

Der Verlust der meisten Architekturzeichnungen Raffaels gehört zu den schmerzlichsten der Architekturgeschichte. Wahrscheinlich konnte Vasari sie noch in Giulio Romanos Mantuaner Haus bewundern, bevor sie durch Giulios Sohn an Jacopo Strada gelangten.¹ Seither sind sie verschollen und mit ihnen wohl auch der größere Teil der Zeichnungen Bramantes. Einige wenige ausgearbeitete Projekte Raffaels wie die Grundrisse für die Cappella Chigi und die Villa Madama gelangten über Antonio da Sangallo d. J., seinen Stellvertreter in der Bauhütte von St. Peter, und dessen Erben in die Uffizien.² Außerdem finden sich auf einigen seiner figuralen Zeichnungen auch architektonische Skizzen, zu deren Identifizierung gerade Konrad Oberhuber entscheidend beitragen konnte.³ Sind sie auch nicht immer leicht zu entschlüsseln, so wirft doch eine jede neues Licht auf das vielfach noch dunkle Kapitel von Raffaels architektonischem Schaffen und keine auf so erstaunliche Weise wie die neuentdeckte Studie der Albertina (Abb. 1).

Nach Bramantes Tod im April 1514 hatte Leo X. Raffael zum ersten Architekten von St. Peter ernannt.⁴ Er war Bramantes unmittelbarer Schüler, hatte aber kaum mehr als zwei Jahre lang eigene Erfahrungen als entwerfender Architekt sammeln können, bevor er eines der schwierigsten Vermächtnisse der Architekturgeschichte übernahm: die Umwandlung des Projektes Julius' II. in jenes Leos X.

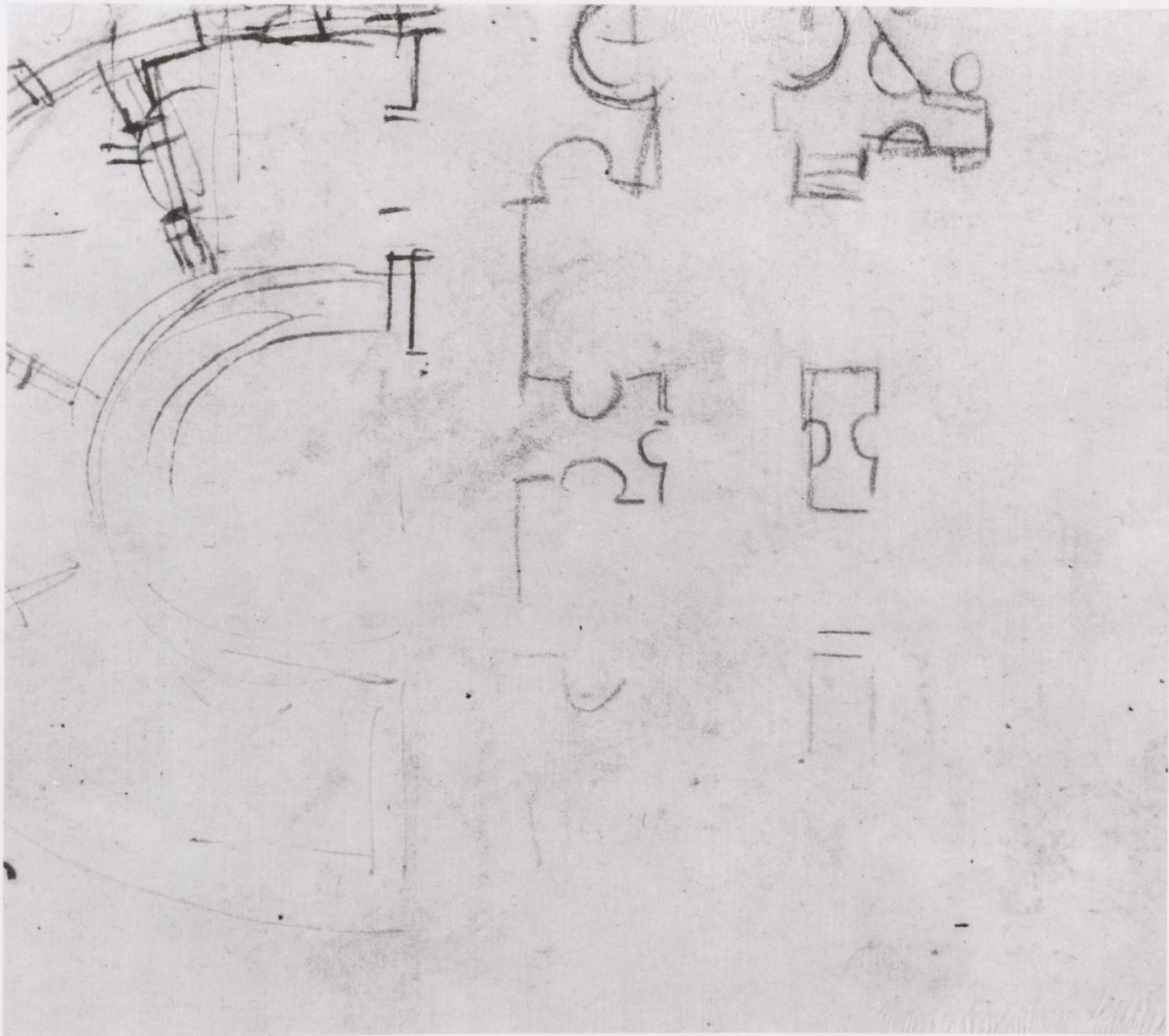
Von der Grundsteinlegung im April 1506 bis zum Tode Julius' II. im Februar 1513 war ein Projekt ausgeführt worden, in dem Bramante das Ergebnis mehr als einjähriger Auseinandersetzung mit konkurrierenden Architekten zusammengefaßt hatte (Abb. 2).⁵ Gewiß auf Geheiß des Papstes war er von dem Longitudinalprojekt Nikolaus' V. mit Vierungskuppel und drei etwa gleich großen Querarmen ausgegangen. Die sukzessive Ausweitung des Kuppelraumes führte dann Schritt um Schritt zu einem reinen Zentralbau mit Kreuzkuppelssystem, der, wie die Baumünze vom Herbst 1505 beweist, bereits die Zustimmung des Papstes fand.

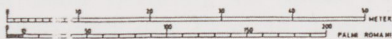
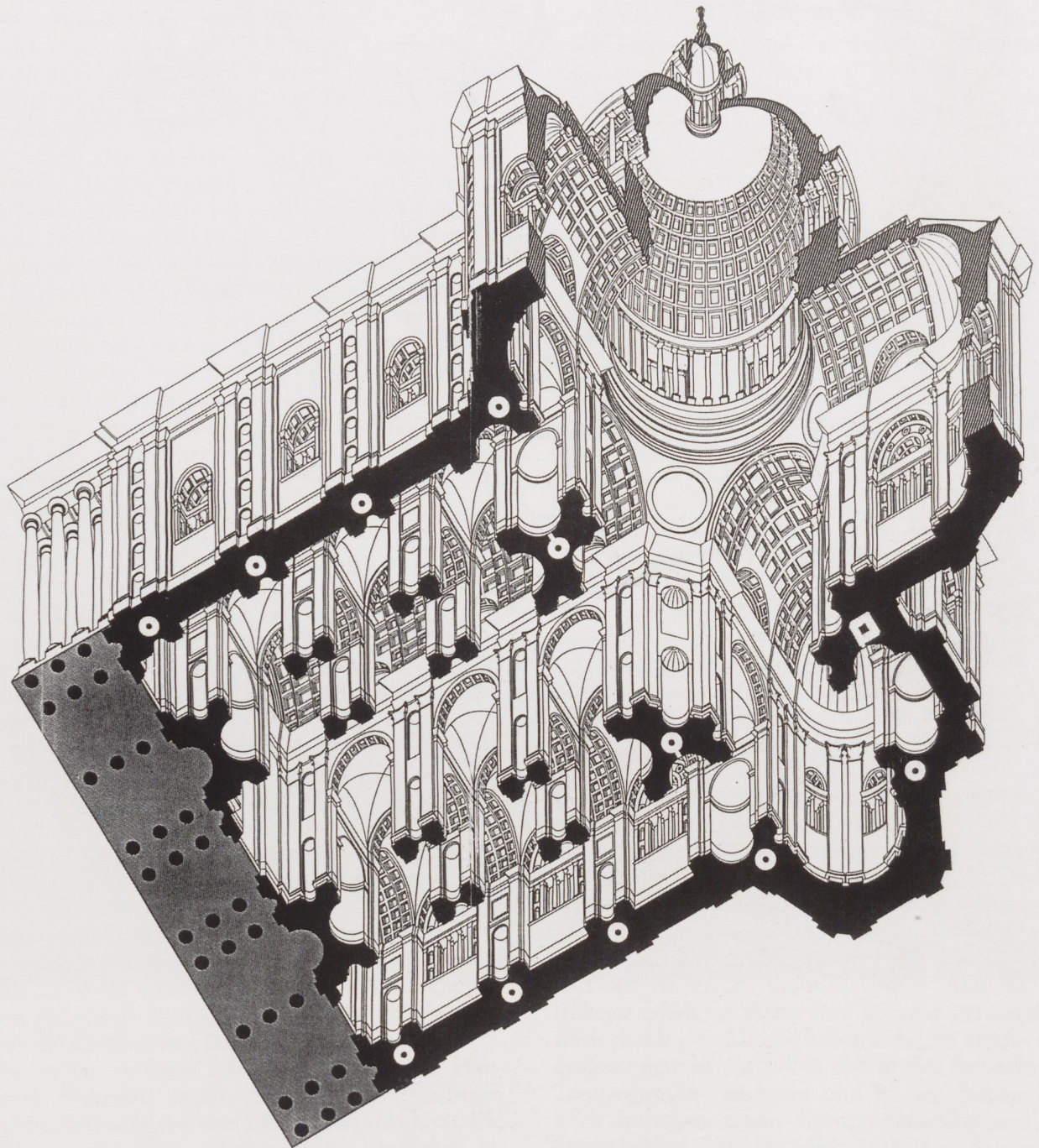
Wenig später verfügte Julius einen radikalen Planwechsel. Bramante mußte zu einem fünfschiffigen Langhaus von wohl nur drei Jochen zurückkehren. Die Verstärkung der Kuppelpfeiler, wie sie die Kritik des technisch erfahrenen Giuliano da Sangallo provoziert zu haben scheint, inspirierte Bramante dann dazu, die drei Kreuzarme durch Umgänge zu erweitern, und zwar unter Berufung auf antike Prototypen wie San Lorenzo und den Dom in Mailand. Er erwog, den Pilastern der Kuppelpfeiler Säulen vorzustellen, ja den

