – 1471) wollte Roscellinos Tribuna für das Heilige Jahr 1475

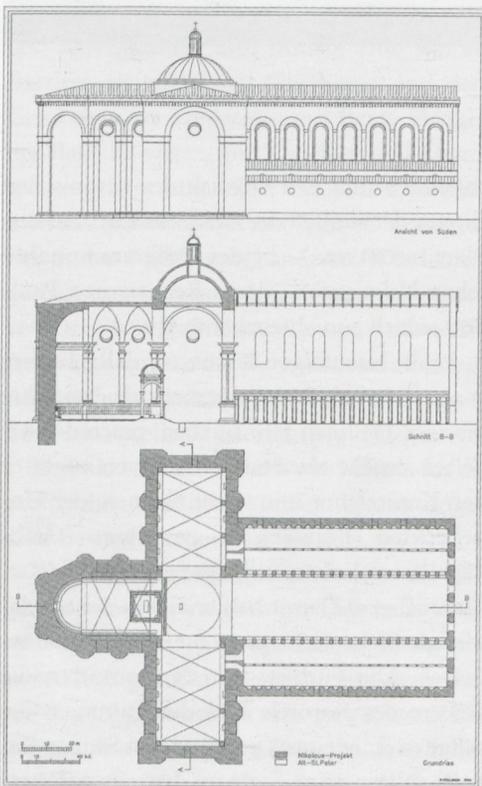
vollenden und den Obelisk des neronischen Circus, der südlich der Basilika stand, auf den Platz versetzen – beides Programmpunkte schon Nikolaus' v., deren Realisierung Pauls Tod jedoch zunichte machte.<sup>10</sup>

Pauls Nachfolger Sixtus IV. della Rovere (1471 – 1484), dem noch mehr als drei Jahre bis zum Heiligen Jahr blieben, brach die Arbeiten erneut ab. Statt dessen vereinigte er den Kapitelchor mit seiner eigenen, der Unbefleckten Empfängnis geweihten Grabkapelle am linken äußeren Seitenschiff (Kat. Nr. 106 »z«) Damit half er einem der aus damaliger Sicht wichtigsten funktionellen Mängel ab. Die Fürbitte der Gottesmutter, die Gebete des Kapitels und die frommen Gesänge in einer eigens gegründeten Sänger-Kapelle sollten seine Seele ins Jenseits geleiten.

Obwohl er zu den aktivsten Bauherren des Quattrocento gehörte und in Rom allein der Jungfrau Maria drei weitere Sakralbauten errichtete, nahm er denn auch bis zu seinem Tod kein neues Projekt für die Basilika in Angriff.

Eine postume Erklärung für dieses rätselhafte Verhalten liefert der Augustinergeneral Egidio da Viterbo (1469 – 1532), ein enger Vertrauter von Sixtus' Neffen Papst Julius II.: Eine göttliche Stimme habe Sixtus wie einst David bedeutet, die Erneuerung des Tempels einem seiner Nepoten zu überlassen, und darum habe Sixtus dann auch drei seiner Neffen zu Kardinälen erhoben.<sup>11</sup> In der Tat vertrauten Giuliano und der viel jüngere Raffaele Riario stets auf diese geheimnisvolle Prophezeiung und strebten mit allen Mitteln nach der Tiara. In einer dem Neubau von St. Peter gewidmeten Bulle vom Februar 1507 bekennt Julius sogar, seit seiner Erhebung zum Kardinal habe er immer im Sinn gehabt, die Apostelkirche zu erneuern und zu vergrößern<sup>12</sup> – ein Plan, der entweder seine Wahl zum Papst oder zumindest einen dominanten Einfluß auf den regierenden Papst voraussetzte.

Abb. 2 Rekonstruktion des Projektes Nikolaus' v. für den Umbau der Basilika (Zeichnung P. Föllbach)



### Julius II. (1503 – 1513)

Als Giuliano della Rovere am 1. November 1503 endlich sein Ziel erreichte, war er erst seit wenigen Monaten nach Rom zurückgekehrt. Nach seiner Flucht im Jahr 1494 hatte er sich aufs engste an die französischen Könige angeschlossen und auf den Sturz Alexanders VI. hingearbeitet.<sup>13</sup> Er hatte jahrelang in Frankreich gelebt und kannte dessen Kathedralen und Schlösser. Giuliano da Sangallo (um 1445 – 1516), der 1494 seinen Palast in Savona entworfen hatte, war ihm dann für einige Zeit nach Frankreich gefolgt und hatte sogar dem französischen König ein Palastmodell präsentiert.<sup>14</sup> Mit Sangallo mag der Kardinal auch die antiken Monumente Südfrankreichs besichtigt und schon damals Baupläne für den Fall seiner Wahl erörtert haben.

Seinen künftigen Architekten Donato Bramante lernte er wohl erst im Spätsommer 1503 in Rom wirklich kennen. Die wenigen römischen Bauten, die Bramante bis dahin begonnen hatte – der Kreuzgang von S. Maria della Pace, der Tempietto und der Palazzo Caprini –, vor allem aber eine ungewöhnliche Übereinstimmung ihrer architektonischen Vorstellungen müssen den Papst überzeugt haben, Bramante sofort in seine Dienste zu nehmen. Giuliano da Sangallo traf erst im Frühjahr 1504 in Rom ein, als Bramante bereits das erste der großen vatikanischen Projekte, den Cortile del Belvedere, begonnen hatte.<sup>15</sup>

Es war dies der ehrgeizige Versuch, die Tradition der römischen Kaiserzeit mit den neuesten Tendenzen der europäischen Höfe zu verschmelzen und den Vatikan zur glanzvollsten Residenz des Abendlandes auszubauen. Während dieser ersten Wochen des neuen Pontifikates dachten der Papst und sein Architekt allerdings kaum nur an einen villenartigen Annex, sondern – wie schon Nikolaus v. – gewiß auch an die Erneuerung des mittelalterlichen Palastes, der Basilika und des gesamten vatikanischen Viertels. In der Tat mündet die so nachdrückliche Tiefenachse des Cortile del Belvedere, verlängert man sie nach Süden, unmittelbar vor der Vorhalle der Basilika (Abb. 6).

Daß die Substanz des Papstpalastes nicht unantastbar war, bezeugt nun auch die Planung von Neu-St.-Peter. Egidio da Viterbo berichtet von einem frühen Projekt, das vielleicht sogar schon im Winter 1503/04, also vor Beginn des Cortile del Belvedere disku-

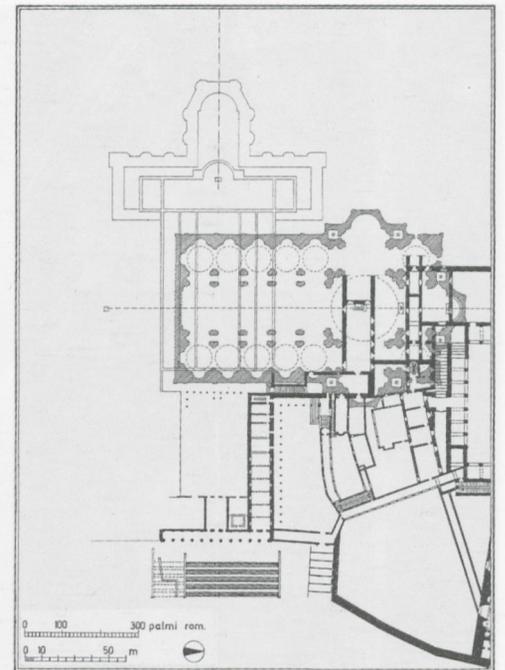


Abb. 3 Hypothetischer Vorschlag zur Rekonstruktion von Bramantes erstem Projekt für St. Peter (Zeichnung P. Föllbach)

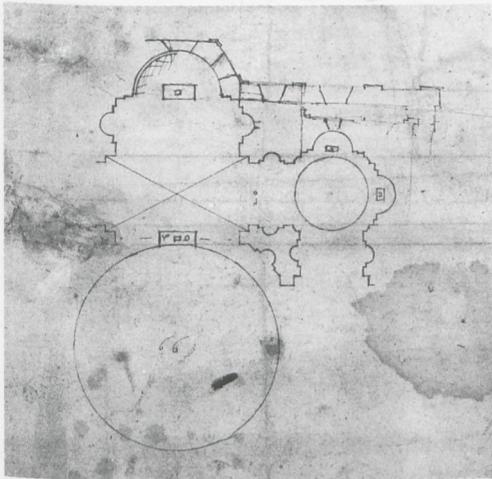
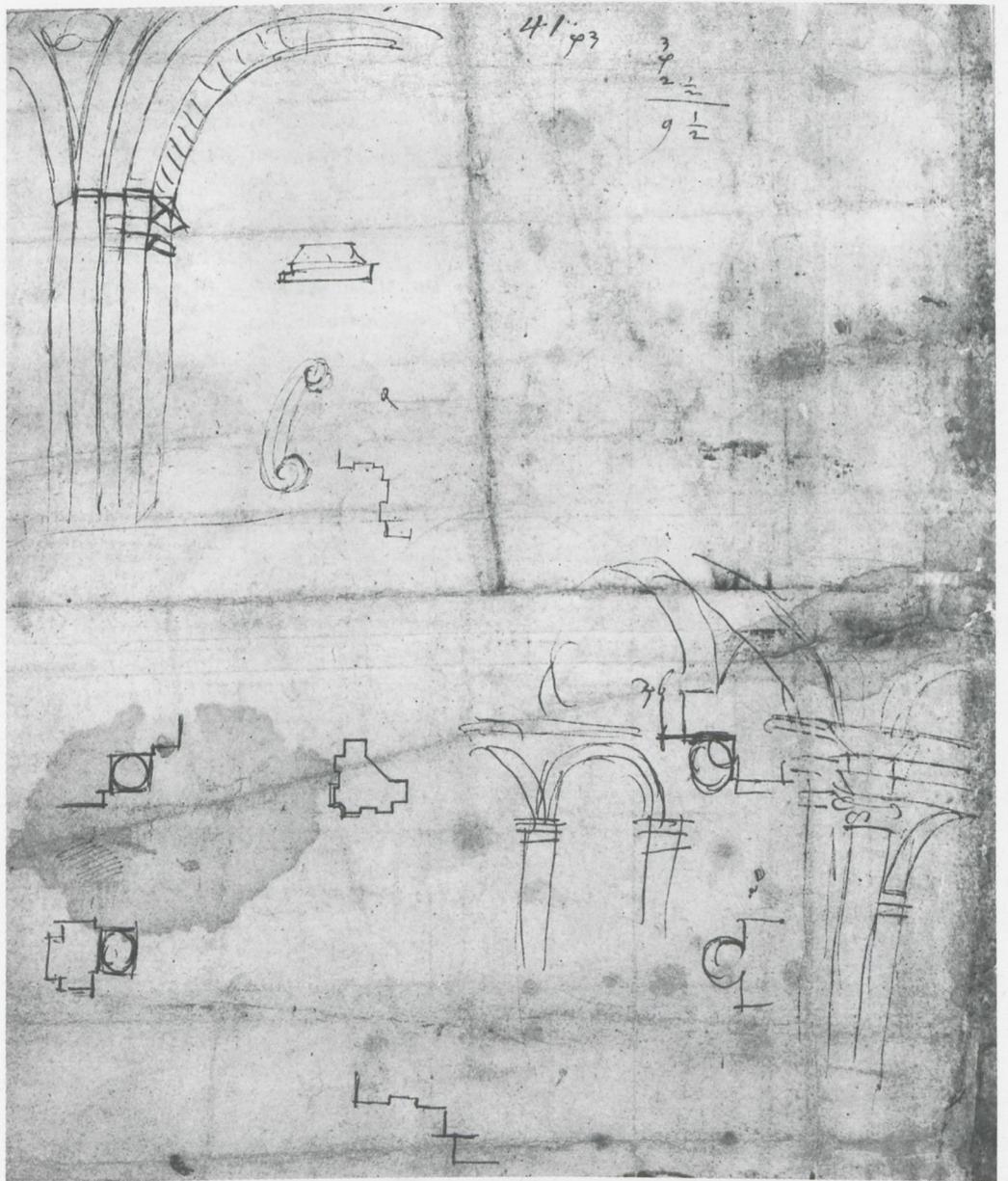


Abb. 4 Antonio di Pellegrino für Bramante,  
Grundrißprojekt vom März 1505, Florenz, Uffizien,  
Gabinetto dei Disegni e Stampe, 3 A recto

Rechts:  
Abb. 5 Antonio di Pellegrino und Bramante,  
Grund- und Aufrißskizzen für das Projekt  
vom März 1505, Florenz, Uffizien, Gabinetto dei  
Disegni e Stampe, 3 A verso

tiert wurde, keinesfalls aber nach dem Winter 1504/05, als die Planung für St. Peter in ein konkreteres Stadium eingetreten war. Bramante, so Egidio, habe den Papst überreden wollen, den Haupteingang der neuen Basilika auf den vatikanischen Obelisken auszurichten, also von Osten nach Süden zu verlegen, und das Petrusgrab in diese neue Längsachse zu verschieben (Abb. 3).<sup>16</sup> Der Papst habe sich jedoch geweigert, an die heiligen Orte zu rühren.

Schon Bramantes Mailänder Bauten hatten sich durch ihre ungewöhnliche räumliche Weite, ihre organische Hierarchie und ihre virtuose Belichtung ausgezeichnet, und seit seiner Übersiedlung nach Rom charakterisierte seine Architektur auch eine ganz ein-

zigartige Antikennähe. So mußte der Auftrag für den neuen ›Tempel Salomonis‹, als dessen Nachfolger sich auch Julius sah, Bramantes kühnste Träume erfüllen. Und Julius wußte sich berufen, das Geheimnis seiner Religion mit dem Machtbewußtsein der römischen Kaiser zu vereinigen.

Doch er war sparsam und als Neffe von Sixtus IV. und langjähriger Kardinal mit den Institutionen, den Zeremonien und vielfältigen Funktionen der Kirche aufs innigste vertraut. Offenbar bestand er zunächst darauf, das Projekt ebenfalls am lateinischen Kreuz und den Maßen der konstantinischen Basilika zu orientieren, die fragmentarischen Mauern des Nikolaus-Chores in den Neubau einzubeziehen und die unzähligen Funktio-

nen und Traditionen nicht nur der Basilika selbst, sondern auch des Atriums, der Benediktionsloggia und der Wege zum benachbarten Papstpalast im Auge zu behalten. Auch muß Julius von Anfang an geplant haben, die Chorkapelle seines Onkels Sixtus IV. in den neuen Chorarm zu transferieren und mit seiner eigenen Grabkapelle zu verschmelzen.

Julius hatte nicht umsonst als Franziskaner begonnen und noch als Kardinal in enger Gemeinschaft mit den Franziskanern von S. Pietro in Vincoli und SS. Apostoli gelebt.<sup>17</sup> In beiden Kirchen hatte er den Chorbereich ausbauen lassen, um Platz für die Mönche und glanzvollere Zeremonien zu schaffen.<sup>18</sup> Dabei scheint er, wie schon die Franziskaner des Dugento und dann Brunelleschi und seine Nachfolger, das Presbyterium zum Langhaus hin geöffnet zu haben, so daß auch die Masse der Gläubigen den heiligen Handlungen folgen konnte. Überhaupt muß ihm der Florentiner Dom als Prototyp einer grandiosen und funktionellen Kathedrale vorgeschwebt haben. Ein derart riesiger Kuppelraum stellte eine ideale Bühne für die Inszenierung päpstlicher Zeremonien dar, und sein Äußeres trat im Stadtbild nachdrücklicher in Erscheinung als irgendeine frühere Kirche.

Bramante war durch den Chor von S. Maria delle Grazie in Mailand für einen derartigen Auftrag bestens gerüstet.<sup>19</sup> Wie dort wird er sich von Anfang an bemüht haben, durch eine runde lichterfüllte Kuppel, ein antikisches Vokabular und eine organischere Verbindung der einzelnen Raumteile selbst die Prototypen des bewunderten Brunelleschi zu übertreffen.

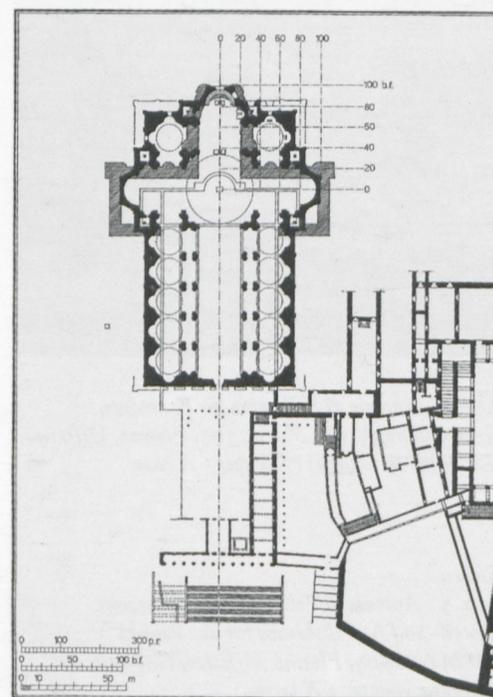
Einen Einblick in diese frühe Phase der Planung vermittelt das bislang wenig beachtete, nur in einer Werkstattzeichnung bekannte Projekt Uff. 3 A (Abb. 4 – 6).<sup>20</sup> Offenbar ging Bramante dort noch vom Projekt Nikolaus' v. aus. Wie dessen Architekt Rossellino bediente er sich noch der Florentiner Maßeinheit, des ›braccio‹ (0,586 m), und gab den Kreuzarmen eine Breite von 40 braccia. Wie Rossellino trennte er den Hochaltar vom Petrusgrab und stellte ihn unter den Triumphbogen, um die Ausbreitung des päpstlichen Zeremoniells im gesamten Kuppelraum zu ermöglichen. Und da Bramante das gesamte Gelände zwischen den drei Kreuzarmen zur Verfügung stand, öffnete er Rossellinos Mauern auf die vier Nebenzentren eines Kreuzkuppelsystems, das sich funktionell wie

ikonographisch rechtfertigen ließ. Den ebenso symbolträchtigen wie variablen Typus eines axialsymmetrischen Blockes mit eingeschriebenem griechischem Kreuz hatten die byzantinischen Baumeister aus dem kaiserzeitlichen Gewölbebau entwickelt. Er entsprach Bramantes Vision von hierarchisch aufwachsenden Räumen so unmittelbar, daß er ihn schon seinem frühesten architektonischen Bekenntnis – einer Zeichnung, die für Bernardo Prevedaris Stich von 1481 als Vorlage diente (Kat. Nr. 52) – zugrunde gelegt hatte.

