

DER NEUBAU DER PETERSKIRCHE IN DER RENAISSANCE MOTIVE, RUHM, KRITIK

HUBERTUS GÜNTHER

Der folgende Beitrag handelt darüber, wie der Neubau der Peterskirche begann.¹ Es geht nicht in erster Linie darum, die verschlungene Baugeschichte abzuhandeln oder die komplizierten Formprobleme darzulegen, sondern um die Fragen, weshalb die Konstantinische Basilika über der Grablege Petri zerstört werden und was den Neubau rechtfertigen sollte: Welchen Stellenwert hinsichtlich der Planung hatten künstlerische oder religiöse Kriterien, Eigenliebe oder Gottesfurcht des Bauherrn, aus welchem ideologischen Grund oder durch welche formalen Eigenheiten konnte der Neubau als angemessen erscheinen? Dazu sollen Antworten aus zeitgenössischen Quellen zusammengetragen werden: aus Schriften, die in der Kurie verfaßt wurden, oder aus fremden Reaktionen. Diese Angaben sollen auch mit der zeitgenössischen theoretischen Literatur in Verbindung gebracht werden, um sie historisch zu relativieren. Zudem soll herangezogen werden, was sich zu unserem Fragenkreis in der Geschichte des Neubaus und in der Gestalt der Projekte abzeichnen könnte. Hier soll das Spektrum der damaligen Haltungen aufgezeigt werden.

Für die Renaissance war wichtig, daß die reine äußere Form dem praktischen Nutzen dienen konnte. Es wurde bemerkt, daß der Habitus, ist er kunstvoll oder großartig inszeniert, Bewunderung wecken kann: zuerst für die äußere Erscheinung und dann für die Person, die sie zur Schau stellt, bzw. für das, wofür sie

¹ Der Beitrag ist in italienischer Sprache, ergänzt mit bibliografischen Nachweisen, 1998 in den Akten des Kongresses „L'Architettura della Basilica di S. Pietro: Storia e Costruzione“, Università degli Studi di Roma „La Sapienza“, Rom 1995, erschienen. Grundlegend zur Baugeschichte der Peterskirche: A. Bruschi, *Bramante architetto*. Bari 1969, 532-592, 883-908; C. Frommel, *Die Peterskirche unter Papst Julius II. im Licht neuer Dokumente*. In: *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* XVI, 1976, 57-136; ders., „Capella Julia“. Die Grabkapelle Papst Julius II. in Neu-St. Peter. In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* XL, 1977, 26-62; F. Graf Wolff Petternich – C. Thoenes, *Die frühen St.-Peter-Entwürfe 1505-1514*. Tübingen 1987; C. L. Frommel, *San Pietro*. In: *Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo. La Rappresentazione dell'Architettura*. Kat. Ausstg. Venedig 1994, 399-423. (Frommels Aufsatz von 1976 enthält eine systematische Quellendokumentation.) Zum Zustand der Peterskirche unter Paul III.: C. Thoenes, *St. Peter als Ruine*. Zu einigen Veduten Heemskercks. In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* IL, 1986, 481-501. Zur Bautypologie der Peterskirche: H. Günther, *Leitende Bautypen in der Planung der Peterskirche in Rom*. In: *Akten des Kongresses „L'Eglise dans l'Architecture de la Renaissance“*, Tours 1990. Paris 1996. In der Art seiner Problemstellung geht der vorliegende Beitrag aus von L. von Pastor, *Geschichte der Päpste seit dem Ausgang des Mittelalters III/2*. Freiburg 1924, 914-935, bzw. von den Beiträgen der protestantischen Geschichtsschreibung des 19. Jh., auf die Pastor antwortete, wie L. von Ranke's *Papst-Geschichte* oder F. Gregorovius' *Rom-Geschichte*.

zur Schau gestellt wird. Darüber handeln diverse Traktate vom idealen Fürsten oder Baldassare Castigliones Buch über den Weltmann oder Paolo Cortesis Traktat über das Amt des Kardinals (1510). Lapo da Castiglionchio berücksichtigt diesen Aspekt in seinem Dialog über die Würde der römischen Kurie (1438). Dort heißt es: Die Mitglieder der Kurie und allen voran die Kardinäle würden dem Papst in wichtigen Angelegenheiten helfen, aber sie dienten auch als Dekor und Ornament. Wie schön sei es, wenn alle Mitglieder der Kurie, Erzbischöfe, Bischöfe, Patriarchen, Protonotare und schier unendlich viele andere Chargen an einem Ort um den Papst auf seiner hehren Cathedra säßen, und es erhebe sich der Gesang jener göttlichen Hymnen und Psalmen, intoniert im Rhythmus der verschiedenen Stimmen; wer könne dann so inhuman, barbarisch, grob, hart, so sehr dem Gott feindlich und der Religion entfremdet sein, daß er, dies alles hörend und sehend, nicht gerührt sei und daß die Religion ihm nicht Geist und Seele erfülle. Die Schönheit der Zeremonie, so finden Castiglionchio und mit ihm andere, führe den Betrachter zu Gott. Damit erfüllt sie im Rahmen der Kirche einen guten Zweck.