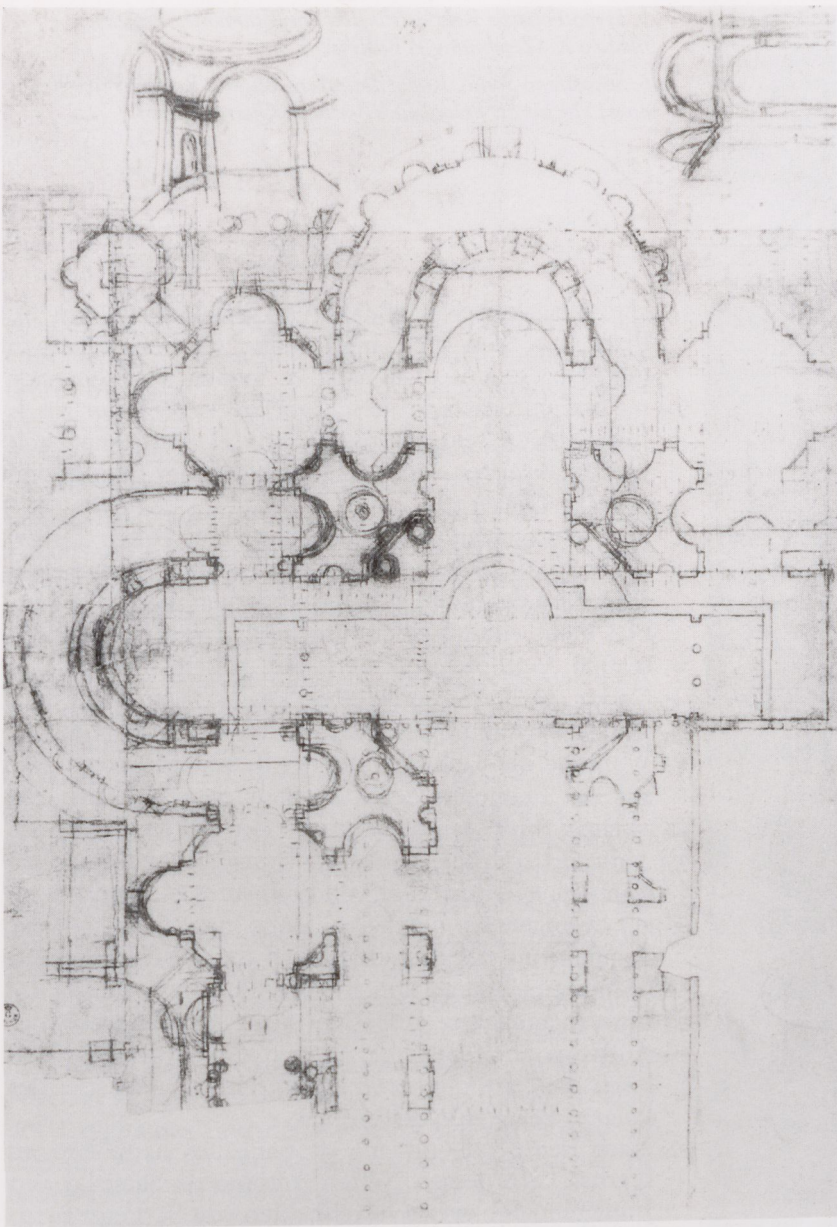
gesamten Kuppelraum durch einen Säulenkranz gegen die Kreuzarme abzuschirmen (Abb. 3, 4). Julius bestand jedoch auf einer ökonomischeren Lösung und veranlaßte Bramante, nicht nur auf Umgänge und triumphale Säulen, sondern auch auf das Kreuzkuppelssystem zu verzichten. Auch bei der Ausführung bediente man sich erstaunlich einfacher Materialien wie Tuff und Ziegel und beschränkte den Travertin auf das Detail der Ordnungen.

Als Leo X. sein Pontifikat antrat, waren die Kuppelpfeiler, die Vierungsbögen und die Pendentifs vollendet, stand die Wölbung des Chorarms vor dem Abschluß und waren die beiden ersten Langhauspfeiler begonnen.⁶ Leo hoffte auf eine lange Regierungszeit und volle Kassen und unternahm nun alles, um das Rovere- in ein Medici-Monument zu verwandeln. Die Capella Iulia mit dem Grabmal Julius' II. wurde aus dem Chorarm verbannt. Dem Langhaus sollten zwei weitere Joche angefügt, die inneren Seitenschiffe durch Nischen geschlossen und die verbleibenden äußeren wohl durch Hängekuppeln überwölbt werden. Die Seitenkapellen wurden noch größer als Raffaels Kirche S. Eligio degli Orefici veranschlagt. Der Außenbau sollte wie das Kolosseum vollständig mit Travertin, also kostspieligem Haustein, verkleidet werden (Abb. 5). Schließlich konnte Bramante den jungen Papst sogar von jenen Umgängen um die Kreuzarme überzeugen, die er auf U 8 A verso und U 20 A vergeblich vorgeschlagen hatte (Abb. 5). Der fast vollendete Chorarm zwang ihn jedoch, auf ein Kreuzkuppelssystem zu verzichten, wie er es um 1505 mit den Umgängen verbunden hatte.⁷

Dieses letzte Projekt Bramantes muß Raffael von Anfang an Kopfzerbrechen bereitet haben. Auf dem durch Serlio überlieferten Grundriß, der sich nur um 1514 datieren läßt, plädiert er für das Kreuzkuppelssystem und offene Umgänge um alle drei Kreuzarme, also den Abriß des Bramantechores (Abb. 6). Seine früheste erhaltene Skizze vom Sommer 1514 zeigt den Blick durch eine Mittelschiffsarkade, wo er im Durchgang zu den Seitenschiffen und in den Seitenkapellen Tonnengewölbe andeutet und in den Seitenschiffen noch zwischen einem Kreuzgratgewölbe und einer Hängekuppel schwankt (Abb. 7).⁸ Für die Seitenschiffe hatte er damals also noch keine eigene Lichtquelle und über den Seitenschiffen und -kapellen offenbar ein zweites Geschoß mit Arkadenfenstern vorgesehen. Leo stellte ihm neben Giuliano da Sangallo, der im Januar 1514 an die Bauhütte zurückgekehrt war, den technisch erfahrenen Fra Giocondo zur Seite und ordnete jährli-