Bramante vergrößerte den Kuppelraum auf 46,24 Meter Durchmesser – sechs Meter mehr als im Florentiner Dom –, indem er seine Pfeiler diagonal abschrägte. Und da er gewiß von Anfang an eine runde Pantheonkuppel plante, ließ er die Pfeilerschrägen in vermittelnde Pendentifs übergehen, die den Durchmesser der Kuppel auf 38,65 Meter verengten. Er verschmolz somit das weite Oktagon des Florentiner Domes mit der durch Tambour und Laterne belichteten Pendentifkuppel Nikolaus' v. zu einem ›chorum seu ciborium‹, wie Paris de Grassis den Kuppelraum schon im April 1506 nennt.<sup>21</sup> Diese Auszeichnung des Altarraumes durch maximale Weite und optimale Belichtung sollte nicht umsonst bald allgemeine Nachahmung finden. Und während das Langhaus und der Kuppelraum des Florentiner Domes noch unvermittelt nebeneinander stehen, ließ Bramante auch im horizontalen Sinne einen Raumteil aus dem anderen hervorwachsen. Dabei machte er sich wohl auch seine Paveser Erfahrungen zunutze, indem er die Pfeiler durch Nebenkuppeln verstreute und die Pfeilermasse und die Gurtbogen gegenüber dem Florentiner Dom reduzierte. Die statisch riskante Reduktion der Kuppelpfeiler erlaubte es ihm, einen gleitenden Übergang zwischen dem Kuppelraum, den Kreuzarmen und den Nebenkuppelräumen herzustellen und dem Besucher stets eine Vorstellung von der gesamten räumlichen Hierarchie zu vermitteln. Dieses weitverzweigte System band Bramante durch eine homogene Belichtung und umlaufende Ordnungen zusammen. Die Tonnengewölbe sollten sich zwischen den Arkaden in Gestalt von Kreuzgratgewölben durchdringen und deren Lünetten sich wohl in ähnlichen Serlianen wie im Chor von S. Maria del Popolo öffnen.<sup>22</sup>

Überhaupt kann man dort eine Vorstellung vom Chorarm dieses frühen Projektes

Abb. 6 Rekonstruktion von Bramantes Projekt Uff. 3 A mit Alt-St.-Peter, Chor Nikolaus' v. und Vatikan (Zeichnung P. Föllbach)



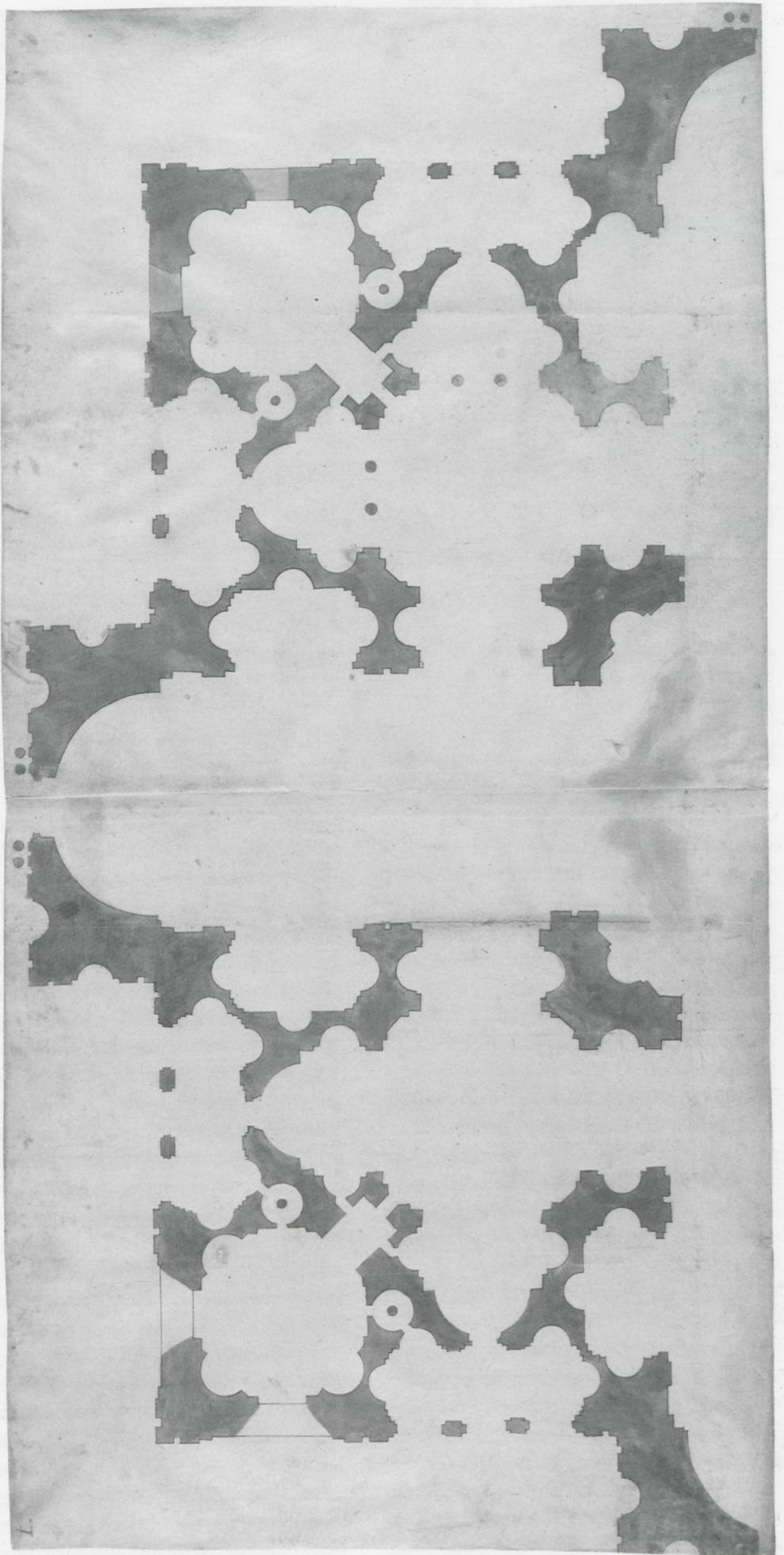


Abb. 7 Bramante, Präsentationszeichnung vom Sommer 1505, Florenz, Gabinetto dei Disegni e Stampe, 1 A

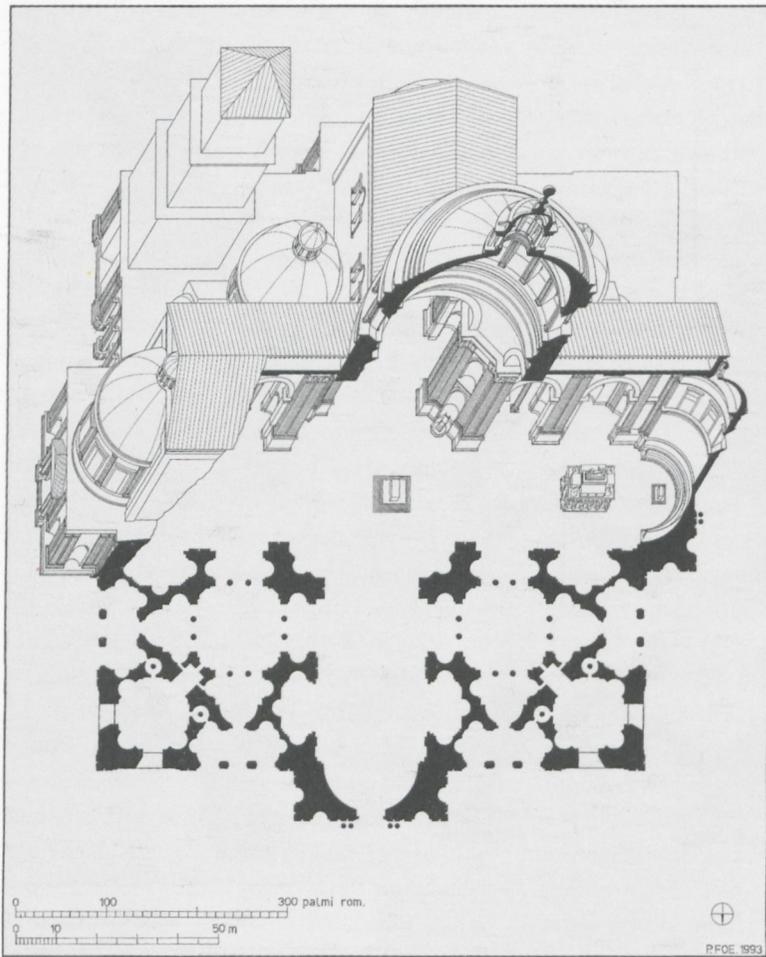


Abb. 8 Axonometrische Rekonstruktion von Uff. 1 A mit Hochaltar, Papstthron und Capella Iulia (Zeichnung P. Föllbach)

Abb. 9 Rekonstruktion von Uff. 1 A mit Alt-St.-Peter, Chor Nikolaus' v. und Vatikan (Zeichnung P. Föllbach)

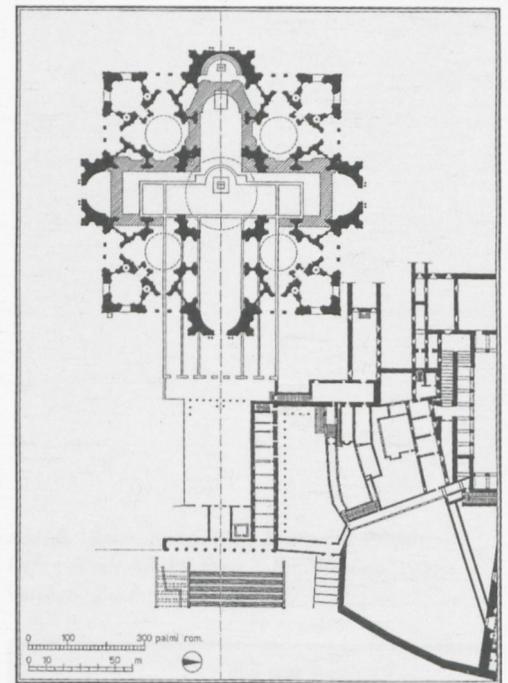
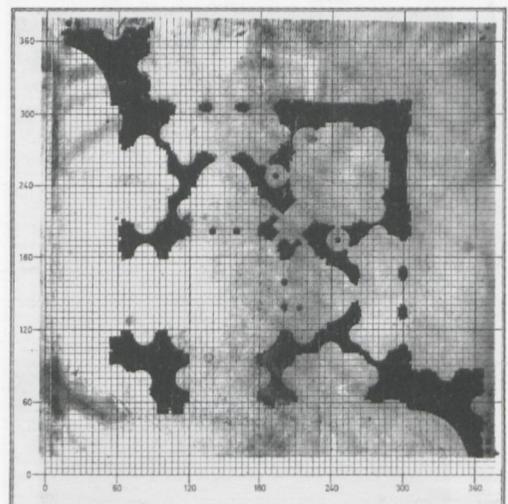


Abb. 10 Maßsystem von Uff. 1 A in »palmi romani« (Zeichnung P. Föllbach)



gewinnen: Auch dort steht der Hochaltar unter dem Chorbogen; auch dort folgte ursprünglich ein kreuzgratgewölbtes Joch und war der eingezogenen Apsis ein kürzeres tonengewölbtes Joch vorgelagert. Julius und Bramante hatten den Chor von S. Maria del Popolo im Frühsommer 1505 ebenfalls als Mausoleumschor mit Wandgräbern geplant, und ein Wandgrab scheint auch Michelangelo zunächst für die Grabkapelle Julius' II. vorgesehen zu haben (Abb. 6).<sup>23</sup> In der Tat war das Projekt Uff. 3 A kaum für Michelangelos freistehendes Grab geeignet, aber die folgenden Entwürfe auch kaum für seine Wandgrabentwürfe (Abb. 9, 20).

Die Funktionen der Capella Papalis darf man sich ähnlich wie in der päpstlichen Palastkapelle, der Cappella Sistina, vorstellen, die Julius' Onkel Sixtus IV. erneuert hatte.<sup>24</sup> Der Papst pflegte während der Papstmessen entweder, wie in Alt-St.-Peter, hinter dem Altar zu sitzen, oder, wenn keine Apsis zur Verfügung stand, links vom Hochaltar wie in der Cappella Sistina und auf so vielen Darstellungen des 16. Jahrhunderts. Sein Thron wäre

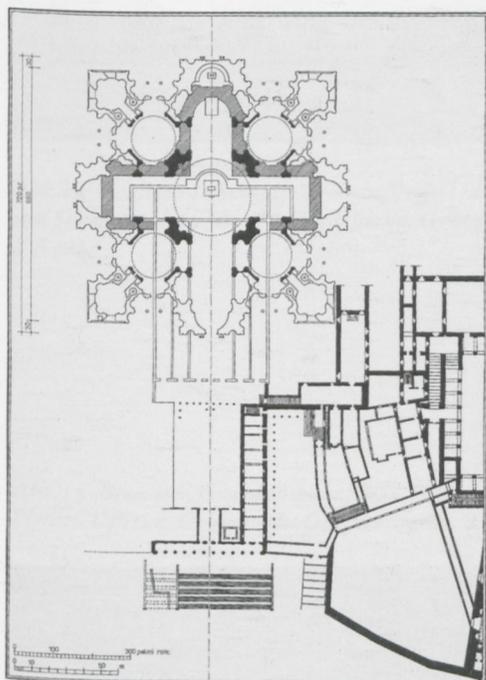
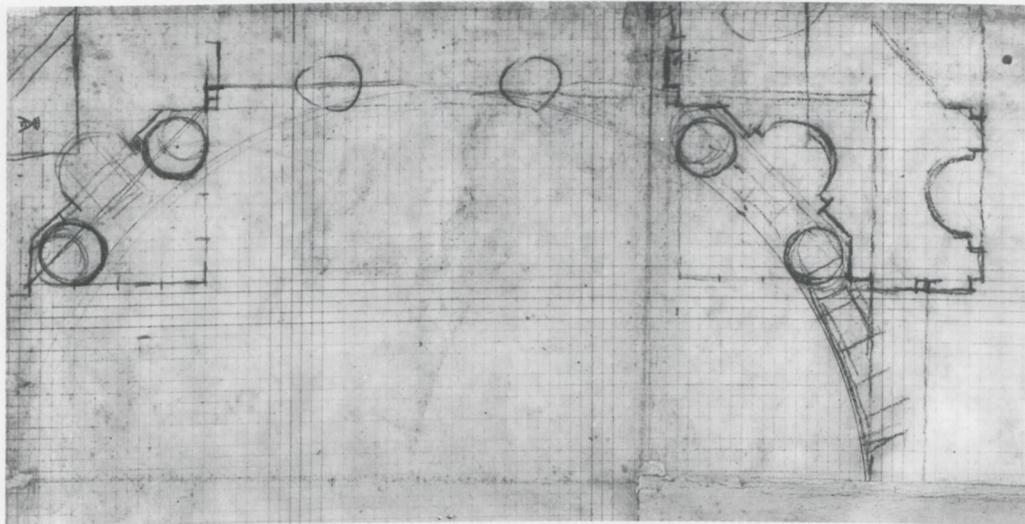
dann links vom Hochaltar gestanden, wahrscheinlich also vor der Schräge des südwestlichen Kuppelpeilers, die damit auch ihren funktionellen Sinn erhalten hätte (Abb. 6). Die Bänke für die Kardinäle und den zahlreichen päpstlichen Hofstaat hätten beiderseits des Papstes Aufstellung gefunden, während dem Kapitel die Apsis mit dem Marienaltar zur Verfügung gestanden hätte. Vielleicht sollte wiederum ein Gitter im Fußboden des Kuppelraumes den Blick auf das mutmaßliche Petrusgrab öffnen.

Die vielleicht eigenhändigen Skizzen auf der Rückseite des Blattes setzen den Kuppelraum in einem Langhaus fort, das bei fünf Arkaden etwa bis zur alten Vorhalle gereicht hätte (Abb. 5). Doch gibt sich Bramante dort nicht mit der einfachen Fortsetzung der Kreuzarme zufrieden, sondern versucht, das Mittelschiff zu verbreitern und unmittelbar am Vorbild der Maxentius-Basilika zu orientieren. Wenn der Ausspruch, Bramante habe in St. Peter das Pantheon auf die Maxentius-Basilika türmen wollen, wirklich von ihm selbst stammt, hätte dies also noch deutlicher

Abb. 11 Bramante, Detailstudie für den Kuppelraum mit Chor Nikolaus' v. und Raster in 'palmi romani', Florenz, Uffizien, Gabinetto dei Disegni e Stampe, 7945 A recto

Unten:

Abb. 12 Rekonstruktion des Grundrisses von Uff. 7945 A recto mit Alt-St.-Peter, Chor Nikolaus' v. und Vatikan (Zeichnung P. Föllbach)



als für seine späteren Projekte für dieses früheste zugetroffen.<sup>25</sup>

Im April 1505 billigte Julius II. Michelangelos Freigrabentwurf und gab wohl schon damit den Anstoß zu einer neuen Planungsphase.<sup>26</sup> Bramante entsprach nun dem Wunsch des Papstes nach weiterer Monumentalisierung und nutzte die Chance, ihn von den Vorteilen eines reinen Zentralbaus für die Wirkung des Äußeren wie des Inneren zu überzeugen.

Die sorgfältige Ausführung mit Lineal, Zirkel, Feder und Pinsel, das kostbare Pergament und das ungewöhnlich große Format weisen das Projekt Uff. 1 A als für den Papst bestimmte Präsentationszeichnung aus und damit als das Ergebnis eines umfassenden Entwurfsprozesses (Abb. 7 – 10). Während auf der Vorderseite des vorangegangenen Projektes ein Mitarbeiter den Grundriß noch weitgehend schematisch berechnet und Bramante selbst dann auf der Rückseite in rascher Folge verschiedene Alternativen skizziert hatte, sind in den Pergamentplan bereits detaillierte Überlegungen auch über den Aufriß eingeflossen. Voraussetzung dafür waren nicht nur vorbereitende Grund- und Aufrißskizzen, sondern auch maßstäbliche und quadrierte Zeichnungen in der Art der beiden folgenden Entwürfe (Abb. 13, 16). Sie erlaubten Bramante die genaue Kalkulation des Verhältnisses zum Vorgängerbau und der Artikulierung der Wand, deren reifste Version ihm dann als Basis für den Pergamentplan gedient haben könnte.

In der Tat läßt sich das ursprüngliche Raster von Uff. 1 A einigermaßen zuverlässig rekonstruieren (Abb. 10). Wie auf Uff. 3 A

recto nahm Bramante die halbe Mittelschiffsbreite des Nikolaus-Chores als Ausgangspunkt für Grundquadrate von 60 palmi.<sup>27</sup> Außerdem gab er dem Pergament die Größe von 2,5 x 5 palmi, so daß er einen Maßstab von genau 1:150 erhielt. Die Unterteilung jedes Quadrats in zwölf mal zwölf Einheiten ergab Kästchen von zwei minuti Breite, von denen jedes fünf palmi, also einer halben Pilasterbreite, entsprach. Das ungenaue Verhältnis vieler Elemente des Grundrisses zu diesem Raster verrät allerdings, daß Bramante, wo immer es der Entwurf verlangte, von den vorgegebenen Linien abwich und auch bei der Übertragung von der Vorzeichnung aufs Pergament nicht allzu pedantisch verfuhr. Im Gegensatz zu dem früheren Projekt sind die Maßzahlen denn auch alles andere als einfach. Nur die Pilaster besitzen eine runde Schaftbreite von 10 palmi, während sich etwa die lichte Arkadenweite von 57,5 palmi aus einer Reihe differenzierter Überlegungen ergab.

All dies wird durch die zahlreichen Übereinstimmungen mit dem wohl nur wenig späteren Projekt Uff. 7945 A recto bestätigt, wo Bramante ebenfalls ein Raster mit Kästchen von 2,5 palmi verwendet und den Chor Nikolaus' v. einzeichnet (Abb. 11).<sup>28</sup> Während sich das Zentrum von dessen Kuppelraum mit jenem von Uff. 7945 A recto und wohl auch jenem des Pergamentplanes deckt, verschiebt Bramante den Hochaltar mit dem Petrusgrab wie im Florentiner Dom etwa vier Meter nach Westen (Abb. 12). Den Kuppelraum verbreitert er damit auf 48 Meter und bleibt mit der Kuppel selbst kaum mehr hinter jener des Florentiner Doms zurück: Wohl nicht zuletzt, um einen würdigen Standort

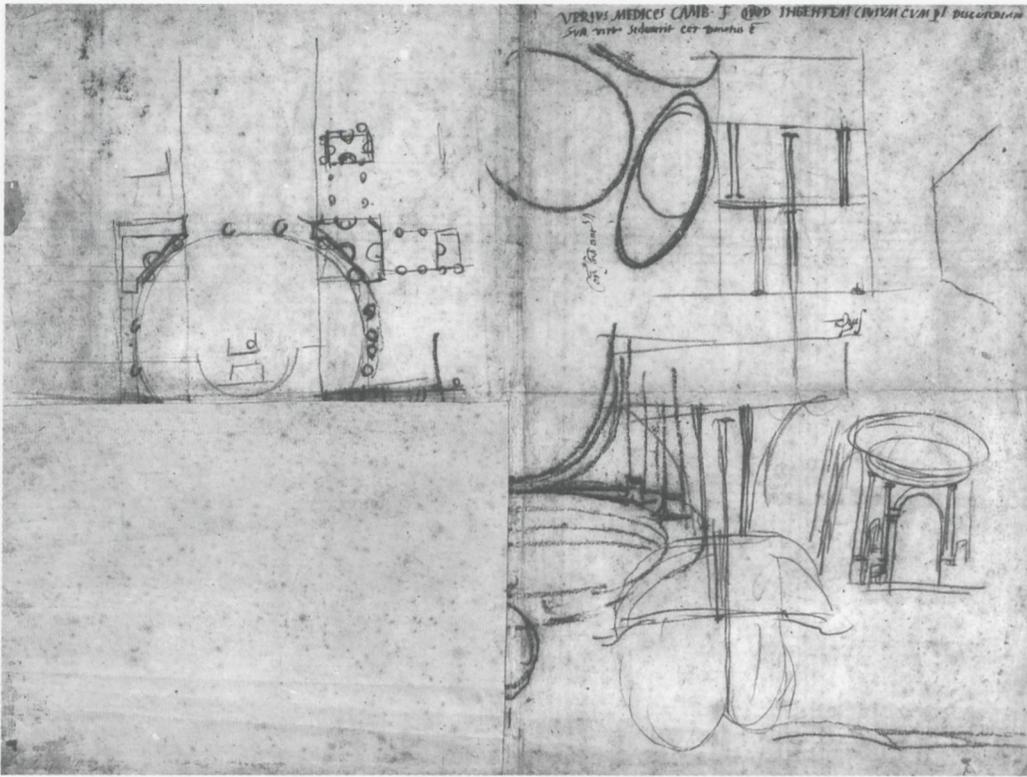


Abb. 13 Bramante, Grund- und Aufrißskizzen für St. Peter sowie Studie für Springbrunnen und Kopie einer Florentiner Inschrift, Florenz, Uffizien, Gabinetto dei Disegni e Stampe, 7945 A verso

für Michelangelos Freigrab zu schaffen, fügt er ein volles Joch mit flankierenden Kapellen ein. Zwischen den dergestalt verlängerten Kreuzarmen bringt er nicht nur vergrößerte Nebenkuppelräume, sondern auch Ecktürme und -Sakristeien sowie Vestibüle viel bequemer unter als auf dem vorangegangenen Entwurf.