Allenthalben liest man in den Schriften der Renaissance, daß auch würdige Bauten zum angemessenen Auftreten von hochgestellten Personen und von Fürsten gehörten, ebenso von Kardinälen, wie Cortesi darlegt, oder von Städten, wie aus Leonardo Brunis *Laudatio* auf Florenz und vielen anderen Stadtbeschreibungen hervorgeht, und von Institutionen, besonders auch der Kirche. In diesem Sinn rühmte Giovanni Rucellai die Bauten seiner Heimatstadt Florenz und feierte stolz den Dom als größte Kirche der Welt. Die Beschreibung der Ewigen Stadt, die Giovanni bei seiner Pilgerfahrt im Jubeljahr 1450 verfaßte, ist erfüllt von Bewunderung für die Größe der Antike. Aber die Erscheinung der christlichen Monumente entsprach nicht der Bedeutung, die Rom als Zentrum der Christenheit zukam. Giovanni vergleicht sie jeweils mit Florenz, und aus dieser Sicht wirken sie unangemessen bescheiden. Die Patriarchalbasiliken einschließlich der Peterskirche reichen nach seinem Eindruck gerade an die Hauptkirchen der Bettelorden in Florenz heran: an S. Croce und an S. Maria Novella. Den Dom von Florenz erreicht keine an Größe. Zudem waren die römischen Kirchen während des Exils der Kirche in Avignon ganz heruntergekommen; auch die Peterskirche befand sich in einem traurigen Zustand (Abb.1).

Nach dem Jubeljahr 1450 nahm sich Papst Nikolaus V. der Erneuerung der Peterskirche an. Sein architektonischer Ratgeber dürfte Leon Battista Alberti gewesen sein, der soeben die erste Version seines Traktats über die Baukunst abschloß. Zwei Maßnahmen waren vorgesehen: zunächst Sanierung, dann Erweiterung. Im Langhaus sollte dem Verfall entgegengewirkt werden: Die Seitenwände sollten befestigt, die Seitenschiffe gewölbt und der Obergaden abgestützt werden. Die Fenster wurden erneuert. Wir wissen von diesen Maßnahmen

durch zwei Schriften, die 1452 Nikolaus V. selbst vorgelegt wurden: durch Albertis Architekturtraktat und durch eine Lobrede auf den Papst, die Michele Canensi verfaßte.

Die geplante Erweiterung sollte wahrscheinlich der immensen Vergrößerung der Kurie seit der frühchristlichen Zeit Rechnung tragen. Der Konstantinischen Basilika war ein Querhaus angefügt, das wohl dem Kult um das Grab Petri diente. Das Grab lag direkt vor der Apsis. Für den Klerus stand allein die Apsis als Aufenthaltsort zur Verfügung. Nikolaus V. wollte Querhaus und Apsis ganz abbrechen. Sie sollten ersetzt werden durch ein ungefähr doppelt so großes neues Querhaus und einen tiefen Chor (Abb. 4.8). Das Grab Petri sollte nun inmitten der Vierung liegen. Darüber sollte sich eine Kuppel wölben. Die Mauern für das neue Querhaus und den Chor wurden unter Nikolaus V. bis zu einer Höhe von ca. 2 m hochgeführt.

Der ganze Umfang des Projekts ist bekannt durch eine ausführliche Beschreibung in der Vita Nikolaus' V., die Giannozzo Manetti nach dessen Tod verfaßte. Die Absichten, die hinter dem Projekt standen, gehen aus einer Ansprache hervor, die Nikolaus V. angeblich auf dem Totenbett den Kardinälen hielt. Manetti schrieb sie als Vermächtnis des Papstes für die Nachwelt nieder. Das Vermächtnis führt aus, daß sich der Papst durch übles Gerede veranlaßt sähe, sein Projekt zu rechtfertigen. Überliefert sind Klagen darüber, daß alte Strukturen im Umkreis der Peterskirche abgebrochen werden mußten, um das Projekt zu beginnen. Aber es läßt sich kein Einspruch gegen eine Beschädigung der Konstantinischen Basilika nachweisen, der von dem Argument ausginge, sie sei durch ihr Alter und durch die vielen Zeichen der Frömmigkeit, die sich in ihr angesammelt hatten, so ehrwürdig, daß sie erhalten werden müsse.

Die Kritik richtete sich offenbar gegen den Aufwand, den der Papst betrieb. Nikolaus V. entschuldigte sich vor der Kritik nicht etwa mit dem naheliegenden Argument, daß die Sicherung der Statik und die Raumerweiterung für die vergrößerte Kurie eine Erneuerung der Peterskirche notwendig machten. Im Gegenteil: Manetti übertreibt den Aufwand des Projektes. Er tut so, als hätte die gesamte Peterskirche neu errichtet werden sollen, und er entwirft eine rhetorische Vision des Neubaus von geradezu märchenhafter Pracht. Um die Würde des Projekts noch weiter zu steigern, dichtet er ihm weise künstlerische Berechnungen an, vergleicht es mit dem menschlichen Körper als Abbild des Kosmos, mit der Arche Noah, mit dem Tempel Salomos. Schließlich stellt er es den Weltwundern an die Seite, und er führt zur Bekräftigung alle Weltwunder im einzelnen auf. Es berührt ihn nicht, daß die Weltwunder aus funktionalistischer Warte problematisch waren. Die Pyramiden z. B. stießen schon bei Plinius und danach bei vielen Schriftstellern der Renaissance einschließlich Albertis auf

heftige Kritik. Sie galten als Zeugnisse maßlosen Ehrgeizes ohne praktischen Nutzen.