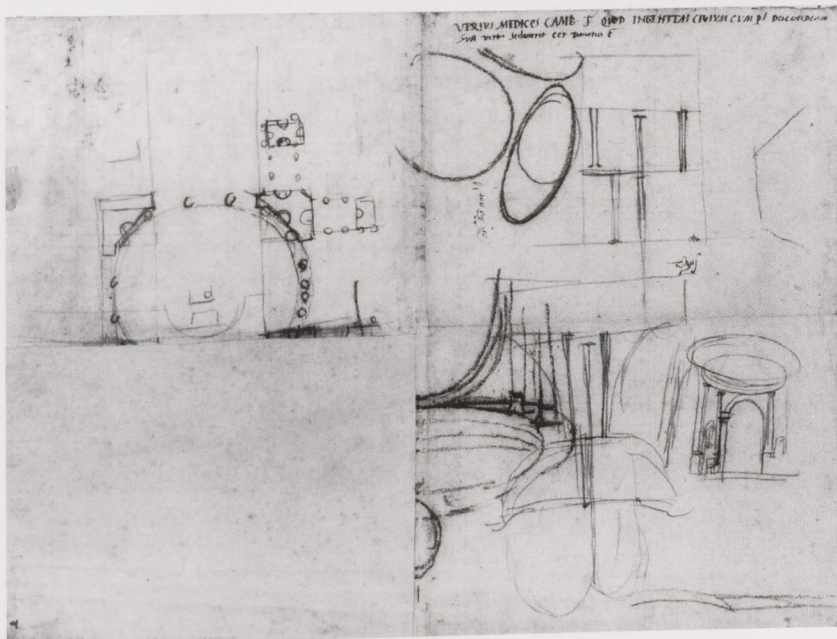


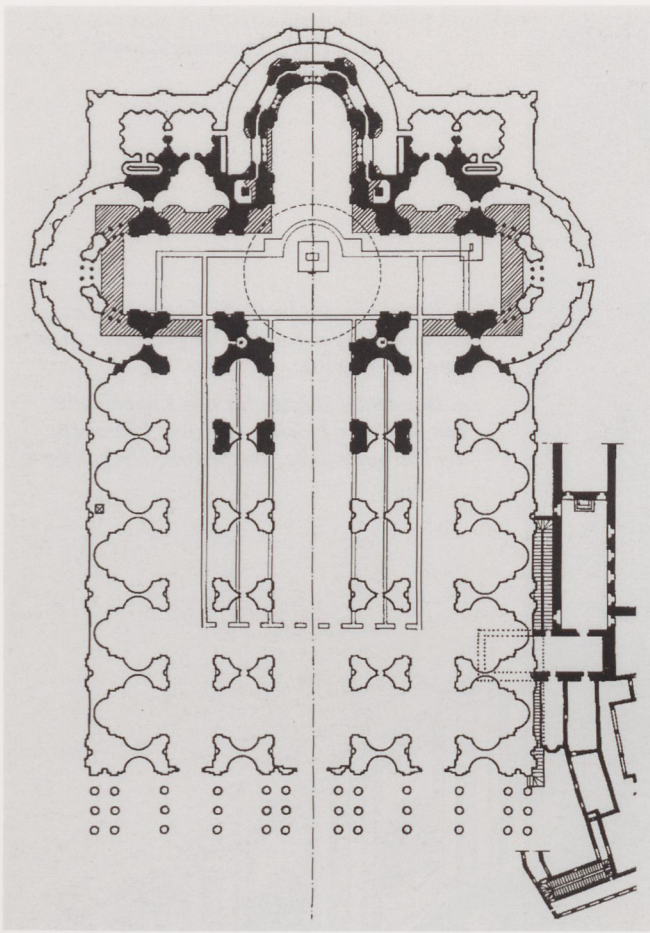




3. Bramante, Studie für St. Peter. Florenz, Uffizien, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe (inv. 20 A recto)

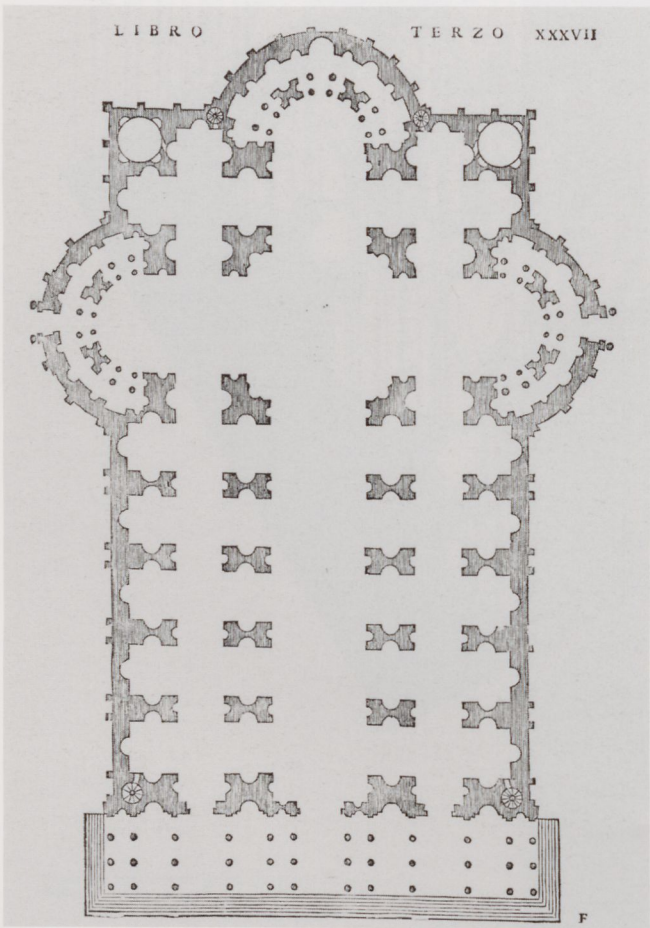
4. Bramante, Skizzen für den Kuppelraum von St. Peter. Florenz, Uffizien, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe (inv. 7945 A verso)





5. Hypothetische Rekonstruktion von Bramantes Projekt für Leo X. (Zeichnung P. Foellbach)

6. Sebastiano Serlio, Kopie des mutmaßlichen Raffael-Projektes von 1514 für St. Peter (nach Serlio, *Il Quarto Libro*)



che Ausgaben von 60.000 Golddukaten an, um St. Peter zur "più gran fabrica che sia mai vista" zu machen: "...ogni dì il papa ce manda a chiamare, e ragiona un pezzo di questa fabrica", schreibt er am 1. Juli 1514 an seinen Onkel Ciarla.⁹ Leo rechnete mit Gesamtausgaben von 1 Million, also einer Bauzeit von etwa 16-17 Jahren.

Sein Engagement war jedoch nur von kurzer Dauer. Während der folgenden fünf Jahre kamen die Arbeiten kaum von der Stelle, und die jährlichen Ausgaben können nicht einmal einen Bruchteil der versprochenen 60.000 Golddukaten betragen haben. Raffaels im Codex Mellon überliefertes Projekt von 1518 hält jedoch am Raumprogramm von 1514 fest (Abb. 8, 9).¹⁰ Während die Einbeziehung des Bramante-Chores dort auf ein ökonomischeres Denken deutet, hätten die zweimal fünf Tamburkuppeln der Seitenschiffe den Aufwand spürbar gesteigert. Umgänge und Kapellen legten eine Reduzierung von Bramantes Außenordnung auf weniger als die halbe Höhe nahe. Nur an der Tempelfront der Fassade behielt Raffael die Kolossalordnung bei, die er nun aber der großen Corinthia des Inneren annäherte. Insgesamt wirkt das Wandrelief des Aufrisses ähnlich dicht, ähnlich dekorativ und antisch wie an der etwa gleichzeitigen Fassade des Palazzo Branconio dell'Aquila.

Nach dem Tod Giuliano da Sangallos hatte Leo im Herbst 1516 dessen Neffen Antonio da Sangallo den Jüngeren zum zweiten Architekten von St. Peter berufen, den besten Techniker und vielleicht auch Antikenkenner unter den lebenden Architekten. Und während der Einfluß Fra Giocondos und Giuliano da Sangallos auf Raffael kaum nachweisbar ist, begann seit Herbst 1518 in der Bauhütte von St. Peter wie der Villa Madama eine völlig neue Planungsphase. Zunächst legte Sangallo Projekte vor, deren Dimensionen noch weit über jene Raffaels hinausgingen.¹¹ In diesen griff er auf Ideen Bramantes, vor allem aber seines Onkels Giuliano zurück, die Raffael bereits hinter sich gelassen hatte. Spätestens seit dem Winter 1518-1519 arbeiteten die beiden Meister dann jedoch immer enger zusammen, so daß sich ihr jeweiliger Anteil an der Südtribuna, deren Ausführung im Herbst 1519 begonnen worden zu sein scheint, kaum mehr trennen läßt.