Die eng verwandte Baumünze (Kat. Nr. 108)<sup>29</sup> sowie die zahlreichen Gemeinsamkeiten mit Giuliano da Sangallos wenig späterem Projekt Uff. 8 A recto (Abb. 14) sprechen für die Ergänzung des Pergamentplanes zu einem Zentralbau.<sup>30</sup> Wenn Bramante die Fenster des einen Eckoktogons viel kleiner veranschlagte und nachträglich sogar wieder schloß, dann gewiß, weil er es für einen der beiden Fassadentürme vorgesehen hatte.<sup>31</sup> Der Pergamentplan entsprach somit der rechten Hälfte des Grundrisses. Sowohl seine Ergänzung zu einem Longitudinalbau wie auch seine Verbindung mit einem Fragment des alten Langhauses stoßen auf unüberwindliche Schwierigkeiten, und zwar besonders in der Anbindung der östlichen Nebenkuppelräume an Seitenschiffe.<sup>32</sup>

Gegenüber dem vorangegangenen Entwurf zeichnete sich das Zentralbauprojekt schon durch die ungleich grandiosere Wirkung des Außenbaus aus. Erst hier wäre das

Kreuzkuppelsystem von den Türmen, Kreuzarmen und Nebenkuppeln bis hinauf zum gewaltigen Peripteros des Tambours und der bekrönenden Pantheonkuppel organisch aufgewachsen. Damit hätte es nicht nur den Außenbau des Florentiner Doms, sondern wohl alle Sakralbauten des Abendlandes übertroffen. Die Kulmination des griechischen Kreuzes in einer imperialen Kuppel hätte das Selbstverständnis des Papstes als Nachfolger Petri wie der römischen Kaiser zum Ausdruck gebracht. Ja, indem Bramante auch die Apsiden der Kreuzarme durch Tambour, Kuppel und Laterne der Hauptkuppel annäherte, betonte er die Analogie der Capella Iulia zur Capella Petri, des Mausoleums Julius' II. zu jenem des ersten Papstes, ohne doch den hierarchischen Abstand zu verwischen.

Im Innern sollte wohl das gleiche normative Verhältnis von 1:2 den Ton angeben wie im Ausführungsprojekt (Abb. 21, 22). Dort kehrt es von den Arkaden bis zum Querschnitt der Kreuzarme und des Kuppelraumes in immer größerem Maßstab wieder und bindet so die einzelnen Raumteile durch ihre Ähnlichkeit zusammen. Die Pilaster sind nun verdoppelt, so daß die Gurtbogen die gleiche Stärke von 22,5 palmi erhalten wie im Florentiner Dom. Für eine Pantheonkuppel mit

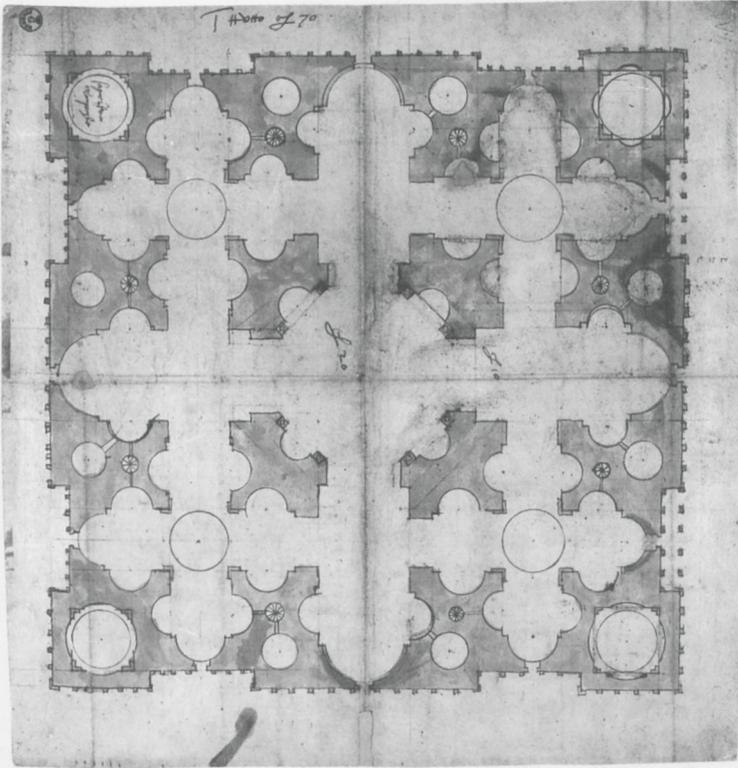
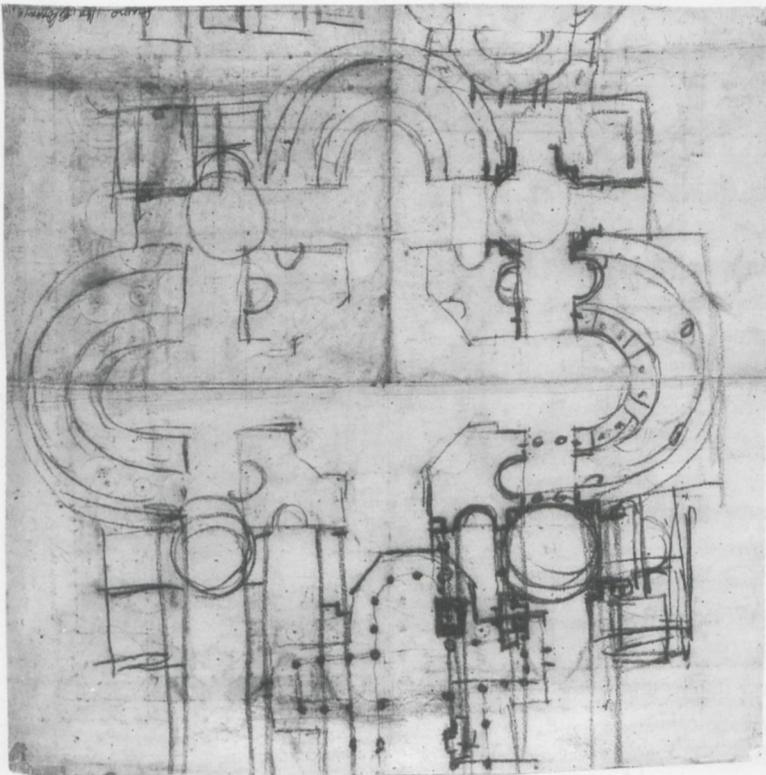


Abb. 14 Giuliano da Sangallo, Grundrißprojekt für St. Peter vom Sommer/Herbst 1505, Florenz, Uffizien, Gabinetto dei Disegni e Stampe, 8 A recto

Abb. 15 Bramante, Grundrißskizze für St. Peter vom Herbst 1505, Florenz, Uffizien, Gabinetto dei Disegni e Stampe, 8 A verso



Tambour waren sie jedoch immer noch viel zu schwach.

Auch die deutliche Abgrenzung der Capella Papalis von den Kreuzarmen erinnert an das vorangegangene Projekt. Durch die Vergrößerung von Tambour und Laterne hätte Bramante ihre Lichtfülle noch unerhört gesteigert.

Der päpstliche Altar über dem Petrusgrab und wohl auch der Papst-Thron in der Diagonalnische des südwestlichen Kuppelpeilers hätten nach wie vor die Schwerpunkte des Kuppelraumes gebildet. Wiederum muß man sich den Marienaltar im Zentrum der Apsis und das Chorgestühl im Apsisrund vorstellen. Das neue Vorjoch scheint genau für Michelangelos Freigrab berechnet, dessen vierzig Skulpturen durch die Lünettenfenster, den Oculus im Apsisscheitel und mindestens drei Fenster der Apsiswand ins rechte Licht gerückt worden wären. Die Empore der päpstlichen Sänger hätte in einer der beiden Kapellen dieses Joches Platz gefunden.

Den Besucherstrom sollten nicht nur Portale in drei der vier Kreuzarme aufnehmen, sondern auch acht antikische Vestibüle. Sie hätten in kleine Kreuzarme geführt, die wie in den Thermen zwei Säulen von den eigentlichen Nebenkuppelräumen trennen sollten. Deren Altäre könnten für die Verehrung der vier Evangelisten oder auch der Hauptreliquien, also des Schweißstuchs der Veronika, des Hauptes des Andreas, der Heiligen Lanze und des Nagels des Kreuzes, bestimmt gewesen sein.<sup>33</sup> Von hier aus wäre man auch in die Eckoktogone gelangt, die für Sakristeien und Baptisterium zur Verfügung standen.<sup>34</sup>

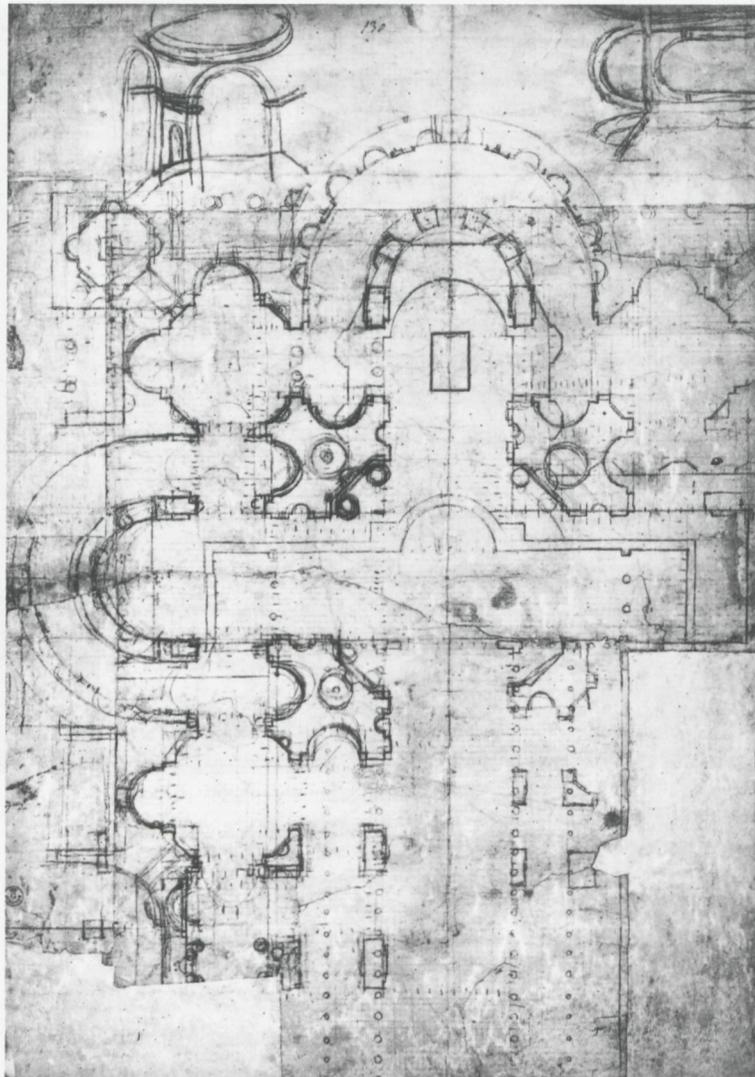
Von den Hauptportalen aus wäre der Besucher sofort ins lichterfüllte Zentrum dieses Universums gezogen worden und hätte die ausstrahlende Kraft des gewaltigen Kuppelraumes erlebt, auf dem Umweg über die Vestibüle hingegen das allmähliche Hochwachsen und Aufhellen des weitverzweigten Organismus.

Obwohl Bramante damit die Grenzen des Nikolaus-Projektes gesprengt und die ehrwürdige Tradition einer fünfschiffigen Basilika preisgegeben hatte, muß er den Papst zunächst von dem Projekt überzeugt haben. Julius hätte sonst schwerlich gerade von einem so unkonventionellen Zentralbau mehrere Baumünzen anfertigen lassen und ihn so der westlichen Christenheit bekannt gemacht. Und Bramante hätte sonst kaum so detailliert wie etwa auf Uff. 7945 A recto an

dem Projekt weitergearbeitet (Abb. 11, 12). Dort verstärkt er die Gurtbogen, vergrößert die Nebenkuppeln und schiebt damit die Türme über den Baublock hinaus. Damit bereitet er ein erstes Ausführungsprojekt vor, das auch der Baumünze zugrunde gelegen haben dürfte. Bezeichnenderweise bemüht er sich dort auch, die Capella Magna noch augenfälliger auszuzeichnen, indem er nun alle vier Pfeilernischen durch flankierende Kolossalsäulen nobilitiert. Ja, er erwägt sogar, die Kolossalsäulen zu einem Säulenkranz zusammenzuschließen, hätte damit jedoch den Blick der Gläubigen auf das päpstliche Zereemoniell wieder beeinträchtigt.

Nachdem der Papst bis dahin auf alle Bauarbeiten im Bereich der Basilika verzichtet hatte, müssen sich seine Vorstellungen von ihrem Verhältnis zum angrenzenden Palast wie zum vorgelagerten Atrium nun so präzisiert haben, daß er Bramante Anfang September 1505 beauftragte, die Benediktionsloggia Pius' II. auf insgesamt elf Joche zu verlängern.<sup>35</sup> Wahrscheinlich sollten die südlichen Teile des Palastes mit dem großen Hof und der Sala Regia einem neuen, wesentlich breiteren und tieferen Atrium weichen, von dem aus die Zweiturmfront erst in ihrer Ganzheit zu sehen gewesen wäre. Die vollkommene Zentralität des Baukörpers wäre allerdings nur von den umliegenden Hügeln aus überschaubar gewesen. Julius rechnete also damals noch mit einer weitgehenden Erneuerung des Papstpalastes, wenn auch gewiß nicht in der antiken Radikalität, wie sie Bramante auf einer gleichzeitigen Skizze vorschlug.<sup>36</sup>

Spätestens im Herbst 1505, als der Papst die Finanzierung des gewaltigen Projektes vorbereitete, müssen ihn religiöse, funktionelle und vielleicht auch ökonomische Bedenken zu einem grundlegenden Planwechsel veranlaßt haben. Wie rasch und wie radikal der Papst verfuhr, läßt sich schon am Verso von Uff. 7945 A ablesen (Abb. 13). Bramante besinnt sich dort nicht nur auf die basilikale Gestalt der konstantinischen Basilika, sondern auch auf ihren materiellen Bestand. Wie schon auf Uff. 3 A recto (Abb. 4) legt er das Petrusgrab wieder ins Zentrum des Kuppelraumes und versucht, die alten Langhaussäulen in Gestalt von Kolonnaden in ein Longitudinalprojekt mit umlaufenden Emporen und Umgängen zu integrieren. Dabei hält er am Säulenkranz des Kuppelraumes fest, ja erwägt sogar, die den Pfeilern vorgestellten Säulen



len bis unter den Kuppelspannungsring zu führen, ihnen also eine Höhe von etwa 50 Metern zu geben und damit die Capella Papalis ins Megalomane zu steigern.

Etwa gleichzeitig muß Giuliano da Sangallo dem Papst seinen Gegenentwurf Uff. 8 A recto vorgelegt haben (Abb. 14). Im Typus wie im Raumprogramm folgt er dort Bramantes Zentralbauprojekt, legt das Gewicht jedoch nun weniger auf den expansiven Raum und sein hierarchisches Aufwachsen als auf die statische Solidität des tragenden Gerüsts. Bezeichnenderweise lehnt er sich dabei noch enger als Bramante an den Florentiner Dom an, die bis dahin bewährteste Kuppelkonstruktion überhaupt. Auch der Papst muß an Bramantes System gezweifelt und dieser selbst gespürt haben, wie gefährdet sein Projekt war. Jedenfalls skizziert Bramante auf der Rückseite von Sangallos Zeichnung wiederum einen Gegenvorschlag (Abb. 15). Wie

Abb. 16 Bramante, Grundrißprojekt mit Alt-St.-Peter, Chor Nikolaus' v. und Obelisk sowie Aufrißskizzen für St. Peter, Florenz, Uffizien, Gabinetto dei Disegni e Stampe, 20 A recto

Abb. 17 Rekonstruktion des Grundrisses von Uff. 20 A recto mit Alt-St.-Peter, Chor Nikolaus' v. und Vatikan (Zeichnung P. Föllbach)

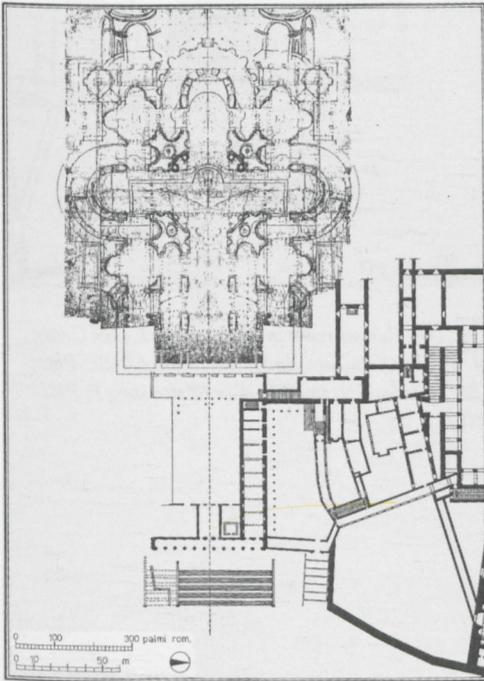
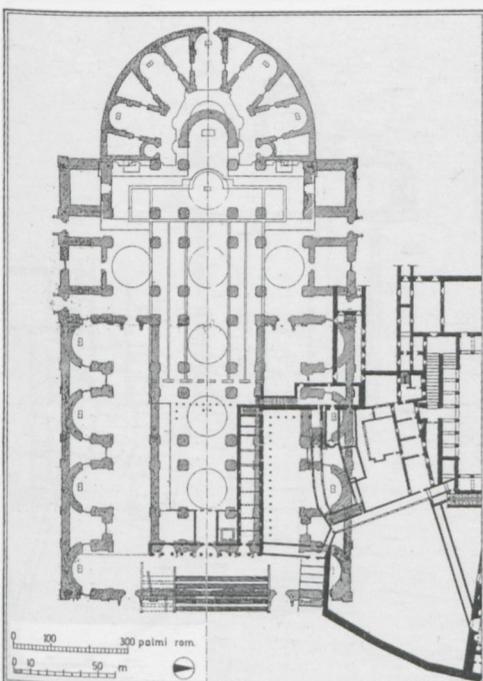


Abb. 18 Rekonstruktion des Projektes Uff. 6 A von Fra Giocondo, Alt-St.-Peter, Chor Nikolaus' v. und Vatikan (Zeichnung P. Föllbach)



schon auf Uff. 7945 A verso kehrt er dort zwar ebenfalls zum lateinischen Kreuz zurück und versucht, die Säulen der alten Basilika zu integrieren. Gleichzeitig übernimmt er jedoch sowohl die solideren Pfeiler und die riesigen Nischen Sangallos als auch das weiträumige Kreuzkuppelsystem seines eigenen Münzprojektes. Dabei orientiert er sich an altvertrauten Mailänder Prototypen wie dem Dom und S. Lorenzo, deren Grundrisse er auf den Rand skizziert, an Leonardos Mailänder Projekten<sup>37</sup>, ja vielleicht sogar an der ›opinione‹, die Fra Giocondo während der gleichen Herbstwochen dem Papst unterbreitet haben muß (Abb. 18).<sup>38</sup> Fra Giocondos riesiger, etwa 350 Meter langer Baukörper mit seinen sieben Kuppeln, seinem Narthex, über dem gewiß eine Benediktionsloggia geplant war, seinen Querhaustürmen, seinem katedralartigen Chorumgang und seinen mutmaßlichen Emporen war statisch und funktionell so durchdacht, daß er die Zweifel des Papstes gerade an diesen beiden Aspekten des Münzprojektes noch bestärkt haben muß.