In der Vita Nikolaus' V. erscheinen die Erneuerung der Peterskirche und andere Baumaßnahmen als Teil eines umfassenden Programms mit dem Ziel, der äußeren Repräsentation der Kirche mehr Glanz als bisher zu verleihen. In diesem Sinn kümmerte sich der Papst zunächst darum, berichtet Manetti, die heiligen und die profanen Zeremonien zu verschönern; er schaffte kostbare Parameter an, ließ neue Mitren mit vielen Edelsteinen und Perlen anfertigen. Aus dem Pontifikat Pauls II., des Nachfolgers Nikolaus' V., ist deutliche Kritik an solchem Luxus überliefert: Die Armut der Urkirche und die Gebote von Bescheidenheit, Mäßigkeit und Nächstenliebe wurden diesem entgegengehalten.

Wohl im Hinblick auf derartige Kritik betonte Nikolaus V., es sei ihm nicht um Ruhm und Ehre für die eigene Person gegangen, sondern um das Ansehen der römischen Kirche. In diese Richtung entwickelte er folgenden Gedankengang: Die Autorität der Kirche stehe über allem; das aber könnten nur diejenigen wirklich begreifen, die ihre Geschichte und ihre Entwicklung von Anfang an kennen. Das gewöhnliche Volk, unwissend und kulturlos, wie es nun einmal sei, scheine das zu glauben, was ihm die Gelehrten über die Größe der Kirche sagten. Aber dieser Glaube stehe auf schwachen Füßen und verschwinde mit der Zeit, wenn er nicht unterstützt werde durch etwas Großartiges. Um im Bewußtsein des einfachen Volkes feste und unverrückbare Überzeugungen zu schaffen, müsse etwas vorhanden sein, das zum Auge spricht. Ein Glaube, der nur durch Dogmen untermauert ist, werde stets schwächlich und wankend bleiben. Die Erfahrung habe nämlich gelehrt, daß große und dauerhafte Monumente, gewissermaßen immerwährende Zeugnisse, die wie von Gott gebaut wirkten, bei den Betrachtern die Devotion stärken und festigen.

Nikolaus V. stand mit dieser Auffassung nicht allein. Papst Pius II. gab sich, als er Pienza errichten ließ, überzeugt, daß die prächtige Erscheinung des neuen Doms das Gefühl der Betrachter bewege und ihnen religiöse Ehrfurcht einflöße. Alberti betonte in seinem Traktat über die Baukunst, wie wichtig es für die Pflege der Frömmigkeit sei, Tempel zu haben, welche die Seele wunderbar erheben und sie mit Wohlgefallen und Bewunderung erfüllen.

Der praktische Effekt der religiösen Rührung, den die Entfaltung von Pracht bewirke, so lehrte Nikolaus V. weiter, bestehe neben der Annäherung der Gemeinde an Gott darin, daß die Achtung der ganzen Welt vor der Institution der Kirche gestärkt und die Kirche auf diese Weise vor fremden Angriffen geschützt werde. Zur Erinnerung an die dauernde Gefährdung der Kirche präsentiert Nikolaus V. eine lange Liste der Päpste vom Frühchristentum an bis in seine Zeit, die Verfolgungen ausgesetzt waren. Wie real die Furcht des Papstes war, zeigen die starken Befestigungen, die er zum Schutz des Vatikans anlegen ließ. Letzt-

lich bedeutet die Botschaft des Vermächnisses: Wenn die Kurie nach dem Exil von Avignon und nach der Vertreibung Eugens IV. endlich wieder in Rom Fuß fassen will, so ist es nötig, daß sie ihren Anspruch auf Macht und Würde auch äußerlich angemessen zur Schau stellt.

Die folgenden Päpste der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts schreckten anscheinend etwas davor zurück, das Projekt Nikolaus' V. weiterzuführen. Diese Scheu fällt besonders bei Sixtus IV. auf. Sie steht in markantem Kontrast zu der regen Bautätigkeit, die dieser Papst sonst entfaltete: Er richtete das im Mittelalter heruntergekommene Straßennetz Roms wieder her, stiftete zahlreiche Kirchen und andere Bauten. Aber er tat wenig dafür, um das Projekt Nikolaus' V. zu vollenden. Statt dessen stiftete er einen neuen Tabernakel über der Grablege Petri. Als Ordensgeneral der Franziskaner wollte Papst Sixtus IV. nicht eine Demonstration der Ansprüche der Kirche durch äußerliche Pracht. Die Panegyrik auf Sixtus IV., gleichermaßen in den Lobliedern der Humanisten wie in den Inschriften der Straßenmeister, kehrt in betonter Einfachheit die *utilitas publica* als Leitmotiv des Pontifikats heraus. Das großartigste Monument für diese Haltung bildet das Ospedale di S. Spirito beim Vatikan, damals wohl das größte Hospital des Abendlandes, viel gerühmt zu seiner Zeit als Zeichen der Sorge des Papstes um die Wohlfahrt seiner Herde.