Sangallo erwog nun, das Langhaus auf drei Joche zu reduzieren, wie sie das Julius-Projekt vorgesehen hatte, auf das Kreuzkuppelsystem und den Chorumgang, ja sogar auf die großen Seitenkapellen zu verzichten, das Langhaus um etwa 2,66 m zu erweitern, das Tonnengewölbe durch quadratische Kreuzgratgewölbe

7. Raffael, Skizze für Mittelschiff und Kuppelraum von St. Peter, Detail. Florenz, Uffizien, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe (inv. 1973 F recto)

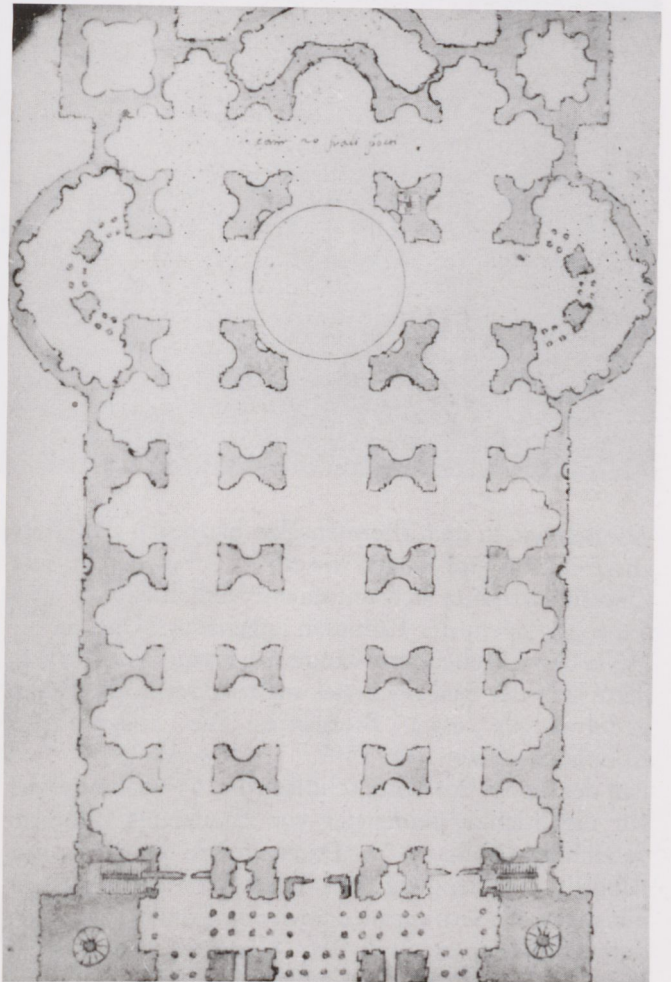
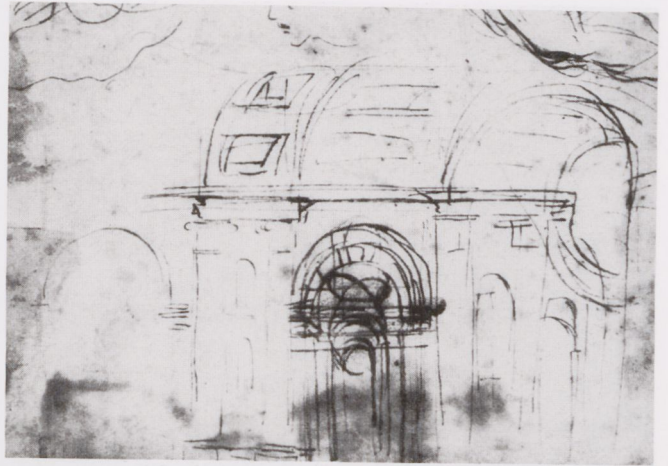
8. Domenico Aymo da Varignana, Kopie des Grundrisses des Raffael-Projektes von 1518. New York, Pierpont Morgan Library, Codex Mellon (fol. 72 verso)

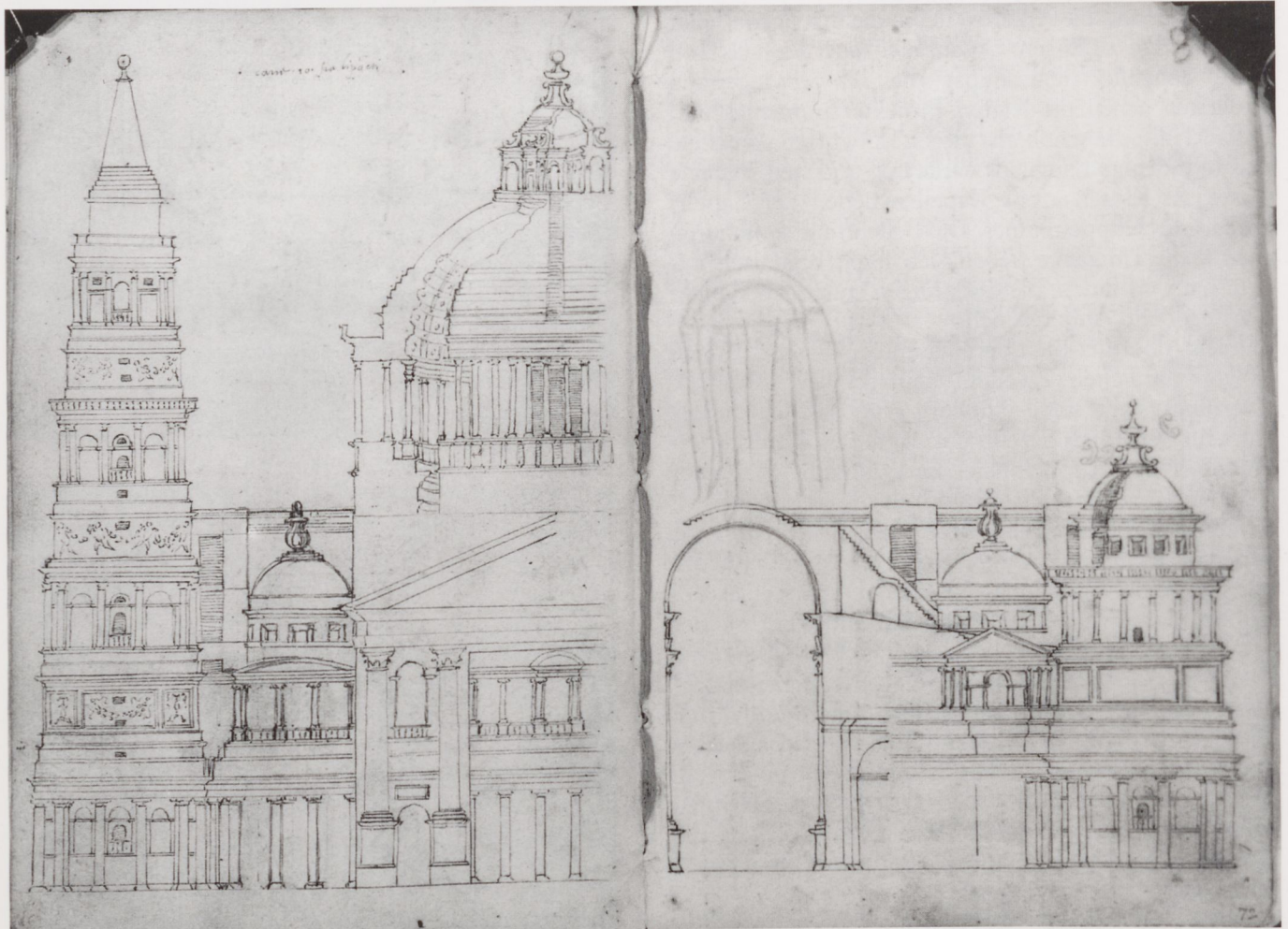
zu ersetzen und die Arkaden tief in die massigen Pfeiler einschneiden zu lassen.¹² Wohl erst nach Raffaels Tod teilte Sangallo dem Papst die schwerwiegenden Bedenken gegen die letzten Projekte Bramantes und Raffaels mit, die schon aus diesen Entwürfen sprachen: Das fünfjochige Langhaus wirke eng und steil wie eine Gasse. Es fehlten große Kapellen neben der Capella Papalis des Kuppelraumes. Die Belichtung sei unzureichend, die Umgänge ließen sich nicht organisch mit dem Bau verbinden, die Ordnungen entsprächen nicht der Regel und Anderes mehr.¹³

Raffaels Albertina-Blatt bezeugt nun erstmals, daß auch er von ähnlichen Zweifeln geplagt war (Abb. 1). Allerdings sieht seine Antwort grundsätzlich anders aus. Auf der Rötelskizze in der Mitte des Blattes übernimmt er den Kuppelpfeiler und die äußeren Pfeiler des inneren Seitenschiffes vom Julius-Projekt (Abb. 2). Er verzichtet auf dessen innere Pfeiler, verbreitert die äußeren Pfeiler und erweitert damit das Mittelschiff auf etwa 46,50 m, also noch über den Durchmesser der Kuppel hinaus (Abb. 10).¹⁴ Offenbar hoffte er trotz der Schwächung der Pfeiler, das gewaltige Gewölbe durch Konterpfeiler stützen zu können, und verzichtete möglicherweise auch darauf, die massive Außenwand durch Nischen auszuhöhlen. Über die Folgen für das System des Langhauses und dessen Statik scheint er sich zu diesem Zeitpunkt den Kopf noch nicht zerbrochen zu haben (Abb. 11). Die plausibelste Lösung scheint die Verlängerung der Kuppelpfeiler und damit des ganzen Langhauses um etwa 2,47 m.