All diese Ideen und Überlegungen flossen dann in dem großen Rötelpapier Uff. 20 A zusammen, der aufschlußreichsten aller erhaltenen Bramante-Zeichnungen (Abb. 16, 17).<sup>39</sup> Wenn Bramante in der flüchtig skizzierten Alternative rechts unten noch unmittelbar an die Grundrißskizze auf Uff. 7945 A verso anknüpfte (Abb. 13), so vielleicht, um dem Papst die Solidität der drei übrigen Pfeiler zu demonstrieren.

Den Umgängen und den erweiterten Arkaden opferte er nun das auf Uff. 1 A eingeschobene Joch vor der Apsis und reduzierte die Nebenkuppelräume, die Ecksakristeien und Vestibüle beträchtlich. Michelangelos Grabmal hätte also zwischen den Arkaden zu den Nebenkuppelräumen oder in einem der Nebenzentren aufgestellt werden müssen, der Marienaltar im Zentrum der in Pfeilern oder Säulen geöffneten Apsis. Wo er das Chorgestühl und die Sängertribünen unterbringen wollte, bleibt offen. Die Funktionen der Cappella Iulia treten somit in den Hintergrund – schon dies allein Anlaß genug, um das Mißfallen des Papstes zu provozieren. Bezeichnenderweise verwendet Bramante die größte Sorgfalt wieder auf den Kuppelraum mit dem Papst-Thron und die Säulen, die nun wieder auf die Pfeiler beschränkt bleiben, sowie auf die drei Kreuzarme. Sein Langhaus berücksichtigt zwar den Obelisken und die Cappella Sistina, gelangt jedoch noch zu kei-

ner statisch oder formal ausgereiften Lösung. Für den Aufriß hatte die Vergrößerung der Pfeiler, der Arkaden und der Ordnung erhebliche Konsequenzen. Da Bramante stets an der gleichen lichten Weite der Chorbögen von etwa 105 palmi festhielt und damit gewiß auch am gleichen Proportionssystem, hätten diese Veränderungen vor allem die Mittelschiffswände, die Lichtführung und die Gestalt von Tambour und Kuppel betroffen. Die schließliche Entscheidung für eine Ordnung von zwölf palmi Schaftbreite, wie er sie schon auf Uff. 7945 A recto erwogen hatte, bot sich schon im Hinblick auf die vergrößerten Arkaden an und erlaubte es, die Pilaster kanonischer zu proportionieren. Indem Bramante die Pilaster auch an den Seiten der Kuppelpfeiler durch Nischen trennte, verdoppelte er die Breite der Gurtbögen auf ca. 45 palmi und schuf gleichzeitig die Voraussetzung für einen solideren Tambour. Dieser ist auf der Rückseite mit acht Fenstern und ohne die Säulenreihen des späteren Kuppelprojektes skizziert – gewiß, weil es Bramante dabei mehr um die Konstruktion als um die endgültige Gestalt ging. In den vier den Tambour umgebenden Türmchen sollten wohl die Rundtreppen der Kuppelpfeiler enden.

Das Licht wäre durch die Umgänge nurmehr indirekt in die Kreuzarme eingefallen, direkt aber nur von oben – auch dies eine von der Antike inspirierte Neuerung, die Michelangelos Freigrab kaum zugute kam.

Nicht zuletzt dank Sangallos Zentralbauprojekt gewann Bramante hier also ein Verständnis für gewaltige Mauer Massen, wie es seit der Spätantike verlorengegangen war. Noch im Pergamentplan besitzt der expansive Raum das Übergewicht und bleibt die Wand auf ein riskantes Minimum reduziert, während nun Raum und Pfeiler als gleichgewichtige Partner ineinandergreifen.

War auch der Papst diesen neuen Vorschlägen Bramantes zunächst vielleicht nicht abgeneigt, so muß er doch neben funktionellen auch ökonomische Bedenken gegen die stetige Vergrößerung des Bauvolumens gehabt haben. Jedenfalls knüpft Sangallo in seinem zweiten Gegenentwurf zwar in der Gestalt der Kuppelpfeiler, in den Umgängen und im fünfschiffigen Langhaus an die letzte Variante von Uff. 20 A an, ja dehnt das Langhaus sogar weit über die alte Vorhalle aus (Abb. 19)<sup>40</sup>, verzichtet gleichzeitig jedoch auf ein echtes Kreuzkuppelsystem und reduziert die Langhausarkaden, den Kuppel-

durchmesser, die Kuppelpfeiler und die Seitenkapellen.

Ein weiteres Mal könnte Bramante ein wenig überzeugendes Gegenprojekt seines Rivalen inspiriert haben. Jedenfalls verlagert er nun den Schwerpunkt seiner Planung vom Kreuzkuppelsystem auf den axial gerichteten Longitudinalbau und findet sich mit der Preisgabe nicht nur der Nebenkuppeln, sondern auch der Vestibüle und Ecksakristeien ab. Dies erwägt er bereits mittels rasch skizzierter Nischen im linken Querarm von Uff. 20 A, den er damit auf die Länge des Nikolaus-Chores verkürzt.<sup>41</sup> Und indem er die Arkade zum benachbarten Nebenkuppelraum durch einen Trikonchos schließt, verzichtet er auch auf das Kreuzkuppelsystem.

Diese Überlegungen stammen wohl erst vom Ende des Jahres 1505, und so könnten den Papst bereits enttäuschende Reaktionen auf seine Sendschreiben vom November zu einer genaueren Kalkulation der Kosten veranlaßt haben. Noch nachdrücklicher als einige Wochen zuvor muß er nun auf der Identität und den Traditionen der alten Basilika bestanden haben. Auch veranlaßte er Bramante, zu der mutmaßlichen Ausgangsidee zurückzukehren und die Capella Iulia in einem isolierten, über den Fundamenten Nikolaus' v. errichteten Chorraum unterzubringen. Michelangelo war damals gerade aus Carrara zurückgekehrt, hatte mit der Ausführung des großen Freigrab-Projektes begonnen und war in engen Kontakt zum Papst getreten.<sup>42</sup> Wahrscheinlich gewann auch er nun wieder größeren Einfluß auf die Planung.

#### Das Ausführungsprojekt Julius' II.

Spätestens seit Beginn des Jahres 1506 bereitete Bramante dann das Ausführungsprojekt vor, dessen Grundstein der Papst am 18. April 1506 legte.<sup>43</sup> Auch Bramante reduzierte nun die Pfeiler und den Durchmesser der Kuppel wieder geringfügig und verzichtete auf die diagonale Verstrebung durch Nebenkuppelräume (Abb. 20 – 22). Dem isolierten Chorarm verhalf er zu einer Lichtfülle, die nicht nur Michelangelos Grab und dem Kult zugute kam, sondern auch die Wirkung des gesamten Innenraumes veränderte. Rossellinos breite Grundmauern erlaubten es ihm, die seitlichen Wände in Fensterarkaden von etwa 6,70 Metern Breite zu öffnen, und die gleiche Weite hatte er in dem durch eine Zeichnung überlieferten Holzmodell auch für die drei

Fenster der Apsiden vorgesehen (Kat. Nr. 109, 110).<sup>44</sup> In diese fünf Arkaden sollten jeweils vier Säulen aus den Seitenschiffen von Alt-St.-Peter eingestellt werden. Letztlich verwandelte Bramante also die Umgänge der vorangegangenen Projekte in einen Lichtgaden, wie es ihn seit der Gotik nicht gegeben hatte. Hinzu kamen die beiden großen Korbogfenster im Tonnengewölbe, durch deren schräge Gewände er das Licht bis hinab in die Zone des Grabmals führte. Im ausgeführten Chor reduzierte er dann wohl aus statischen wie formalen Gründen die drei Apsidenfenster im Inneren. Diese intensivierte Belichtung des Chorarmes war nicht nur auf das Juliusgrab berechnet, sondern auch auf eine dezidiert longitudinale Ausrichtung des Mittelschiffes, eine dynamische Steigerung vom Eingang bis hin zur Apsis, die in der ausgeführten Version nicht umsonst Doppelpilaster auszeichnen. Um so unwahrscheinlicher ist es, daß kostspielige und funktionell kaum gerechtfertigte Umgänge die Querarme vom direkten Licht abschneiden sollten, die den Außenbau völlig aus dem Gleichgewicht gebracht hätten.<sup>45</sup>

Das longitudinale Prinzip veranlaßte Bramante wohl auch dazu, die Kreuzgratgewölbe, die in den früheren Projekten die Durchdringung der Haupt- und der Nebenarme des Kreuzkuppelsystems sichtbar gemacht hätten, durch Tonnen zu ersetzen. Ihre antikische Kassettierung war im ausgeführten Chorarm sogar noch deutlicher axial ausgerichtet als im Modell (Kat. Nr. 109, 110). Indem er die Mittelschiffpfeiler wieder in die Flucht der Kuppelpfeiler stellte und nun ebenfalls durch von Nischen getrennte Pilaster gliederte, unterstrich er die Kontinuität noch um ein Weiteres. Dieses System war so berechnet, daß drei Joche die Distanz bis zur alten Eingangsmauer genau ausfüllten. Damit muß Bramante auch eine Nähe zu Albertis S. Andrea in Mantua angestrebt haben, wie sie keines der vorangegangenen Projekte besitzt und wie sie von der Längsausrichtung des gesamten Baukörpers nicht zu trennen ist. Allein schon die Anbindung an den Papstpalast legte es nahe, nicht über das alte Langhaus hinauszugehen. Durch die drei triumphbogenartigen Joche verwandelte Bramante jene Prozessionsstraße, auf der der Papst seit der Spätantike ins Presbyterium einzog, in eine echte ›Via Triumphalis‹.

Wie auf der Mehrzahl der vorangegangenen Longitudinalprojekte hatte Bramante die

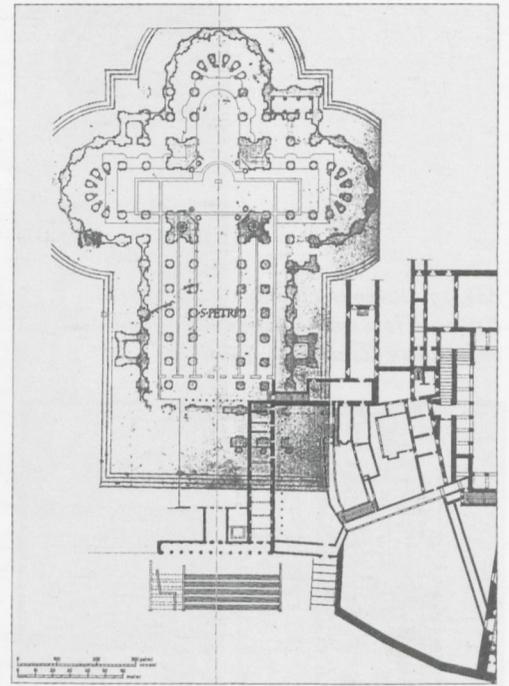


Abb. 19 Rekonstruktion des Projektes Codex Coner, fol. 17, von Giuliano da Sangallo mit Alt-St.-Peter, Chor Nikolaus' v. und Vatikan (Zeichnung P. Föllbach)

Abb. 20 Rekonstruktion des Grundrisses von Bramantes Ausführungsprojekt vom Frühjahr 1506 mit Alt-St.-Peter, Chor Nikolaus' v. und Vatikan (Zeichnung P. Föllbach)

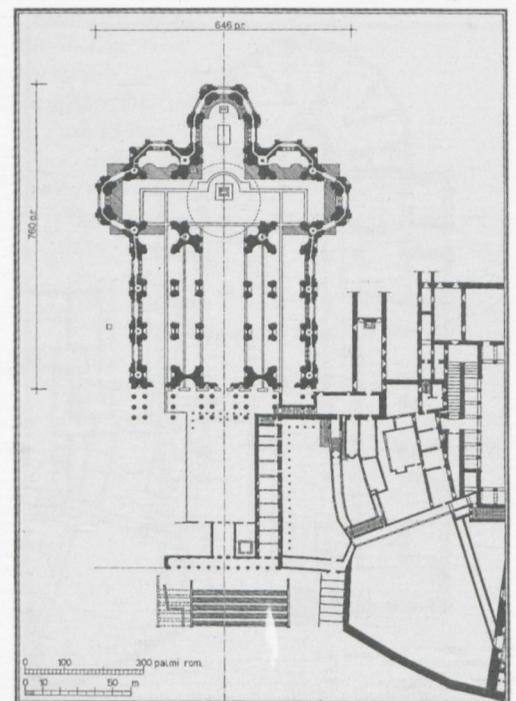
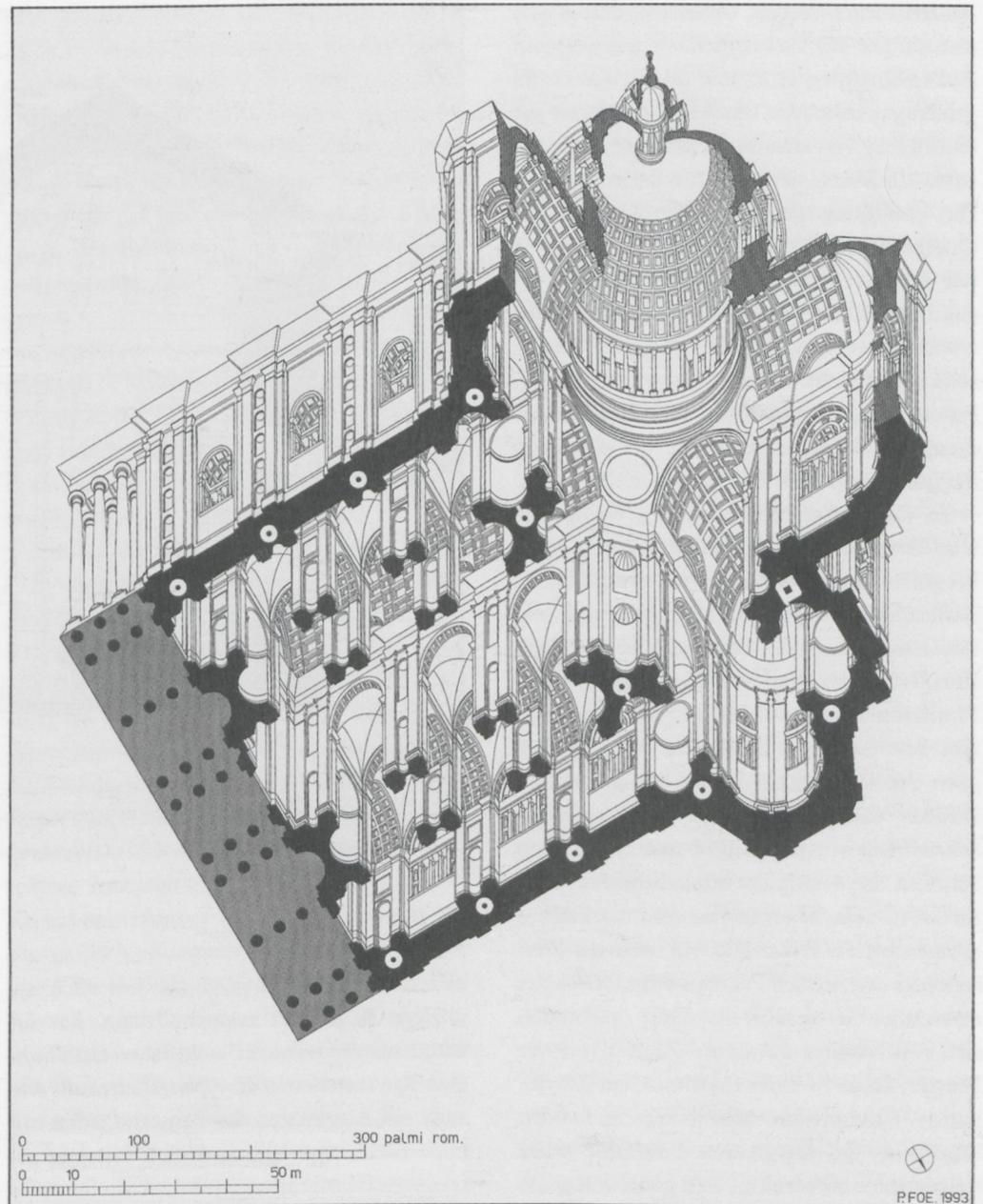


Abb. 21 Axonometrische Rekonstruktion von  
Bramantes Ausführungsprojekt vom Frühjahr 1506  
(Zeichnung P. Föllbach)



Langhauspfeiler durch innere Seitenschiffe zweigeteilt, um auch hier die Fünfschiffigkeit von Alt-St.-Peter zu bewahren. In seinem Fresko der *Disputa* hielt Raffael eine dieser scheibenförmig schmalen Pfeilerhälften als Wahrzeichen für die Erneuerung der Kirche durch Julius II. fest, und bezeichnenderweise einen Pfeiler, der die Entscheidung des Papstes für das lateinische Kreuz signalisierte.<sup>46</sup> Allerdings ergänzte Raffael Pedestale, mit denen sich die bis zum Boden herabreichenden Nischen kaum hätten vereinbaren lassen (Kat. Nr. 122). Die Pilaster hätten demnach ein Verhältnis von etwa 1:10,64 erhalten und die vertikalen Kräfte des Innenraumes entscheidend verstärkt. Und da Bramante kei-

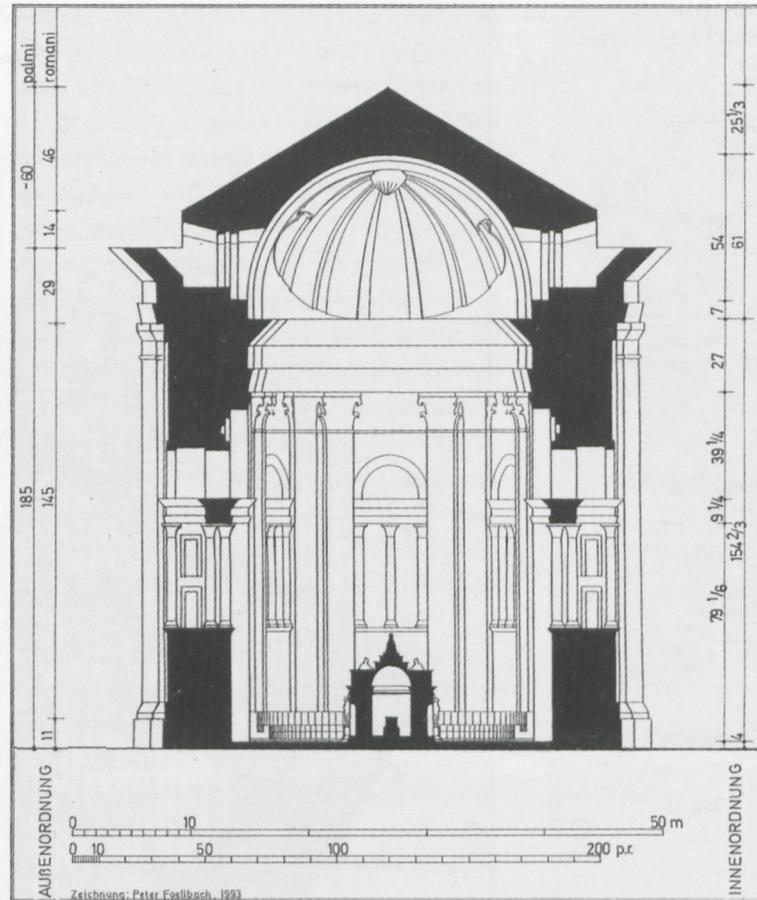
neswegs in allen römischen Werken derart steile Verhältnisse bevorzugte, mag er sich auch hier auf mittelalterliche Ausdruckswerte besonnen haben, ja, entsprechenden Wünschen des frommen Papstes gefolgt sein.