Erst Julius II. griff das Projekt Nikolaus' V. wieder auf und weitete es schließlich zu einem völligen Neubau der Peterskirche aus. 1507 schrieb er in einer Ablaßbulle, er habe schon als Kardinal davon geträumt, die Peterskirche herzurichten. Wörtlich schreibt er, er habe die Peterskirche damals wieder herstellen und erweitern wollen. Kurz darauf sprechen die Dokumente von einer Erneuerung „a fundamentis“. Demnach knüpfte Julius II. zunächst an das Projekt Nikolaus' V. an. Auch mit weiteren Aktivitäten folgte Julius dem Bestreben seines Vorgängers, Würde und Ansehen der Kirche durch angemessene Repräsentation zu demonstrieren. Er sorgte für ein Pontifikalornat von unerhörter Pracht und richtete später einen großen Sängerkorps ein, die Capella Julia, um die Feierlichkeit von Messen und anderen Zeremonien zu heben. Als Gründe für seine Absicht der Erneuerung der Peterskirche nennt Julius II. in der Bulle von 1507 persönliche Frömmigkeit und die Glorie des Apostelfürsten. Außerdem heißt es, die Peterskirche solle in würdigerer und erweiterter Form erneuert werden. Hier endlich wird als Motiv angegeben, sie sei vom Zusammenbruch bedroht.

Die Entwicklung, die zum Neubau führte, ist durch Künstlerbiographien überliefert, nämlich durch die Viten Michelangelos, die Giorgio Vasari (1550/1568) und Ascanio Condivi (1553) abfaßten, gestützt anscheinend auf Informationen, die ihnen Michelangelo selbst gab. Demnach sehen die Motive,

die Julius II. leiteten, egozentrischer aus als in der Bulle von 1507 und auf dem Grundstein.

Kaum zwei Jahre, nachdem er die Cathedra Petri bestiegen hatte, so berichten die beiden Adepten Michelangelos, begann Julius II. sich um ein Monument für sein Grab zu sorgen. Der beste Bildhauer seiner Zeit sollte es ausführen: Michelangelo. Der Papst, stürmisch und diktatorisch, wie es seine Art war, riß den Künstler mitten aus der Arbeit für den Dom und das Rathaus in Florenz. Michelangelo präsentierte einen Entwurf für ein gigantisches Mausoleum. Er plante eine Grabkammer von ca. 10 m Länge, 7 m Breite und ähnlicher Höhe, bestückt mit vierzig zumeist lebensgroßen Statuen aus Marmor und Bronzereliefs, die die Taten Julius' II. darstellen sollten (Abb. 2). 10.000 Dukaten waren für das Mausoleum veranschlagt.

Die großen Figuren, die um das Juliusgrab unten herum stehen sollten, waren lebensgroße, gefesselte nackte Männer zwischen Viktorien (Abb. 3). Was die Gefesselten darstellen sollten, war schon zwischen Condivi und Vasari strittig. Vasari verglich das Grabmal mit Kaisergräbern der Antike. Die Gefesselten bildeten nach seiner Meinung Allegorien der Provinzen, die Julius II. dem Hl. Stuhl unterworfen hatte. Die Viktorien künden von den Siegen des Papstes. Das Mausoleum bildet ein Unikum seiner Art, für das es keine bündige Typologie gibt. Kirchenfürsten hatten bisher nicht solche Gräber. Am ehesten ließ sich das Mausoleum mit Grabmälern von weltlichen Herrschern und Heerführern vergleichen. Dort bildeten manchmal Grabkammern den Sockel (berühmtes Beispiel: Donatellos *Gattamelata*), und männliche Figuren erscheinen als Zeichen der Unterwerfung unter die einstige Macht der Verstorbenen. Als nackte Gefesselte plante sie Leonardo am Sockel des Grabmals für den Mailänder Condottiere Giangiacomo Trivulzio. Solche Gefangene kannte man von antiken Triumphbögen her (vgl. die Zeichnung des Bogens von Orange von Michelangelos Förderer Giuliano da Sangallo), und dementsprechend kam die Vorstellung vom antiken Kriegergrab mit gefesselten Ignudi auf (dargestellt in Vittore Carpaccio, *Der Hl. Stefan diskutiert mit den Rechtsgelehrten*). Nur weltliche Herrscher und Heerführer ließen, wie Julius II. es wollte, ihre Taten an Gräbern verherrlichen. An Grablegen von Kirchenfürsten erschienen höchstens religiöse Szenen. Das paßt zu dem kriegerischen Habitus, der Julius II. vor allen Päpsten der Renaissance auszeichnete.