Eine so beträchtliche Verbreiterung des Mittelschiffes wurde noch um 1520-1521 im Umkreis Raffaels diskutiert. Jedenfalls findet sich unter den verschiedenen Projekten für St. Peter, die der Bologneser Bildhauer und Architekt Domenico Aymo da Varignana im Codex Mellon überliefert, auch eine Variante, in der das Mittelschiff eine lichte Weite von knapp 40 Metern erreicht (Abb. 12).¹⁵ Allerdings umfaßt es nur drei Joche, wie sie für Raffael kaum denkbar sind, und schließt noch deutlicher an die verlängerten Kuppelpfeiler an. Wie schon Rossellinos Querhaus und das Mittelschiff von Bramantes frühester Skizze U 3 A verso folgt sein Mittelschiff dem Prototyp der Thermensäle. Die Nähe zu Sangallos Projekten U 34, 35 A ist unverkennbar, und so versucht Aymo mit seinen beschränkten Möglichkeiten die kontroversen Ideen des Winters 1518-1519 zu vereinigen.¹⁶

Obwohl Raffaels Mittelschiff mit der gleichen Gliederung wie das Julius-Projekt rechnete, hätte eine solche Verbreiterung seine Wirkung völlig verändert.



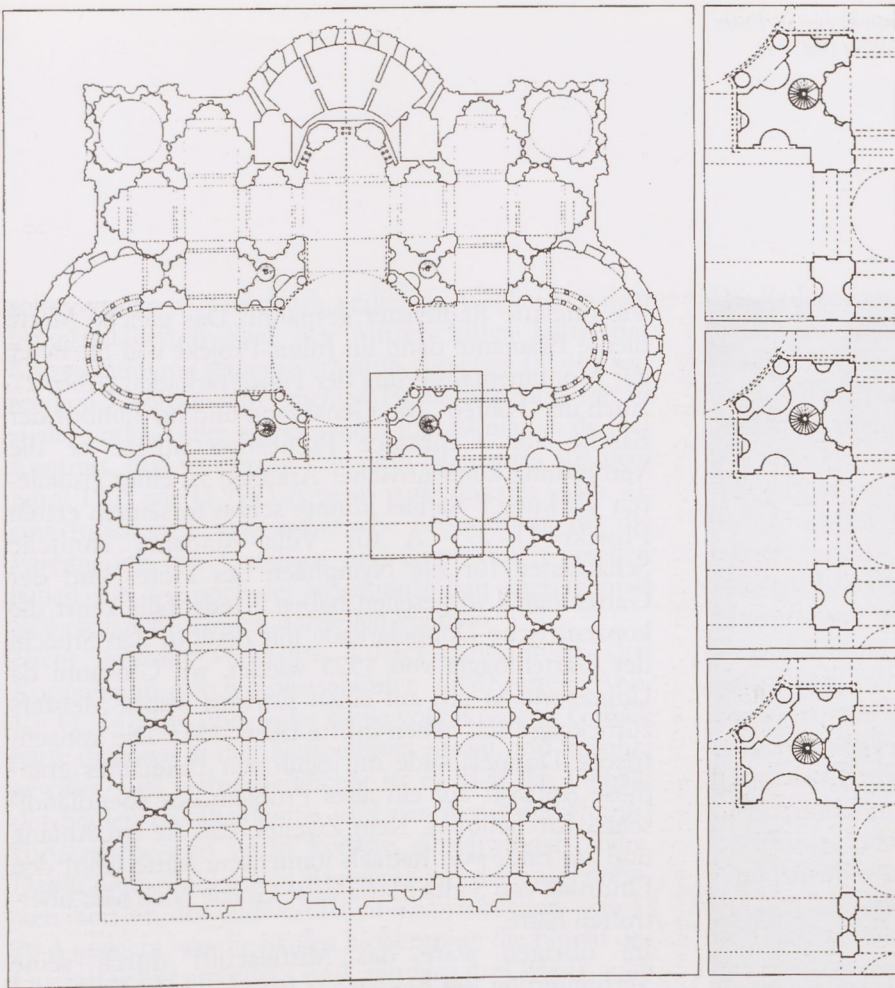


Ähnlich wie in den Thermensälen hätte sich die Weite zur Tiefe von fünf Jochen wie etwa 1:2,5 verhalten. Sein Querschnitt hätte sich mit einem Verhältnis von etwa 5:6 sogar jenem des Pantheon angenähert. Und da die Höhe der aufgehenden Wände von knapp 35 m festlag, hätte sich der Saal noch viel ausladender in die Breite gedehnt als etwa Bramantes nie ausgeführter Konklavesaal von 1506-1507.¹⁷

Auf der Skizze des Mittelschiffes von 1514 hatte Raffael auf die Stichkappenfenster von Bramantes Chorarm verzichtet (Abb. 2, 7). Damit folgte er nicht nur Albertis Überzeugung, das Dunkel sei der Andacht günstiger, sondern vermied auch den Konflikt zwischen den Stichkappen und den Kassetten, den selbst Bramante durch das trennende Blendfeld nicht völlig bewältigt hatte. So erwog er auf der Skizze von 1514, lediglich einige Kassetten zu öffnen – ähnlich wie schon Bramante in seinen Mailänder Kuppeln und wie dies

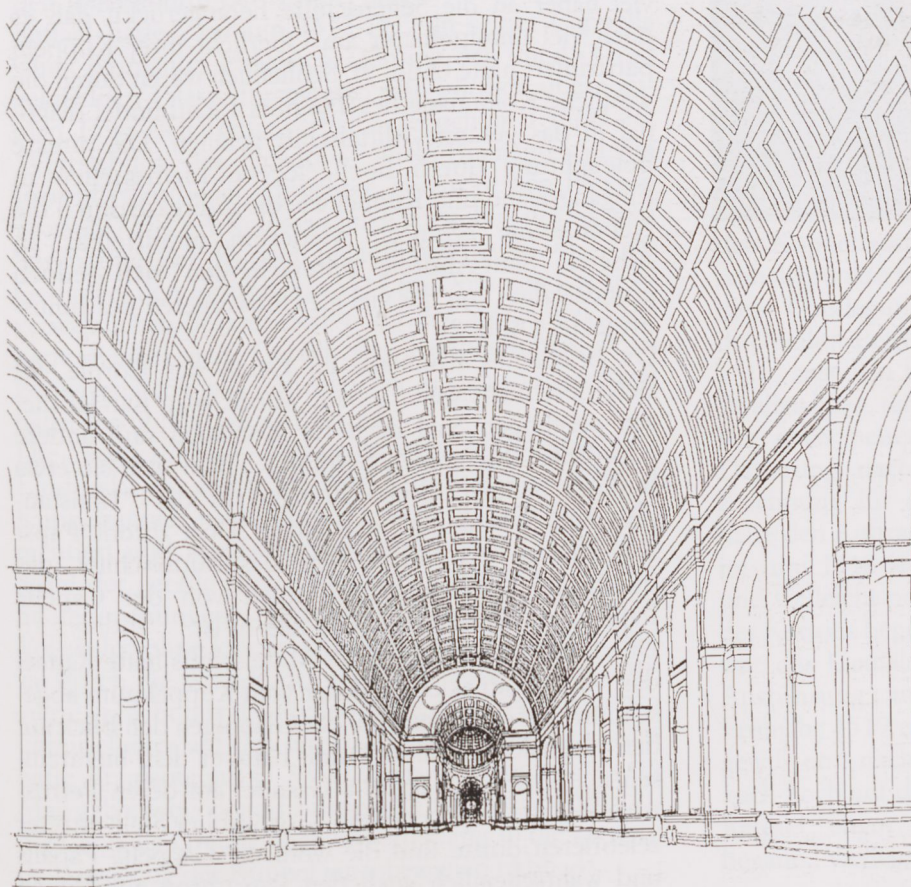
noch Borromini für das Tonnengewölbe von San Giovanni in Laterano vorschlagen sollte.¹⁸ Wie im Mellon-Projekt von 1518 dürfte auch in Raffaels Albertina-Skizze die direkte Belichtung nur durch die Eingangswand des Mittelschiffes erfolgt sein, die ebenfalls vom Fassadenportikus weit genug entfernt war (Abb. 9). Diese Eingangswand sollte wahrscheinlich die gegenüberliegende Wand, die den Übergang zum Kuppelraum herstellte, spiegeln.