Wenn Heemskerck an der Ost- wie an der Nordwand der östlichen Kuppelpfeiler verputzte Schildbögen zeigt und die Pfeilerkanten zu den Seitenschiffen rechtwinklig wiedergibt (Kat. Nr. 122), muß Bramante auch für die vier Seitenschiffe Kreuzgratgewölbe oder Hängeskuppeln vorgesehen haben. Die große Ordnung des Außenbaus legt die Vermutung nahe, daß die Zone über den Seitenschiffen für Sakristeien und weitere Räume des Klerus vorgesehen war. Die monumenta-

len Arkadenfenster des Chorarmes hätten sich mit einiger Wahrscheinlichkeit am weiteren Außenbau fortgesetzt und die Seitenschiffe großzügig belichtet. Da diese Fenster erst auf einer Höhe von zehn bis elf Metern ansetzen, hätte die Zone darunter für Seitenkapellen zur Verfügung gestanden. Im Inneren der Querhausapsiden hätten sich diese Fenster wie im Chor trichterförmig nach innen verengt. Auch mit dieser damals ganz ungewöhnlichen Lichtfülle von insgesamt neunzehn vielleicht sogar bunt verglasten Fensterarkaden und zwölf Gewölbefenstern dieser Größe hätte Bramante die Tradition der gotischen Kathedralen fortgesetzt.

In der Außengliederung des Chorarmes wies Bramante der Architektur völlig neue Wege, indem er die weitgehend parataktische Artikulierung der früheren Projekte und vielleicht sogar noch des Holzmodells von 1506 zu einer bis dahin unbekanntem Dynamik und Plastizität steigerte (Abb. 21, Kat. Nr. 109). Aus dem einfachen Eckpilaster wird am Beginn der eigentlichen Apsis ein plastisches Bündel, dessen Mittelglied um eine halbe Schaftbreite vorspringt und mit zwei vollen Schäften den stumpfen Winkel des Polygons markiert. Den Übergang zu dem das Fenster rahmenden Feld vollzieht ein weiteres Pilasterfragment, dessen Pendant zum Pfeiler des Apsisscheitels vermittelt. Dort verbinden sich von Nischen getrennte Pilaster mit der Fensterarkade zu einer rhythmischen Travée, jenem triumphalen Motiv, das auch den Rhythmus des Langhauses bestimmt. Hier kulminiert und beruhigt sich gleichzeitig die Dynamik, zu der Bramante der archaische Chor Nikolaus' v. angeregt hatte. Auch die fünf Nischen zwischen den Scheitelpilastern besaßen eine dynamische Wirkung, indem sie nach oben hin kleiner wurden. Unten reichten sie zu weit unter die Brüstung der Fenster hinab, um echte Piedestale zu erlauben. Die Pilaster des Außenbaus hätten also tatsächlich das in Sangallos Memoriale gerügte Verhältnis von mehr als zwölf Schaftbreiten erhalten und das Auge steil nach oben geführt. Diese vertikale Dynamik wäre durch die mächtige Verkröpfung noch intensiviert und erst vom weitausladenden Gesims aufgefangen worden.

Der Eckpilaster bezeugt, daß Bramante die große Ordnung auch am übrigen Außenbau fortsetzen wollte.<sup>47</sup> Und so, wie es ihm im Chor gelang, eine weitgehende Korrespondenz der Ordnungen von Außen- und Innen-



bau herzustellen, so muß er dies auch am übrigen Baukörper versucht haben. Für die Langhauswände bietet sich daher ein ähnlicher Rhythmus wie im Apsisscheitel an, und zwar ein Alternieren der Fensterarkaden mit noch breiteren, ebenfalls durch Nischen getrennten Pilasterbündeln. Schon aus formalen Gründen mögen die Querarme, auch wenn sie nicht auf älteren Fundamenten ruhten, der Gestalt des Chorarmes entsprochen haben. Unklar ist allerdings, wie Bramante die Westwände der beiden Querarme gestalten wollte. Um Einheitlichkeit und kontinuierliche Belichtung zu gewährleisten, hätte er auch die Querhauskapellen in Arkadenfenstern öffnen und somit das Fenstergewände risalitartig nach außen ziehen müssen. Sakristeien ließen sich im Projekt von 1506 nur über den Gewölben unterbringen und wären dort auch über die großen Pfeilertreppen leicht zugänglich gewesen.

Den einzigen, wenn auch wenig zuverlässigen Anhaltspunkt für die Gestaltung der Fassade des Ausführungsprojektes liefert die Skizze auf Uff. 5 A recto (Kat. Nr. 109). Trotz aller Verzerrungen und Ungeschicklichkeiten des Zeichners läßt sich diese Ansicht mit kei-

Abb. 22 Rekonstruktion des Chores von Bramantes Ausführungsprojekt vom Frühjahr 1506 mit Capella Iulia (Zeichnung P. Föllbach)

nem anderen Projekt als dem Modell von 1506 in Verbindung bringen. In den überschlanken Proportionen der Ordnung ohne Piedestale und der dynamischen Steigerung hin zur Mitte hätte die Fassade bereits die Dynamik des Chorarmes vorweggenommen. So folgen auf die dorischen Pilaster der Turmjoche Pilasterbündel, denen Vollsäulen mit gesprengtem Giebel vorgestellt sind. Wiederum kulminiert und beruhigt sich die Bewegung im dominanten Mittelblock, dessen Obergeschoß sich in Serliane öffnet. Wieder gelingt es Bramante, Motive der Kaiserthermen in sein ungleich komplexeres und stärker vertikal ausgerichtetes System zu integrieren.<sup>48</sup>

Ein solchermaßen rekonstruiertes Langhaus wäre zwar um ein Joch kürzer, aber spürbar breiter als das heutige dimensioniert gewesen und hätte den Florentiner Dom nicht nur in Länge und Breite, sondern vor allem auch im Kuppelraum deutlich übertroffen. Wenn Bramante den seitlichen Blendarkaden des Chorarmes die gleiche Weite von 60 palmi wie den übrigen Arkaden gab, so bedeutet dies keineswegs, daß er dabei an eine spätere Integrierung des Chorarmes in ein Kreuzkuppelsystem dachte und diesen als provisorisch angesehen hätte.<sup>49</sup> Die einschiffige Capella Iulia bildete einen der beiden Schwerpunkte der gesamten Anlage, und Julius hätte kaum gerade für sie Zehntausende von Dukaten aufgewendet, wenn er an ihrer Endgültigkeit gezweifelt hätte.<sup>50</sup> So kann auch keiner der späteren Versuche, Bramantes Chor in ein Kreuzkuppelsystem einzubeziehen, wirklich überzeugen. Schließlich ist die Gestalt des Chorarmes ganz auf ein longitudinales System berechnet und besitzen seine Mauern eine Stärke, als habe Julius seiner Grabkapelle eine ähnliche Dauer sichern wollen wie den Kaiserthermen.

Unfertig wirkt auf der Skizze des mutmaßlichen Holzmodells (Kat. Nr. 109) auch der Tambour. Wahrscheinlich sollte er wie auf der Baumünze bereits mit Säulen umgeben werden, möglicherweise sogar mit den alten Mittelschiffssäulen, für die es sonst in diesem Projekt keine Verwendung gab.

Die gleiche Ökonomie, die Julius zur Reduktion von Bramantes ersten Projekten veranlaßt hatte, bestimmte auch die materielle Realisierung des Neubaus. Die Mauern wurden zum großen Teil in »breccia« gemauert, also dem billigen latialischen Tuff<sup>51</sup>, die Gewölbe teilweise gegossen und Ziegel vor

allem herangezogen, um präzise Flächen, Kanten oder die komplexe Krümmung eines Pendentifs zu erzielen.<sup>52</sup> Travertin fand nur für Basen und Kapitelle oder das Gebälk der Ordnungen Verwendung. Auch der Verzicht auf Nebenkuppeln, Piedestale und kontinuierliche Kämpfergesimse oder die Wiederverwendung der Säulen der alten Seitenschiffe in den Fenstern war gewiß nicht zuletzt von wirtschaftlichen Gesichtspunkten bestimmt. Für die Oberfläche der Mauern war wohl jener »Travertino finto« vorgesehen, wie ihn Bramante am Palazzo Caprini so virtuos vorgeführt hatte.

Zumindest gegen Ende seines Lebens wollte Julius allerdings den Chorbereich wesentlich prächtiger ausgestalten. In der Bulle vom Februar 1513 spricht er von marmornen Wänden und von unvergänglichen – »diuturnos« – malerischen und bildhauerischen Werken. Neben Michelangelos Freigrab mit seinen Marmorstatuen und vergoldeten Bronzereliefs dachte er wohl auch an Skulpturen für die oberen Nischen, an Mosaiken und Glasfenster, wie er sie im Chor von S. Maria del Popolo, in der Sala Regia und den Stanzen hatte anbringen lassen.<sup>53</sup> Außerdem erwähnt er dort einen Mosaikfußboden, der wohl ähnlich wie in der Sixtinischen Kapelle den Weg zum Marienaltar vorzeichnen sollte. Im Fries der großen Ordnung hatte bereits eine Marmorinschrift Julius' II. die ursprünglich von Bramante vorgesehenen Hieroglyphen ersetzt. All dies hätte Bramante gewiß zu einer Einheit verschmolzen – vielleicht sogar gemeinsam mit Raffael, der kaum ohne Zutun des Papstes etwa gleichzeitig für dessen Lieblingskirche die prachtvolle Chigi-Kapelle entwarf.<sup>54</sup>

Übersichtlich und einfach, wie Michelangelo Bramantes Projekt noch um 1546/47 charakterisierte, war auch die Bauhütte Julius' II. organisiert.<sup>55</sup> Die künstlerisch-technische Verantwortung lag bei Bramante, die Bauleitung bei Giuliano Leno, die Administration in den Händen dem Papst nahestehender Kleriker wie des Kardinals Fazio Santoro, des Theaurarius Enrico Bruni und zweier Kanoniker von St. Peter, Mario Maffei und Bartolomeo Ferratini. Insgesamt gab Julius zwischen 1506 und 1511 nicht viel mehr als 80 000 Dukaten für den Neubau aus, wovon der größere Teil aus Ablaßgeldern stammte.<sup>56</sup>

Die Arbeiten begannen mit dem Chorbereich und den beiden westlichen Kuppelpfeilern, also der Capella Iulia, ohne daß damit

die alte Basilika angetastet und die Zeremonien gestört worden wären. Im Mai 1507 plante man das Gelände zwischen der alten Apsis und der Apsis Nikolaus' v., auf dem sich auch noch nach deren Fundierung ein Teil des frühchristlichen Friedhofs erhalten hatte.<sup>57</sup> Ende Mai 1507 öffnete sich ein großer Riß – wohl weil die beiden Pfeiler zum Teil auf den Fundamenten Nikolaus' v. standen.<sup>58</sup>

Im April 1507, nach seiner Rückkehr von der siegreichen Bologneser Kampagne, hatte der Papst den Bau der beiden östlichen Kuppelpfeiler angeordnet und damit die Zerstörung der letzten Langhausjoche sowie der Ostwand des Querhauses der alten Basilika.<sup>59</sup> Offenbar drängte er ungeduldig auf die Vollendung der Capella Papalis und der Capella Iulia. Hätte er der Fundierung der Außenmauern Priorität gegeben, dann wäre die alte Basilika noch wesentlich länger erhalten geblieben. Zum Entsetzen eines Augenzeugen war die Zerstörung des Langhauses im November 1507 wohl schon so weit fortgeschritten, wie dies Heemskercks Veduten zeigen (Kat. Nr. 122, 123).<sup>60</sup> Allgemein gab man Bramante die Schuld für den rücksichtslosen Abbruch auch der heiligen Stätten, der Gräber und Monumente. Die treibende Kraft war jedoch zweifellos der Papst, der wußte, daß seine Jahre gezählt waren und daß seine Nachfolger kaum den Mut zu einem solchen Neubau aufbringen würden.

Während der Baukörper durch die Pfeiler und den Chor schon weitgehend festgelegt war, scheinen die Vorstellungen des Papstes und seines Architekten über die Gestaltung der Fassade und des Platzes in den Jahren 1506/07 noch geschwankt zu haben. Am 6. September 1505 und noch am 16. April 1506, also zwei Tage vor der Grundsteinlegung, will Julius die Benediktionsloggia Pius' II. auf die Breite der alten Basilika ausdehnen.<sup>61</sup> Auch die Fassade des Ausführungsprojektes sollte also zunächst durch ein Atrium vom Petersplatz getrennt sein. Im Mai 1507 muß dieses Projekt noch gültig gewesen sein, da Bramante nun eine Straße vom Petersplatz zum Obelisk anlegen soll, um den Blick auf dieses vermeintliche Grabmal Julius Caesars zu öffnen.<sup>62</sup> Noch Ende Juli 1507 hält der Papst an der Vollendung der Benediktionsloggia fest, doch wird dies nicht mehr für bare Münze genommen.<sup>63</sup> Jedenfalls spricht Bramante gleichzeitig von einem »novo disegno dela fabrica de san Pietro«,

einem neuen Entwurf, der die Zerstörung der vorhandenen Joche der Benediktionsloggia vorsehe. Erst seit dem Sommer 1507 zeichnet sich also der Plan ab, den Petersplatz bis zur Fassade der neuen Basilika auszudehnen und damit auch die südlichen Teile des Papstpalastes zu zerstören. Im Gegensatz zu allen früheren Projekten mußte Bramante nun eine Vorhalle mit Benediktionsloggia konzipieren, die einen Platz von etwa 250 Metern Tiefe beherrscht hätte – eine selbst in der Renaissance ganz einzigartige Aufgabe. Es ist denkbar, daß Bramante schon damals von der geschlossenen Zweiturfassade der ersten Projekte Abstand nahm und sich für einen monumentalen Säulenportikus entschied (Abb. 20, 21).<sup>64</sup>

1511 sind die Vierungsbögen gewölbt; die Planung für die Kuppel tritt in ein konkretes Stadium.<sup>65</sup> Im Sommer dieses Jahres, als alle Finanzen von der erfolglosen norditalienischen Kampagne aufgebraucht sind, läßt die Bautätigkeit nach; das Rechnungsbuch, das alle vorherigen Ausgaben ausweist, bricht unvermittelt ab.<sup>66</sup> Doch kaum, daß Julius sich im September 1511 von einer schweren Krankheit erholt hat, erwacht seine alte Ungeduld. Er läßt bei der Sakristei zwei neue Fundamente legen, wahrscheinlich die beiden Hälften des südwestlichen Langhauspfeilers.<sup>67</sup> Wie so oft verfolgt er die Arbeiten aus nächster Nähe und beauftragt etwa einen Kleriker, mit einer Fackel in die Fundamentgrube zu steigen und die Überreste der Toten zu bergen.

Während seines letzten Lebensjahres richtet Julius sein Hauptaugenmerk dann auf die Vollendung seiner Grabkapelle in der Tribuna. So dotiert er die neugegründete Kapelle der Sänger, die die Gottesdienste der Capella Iulia begleiten sollen, aufs großzügigste und läßt Marmor für ihre Innenausstattung ankaufen.<sup>68</sup> Noch unter Julius beginnt Bramante mit dem Gewölbe, das im April 1514, als der Architekt stirbt, gerade vollendet ist.<sup>69</sup>

Während der insgesamt siebenjährigen Bautätigkeit unter Julius II. bereitete Bramante zunächst gemeinsam mit Antonio di Pellegrino und seit 1510 dann auch mit Antonio da Sangallo d. J. die jeweils anstehenden Bauphasen vor. Bramantes wohl eigenhändige Studien für korinthische Kapitelle der Innenordnung (Kat. Nr. 109) und für das Lehrgerüst der Kuppelbögen sowie Antonio di Pellegrinos Konstruktionszeichnung für die

Pendentifs oder Sangallos Studien für die Kuppel und die Wölbung der Apsis vermitteln ein Bild von der methodischen Präzision der Planung.<sup>70</sup> All dies wurde durch den Tod Julius' II. im Februar 1513 und die Wahl des so ganz anders gearteten Leo X. unvermittelt unterbrochen.

#### *Bramantes Projekt für Leo X. (1513/14)*

Im März 1513 trat der 37jährige Leo X. Medici die Nachfolge Julius' II. an.<sup>71</sup> Als Sohn von Lorenzo il Magnifico war er von Kindheit an mit antikischem Bauen vertraut und jung und optimistisch genug, um selbst das monumentalste Projekt Julius' II. überbieten zu wollen.

Bramante blieb während der ersten acht Monate der einzige verantwortliche Architekt, und wenn ihm Leo dann zwei prominente Berater an die Seite stellte, so wohl aus persönlichen wie auch technisch-konstruktiven Überlegungen, vor allem aber aus Rücksicht auf Bramantes nachlassende Kräfte.<sup>72</sup> Der 80jährige Fra Giocondo war zwar bereits am 1. November 1513 berufen worden, traf aber erst nach Bramantes Tod in Rom ein. Er hatte sich nicht nur durch seine Leos Bruder Giuliano gewidmete Vitruvausgabe von 1513 als Theoretiker und Antikenkenner empfohlen, sondern war auch einer der ersten Ingenieure Europas und damit für die bevorstehende Wölbung der Kuppel unentbehrlich.

Giuliano da Sangallo erhielt sogar erst am 1. Januar 1514, als Bramante schon dem Tode nahe war, die Stelle eines Koadjutors, also nur des zweiten Architekten. Dies ist um so bemerkenswerter, als er Landsmann und langjähriger Vertrauter der Medici war und bald nach Leos Wahl nach Rom geeilt war, um für die Enttäuschungen des vorangegangenen Pontifikates entschädigt zu werden. Keiner von beiden gewann also zu Bramantes Lebzeiten Einfluß auf die Planung.

Bramantes neues Projekt dürfte schon bald nach der Wahl Leos soweit gediehen gewesen sein, daß die Arbeiten noch im gleichen Jahr wiederaufgenommen werden konnten. Jedenfalls beauftragte der Papst Bramante spätestens im Oktober, Hochaltar und Apsis, die bis dahin der Witterung ausgesetzt gewesen waren, zu ummanteln – offenbar, weil er mit einer sehr viel längeren Bauzeit rechnete als sein Vorgänger.<sup>73</sup> In der Tat legte Leo von Anfang an größeren Wert auf die Erweiterung und Verschönerung des Projektes als auf die

Identität der alten Basilika. Der durch Serlio an Bramantes Lebensende datierte Kuppelentwurf (Kat. Nr. 112), die Grundriß-Varianten Giuliano da Sangallos (Abb. 23) und Raffaels (Kat. Nr. 113), die Aufnahme im ›Codex Coner‹ und die Veduten Heemskercks (Kat. Nr. 122, 123) vermitteln eine gewisse Vorstellung von Bramantes letztem Projekt.<sup>74</sup>

Dem Plan von 1506 fehlten vor allem größere Kapellen und leicht zugängliche Nebenräume. Indem Bramante nun das Langhaus auf fünf Joche verlängerte, die schmalen inneren Seitenschiffe durch halbrunde Kapellen schloß und die äußeren Seitenschiffe in zentralbauartigen Kapellen fortsetzte, reduzierte er zwar das Langhaus auf drei Schiffe, erweiterte es jedoch gleichzeitig um ca. 32,40 Meter – so weit, daß er die Scala Regia wieder hätte abreißen und den Obelisken versetzen müssen und lediglich die Cappella Sistina verschont hätte. Die neue Vorhalle sollte bis kurz vor die östliche Innenmauer des alten Atriums reichen, so daß sich eine Verbindung mit dem Loggienflügel des Vatikanpalastes anbot. Die Querarme umgab er mit Umgängen, die wohl ähnlich wie schon auf seinem frühen Rötelplan (Abb. 16) nur segmentförmig über den Baukörper hinausgeragt hätten.<sup>75</sup> Doch während die Umgänge dort der Chorpartie ein kopflastiges Übergewicht verleihen, hätten sie nun die Kapellen-Zone rings um die Querarme fortgesetzt. Die Priester hätten sich somit vom Chor und von den Sakristeien in die Seitenschiffe und -Kapellen begeben können, ohne die eigentlichen Querarme zu betreten. Außerdem wären weitere Räume für Kapellen und Grabmäler entstanden.