Condivi verbindet mit dem Julius-Grab mehr religiösen Sinn. Vielleicht entsprach das wirklich der persönlichen Konzeption Michelangelos, aber es kommt an den *Sklaven* für normale Betrachter zumindest nicht auffällig zur Geltung. Condivi verfaßte seine *Vita* in der Zeit des Konzils von Trient, und da ist es auch möglich, daß er seinen ikonografischen Zusammenhang konstruierte, um Michelangelos Werk gegen den Vorwurf der Verweltlichung zu verteidigen.

Inzwischen hatte sich laute Kritik erhoben sowohl gegen das militante Gehabe Julius' II. – nach Martin Luther ein „blutseuffer“ – als auch gegen die Ausstellung von Nuditäten im „jüngsten Gericht“, das Michelangelo in der Sixtinischen Kapelle gemalt hatte. Schon Alberti fand, „daß es nicht angeht, in den Kirchen Dinge zu haben, welche die Seele von der religiösen Betrachtung zu verschiedenerlei Sinneslust und Ergötzlichkeit ablenken“. Savonarola wettete gegen falsche Pracht bei religiösen Bildwerken: Sie verführten dazu, „nicht Gott, sondern die Kunst in ihnen zu betrachten“. Diese Kritik könnte zweifellos auch das Julius-Grab treffen.

Abgesehen davon deutet das Wort Savonarolas auch darauf hin, daß Rezeptionsästhetik, so neuartig sie als Wortschöpfung sein mag, der Sache nach schon in der Renaissance denkbar war. Das Julius-Grab hätte sicher, im Sinn Savonarolas, leicht zur Ablenkung von der Religion verführt, aber letztlich hätte es am Betrachter gelegen, sich verführen zu lassen oder nicht. So gesehen, können sowohl Condivi als auch Vasari mit ihren unterschiedlichen Deutungen des Julius-Grabes recht haben.

Es erhob sich die Frage, berichten Condivi und Vasari weiter, wo das Mausoleum aufgestellt werden sollte. Michelangelo oder sein älterer Landsmann und Förderer, der Architekt Giuliano da Sangallo brachte die Idee auf, das Projekt Nikolaus' V. für die Erweiterung von St. Peter auszuführen, um das Grabmal im neuen Chor aufzustellen. Dort wäre es schön zur Geltung gekommen. Es wäre zum Blickpunkt der ganzen Basilika geworden, hätte sogar die Grablage Petri an Prominenz übertroffen. Condivi betont eigens, daß es wirklich das Projekt des Grabmals gewesen sei, das die Erneuerung von St. Peter auslöste.

Der Kausalzusammenhang, den Condivi herstellt, entspricht der unverblühten Zurschaustellung der eigenen Ruhmsucht, die sich Julius II. mit seinem Mausoleum leisten wollte. Aber dennoch stimmten die Angaben Julius II., die wir vorhin hörten, nicht ganz, daß seine persönliche Frömmigkeit und der schlechte Zustand der Basilika den Ausschlag gegeben hätten. Die Diskrepanz, die sich hier auftut, erinnert an den Vorwurf, den Alberti in „Momus“ mit enthüllender Ironie gegen einen Fürsten richten läßt: „Wie kannst du dich damit brüsten, Tempel und Theater erbaut zu haben, da dies nicht zur Zierde der Stadt geschah, sondern aus Ruhmsucht und um dir einen Namen bei der Nachwelt zu machen.“

Giuliano da Sangallo und andere Architekten lieferten Pläne für die Weiterführung der Erneuerung von St. Peter. Der Plan, den Fra Giocondo dazu vorlegte, zeigt, wenn auch in idealisierter Form, wie man sich die Weiterführung des Projekts Nikolaus' V. dachte (Abb. 4). Als Sieger aus dem Wettbewerb ging Donato Bramante hervor, der Baumeister des päpstlichen Palastes. Er stach seine Konkurrenten mit dem Vorschlag aus, die Peterskirche rundum neu zu bauen. Zugleich verdrängte er Michelangelo und dessen Projekt für das Julius-

Grab. Abermals erscheint der Künstler und nicht der Papst als derjenige, der das Geschehen beherrscht, abermals sind formale und nicht religiöse Gründe maßgeblich.

Obwohl die Vorbereitungen für die Arbeiten an seinem Grab bereits in vollem Gange waren und für viel Geld (1000 Dukaten) Marmor bestellt war, gab Julius II. den Gedanken daran ebenso unvermittelt auf, wie er ihn gefaßt hatte. So entsteht fast der Eindruck, als sei ihm das grandiose Projekt wichtiger als dessen Ausführung gewesen. Eine solche Haltung erinnert an die Einstellung mancher zeitgenössischer Literaten, daß an groß konzipierten Taten letzten Endes für den Nachruhm wichtiger sei, wie sie überliefert und nicht wie sie wirklich ausgeführt wurden.