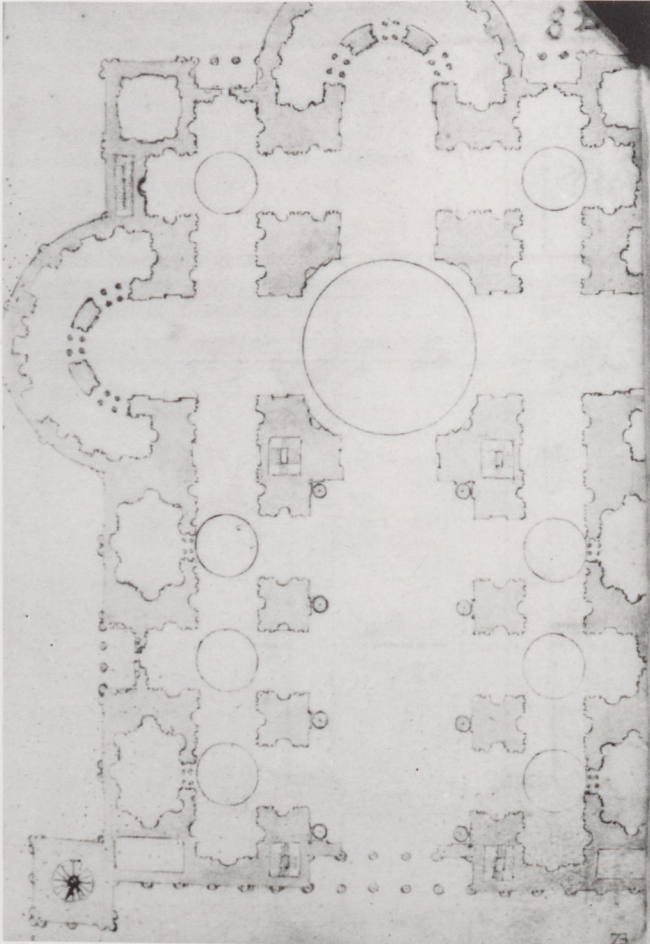
Bei der Gestaltung dieser für den ersten Eindruck so entscheidenden Doppelarkaden mag sich Raffael wiederum an Vorbildern seines Lehrers Bramante orientiert haben. Angeregt von der Altarwand der Sacrestia Vecchia Brunelleschis hatte Bramante in Santa Maria delle Grazie durch konzentrische Doppelarkaden vom Kuppelraum zu den Kreuzarmen übergeleitet.¹⁹ Zwischen ihre Archivolten, die über Pilastern einer korinthisierenden Ordnung aufwachsen, sind geöffnete



10. Hypothetische Rekonstruktion des Grundrisses der Albertina-Skizze (Zeichnung H. Schlimme)

11. Hypothetische Rekonstruktion des Blickes vom Mittelschiff in den Kuppelraum (Zeichnung H. Schlimme)





wie fingierte Radfenster gespannt. Das gleiche Motiv diente Bramante dann im Julius-Projekt von St. Peter zur Monumentalisierung der Fensterarkaden (Abb. 2). Auch im "Ninfeo" von Genazzano und im Tambur der Kirche von Capranica Prenestina nutzte er die Verbindung konzentrischer Arkaden zu einer visuellen Wirkung.²⁰ Raffael könnte schon in seinem ersten Projekt U 273 A für Villa Madama ähnliche Schauseiten für die Nymphäen des Hofes und der Gartenloggia vorgesehen haben.²¹ Jedenfalls kehrt die konzentrische Doppelarkade mit oculi in den Stucchi der Gartenloggia von 1525 wieder, wo Giovanni da Udine, wie so oft, auf einen Entwurf seines Meisters zurückgegriffen haben dürfte (Abb. 13).²² Die konzentrische Doppelarkade mit oculi war Bramantes grandiose Antwort auf ein altes Problem des abendländischen Kirchenbaus. Kein Zweifel, daß sie am Anfang und am Ende von Raffaels immensem Mittelschiff den Eindruck von Santa Maria delle Grazie noch weit übertroffen hätte.

Im übrigen wäre das Mittelschiff durch seine Verbreiterung um beiderseits jeweils etwa 11,75 m so viel näher an die Seitenschiffe herangerückt, daß es noch viel unmittelbarer am Oberlicht ihrer Kuppeln partizipiert hätte (Abb. 9). Schließlich wären durch die westliche Kolonnade des Tamburs Lichtbündel diagonal in das gesamte Mittelschiff gefallen. Die direkte Beleuchtung durch hochgelegene Lichtquellen in Eingangswand und Kuppel wie die indirekte durch die Nebenräume erinnern wiederum unmittelbar an Albertis Sant'Andrea, unterscheiden sich jedoch grundsätzlich von der viel gleichmässigeren des Julius-Projektes (Abb. 2).

Da Bramantes Konklave im Osten des Cortile del Belvedere nicht weitergebaut wurde, mag Raffael diesen prächtigen Saal auch für Konzilien und andere päpstliche Zeremonien bestimmt haben, wie sie etwa Raffaels Schüler Giulio Romano in der "Konstantinischen Schenkung" darstellte.²³ Dort thront Papst Sylvester an der linken Seite des Mittelschiffs, das durch die salomonischen Säulen von der Capella Papalis mit dem Petrusaltar getrennt ist.

Durch die Verbreiterung des Mittelschiffs hätte Raffael das Mittelschiff noch radikaler vom Kuppelraum abgeschnürt und nur einem Teil der Gläubigen den Blick auf den Hochaltar gewährt. Damit hätte er dem hierarchischen Primat der Cappella Grande, auf deren Petrus-Altar nur der Papst oder ein ausgewählter Stellvertreter zelebrieren durfte und die wohl die Cappella Papalis und wahrscheinlich auch den Papstthron aufnehmen

sollte, weiteren Nachdruck verliehen. Gegenüber dem breit gelagerten Saal des Mittelschiffes hätte der Kuppelraum mit seinem Verhältnis von etwa 1:2 und seiner von Lichtbündeln erhellten Pantheonkuppel um so steiler und sakraler emporgeragt. Raffael mag in diesem Kontrast, den wiederum Entwürfe Bramantes aus dem Jahre 1505 wie U 7945 A verso vorbereiteten (Abb. 4), eine funktionelle wie ästhetische Motivierung für die Vereinigung von Langhaus und Kuppelraum gesehen haben, die, wie noch der ausgeführte Bau zeigt, niemals eine räumliche Einheit darstellen konnten.

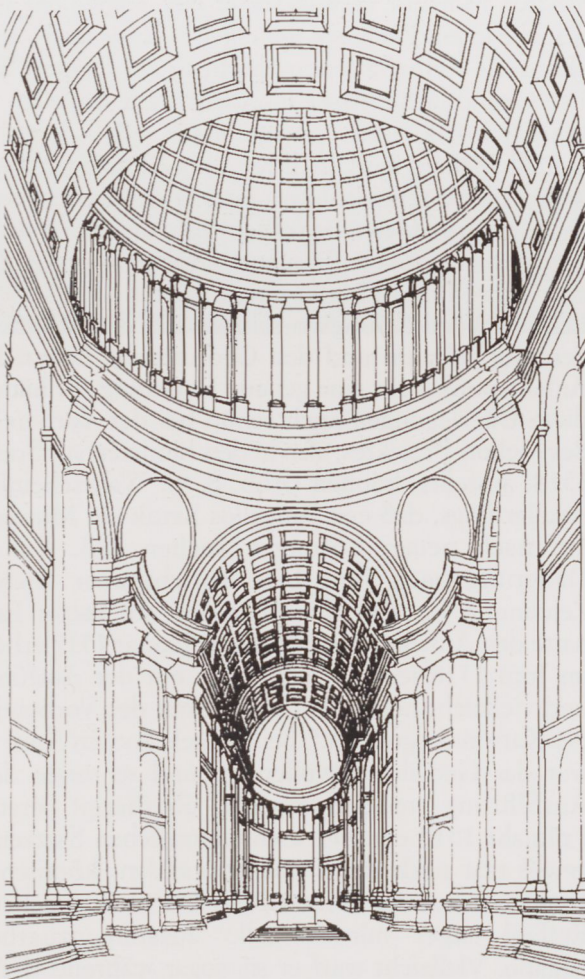
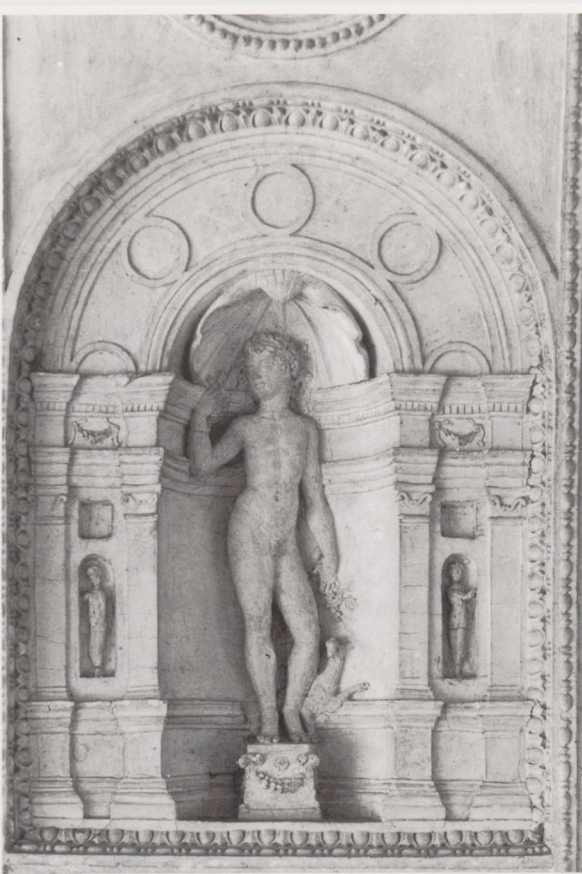
Nicht umsonst versuchte Raffael daher auch, den Kuppelraum durch Kolossalsäulen aufzuwerten (Abb. 10, 11, 14). Ein über jeder Säule vorgekröpftes Gebälk hätte diagonal in den Kuppelraum geragt und unruhig gewirkt. Viel wahrscheinlicher ist es, daß das Gebälk der Säulen die Pendentifs und das Rund der Kuppel vorbereiten, also leicht konkav einschwingen sollte. Daran hatte wohl schon Bramante auf der ausgereiftesten Version des südwestlichen Kuppelpfeilers von U 20 A gedacht, wo die Säulen nicht nur an die Flucht der Querarme herangerückt sind, sondern ihr Gebälk auch den Innenkontur der Kuppel tangiert (Abb. 3).²⁴