Diesen Neuerungen setzte allerdings der gerade vollendete Chorarm beträchtliche Schwierigkeiten entgegen. Leo war an einer derart dominanten Grabkapelle seines Vorgängers kaum interessiert. So mußte Michelangelo bereits im Mai 1513 sein Freigrab in ein Wandgrab umwandeln, das vor einem der Querhauspfeiler Platz gefunden hätte (vgl. Abb. 24). Hätte Leo allerdings die Möglichkeit eines völligen oder partiellen Abbruchs des Chores von vornherein ausgeschlossen, dann wären seine Architekten nicht immer wieder versucht gewesen, ihn gerade davon zu überzeugen. Das wohl reifste Projekt Giuliano da Sangallos (Abb. 23) und die Bestandsaufnahme von 1515 rechnen allerdings nur mit der Ummantelung des Chores.<sup>76</sup> Die erst von Fra Giocondo begonnene Nische westlich

des linken Querarmes und die beiden anschließenden Sakristeien gehörten wahrscheinlich zu dessen Projekt und lassen sich kaum mit Bramantes Ingenium vereinbaren (Abb. 24). Seine Vorstellungen vom Chorbereich sind kaum mehr genau zu rekonstruieren.

Für eine Ummantelung des Chores sprach nicht nur das Gleichgewicht der drei Kreuzarme, das beispielsweise auf den beiden früheren Projekten Giuliano da Sangallos so offensichtlich gestört ist<sup>77</sup>, sondern auch das gesamte Belichtungssystem der neuen Umgänge und Kapellen. Diese ließen sich mit den großen Fensterarkaden des Projektes von 1506 nicht mehr vereinbaren, und so könnte schon Bramante an jene wesentlich höhere Position der Fenster gedacht haben, wie sie Sangallo dann um 1518 auf seinem Fassadenentwurf Uff. 257 A (Kat. Nr. 116) andeutet. Die Fenster setzen dort erst 25,70 Meter über dem Fußboden an und reichen bis unter das Gebälk von Bramantes großer Außenordnung. Das Licht wäre dort dann also ähnlich schräg ins Innere gefallen wie in Bramantes Gewölbe (Abb. 22). Solche schrägen Lichtschächte hätten nicht nur die Langhauskapellen und die hohen seitlichen Umgänge beleuchtet, sondern auch die Arkadenfenster des ummantelten Chores Julius' II.

Wohl schon Bramante folgte in den Kolonnaden der Umgänge dem Vorbild des Pantheon. Vielleicht wollte er sie sogar durch Arkaden den Fenstern des Julius-Chores annähern. Das Pantheon diente ihm nun aber vor allem – und zwar wiederum bis in die Maße hinein – als Vorbild für den Tambour (Kat. Nr. 112). Indem er diesen durch ein System horizontaler und vertikaler Achsen ordnete und um seinen Zylinder einen Tholos mit vitruvianisch engen Interkolumnien legte, nutzte er die Kuppel zu einer Idealrekonstruktion des Pantheon.<sup>78</sup> Die beiden Umgänge des Querhauses hätten den Betrachter auf dieses Wunder der Kuppel vorbereitet, auf ein christianisiertes Pantheon, dessen Regelstrenge, dessen schwebende Höhe und dessen Lichtfülle wie kein anderer Bau das innerste Anliegen der Renaissance evoziert hätten. Nicht von ungefähr war dies Bramantes letzte architektonische Erfindung, die Summe seines eminenten Gestaltungsvermögens und vielleicht der Teil der Kirche, der ihn am wenigsten zu Kompromissen zwang.

Der Portikus, den Bramante vielleicht schon seit dem Sommer 1507 als Eingangshalle vorgesehen hatte, muß auch für Leo X.

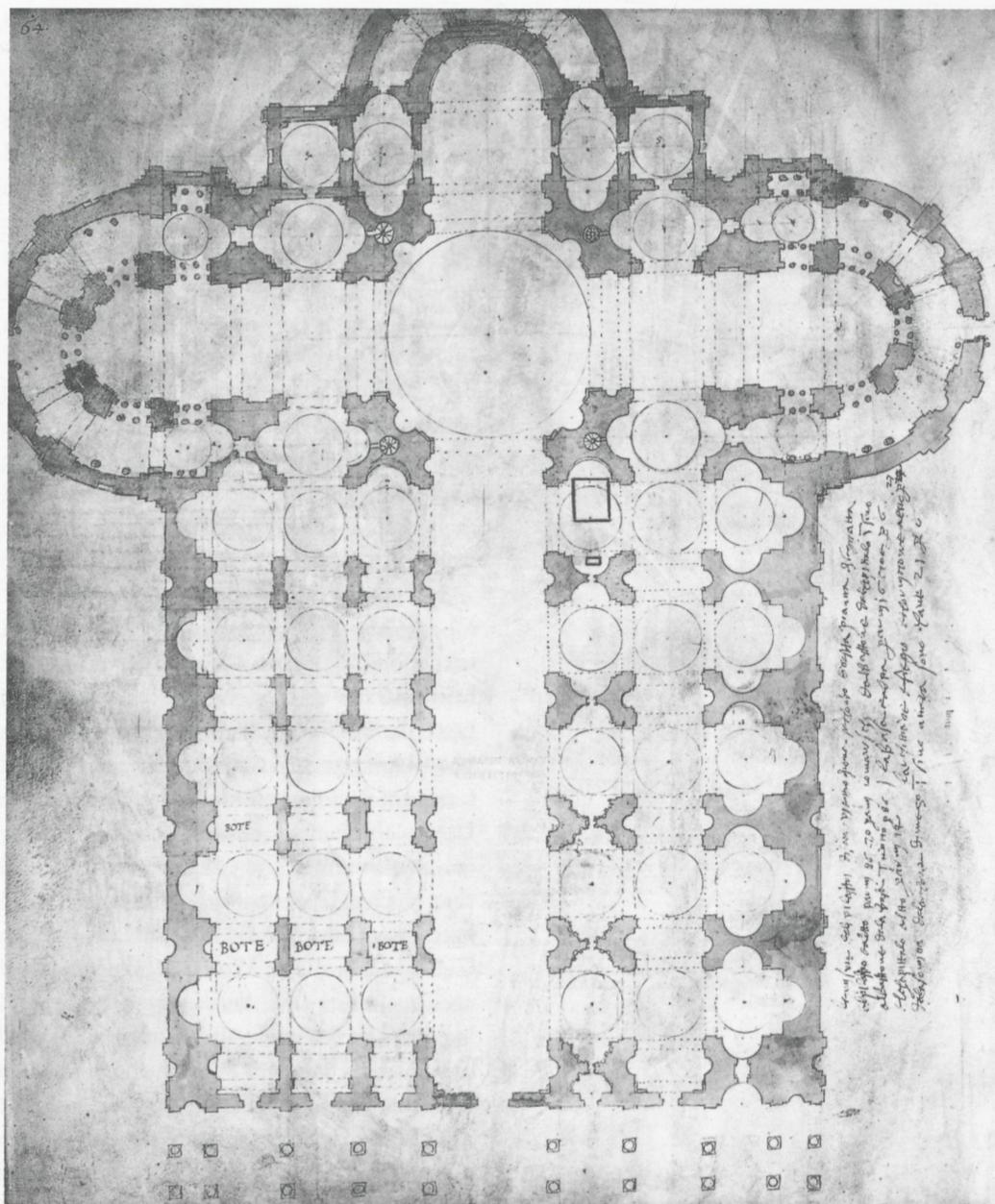


Abb. 23 Giuliano da Sangallo, Projekt vom Sommer 1514 für St. Peter, Rom, Biblioteca Vaticana, Cod. Barb. Lat. 4424, fol. 64 verso

den Inbegriff der Antikennähe bedeutet haben. Doch nun hätte er nicht nur die doppelte Höhe, sondern auch die vierfache Breite der Vorhalle des Pantheon erreicht. Vielleicht wollte bereits Bramante die allzu schlanken Schäfte verbreitern, wie dies dann Raffael und Sangallo um 1518/19 vorschlugen (Kat. Nr. 115).<sup>79</sup> Ja vielleicht hätte auch ihn schon die Ummantelung des Chores zu einer mehr vitruvianisch proportionierten Ordnung veranlaßt. Und wahrscheinlich hätte er wie dann später Peruzzi in seinen Projekten für Paul III. durch drei Giebel eine breite mittlere Tempelfront von flankierenden schmaleren seitlichen Tempelfronten unterschieden.<sup>80</sup> Unklar bleibt, ob die Benediktionsloggia im Portikus oder darüber angeordnet werden sollte.



gnügt sich mit einem relativ flachen Wandrelief, so verraten bereits die folgenden Projekte seine intensive Auseinandersetzung mit Raffael (Kat. Nr. 117).<sup>87</sup> Auch er reduziert hier die Joche und die Pfeiler der Umgänge, und auch er öffnet die Vorhalle in Säulenstellungen und kompliziert den Rhythmus der Ordnung. Gleichzeitig versuchte er jedoch, das Langhaus durch zusätzliche »Cappelle maggiori« auszuweiten – ob es sich nun um drei Kuppeln handelte oder um nur eine (Kat. Nr. 117, 118).<sup>88</sup> Das Mittelschiff mit fünf gleichen Jochen erschien ihm »lunga e stretta e alta che parera un vicolo«. Wenn er diesem Übel nun mit weiteren vierungsartigen Schwerpunkten abzuhelfen suchte, dann folgt er darin nicht nur Bramantes frühen Langhauskizzen (Abb. 15), sondern auch venezianisch-byzantinischen Prototypen wie S. Marco oder S. Antonio in Padua und damit Anregungen des Fra Giocondo.

Raffael gelang es, die Einführung solcher Langhauskuppeln zu verhindern und sich auch in den meisten übrigen Punkten durchzusetzen.<sup>89</sup> Sangallo hält in seinen Entwürfen zwar an den Langhauskuppeln fest, übernimmt von Raffael jedoch das Kreuzkuppelssystem, die segmentförmigen Kreuzarme sowie die Integration der Türme und Sakristeien in einen geschlossenen Baukörper. Gleichzeitig verwendet er Halbsäulen von neun palmischaftbreite, also eine Ordnung, die zwischen Bramantes kolossaler Zwölf-palmi-Ordnung und Raffaels Fünf-palmi-Ordnung vermittelt. Und zwar scheint er selbst den Anstoß zur Einführung dieser neuen Ordnung des Außenbaus gegeben und sie dann im Laufe des Sommers 1519 gemeinsam mit Raffael bis zur Ausführungsreife weiterentwickelt zu haben.<sup>90</sup> Die Neun-palmi-Ordnung entsprach den Lisenen der Seitenschiffe und -kapellen und korrespondierte so ebenfalls mit wichtigen Gliedern des Innenbaus. Sie erlaubte es nach wie vor, die Fensterzone der Kapellen zurückzusetzen und wirkte doch ungleich monumentaler als Raffaels System von 1518. Auch in ihrem plastischen, durch und durch antikischen Detail steht sie der dorischen Ordnung des Palazzo Farnese näher als dem relativ flachen und abstrakten Detail von Raffaels früheren Bauten.<sup>91</sup>

Das Projekt, das Leo X. im Herbst 1519 zur Ausführung bestimmte, hat sich nicht erhalten. Es muß eine echte Synthese bramanter, raffaelesker und sangallesker Ideen dargestellt haben – eine Synthese allerdings,

die Bramantes ursprüngliche Ideen komplizierte und die den überkonsequenten Sangallo dann noch zu weiterer Komplizierung verführen sollte (Abb. 25).

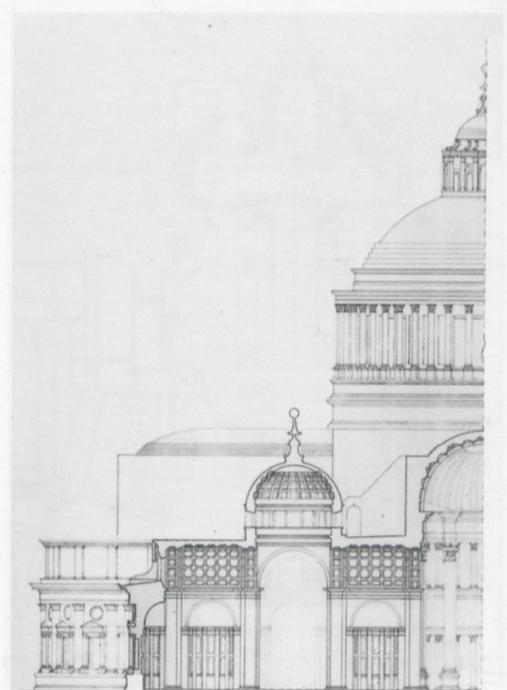
Wenn Leo X. während seiner beiden letzten Lebensjahre gerade den südlichen Querarm dieses Projektes ausführen ließ, mag er dafür mehrere Gründe gehabt haben. Nach der Vollendung des Chores bildeten die Querarme und die ersten Langhausjoche die wichtigsten Widerlager für das Gewicht der Kuppel. Der südliche Querarm erstreckte sich auf das Terrain der Cappella di S. Petronilla, deren Patronat Innozenz VIII. einst den französischen Königen überlassen hatte und die daher auch Cappella del Re di Francia genannt wurde.<sup>92</sup> Diesen Namen übertrug Leo seit spätestens 1514 auf den neuen Querarm, für dessen südöstlichen Konterpfeiler Bramante Teile des antiken Rundbaus hatte zerstören müssen. Als Medici war der Papst von Haus aus der französischen Krone verbunden, und nicht umsonst erhielt noch um 1516 Karl der Große in Raffaels *Krönung Karl des Großen* die Züge von Franz I.<sup>93</sup> Wie dann Paul III.<sup>94</sup>, so muß auch Leo gehofft haben, die europäischen Fürsten durch die Übertragung prominenter Kapellen an den eminenten Baukosten zu beteiligen. Obwohl keinerlei Zahlungen belegt sind, spricht doch ein Brief des Mantuaner Geschäftsträgers vom November 1519 an Isabella d'Este von der »Kapelle, die der französische König bauen läßt«. Schließlichen mögen die konträren Vorstellungen Raffaels und Sangallos von Chor und Langhaus dazu beigetragen haben, daß man sich zunächst auf die konsensfähigen Teile konzentrierte.

Wenn man im Spätherbst 1519 an den Fundamenten des südlichen Umganges arbeitete, muß zu dieser Zeit dessen Grundriß festgelegt haben. Möglicherweise begann damals auch bereits die zeitraubende Bearbeitung der Hausteine für den Außenbau, der nun ganz in Travertin ausgeführt wurde. Als Raffael im April 1520 starb, waren die Mauern der Südapsis also allenfalls ein wenig über den Boden hinausgewachsen.

Leo X. hatte seit dem Jahr 1519, als seine beiden weltlichen Nepoten gestorben waren und er den kostspieligen urbinatischen Krieg beendet hatte, seine Anstrengungen für die Finanzierung des Neubaus intensiviert, und in der Tat war seit dem Tod Bramantes nicht mit solcher Stetigkeit gearbeitet worden.<sup>96</sup>

Bald nach Raffaels Tod verfaßt Sangallo eine Denkschrift, in der er dem Papst die

Abb. 25 Rekonstruktion des Schnittes von Raffaels Projekt von Herbst 1519 für St. Peter (Zeichnung E. von Branca)



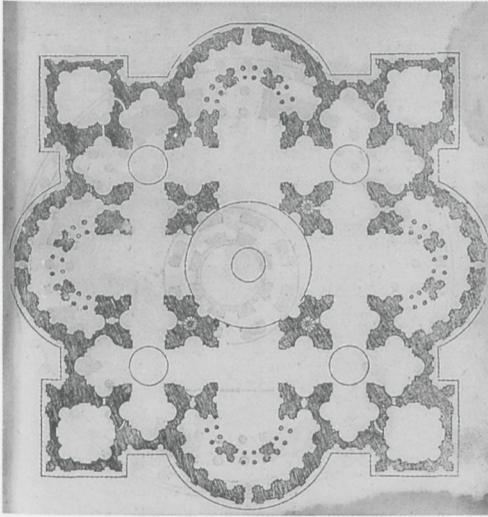


Abb. 26 Sebastiano Serlio nach Baldassare Peruzzi, Projekt von 1520/21 für St. Peter (Terzo Libro, fol. 65 verso)

schwerwiegenden ›Fehler‹ Bramantes und Raffaels vorhält.<sup>97</sup> So klagt er über den Mangel großer Kapellen, über die Unstimmigkeiten des Bramante-Chores, dessen Abbruch also keineswegs feststand, über die statischen Probleme der Kuppel, über die steilen Verhältnisse des Mittelschiffs, die schwache Belichtung, das fehlerhafte Detail der Ordnungen und sogar über die Umgänge mit ihrer neuen Ordnung. Diese waren demnach gegen seinen Rat begonnen worden. Die riesigen Summen, die ein solches Projekt verschlinge, seien hinausgeschmissen – »buttati via«. Es sind ähnlich drastische Worte, wie sie Michelangelo etwa 25 Jahre später aus ähnlichem Anlaß gebrauchen sollte.<sup>98</sup>

Sangallo, der 1520 zum ersten Baumeister aufgestiegen war, präsentierte denn auch schon im Frühjahr 1521 ein neues Modell mit allen Änderungsvorschlägen, die der Papst akzeptiert hatte (Kat. Nr. 118). Wie schon in einigen seiner früheren Projekte verkürzt er dort das Langhaus auf drei Joche und weitet das mittlere zu einer zweiten ›Cappella Maggiore‹ aus. Außerdem vereinfacht er die seitlichen Kapellen und läßt die Sakristeien wieder polygonal aus dem Baukörper hervortreten. In einer ökonomischeren Alternative behält er sogar Bramantes Chor bei und verzichtet nicht nur auf das Kreuzkuppelsystem, sondern auch auf die Ummantelung des Chorarmes.