Bramante hatte inzwischen ein grandioses Projekt für den Neubau von St. Peter entwickelt (Abb. 5). Es nahm kaum noch Rücksicht auf die konstantinische Basilika. Mitten über dem Grab Petri sollte ein riesiger Zentralbau über quadratischem Grundriß entstehen und das Grab inmitten eines ca. 50 m weiten Raumes über einem achteckigen Grundriß liegen, der einzusehen sein sollte von einer prächtigen Kuppel nach dem Vorbild des Pantheons. An den Mittelraum sollten vier gleich lange Kreuzarme anschließen, zwischen den Kreuzarmen waren vier Eckräume wieder mit Kuppeln vorgesehen, und über den Ecken des Baus wiederum sollten sich vier Türme erheben.

Der Plan auf Pergament ist erhalten (Abb. 6). Der Aufriß ist auf der Gründungsmedaille dargestellt, die für den Neubau geprägt wurde (Abb. 7). Das Projekt löst sich von allen Bautraditionen, die in Rom oder Mittelitalien gewachsen waren. Um ihm ein Höchstmaß an Herrlichkeit zu verleihen, vereinte Bramante die großartigsten Architektur motive aller Zeiten: von der römischen Antike die Pantheonkuppel, die kleeblattförmige Disposition von dem berühmtesten Tempel Norditaliens, dem vermeintlichen Herkulestempel (S. Lorenzo) in Mailand, das Kreuzkuppelschema von Byzanz im Hinblick auf die Hagia Sophia, die in Oberitalien zu dieser Zeit als das wohl großartigste Heiligtum der Christenheit galt, schließlich von der größten modernen Kirche in Italien, dem Dom von Florenz, die achteckige Vierung mit den Kuppelpfeilern, die so massiv sind, daß sie jeweils eine ganze Seite der Vierung bilden. So schuf Bramante gewissermaßen die Vision von einem Museum der großartigsten Architektur motive, das sich typologisch über Zeit und Raum erhebt. Diese Konzeption war in der Phantasie schon im 15. Jahrhundert vorgebildet. In ähnlichem Stil entwarf Filarete die zentralen Heiligtümer für die idealen Städte, die er in seinem Architekturtraktat beschrieb. Bramante kannte sicherlich diese Schrift. Sie inspirierte wohl seinen Entwurf für St. Peter.

Bramante faßte einen kühnen Gedanken, mit dessen Verwirklichung der Neubau von St. Peter als Werk Julius' II. anschaulich in Erscheinung getreten wäre.

Der Kardinal Egidio da Viterbo berichtet, Bramante habe den Papst zu überzeugen versucht, die Peterskirche umorientieren zu lassen. Ihre Hauptachse habe um ungefähr neunzig Grad gedreht werden sollen. Die Front sollte nicht mehr wie bisher nach Osten blicken, sondern nach Süden, so daß der vatikanische Obelisk vor ihr gestanden hätte. Bramante pries, wie herrlich es sei, wenn diejenigen, die zum Tempel des Papstes Julius kämen, im Vorhof jenen Obelisk sähen, der als Grabmonument des Julius Cäsar galt. Hier stellt sich die Assoziation an die Inschrift ein, die zum Gedenken an die Erneuerung Roms durch Julius II. und Bramante gegenüber der Engelsburg gesetzt wurde: Rom habe wieder die Erscheinung erhalten, die der Majestät des Imperiums entspreche. Die Verbindung der Fassade von St. Peter mit dem vatikanischen Obelisk war seit Nikolaus V. mehrfach erwogen worden, aber in umgekehrter Form, indem nämlich der Obelisk vor die bestehende Front der Kirche transportiert werden sollte. Bramante war so überzeugt von der schönen Wirkung seiner Konzeption, daß er bereit war, das Apostelgrab zu verlegen, um die Kirche umorientieren zu können. Um den Papst für seinen Vorschlag zu gewinnen, versuchte er ihn davon zu überzeugen, daß sich das Apostelgrab verlegen ließe, ohne es irgendwie zu verändern. Aber Julius II. lehnte es ab, wie er sagte, das Unbewegliche zu bewegen, und er bestand trotz wiederholtem Drängen Bramantes auf seinem Verbot, Hand an das Grab Petri zu legen.

Wieder erscheint der Künstler in einer sehr bestimmenden Rolle, auch wenn er sich diesmal nicht durchsetzt, und er geht unbekümmert über religiöse Bedenken hinweg. Nochmals bringt ein Künstler Julius II. in Verbindung mit einem Herrscher und Krieger: Julius Cäsar. Aber bei Egidio, dem Kirchenfürsten, erscheint der Papst, anders als in den Berichten der Künstler um die Sorge, die er für sein eigenes Mausoleum trug, als das weise Oberhaupt der Kirche: In Verehrung Petri hält er Bramante entgegen, die Kirche sei um das Apostelgrab herum zu bauen und nicht das Apostelgrab in der Kirche. Was die Ausrichtung auf den Obelisk des Cäsar betreffe, so ließ er wissen, das Heilige sei nicht um des Profanen, die Religion nicht um des äußeren Glanzes und die Frömmigkeit nicht um der Zierde willen da. Solche Sentenzen klingen ähnlich grundsätzlich wie das Vermächtnis Nikolaus' V. In dem Bericht Egidios treffen zwei Welten unvermittelt aufeinander: die Kunst und die Religion. In der einen gibt die Religion nur den Anlaß zur Entfaltung des äußeren Glanzes, in der anderen dient der äußere Glanz nur zur Entfaltung der Religion. So stellt es jedenfalls Egidio hin.