Raffael hatte zwar um 1512-1513 in seiner Cappella Chigi Bramantes Pfeilerschrägen mit den um 45 Grad geknickten Pilasterfragmenten fast wörtlich übernommen. Etwa gleichzeitig verhalf er jedoch im Tempel der "Vertreibung des Heliodor" auch Bramantes ersten Projekten zu neuer Aktualität, indem er den Pfeilern wie auf U 7945 A Kolossalsäulen vorstellte, die bis zum Sprengring der Kuppel hinaufragen (Abb. 4) – ein Gedanke, den Peruzzi seit 1514 im Dom von Capri zu verwirklichen begann. Schon auf der Skizze von 1514 hatte Raffael dem Gebälk des Kuppelraumes einen konkaven Schwung verliehen, wie er sich so schwerlich hätte ausführen lassen (Abb. 7).

Die ausgeführten Pfeilerschrägen erwecken den Eindruck, als gäben sie dem Druck des expansiven Kuppelraumes nach (Abb. 2). Ihre Pilaster sind fragmentiert und repräsentierten damit nicht die höchste Stufe der gerade wiederentdeckten Hierarchie antiker Säulenordnungen. Indem Raffael den Pfeilern Vollsäulen ohne jede stützende Funktion vorstellte und sie durch die Arkade der großen Nische trennte, aktivierte er nicht nur die Pfeiler, sondern spielte auch noch unmittelbar auf den antiken Triumphbogen an. Dies hatte Bramante auf U 7945 A verso in monumentalem Maßstab erwogen, und zwar gewiß auch in der Absicht, die Cappella Grande noch unmittelbar in die kreisende Bewegung der Kuppel einzubeziehen (Abb. 4).

Die Federskizze auf dem linken Drittel des Blattes läßt sich nur mit dem Chorarm in Zusammenhang bringen (Abb. 1). Wie schon auf dem Mellon-Projekt behält Raffael die Apsis des Bramante-Chores bei und öffnet dessen Seitenwände auf die Nebenzentren des Kreuzkuppelsystems (Abb. 10). Die Grundfläche zwischen Bramantes polygonalem Chorhaupt und der segmentförmigen Außenmauer wäre viel unregelmäßiger ausgefallen, als dies der Grundriß des Mellon-Projektes zeigt (Abb. 8). Und da man von der Kirche nicht in den Chorumgang hätte blicken können, erwägt Raffael, ihn in fünf Räume, wahrscheinlich Kapellen, zu unterteilen. Er öffnet die Nischen der Konterpfeiler in Passagen, wie sie bereits die Grundrißaufnahme des ausgeführten Fragmentes von 1515 in den Querarmen zeigt, wie Raffael sie auf der Rötelskizze dort jedoch nicht vermerkt. Er unterteilt den Umgang in fünf trapezförmige Räume, verbindet sie durch zentrale Türen und belichtet sie durch Fenster. Wohl erst in einem zweiten Moment verwandelt er das Trapez der ersten Kapelle in ein Rechteck mit eigener Apsis und – möglicherweise – einer zweiten Nische in der rechten Wand. Die Grundfläche dieser insgesamt fünf Kapellen wäre erheblich kleiner ausgefallen als jene der Seitenkapellen, und in ihrer unregelmäßigen Gestalt wären sie für repräsentative Funktionen wenig geeignet gewesen. Ihre Gewölbe sollten wohl unterhalb der drei Arkadenfenster von Bramantes Apsis enden (Abb. 2), also schwerlich 12 Meter überschreiten.

Raffaels Veränderungsvorschläge für das Mittelschiff, den Kuppelraum und den Chorumgang liefern keine Anhaltspunkte für eine genaue Datierung. Er hätte alle diese Überlegungen auch schon bei der Vorbereitung des Mellon-Projektes, also in den Monaten vor Sommer 1518, anstellen können (Abb. 8, 9). Wahrscheinlicher ist allerdings, daß erst Sangallos Kritik am Mittelschiff ihn nach neuen Lösungen suchen ließ. Für eine Datierung nach Juni 1518 spricht aber auch die Zeichnung für die *Transfiguration* auf recto: Raffael hatte den Auftrag zwar bereits im Januar 1517 erhalten, im Juni 1518 jedoch noch nicht mit der Ausführung und vielleicht noch nicht einmal mit der Vorbereitung des Kartons begonnen.²⁵ Bei Raffaels Tod im April 1520 war das Gemälde unvollendet, und so setzte dessen Ausführung möglicherweise überhaupt erst im Frühjahr 1519 ein. Die architektonischen Skizzen, die gewiß erst nach der Figur entstanden, könnten also auch noch auf den Winter 1518-1519 zurückgehen, als Raffael enger mit Sangallo zusammenzuarbeiten begann. Vielleicht warf er sie sogar während des glei-



chen Gespräches, als er dem Papst und Kardinal Giulio de' Medici die Entwürfe für die *Transfiguration* erläuterte, auf die Rückseite des Blattes und verfuhr damit ähnlich wie Bramante auf U 8 A etwa dreizehn Jahre zuvor.²⁶ Unzählige Skizzen vergleichbarer Art mag er bald vernichtet haben.

Wie dem auch sei: Das Blatt bezeugt wie kein anderes, welche Kluft Raffael von seinem Stellvertreter an der Bauhütte trennte.²⁷ Sangallo blieb stets der verantwortungsbewußte Baumeister, dem vor allem an der Solidität der Konstruktion und der Erfüllung aller funktionellen Erfordernisse gelegen war, der das Langhaus verkürzen und mit einer eigenen Kuppel ausstatten sowie zusätzliche Zentralräume an Langhaus und Chor anfügen wollte. Für ihn bedeutete der Bau weniger ein dreidimensionales Ganzes als vielmehr eine Komposition einzelner, eng miteinander verketteter, doch in sich zentrierter Raumeile. Raffael hingegen ging primär vom Erscheinungsbild aus: Er träumte von einem Mittelschiff utopischer Breite, obwohl er doch an dessen Ausführbarkeit zweifeln mußte. Er spielte mit dem Gedanken, den Kuppelraum triumphaler, runder, monumentaler zu gestalten, obwohl dies die Kosten noch weiter erhöht hätte. Dort aber, wo der Blick des Besuchers nicht hingedrungen wäre, im blinden Chorumgang, verfuhr er sogar noch pragmatischer und rationaler als Sangallo.