In seinem Bestreben, das durch Leo aufgeblähte Bauvolumen zu reduzieren, entsprach Sangallo der kritischen Situation der päpstlichen Finanzen, und ähnlich reduktiv verfuhr denn auch Baldassare Peruzzi, der 1520 Sangallos Stelle als zweiter Baumeister erhalten hatte (Abb. 26).<sup>99</sup> Peruzzi griff einen Gedanken Sangallos auf<sup>100</sup>, indem er das Kreuzkuppelsystem mit den Umgängen von 1519 zu einem reinen Zentralbau ergänzte und damit Raffaels letztes Projekt mit dem ersten von Bramante verschmolz. Wahrscheinlich legte Peruzzi schon damals eine zweite Version vor, die eine Vorhalle und deren Anbindung an den Palast vorsah.<sup>101</sup>

Eine um 1523/24 entstandene Vedute (Kat. Nr. 121) hält den Zustand zu Beginn des Pontifikates Klemens' VII. (1523 – 1534) fest, die etwa zwölf Jahre späteren Veduten Heemskercks den Zustand, den der Bau dann bis zum ›Sacco di Roma‹ erreicht hatte (Kat. Nr. 122). Der Vergleich zeigt, daß sich die Arbeiten unter Klemens VII. von der Apsis des südlichen Querarmes auf dessen Hauptjoch verlagerten.<sup>102</sup> So wurden um

1523 bis 1527 nicht nur die beiden Annexräume des südlichen Querarmes mit Tonnen gewölbt, sondern auch die Wände bis zum Gebälk der großen Ordnung hochgeführt. An einigen Stellen ließ Sangallo bereits Bramantes untere Nischen vermauern, das Kämpfergesims reduzieren und die Pilaster abarbeiten, um dort dann die 1519 vereinbarten Piedestale, Basen und Pfeiler anbringen zu können (Kat. Nr. 117). Möglicherweise teilte der baukundige Papst Klemens sogar Sangallos Zweifel an der Zweckmäßigkeit der kostspieligen Umgänge. Ein Projekt aus diesen Jahren ist allerdings nicht überliefert. Das Langhaus und der nördliche Querarm waren noch um 1540 kaum über den Zustand von 1514 hinausgediehen.<sup>103</sup>

#### Die Reduktionsprojekte Peruzzis und Sangallos für Klemens VII. (1531 – 1534)

Die Plünderung Roms durch die kaiserlichen Truppen im Mai 1527 und die anschließende jahrelange Krise der Kurie setzten dieser vierten Bauphase ein plötzliches Ende. Nachdem Klemens VII. nach Rom zurückgekehrt war, veranlaßte er ab etwa 1531 die beiden Architekten zu einer noch wesentlich einschneidenderen Reduktion des Projektes auf seine funktionell wichtigsten Elemente. Sangallo begnügt sich in der radikalsten Version seines einzigen erhaltenen ›Reduktionsentwurfs‹ sogar mit einem einschiffigen Langhaus ohne Mittelkuppel und verzichtet auf das Kreuzkuppelsystem, auf die Umgänge sowie auf eine eigene Fassade (Abb. 27).<sup>104</sup> In einem entsprechend drastischen Reduktionsvorschlag kommt Peruzzi auf Gesamtkosten in Höhe von rund 420 000 Dukaten, also etwa fünfmal so viel, wie Julius II. ausgegeben hatte, aber weniger als die Hälfte dessen, was Leo X. 1513/14 veranschlagt hatte.<sup>105</sup> Diese Projekte sind schon deshalb von besonderem Interesse, weil sie auch ohne Kreuzkuppelsystem nur wenig hinter dem heutigen Bauvolumen zurückbleiben. In anderen Entwürfen versuchen die beiden Meister, wenigstens die Seitenschiffe, die Kapellen und die Vorhalle zu retten.<sup>106</sup>

Peruzzi entfaltete in diesen kritischen Jahren, während derer er sich vor allem Projekten seiner Vaterstadt Siena widmete, einen ungeahnten Erfindungsreichtum.<sup>107</sup> Wenn er dabei meist von einem dreijochigen Langhaus mit Mittelkuppel ausging, folgte er weniger

Sangallos Modell von 1521 als vielmehr den Präferenzen des Medici-Papstes, der dem dreijochigen Longitudinalbau offensichtlich den Vorzug gab.<sup>108</sup> Dennoch beschränkt er völlig neue Wege und erwog etwa, den Fußboden um ca. 6,70 Meter zu erhöhen. Damit hätte er nicht nur den Raum weniger steil und die Pilaster mit 1:8 wesentlich kanonischer proportioniert, sondern auch das gesamte System verändert.<sup>109</sup> Wie schon Bramante in einigen seiner frühesten Entwürfe (Abb. 13, 15) setzt er die eingestellten Kolonnaden der Umgänge kontinuierlich in Querhaus und Mittelschiff fort. Und indem er die Seitenschiffe und Nebenräume wesentlich niedriger veranschlagt, verwandelt er Bramantes weitverzweigten und hierarchisch gestaffelten Organismus in einen homogenen Einheitsraum ohne dynamische Schwankungen (Abb. 28).

Diese vereinheitlichende, antidynamische Gesinnung geht Hand in Hand mit einer neuen Antikennähe. Peruzzi versucht nun, die Vorbilder noch wörtlicher nachzuahmen. Er räumt der antiken Säule eine noch beherrschendere Stellung ein und kommt damit Palladio und dem Phänomen des Klassizismus noch einen Schritt näher als Bramante oder Raffael. Doch wie schon in seinem Projekt von 1520 (Abb. 26) fehlt Peruzzi auch in den meisten seiner Reduktionsentwürfe jener auf Ausführbarkeit und Funktionalität orientierte Realitätssinn, mit dem Sangallo in so besonderem Maße begabt war. Allerdings wurde auch von Sangallos Reduktionsvorschlägen bis zum Tod Klemens' VII. nichts ausgeführt.

#### *Die ersten Projekte für Paul III. (1534 – 1539)*

Erst Paul III. Farnese (1534 – 1549) bewies als Bauherr wieder ähnliche Weitsicht und Tatkraft wie Julius II.<sup>110</sup> Voller Optimismus, die Finanzen der Kurie bald in den Griff zu bekommen, muß er doch von Anfang an entschlossen gewesen sein, zur Schlichtheit der Projekte Julius' II. zurückzukehren.<sup>111</sup> Schon vor 1513 mag ihn sein langjähriger Hausarchitekt Sangallo von den Wechselfällen in der Planung der Apostelkirche unterrichtet haben<sup>112</sup>, und so wußte er gewiß von den Motiven, die Julius zur Ablehnung des Münzprojektes und zur Entscheidung für den Longitudinalbau von 1506 bestimmt hatten. Michelangelo, den er als höchste künstlerische Autorität anerkannte, wie auch Peruzzi

müssen ihn in seiner Vorliebe für den Zentralbau bestärkt haben. Schon sieben Wochen nach seiner Wahl verdoppelte er Peruzzis Gehalt und stellte ihn damit Sangallo gleich. Auch Vasari betont, welche Hilfe man gerade von Peruzzi erwartete.<sup>113</sup> Peruzzi tat denn auch in seiner berühmten Perspektive (Kat. Nr. 125) einen entscheidenden Schritt zurück zu Bramantes frühen Zentralbauprojekten (Abb. 7 – 12), indem er die Kuppelpfeiler zu den Nebenzentren hin mit einer breiten Schräge und Nischen versah und damit wieder die vollkommene Analogie zwischen Haupt- und Nebenkuppelräumen herstellte. Außerdem plante er dort eine riesige, fast ausschließlich auf Säulen der Neunpalmi-Ordnung ruhende Vorhalle, die den östlichen Kreuzarm U-förmig umklammert hätte. Ihre gewiß von einer Attika und Giebeln bekrönten Risalite hätten zu den drei Schiffen geführt. Vielleicht war es die Schwierigkeit, diese Kolonnaden an den Palast anzubinden, vielleicht auch die Zustimmung des Papstes zu einer gemäßigten Erhöhung des Fußbodens, die ihn dann veranlaßte, zwar die Dreiteilung der Vorhalle beizubehalten, doch zu einer Zwölfpalmi-Ordnung und eingestellten Fünf-palmi-Säulen zurückzukehren und damit zu Motiven von Raffaels Mellon-Projekt (Kat. Nr. 115). Damit gewann die Fassade zwar ihre alte Monumentalität zurück, nicht jedoch ihre subordinierende Dynamik. So ist gerade dieser vielleicht harmonischste aller bekannten Fassadenentwürfe von einem ähnlich antikischen Geist beseelt wie Peruzzis Reduktionsprojekte für die Umwandlung des Inneren (Abb. 28).<sup>114</sup>

Auch Sangallo war von Haus aus dem Zentralbau alles andere als abgeneigt. Doch schon auf seinem frühesten erhaltenen Entwurf aus der Zeit des neuen Pontifikats demonstriert er die Nachteile gegenüber einem organisch mit dem Palast verbundenen Longitudinalbau (Abb. 29).<sup>115</sup> Wie Peruzzi hält er zunächst am Kreuzkuppelsystem, an den offenen Umgängen und an den 40-palmi-Nischen fest, die sich allenfalls mit einer geringen Erhöhung des Fußbodens hätten vereinbaren lassen. Doch wenig später verzichtet er dann auf Umgänge, Kreuzkuppelsysteme und Langhauskuppel, öffnet die Langhauspfeiler in den inneren Seitenschiffen, ja denkt sogar erneut daran, Bramantes Chor beizubehalten (S. 105, Abb. 6).<sup>116</sup> Offensichtlich wollte er den Papst durch eine radikale Rückbesinnung auf Bramantes Ausführungsprojekt beeindrucken.

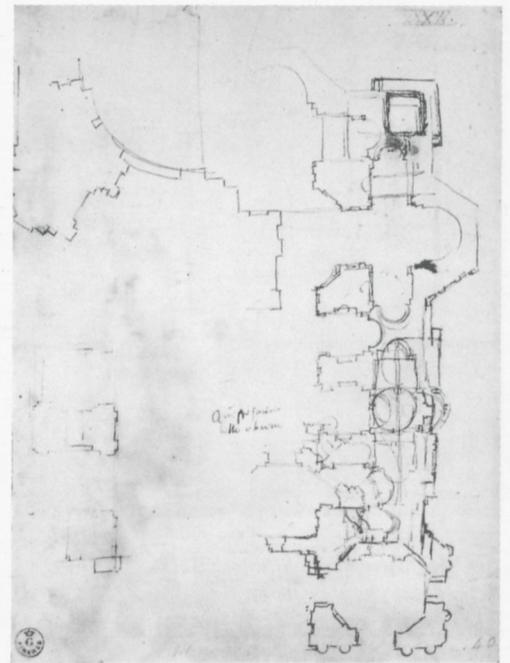


Abb. 27 Antonio da Sangallo d. J., Reduktionsprojekt für St. Peter von 1531 – 1534, Florenz, Uffizien, Gabinetto dei Disegni e Stampe, 40 A recto

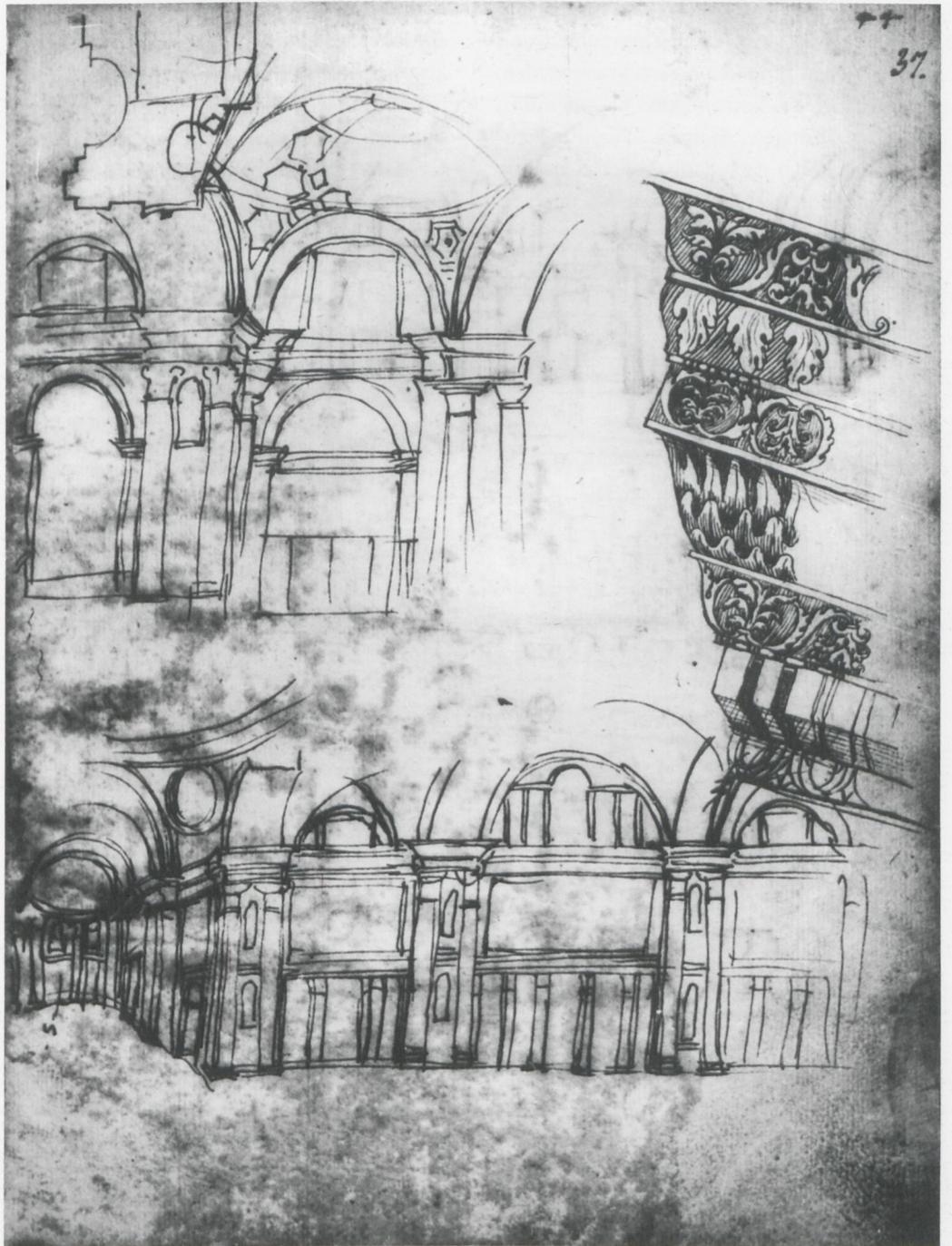


Abb. 28 Kopie nach Baldassare Peruzzi,  
 Aufsrißskizze für das Innere von St. Peter  
 von 1531 – 1534, Siena, Biblioteca Comunale,  
 Taccuino S IV, 7, fol. 37 recto

Doch Sangallo hatte die Planung unter Julius aus zu unmittelbarer Nähe miterlebt, um – wie Peruzzi – auf das utopische Münzprojekt zurückzugreifen; ihm scheint vielmehr das Ausführungsprojekt von 1506 vorgeschwebt zu haben (Abb. 20-22). Aber weder mit diesem noch mit den folgenden, wesentlich aufwendigeren Longitudinalprojekten vermochte er Paul vom Zentralbau abzubringen.<sup>117</sup>

Wohl schon im Frühjahr 1538, als Sangallo mit dem Bau der Cappella Paolina begann, muß er einen für alle Verantwortlichen akzeptablen Kompromiß vorgelegt haben:

Den Zentralbau des Inneren verlängert er nun durch die Vorhalle bis etwa zur Flucht der alten Vorhalle, so daß er den Papstpalast durch eine Treppe mit der Vorhalle hätte verbinden können und die Scala Regia durch die Cappella Paolina mit der Benediktionsloggia.<sup>118</sup> Im Juni 1539 fordert ihn dann die Kongregation von St. Peter zum Bau des Holzmodells auf, dessen Dimensionen und dessen Kosten von rund 5000 Dukaten alle bisherigen Maßstäbe sprengte.<sup>119</sup> Nach 34jährigem Hin und Her und einer Reihe kleinerer, meist wohl auch unvollständiger Modelle wünschte man nun endlich Klarheit über jedes Detail, und

Sangallo wendete all sein Können auf, um nicht nur dem päpstlichen Zeremoniell und den statischen Problemen gerecht zu werden, sondern auch die vorhandenen Fragmente zu einem stimmigen Ganzen zusammenzuschließen. Noch nach Sangallos Tod beharrten die Deputierten auf der Ausführung seines Modells.<sup>120</sup>

Erst Michelangelo gelang es, den Papst vom Abriß des fragmentarischen Umgangs und von so vielen Veränderungen zu überzeugen, die Sangallo schon in seinem Memoriale gefordert hatte. So sah auch Michelangelo kanonischere Verhältnisse für die Kolossalordnungen an Außen- wie Innenbau vor; so

rückte auch er vom fünfschiffigen Langhaus ab, schuf zusätzliche Lichtquellen, schloß die 40-palmi-Nischen und veränderte die Kämpfergesimse. Allerdings ist völlig unklar, wie er sich den Anschluß an den Papstpalast dachte, auf den gerade Sangallo so viel Mühe verwandt hatte. Als dann Paul v. Maderno veranlaßte, zu einem reduzierten Langhaus, zu inneren Seitenschiffen und einer eng an den Papstpalast angebundenen Vorhalle zurückzukehren, ging er letztlich von ähnlichen Überlegungen aus wie Julius II. und Bramante um 1506 und später dann Sangallo unter Paul III.

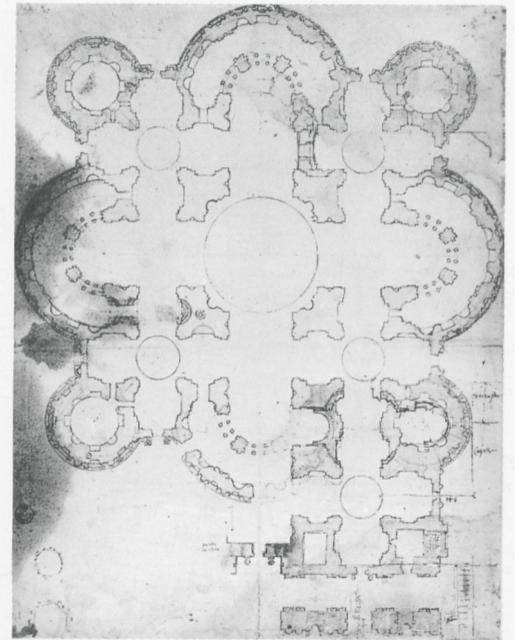


Abb. 29 Antonio da Sangallo d. J., Grundrißprojekt für St. Peter von ca. 1535, Florenz, Uffizien, Gabinetto dei Disegni e Stampe, 39 A recto

1 Nach Krautheimer 1937 – 80

2 Nach Thoenes 1990, S. 39

PROJEKTE	Außenbau Länge (ohne Vorhalle)	Außenbau Breite Langhaus	Außenbau Breite Querhaus	Gurtbogen lichte Weite	Kuppel: Durchmesser Sprengring	Kuppelraum Diagonale	Nebenkuppel Durchmesser
Alt-St. Peter <sup>1</sup>	547,45	297,35	407	107,6	–	–	–
Projekt Nikolaus' v.	ca. 760	ca. 330	ca. 550	40 b. (104,9)	40 b. (104,9)	148	–
Uff. 3 A verso 1	–	–	–	40 b. (104,9)	ca. 56 b. (146,9)	ca. 72 b. (189)	–
Uff. 3 A recto	ca. 760 (?)	150-170 b. (393-446)	200 b. (525)	40 b. (104,9)	66 b. (173)	ca. 79 b. (207)	ca. 23 1/3 b. (61)
Uff. 3 A verso 2	ca. 760	ca. 192 b. (500)	–	36 b. (94,4)	66 b. (173)	ca. 79 b. (207)	ca. 32 b. (84)
Uff. 1 A	ca. 620	ca. 620	ca. 750	ca. 105	ca. 185	ca. 216	ca. 92,25
Uff. 104 A verso	–	–	–	ca. 105	ca. 185 (?)	–	–
Uff. 7945 A recto	ca. 640	ca. 640	ca. 710	105	ca. 195	ca. 220	116,5
Baumünze	ca. 640	ca. 640	ca. 710 (?)	105 (?)	ca. 195 (?)	ca. 220 (?)	116,5 (?)
Uff. 7945 A verso	ca. 685-720	ca. 580	–	ca. 105	185 (?)	ca. 216	–
Uff. 8 A recto	700	–	700	100	200	ca. 210	ca. 70
Uff. 8 A verso	ca. 900	ca. 575	ca. 800	100	200	ca. 210	–
Uff. 6 A	1550 (?)	800 (?)	–	100 (?)	110 (?)	–	–
Uff. 20 A recto 1	ca. 760	ca. 380	ca. 775	105	ca. 185	ca. 216	ca. 90
Uff. 20 A recto 2	ca. 900	ca. 500	ca. 800	105	ca. 205	ca. 230	ca. 90
Codex Coner, fol. 17	ca. 970	ca. 400	ca. 800	ca. 105	ca. 160	ca. 195	ca. 50
Uff. 124 A recto	–	–	–	104	184,5	215 1/6	–
Uff. 44 A	–	–	–	104	184,5	215 1/6	ca. 66
Ausführungsprojekt 1506	ca. 760	ca. 470	ca. 646	104	184,5	215 1/6	–
Bramantes Projekt für Leo X.	ca. 980	ca. 615	ca. 780 (?)	104	184,5	215 1/6	–
Uff. 9 A	1280-1300	ca. 750	332 b. (866, 52)	104	184,5	215 1/6	–
Uff. 7 A	ca. 980	ca. 615	ca. 910	104	184,5	215 1/6	–