Das Modell, das Bramante vorschlug, hatte am Ende auch „keinen Effekt“, wie Bramantes Adjunkt Antonio da Sangallo auf der Rückseite des Pergamentplans notiert. Beibehalten wurde eigentlich nur die oktagonale Vierung mit

Kuppel. Sie war inzwischen als Zeichen der besonderen Würde von St. Peter unverzichtbar.

Es muß nicht unbedingt der Papst gewesen sein, der das Modell ablehnte, zumindest nicht er allein. Auch andere waren von dem Neubauprojekt betroffen, vor allem das Kardinalskollegium, die Domherren und das Priesterkollegium von St. Peter. Disparate Pläne und Bauteile, die nicht recht zusammenpassen, weisen darauf, daß mehrere Parteien mit unterschiedlichen Konzeptionen Einfluß auf den Neubau nehmen. Eine starke Fraktion hielt offenbar Bramantes radikale Vorstellung eines Neubaus ohne Rücksicht auf die alte Basilika für unangemessen und wollte der Idee folgen, die Michelangelo und Giuliano da Sangallo zuerst aufgebracht haben sollen, nämlich an die Konzeption Nikolaus' V. anzuknüpfen. In welcher Weise das geschehen sollte, darüber allerdings, scheint es, gingen die Meinungen weit auseinander.

Zunächst legte Bramante einen neuen Plan vor (Abb. 8). Dieses Projekt war noch aufwendiger konzipiert als das erste, aber es schloß, im Prinzip ähnlich wie Fra Giocondos Plan, an das Projekt Nikolaus' V. an und berücksichtigte die Konstantinische Basilika. Bramante behielt das Kreuzkuppelschema bei, veränderte aber den Zentralbau zu einer Basilika. Die Abmessungen richten sich nach dem Konstantinischen Langhaus und der begonnenen Erweiterung von Querhaus und Chor. Die Pfeiler der Vierung stehen an den Ecken der Vierung, die Nikolaus V. wollte. Zwei von ihnen ruhen teilweise, soweit möglich, auf den Fundamenten Nikolaus' V. Diese Art der Teilnutzung früherer Fundamente sparte sicher nicht viel Geld, statisch war sie sogar bedenklich. Das sollte sich bald erweisen. Es ging hier offenbar darum, die Abhängigkeit vom Projekt Nikolaus' V. zur Schau zu stellen. Deshalb legte Julius II. auch den Grundstein an den Fundamenten Nikolaus' V. Bramante markierte die Abhängigkeit in seinem neuen Entwurf, indem er die älteren Baustrukturen genau einzeichnete. Allerdings sollte in seinem neuen Modell die Westpartie weit größer ausfallen als unter Nikolaus V.

Es wurde begonnen, den neuen Plan Bramantes zu realisieren. Die Pfeiler der Vierung entstanden, und für das Querhaus mit seinen Umgängen wurden Fundamente gelegt. Aber dann führte man auch ein anderes Projekt aus. Dieses Projekt kam dem Projekt Nikolaus' V. noch viel näher: Der Chor, den Nikolaus V. beginnen ließ, wurde fertiggestellt. Die einzelnen Elemente wurden zwar dem neuen Stil der Zeit angepaßt, aber die Abmessungen blieben erhalten (Abb.9).

Die Arbeiten am Neubau von St. Peter gingen mit der ungestümen Energie voran, die Julius II. und seinem Architekten eigen war.

Trotzdem erscheint die Situation nach Julius' II. Tod noch trister als der heruntergekommene Zustand der Peterskirche, den die Gründungsmedaille als

Grund für die Notwendigkeit eines Neubaus anführt. Die Konstantinische Basilika war zu beträchtlichen Teilen zerstört, ihre Ausstattung verwüstet. Auf Veduten sieht man ihre Teile achtlos weggeworfen zwischen Schuttbergen liegen. Ohne Rücksicht auf Alter, Würde und Verehrung, so wurde geklagt und kritisiert, habe Bramante weggerissen, was im Wege stand, um schnell mit dem Neubau voranzukommen. Die Stätte der Andacht hatte sich in eine hektische Baustelle verwandelt. Gerade die Zeremonien, denen am meisten Würde anstand, mußten unter offenem Himmel abgehalten werden. Der Altar über der Grablege Petri stand im Freien. Der Zeremonienmeister Paris de Grassis schildert in seinen Tagebüchern, wie mißlich die Verhältnisse waren, besonders im Winter, wenn es kalt und naß war und der Sturm die Kerzen ausblies.