In all dem folgte er seinem Lehrer Bramante. Von ihm mag er gelernt haben, in Sekundenschnelle mit Rötel den Kern eines Problems zu veranschaulichen oder mit wiederholten energischen Federstrichen eine Form allmählich zu präzisieren. Als mutmaßlicher Erbe muß er Bramantes Projekte genauestens gekannt und verstanden haben. Wenn er sich noch vier bis fünf Jahre nach Bramantes Tod dessen Ideen aus dem Jahre 1505 zu eigen machte, spricht dies sogar dafür, daß ihm Bramante das Pro und Contra seiner Projekte genau erläutert hatte (Abb. 3, 4). Im übrigen griff Raffael ja auch in seinem ersten Projekt für Villa Madama ganz unmittelbar auf römische Projekte Bramantes aus der Zeit vor 1510 wie das "Ninfeo" von Genazzano, den Tempietto oder die axiale Aufeinanderfolge dreier tiefrechteckiger Höfe zurück – all dies Projekte, deren bramantesker Charakter dann in dem gemeinsam mit Sangallo redigierten zweiten Projekt spürbar schwächer wurde.²⁸

Als einziger seiner zahlreichen Schüler und Nachfolger begriff Raffael Bramantes überwältigende Raumvisionen, ja suchte sie mit dem eigenen Projekt für St. Peter noch zu übertreffen. Wie Bramante auf U 7945 A

verso muß er sich des utopischen Charakters solcher Einfälle bewußt gewesen sein (Abb. 4). Jedenfalls sprechen sowohl Sangallos "Memoriale" als auch der Grundriß in der Sockelzone der Sala di Costantino dafür, daß er letztlich an einem dem Mellon-Projekt ähnlichen Grundriß festhielt (Abb. 8, 9).²⁹ Wenn aber seit Frühjahr 1519 sowohl der südliche Querarm von St. Peter als auch der Rundhof der Villa Madama dichter, plastischer, vitruvianischer und damit dem Hof des Palazzo Farnese ähnlicher gestaltet wurden als Raffaels frühere Bauten, so war dies dem wachsenden Einfluß Sangallos zuzuschreiben.³⁰

¹ Zum Verlust der Architekturzeichnungen aus Giulio Romanos Besitz: F. Hartt, *Giulio Romano*, New Haven 1958, S. 257 f.

² Zum Schicksal der Zeichnungen Raffaels und Antonio da Sangallos d.J.: A. Forlani Tempesti, *Il Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi*, in: *Musei e Gallerie d'Italia* 41-42, 1970, pp. 37-59; C.L. Frommel und N. Adams, *The architectural drawings of Antonio da Sangallo the Younger and his circle*, vol. 1, New York, Cambridge (Mass.), London 1994; E. Knab, E. Mitsch, K. Oberhuber, Raphael. Die Zeichnungen, Stuttgart 1983, S. 601, n. 464 f., S. 614, n. 576-580; C.L. Frommel, S. Ray, M. Tafuri, Raffaello architetto, Mailand 1984, S. 130 f., pp. 327-331.

³ K. Oberhuber, *Eine unbekanntes Zeichnung Raffaels in den Uffizien*, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 12, 1966, S. 225-244; Knab, Mitsch, Oberhuber, op. cit. Anm. 2, S. 597 f., n. 435, S. 603, n. 436; S. Ray, in: Frommel, Ray, Tafuri, op. cit. Anm. 2, S. 119-122; Frommel, in: Frommel, Ray, Tafuri, op. cit. Anm. 2, S. 260 f.

⁴ Zur Baugeschichte des Neu-St. Peter unter Julius II. und Leo X. zuletzt: A. Bruschi, C.L. Frommel, F. Graf Wolff Metternich, C. Thoenes, *San Pietro che non c'è*, Hg. C. Tessari, Mailand 1996. Diese Aufsätze vermitteln einen konkreten Überblick über die Diskussion gerade auch der letzten Jahre.

⁵ Frommel, in: Frommel, Ray, Tafuri, op. cit. Anm. 2, S. 249-268.

⁶ Op. cit., S. 268-276.

⁷ C.L. Frommel, in: *Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo*, Hg. H. Millon und V. Magnago Lampugnani, Mailand 1994, S. 399-423, 616, n. 308.

⁸ Op. cit., S. 616 f., n. 309.

⁹ V. Golzio, *Raffaello nei documenti...*, Vatikanstadt 1936, S. 31 f.

¹⁰ Frommel, op. cit. Anm. 7, S. 617 f., n. 311.

¹¹ F. Graff Wolff Metternich, *Die Erbauung der Peterskirche zu Rom im 16. Jahrhundert*, Wien, München 1972, S. 43 f., Abb. 35, 38; Frommel, in: Frommel, Ray, Tafuri, op. cit. Anm. 2, S. 287; Frommel, op. cit. Anm. 7, S. 620, n. 316; Bruschi, in: Bruschi, Frommel, Wolff Metternich, Thoenes, op. cit. Anm. 4, S. 159-178; Gnann, im vorliegenden Band, Abb. 8-9.

¹² Wolff Metternich, op. cit. Anm. 11, S. 44 f., 53, 55, Abb. 37, 41 f., 74, 80; Frommel, in: Frommel, Ray, Tafuri, op. cit. Anm. 2, S. 249, 268 f., 282; Frommel, op. cit. Anm. 7, S. 618, n. 312, S. 620, n. 316; Bruschi, in: Bruschi, Frommel, Wolff Metternich, Thoenes, op. cit. Anm. 4, S. 159-178; Gnann, op. cit. Anm. 11, Abb. 9.

¹³ Frommel, in: Frommel, Ray, Tafuri, op. cit. Anm. 2, S. 296 f.; Frommel, op. cit. Anm. 7, S. 621 f., n. 320.

¹⁴ Für die Rekonstruktionszeichnungen und anregende Hinweise danke ich Hermann Schlimme.

¹⁵ Wolff Metternich, op. cit. Anm. 11, S. 6, Abb. 122. Zur architektonischen Tätigkeit dieses Meisters: C.L. Frommel, *Il progetto di Domenico*

Aymo da Varignana per la facciata di San Petronio, in: *Una basilica per una città. Sei secoli in San Petronio. Atti del convegno di studi per il sesto centenario di fondazione della basilica di San Petronio 1390-1990*, Bologna 1994, S. 223-241. Aymo hielt sich 1520-1521 in Rom auf und dürfte damals auch die Alternativprojekte fol. 56 r und 71 des Codex Mellon gezeichnet haben (Wolff Metternich, op. cit. Anm. 11, S. 64 ff., Abb. 118, 122). Fol. 71 setzt bereits Peruzzis Konkurrenzprojekt von 1521 voraus und bekräftigt dessen Identifizierung mit dem durch Serlio überlieferten zentralisierten Grundriß (Frommel, op. cit. Anm. 7, S. 622, n. 321).

¹⁶ Frommel, op. cit. Anm. 11, S. 601, n. 280; Frommel, in: Bruschi, Frommel, Wolff Metternich, Thoenes, op. cit. Anm. 4, S. 250; Gnann, op. cit. Anm. 11, Abb. 9.

¹⁷ C.L. Frommel, *I tre progetti bramanteschi per il Cortile del Belvedere*, in: *Il Cortile delle Statue. Der Statuenhof des Belvedere im Vatikan*, Hg. M. Winner, A. Andreae, C. Pietrangeli, Mainz 1998, S. 60 ff., Abb. 63, 67, 70.

¹⁸ P. Portoghesi, *Francesco Borromini*, Mailand 1984², Abb. CXLVIII.

¹⁹ A. Bruschi, *Bramante architetto*, Bari 1969, S. 194-207.

²⁰ C.L. Frommel, *Bramantes "Ninfeo" in Genazzano*, in: *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 12, 1969, S. 137-160; A. Bruschi, *Tra Milano e Roma. Qualche considerazione sul coro "bramantesco" di Capranica Prenestina*, in: *Studi di Storia dell'Arte in onore di Maria Luisa Gatti Perer*, Hg. M. Rossi und A. Rovetta, Mailand 1999, S. 205-214.

²¹ Frommel, in: Frommel, Ray, Tafuri, op. cit. Anm. 2, S. 326-329.

²² T. Hofmann, *Raffael in seiner Bedeutung als Architekt*, vol. 1: "Villa Madama zu Rom", Zittau 1908, T. XI ff.

²³ *Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo*, op. cit. Anm. 7, Abb. S. 176 f.; vgl. auch Jean Fouquets "Krönung Karls d. G." im Mitteschiff von St. Peter (R. Krautheimer, *Corpus basilicarum christianarum Romae*, vol. 5, Vatikanstadt 1980, S. 228 f.).

²⁴ F. Graf Wolff Metternich, *Die frühen St. Peter-Entwürfe 1505-1514*, Hg. C. Thoenes, Tübingen 1987, Abb. 91.

²⁵ L. Dussler, *Raffael. Kritisches Verzeichnis der Gemälde, Wandbilder und Bildteppiche*, München 1966, S. 67 ff.

²⁶ Wolff Metternich, op. cit. Anm. 24, S. 73 f.; Gnann, op. cit. Anm. 11, Abb. 3.

²⁷ C.L. Frommel, *Raffael und Antonio da Sangallo der Jüngere*, in: *Raffaello a Roma. Il Convegno del 1983*, Rom 1986, S. 261-303.

²⁸ Frommel, in: Frommel, Ray, Tafuri, op. cit. Anm. 2, S. 326-329, 337.

²⁹ Op. cit., S. 246-255, 296 f. Sangallos Skizzen für Vorhalle und Fassade, die sich auf dem Entwurf des "Memoriale" befinden, lassen sich kaum vor 1520 datieren (vgl.: Bruschi, in: Bruschi, Frommel, Graf Wolff Metternich, Thoenes, op. cit. Anm. 4, S. 168).

³⁰ Frommel, op. cit. Anm. 27, S. 280-303.