## Anmerkungen

- 1 Krautheimer / Corbett / Frazer 1980, S. 176 ff.  
 2 Alpharatus 1914, S. 59 ff., Nr. 39.  
 3 Frommel 1984a, S. 144 f.  
 4 Pastor 1924/25, Bd. 1, S. 514 ff.; Magnuson 1958, S. 55 ff.; Urban 1963, S. 131 – 173; Tafuri 1992, S. 33 ff.  
 5 Tafuri 1992, S. 38.  
 6 Urban 1963, S. 146, 148, Anm. 66, Abb. 6; Hill 1910, S. 8 ff.; siehe auch die in Details revisionsbedürftige Rekonstruktion des Schnittes bei Saalman 1989, Abb. 120; Frommel 1994a.  
 7 Poggi 1990, Bd. 1, S. CXX ff., 234 f. Brunelleschis Vorschlag, den Chor in den Kuppelraum zu legen und den Altar aus dem Zentrum in Richtung auf die Apsis zu verschieben, war 1435 zur Ausführung bestimmt worden.  
 8 Lavin, in: Lavin 1993, S. 6 ff.  
 9 Pastor 1924/25, Bd. 1, S. 523 f.  
 10 Ebd., Bd. 2, S. 351.  
 11 Frommel 1977b, S. 3 ff.  
 12 Frommel 1976, S. 97 f., Dok. 54.  
 13 Pastor 1924/25, Bd. 2, S. 564; Bd. 3, S. 384 ff.; zu den Reisen Giuliano della Roveres in den Jahren 1496 – 1503 siehe vor allem: Sanuto 1886 – 1903.  
 14 Zu Giulianos Itinerar: Fabriczy 1902a.  
 15 Frommel 1992.  
 16 Frommel 1976, S. 89, Dok. 8; Wolff Metternich / Thoenes 1987, S. 45 ff., Abb. 48. Der nach dem durch Egidio überlieferten Projekt, aber vor Uff. 1 A entstandene Entwurf Uff. 3 A (Abb. 4, 5) ist noch spürbar kleiner als das Münzprojekt und rechnet offenbar mit einem Langhaus (vgl. S. 78). Er kommt daher diesen ersten Ideen wohl am nächsten. Den Einfluß Bramantes auf den Papst betont auch Panvinio um 1560 (Frommel 1976, S. 90 f.). Der wortgewandte Bramante habe dem Papst gegen den Widerstand einer Mehrheit und sogar der meisten Kardinäle von der Realisierung seines Projektes überzeugen können und von diesem zunächst ein Holzmodell angefertigt. U. a. auf Panvinio beruft sich auch Mignanti (1987, Bd. 1, S. 21; Bd. 2, S. 11 ff.) in seinem sehr viel detaillierteren Bericht.  
 17 Pastor 1924/25, Bd. 2, S. 481 ff.  
 18 Urban 1961/62, S. 73 ff.  
 19 Schofield 1986, S. 3, 41 ff. In seinen wenig früheren Projekten für S. Sepolcro legt Leonardo Hochaltar und Chor »more fiorentino« unter die Kuppel.  
 20 Frommel, in: Venedig 1994, S. 601, Kat. 280.  
 21 Frommel 1976, S. 94, Dok. 26.  
 22 Frommel 1977b, S. 49 f.; Bentivoglio / Valtieri 1976, S. 35 ff.  
 23 Frommel, in: Venedig 1994, S. 600, Kat. 278 f.  
 24 Zur Sitzordnung der Papstmessen siehe Frommel 1977b, S. 45.  
 25 Wolff Metternich / Thoenes 1987, S. 82, Anm. 135.  
 26 Siehe die revidierte Rekonstruktion bei Frommel, in: Venedig 1994, S. 403, Abb. 2 f.  
 27 Der »palmo romano« (0,2234 m) wurde in 12 oncie und 60 minuti unterteilt.  
 28 Frommel, in: Venedig 1994, S. 602 f., Kat. 283; siehe unten, S. 83 f.  
 29 Julius schenkte im Jahre 1510 Eleonora Gonzaga eine Serie von Baumünzen. Schon im Mai 1509 hatte er Kaiser Maximilian »alcune medaglie doro con la testa de sua santita con diversi riversi quale ha facto Caradosso« geschickt (Modena, AS, Estense, Cancelleria Estero, Ambasciatori Roma, Ludovico da Fabriano, 121 – 1X – 20).  
 30 Frommel, in: Venedig 1994, S. 605, Kat. 287; siehe unten, S. 84 f.  
 31 Merz 1994, S. 102 ff.  
 32 Vgl. Wolff Metternich / Thoenes 1987, S. 21 f., Abb. 11; der im Mai 1995 erschienene Aufsatz von C. Thoenes (Thoenes 1995b) wurde mir erst nach Abschluß der vorliegenden Version meines Aufsatzes zugänglich.  
 33 Alpharatus 1914, S. 177 f.  
 34 Vgl. Uff. 8 A r, S. 84 f.  
 35 Frommel, in: Rom 1984, S. 224.  
 36 Frommel, in: Venedig, 1994, S. 601 f., Kat. 281.  
 37 Wolff Metternich 1975, S. 85, Abb. 24.  
 38 Frommel, in: Venedig 1994, S. 604 f., Kat. 286.  
 39 Ebd., S. 606, Kat. 288.  
 40 Ebd., S. 606 f., Kat. 289.  
 41 Unabhängig davon hat O. Clodt in seiner Hamburger Magisterarbeit über Bramantes St. Peter von 1992 die gleiche Beobachtung gemacht.  
 42 Frommel, in: Venedig 1994, S. 607, Kat. 290 f.  
 43 Frommel 1976, S. 94 ff.; Bonsignoris bislang wenig bekannte Beschreibung der Zeremonie bei Borsook 1978, S. 176 ff.; Frommel, in: Venedig 1994, S. 410.  
 44 Siehe unten, S. 88 f.  
 45 Vgl. die Rekonstruktion von Bramantes Projekt von 1506 bei Wolff Metternich / Thoenes 1987, S. 105 ff., Tafel xv – xxii.

Kuppelpfeiler Seitenlänge	Arkade lichte Weite	Große Innen- ordnung	Gurtbogen Stärke	Pfeilerschräge Rücksprung	Außenordnung	Abstand Mittel- achse Seitenschiff	Maßstab	Datum
–	–	5	–	–	–	–	–	ca. 320
–	–	–	–	–	–	–	–	1451
ca. 14 b. (37)	20 b. (?) (52)	ca. 4 b. (10,5)	ca. 4 b. (10,5)	ca. 8 b. (21)	–	ca. 44 b. (115,4)	ca. 1:470	März 1505 (?)
20 b. (52)	20 b. (52)	ca. 4 b. (10,5)	ca. 4 b. (10,5)	ca. 13, 3b. (34,9)	ca. 4 b. (10,5)	ca. 50 b. (131)	ca. 1:470	März 1505 (?)
20 b. (52)	20 b. (52)	ca. 4 b. (10,5)	ca. 4 b. (10,5)	ca. 13, 3b. (34,9)	ca. 4 b. (10,5)	ca. 64 b. (168)	ca. 1:470	März 1505 (?)
ca. 67,5	ca. 57,5	ca. 10	ca. 22,5	40	ca. 8	150	ca. 1:150	Frühjahr 1505
–	57,5 (?)	10 (?)	–	–	–	–	1:116 <sup>2</sup>	Frühjahr 1505
72,5	57,5	10-12	ca. 22,5	40	8 (?)	153,75	–	Sommer 1505
72,5 (?)	57,5 (?)	10	ca. 22,5 (?)	–	8 (?)	153,75 (?)	–	Sommer 1505
72,5 (?)	40-45	10-16	ca. 22,5	40	–	153,75	1:470 <sup>2</sup>	Herbst 1505
ca. 115	55	27 (?)	ca. 32	50	8 (?)	185	1:470 <sup>2</sup>	Herbst 1505
ca. 115	55	–	ca. 32	–	–	185	–	Herbst 1505
ca. 30 (?)	40/100 (?)	ca. 22 (?)	ca. 22 (?)	–	ca. 22 (?)	100 (?)	–	Herbst 1505
ca. 70	40	10 (?)	ca. 20	40	–	ca. 145	1:300 <sup>2</sup>	Herbst 1505
105-115	57,5	12-15	ca. 45-50	40	ca. 20	ca. 190	1:300 <sup>2</sup>	Herbst 1505
ca. 80	40	ca. 15	ca. 50	ca. 30	ca. 15	ca. 152	–	Winter 1505-06
–	–	–	–	–	–	–	1:106 <sup>2</sup>	1508-09
85	60	12	39	40,25	12	167	–	ca. 1535
85	60	12	39	40,25	12	167	1:137 <sup>2</sup>	vor April 1506
85	60	12	39	40,25	12	167	–	nach Feb. 1513
85	60	12	39	40,25	12	167	1:524 <sup>2</sup>	Frühjahr 1514
85	60	12	39	40,25	12	167	1:522 <sup>2</sup>	Frühjahr 1514

- 46 W. Jungs entzerrte Darstellung dieses Pfeilers bei Frommel, in: Venedig 1994, S. 417, Abb. 17.
- 47 Der geknickte Pilaster, der auf Sangallos Uff. 44 A (ebd., S. 629, Kat. 337) kurz vor der Südwestkapelle wiederum nach Westen umbiegt, stammt entweder aus den Jahren 1511 – 1513, also aus der Zeit unmittelbar nach Sangallos Vermessung Uff. 43 A (ebd., S. 611, Kat. 298) oder – wahrscheinlicher – aus den Jahren 1513 – 1515, als Bramante und Fra Giocondo in diesem Bereich weiterbauten (siehe unten, S. 91 ff.). Der südliche Eckpilaster könnte dann auch zur Innengliederung eines westlichen Umganges übergeleitet haben.
- 48 Zur Fassade siehe auch S. 90.
- 49 Wolff Metternich / Thoenes 1987, S. 143.
- 50 Frommel 1976, S. 62.
- 51 Ebd., S. 93.
- 52 Ebd., S. 93, 128.
- 53 Ebd., S. 126 ff.; Frommel 1977b, S. 43 – 46.
- 54 Frommel, in: Rom 1984, S. 21 ff.
- 55 Frommel 1976, S. 74 ff.
- 56 Ebd., S. 64, Abb. 5.
- 57 Frommel, in: Rom 1984, S. 256.
- 58 »La muraglia di papa Julio di Sancto Pietro, facto sopra il vecchio ha di già cominciato a fare una fessura a imo a sommo in modo: si pensa che questi architectori moderni non ritrovino la via antiqua . . .« (Borsook 1978).
- 59 Frommel 1976, S. 100.
- 60 »[. . .] s:pietro da octo zorni in za e stato mezo discoperto: e maxime la nave grande de mezo: fa modo e compassione vederla: no se resguarda: altarj: corpi sanctj: sepulchrj: ne altrj ornamentj: mastro bramante li mena tuctj equalj: non li se lavora secondo ricercha un tanto edificio: e a un pontefice: per tucto e fango e se seque: in modo malamente li se po intrare [. . .]« (Modena, AS, Estense, Cancelleria Estero, Ambasciatori Roma, Ludovico da Fabriano, Dispacci, 121 – VI – 60 vom 16. 11. 1507); vgl. Frommel 1976, S. 102, Dok. 98.
- 61 Frommel 1983b, S. 124, Anm. 105, nach Modena, AS, Estense, Cancelleria Estero, Ambasciatori Roma, Ludovico da Fabriano, 121 – III – 26. Am 16. 4. 1506 schreibt L. da Fabriano dem Kardinal Ippolito d'Este: »Dipo Bramante me ha decto che e forza il mezo del nostro zardino vada instrada: e che la tollerato sino a qui: per rispetto de v.s. Illma ma non crede posserlo tener piu: havendo gia habuto diverse ripersione da N.S. subringendo luj haver salvato quel terreno adpresso che questi de san pietro volevano occupare. Conforta v.s. Illma e farli un cento de muro atorno: qual chiuso sera el piu bel quadro de zardino che sia in questo burgho: e faccia [?] presentia la facro mesurare: dove per chiuderlo handara circha 60 canne de muro costara sino jn 80 ducatj: e sera una bella cosa: qui vicina: eo maxime e da stimare piu: per facese queste contrade assai belle per hedificij che N.S. va principando e esseno murate per infinite tempo . . .« (Ebd., 121 – V – 14).
- 62 Frommel, in: Rom 1984, S. 256. »Del zardino replico quella parte che mastro bramante vole torre via: tucta andara in strada: per dirizarla: se possa vedere la ghuchia de piazza: ne le camera pagarne uno soldo de restoro: anzi usano li mastri de strada: se li patronj dele case non buctano loro: questi mandano li mastri a buctare: e per loro pagamento: portano via pietre: mac-tonj: e legnamj che trovano e per questo non
- bisogna da loro sperare un soldo: salvo tucto danno: e esseno el muro buctato in terra: quella parte che va jn strada: prima andara a sacho el resto se non se remecte el muro el simile: ne sara possibile farlo guardare perche la strada e sta tanto alzato che arriva a piu dimeza la porta che v.s. Illma una volta fece fare per andar fuora de esso zardino[. . .]« (Modena, AS, Estense, Cancelleria Estero, Ambasciatori Roma, Ludovico da Fabriano, 121 – V – 29).
- 63 Frommel, in: Rom 1984, S. 256. Der dort unvollständig zitierte Passus endet mit folgender Bemerkung: »stimo questo suo [des Papstes] movimento sia per accomodare de stantie ad questi suoi cardinali quali noviter vole habite in palazzo [. . .]« (Modena, AS, Estense, Ambasciatori Roma, Ludovico da Fabriano, 121 – V – 38). Im weiteren heißt es dort, der Papst wolle den Kardinal Alidosi, der das Appartamento Borgia an den Kardinal Galeotto della Rovere hatte abtreten müssen, im Palazzo d'Este unterbringen. Als Ersatz biete er den Palast des Kardinals von Portugal an. Im September und Oktober 1508 ist dann der Palazzo SS. Apostoli als Ersatz im Gespräch, der frühere Kardinalspalast des Papstes (ebd., 121 – VIII – 10 – 12, 14; Frommel 1992).
- 64 Da das Ausführungsprojekt von 1506 bis auf etwa 10 m an den Obelisk heranreichte, wäre die im Mai 1507 geplante Straße in dem Platz aufgegangen und damit bereits überholt gewesen.
- 65 Frommel, in Venedig 1994, S. 611 f., Kat. 299.
- 66 Ebd., S. 608 f., Kat. 294.
- 67 »Nostro Signore sta bene e questa matina e stato in san pietro: dove fa cavare doi altri fundamentj per lo edeficio: per lincontro alla porta dela sacrestia e una compassione tanti corpi e sepulchrj e se scopreno: e ordinario lalteristo che va con una torza e uno hazolo e dentro messe le ossa e la polvere de li sepulchrj se repone in la cappella del re de franza non co tempo stenderne piu oltra: perche questo messo vol partire . . .« (Modena, AS, Estense, Cancelleria Estero, Ambasciatori Roma, Ludovico da Fabriano, Dispacci, 121 – XI – 8); die Sakristei befand sich laut Alpharanus (Kat. Nr. 106, »n«) südöstlich von S. Maria della Febbre.
- 68 Frommel 1976, S. 71.
- 69 Frommel, in: Venedig 1994, S. 612, Kat. 300.
- 70 Ebd., S. 610 ff., Kat. 296, 297, 299, 300.
- 71 Pastor 1924/25, Bd. 4, 1, S. 542 ff.
- 72 Frommel, in: Rom 1984, S. 42 ff., 241 ff.
- 73 Frommel, in: Venedig 1994, S. 614 f., Kat. 305.
- 74 Ebd., S. 615 ff., Kat. 306 ff.
- 75 Dies vermuten schon Wolff Metternich / Thoenes 1987, S. 159, und Bruschi 1969, S. 573 ff.
- 76 Frommel, in: Rom 1984, S. 262.
- 77 Frommel, in: Venedig 1994, S. 615 f., Kat. 306 f., 310.
- 78 Vgl. Sangallos unmittelbar von Bramantes Kuppel inspirierte Idealrekonstruktion des Pantheon (Frommel, in Frommel / Adams 1994, Bd. 1, S. 34).
- 79 Frommel, in Venedig 1994, S. 620 f., Kat. 318.
- 80 Ebd., S. 421 f., Abb. 22.
- 81 Ebd., S. 617, Kat. 310.
- 82 Ebd., S. 398, 621 f., Kat. 320.
- 83 Frommel, in: Rom 1984, S. 245; Michelangelo 1965 – 83, Bd. 1, 1965, S. 244 f.
- 84 Frommel, in: Rom 1984, S. 266 ff.; Bruschi 1992a, S. 63 – 81.
- 85 Frommel, in Venedig 1994, S. 316, Kat. 316.
- 86 Ebd., S. 620, Kat. 316; hier Kat. Nr. 116.
- 87 Ebd., S. 620 ff., Kat. 318, 320.
- 88 Ebd., S. 618 ff., Kat. 313, 316, 317.
- 89 Vgl. ebd., S. 620, Kat. 316.
- 90 Ebd., S. 618 ff., Kat. 313 – 318; hier Kat. Nr. 117.
- 91 Ebd., S. 420, Abb. 20.
- 92 Weil-Garris Brandt 1987, S. 79 f., 87.
- 93 Mancinelli 1986, S. 163 – 172.
- 94 Pastor 1923, Bd. 5, S. 798 ff. Unter Paul III. wurde der nördliche Querhausarm »Cappella dell'Imperatore« genannt – wohl in Folge des Rom-Besuches von Karl V. im Jahr 1536 (Frey 1913, S. 87, Anm. 431).
- 95 Weil-Garris Brandt 1987, S. 107.
- 96 Frommel, in: Rom 1984, S. 251 ff.
- 97 Frommel, in: Venedig 1994, S. 621 f., Kat. 320.
- 98 Kat. Nr. 118.
- 99 Ebd., S. 622 f., Kat. 322.
- 100 Ebd., S. 620, Kat. 316.
- 101 Ebd., S. 626, Kat. 330.
- 102 Pastor 1924/25, Bd. 4, 1, S. 559 ff.
- 103 Vgl. den Beitrag von Thoenes, S. 104, Abb. 4.
- 104 Frommel, in: Venedig 1994, S. 628 f., Kat. 336.
- 105 Golzio 1936, S. 32; Frommel, in: Venedig 1994, S. 625 f., Kat. 329.
- 106 Ebd., S. 624, Kat. 326, S. 628, Kat. 336.
- 107 Bruschi 1992a.
- 108 Frommel, in: Venedig 1994, S. 624, Kat. 325.
- 109 Ebd., S. 421, Abb. 21, S. 624, Kat. 326.
- 110 Pastor 1924/25, Bd. 5, S. 798 ff.
- 111 Ebd., S. 799 f., Anm. 1 ff.
- 112 Frommel 1981, S. 129 f.
- 113 Vasari 1878 – 85, Bd. 4, S. 606.
- 114 Frommel, in: Venedig 1994, S. 421, Abb. 21.
- 115 Ebd., S. 629, Kat. 338.
- 116 Ebd., S. 630, Kat. 339.
- 117 Ebd.
- 118 Frommel 1964. Entgegen der dort geäußerten Vermutung spricht alles dafür, daß das Projekt für Cappella Paolina und Sala Regia in engstem Zusammenhang mit Sangallos Modell-Projekt für die Basilika entstand. Noch in den unmittelbar vorausgehenden Entwürfen hätte die Paolina keinen Platz gefunden, und erst durch die schließlich vereinbarte Dehnung der Vorkirche nach Osten konnte Sangallo den Zentralbau mit der Anbindung an den Palast kombinieren. Der Papst hätte die Kapelle schwerlich mit Hausteinen versehen und von Michelangelo ausmalen lassen, wenn er sie a priori als provisorisch betrachtet hätte. Die Kapelle lag etwa 100 palmi über dem Niveau der alten Basilika, also etwa in die Höhe des Mezzaningeschosses des Turmes. Die Fenster- und Gewölbezone der Paolina hätte also bis ins ionische Turmgeschloß hinaufgereicht, so daß Sangallo dessen vier Arkadenfenster für die Belichtung ihrer beiden Thermenfenster wie auch des südlichen Thermenfensters der Scala Regia hätte nutzen können.
- 119 Francia 1977, S. 49. Im Juni 1539 beschließt die vom Papst geleitete Kongregation von St. Peter: »Quoad architectos salaria mandarunt non satisfieri nisi incepto modello«. Offenbar hatte Sangallo den Beginn des Modells so lange hinausgezögert, bis die Verantwortlichen ungeduldig wurden.
- 120 Saalman 1978, S. 489.