Die begonnenen Teile des Neubaus waren höchst disparat. Nach allem, was überliefert ist, scheint es sogar, daß zwei unterschiedliche Projekte gleichzeitig begonnen wurden: die riesige Basilika und die Vollendung des Projekts Nikolaus' V. Eine derartige Koinzidenz klingt unwahrscheinlich. Aber, so kontraproduktiv sie auch sein mag, es gibt Parallelen dazu in der Renaissance. Die beiden Konzeptionen, deren Realisierung begann, widersprachen einander: Die Vollendung des Chors Nikolaus' V. zerstörte die Kreuzkuppeldisposition, die Bramante vom ersten Plan in den basilikalischen Plan hinüberretten wollte. Der ausgeführte Chor schloß direkt an die nächsten Vierungspfeiler an. Für Durchgänge zu Eckräumen blieb kein Platz.

Überdies hinterließ Bramante kein umfassendes Modell für den Bau. Das, was er an Vorlagen für die Ausführung weiterer Teile schuf, speziell das Kuppelmodell, schien nach seinem Tod kaum noch realisierbar. Serlio stellt in seinem Architekturtraktat das Kuppelmodell, so schön er es fand, geradezu als Paradigma für Architekturplanung ohne die nötige Rücksicht auf Statik hin. Tatsächlich waren bereits beträchtliche Bauschäden aufgetreten.

Es gab kein einheitliches Konzept für die Vollendung. Wie groß die Ratlosigkeit nach dem Tod Julius' II. und Bramantes war, demonstriert die jämmerliche Disharmonie der Pläne, die Giuliano da Sangallo vorlegte (Abb. 10). Die widersprüchliche Verbindung von Megalomanie, indem nichts ins Werk gesetzt worden war, im Langhaus, und kleinlaut zusammengeschrumpften Verhältnissen, indem die Auseinandersetzung mit der Realität begann, im Chor, die disproportionierte Aneinanderreihung so völlig heterogener Elemente wie dem Chor und den Kreuzarmen, diese klägliche Kollage war kaum der Würde der Peterskirche angemessen.

Kein Wunder also, daß der Neubau nach dem Tod Julius' II. nur noch schleppend voranging. Statt dessen kamen zunächst Überlegungen auf, Teile, die bereits ausgeführt waren, den Chor, wieder abzubrechen oder umzubauen. Er wurde später wirklich abgebrochen. Der Nachfolger Julius' II., Papst Leo X., küm-

merte sich zunächst einmal darum, den Zeremonien einen wenigstens halbwegs akzeptablen Rahmen zu geben. Er ließ zu diesem Zweck einen Tabernakel um den Altar errichten. Das war ein großes, aufwendig dekoriertes und massiv gebautes Haus (Abb. 11). Leo X. rechnete offenbar damit, daß die Vierung noch lange Zeit im Freien liegen werde (Abb. 12).

Trotz aller Probleme vertrauten die Humanisten, die mit der Kurie verbunden waren, der Zukunft und priesen den Neubau in den höchsten Tönen. Sie bewunderten vor allem die kolossalen Dimensionen des Projekts: Die neue Peterskirche sei der größte Bau der Welt, größer als alle Tempel der Antike, als das Pantheon und der Diana-Tempel von Ephesos, der zu den Weltwundern zählte, sie sei selbst ein neues Weltwunder. Mehr als die enorme Größe fiel ihnen trotz all ihrer Bildung gewöhnlich nicht auf. Kunsthistorisch interessiert an diesen Elogen das Phänomen, daß hier bereits der Begriff des „Sublimen“ (des „Erhabenen“) auftaucht, und zwar durchaus ähnlich gemeint wie während des Klassizismus bezüglich der Kunsttheorie, also verbunden mit dem „delightful horror“: Umberto Foglietto rühmte sogar ausdrücklich die erhebende Wirkung des Neubaus, „quod contemplatum animos horrore perfundit“.

Egidio da Viterbo stellte in einer Ansprache, die er 1507 vor Julius II. hielt, die besonderen Leistungen des Papstes vollmundig heraus: Er habe wie kein anderer auf den Schmuck heiliger Dinge und auf Glanz und Zier von Religion und Frömmigkeit geachtet. In diesem Geist habe er die Peterskirche begonnen zu erneuern. Die Größe der Fundamente, die er bereits habe legen lassen, würde alle davon überzeugen, daß hier der größte, aufwendigste, spektakulärste und der wunderbarste Tempel aller Zeiten entstehe. Wegen seiner unerhörten Größe und Pracht beurteilt Egidio den Neubau als angemessen für den Apostelfürsten. Aber auch er mündet schließlich bei dem Motiv, das von Anfang an für den Neubau von St. Peter ausschlaggebend gewesen sein soll: Der Neubau erscheint als Denkmal für den Erbauer. Durch den Beginn dieses wundervollen Baus, versicherte Egidio dem Papst, „stehst du im Begriff, der Nachwelt ein ewiges Monument deiner Geistesgröße zu hinterlassen und deinen Nachfahren zu künden, welcher Art und wie groß Julius ist“. In religiös gestimmte Panegyrik übersetzt, führte er den Gedanken fort: Die Propheten des Alten Testaments hätten gesungen, es werde Salomon sein, der den eingestürzten Tempel erneuern werde. „Aber es wäre wahrlich um vieles angemessener gewesen, daß die Propheten auf dich hingewiesen hätten, der du den Tempel des unsterblichen Priestertums aufbaust.“ Ihm sei offenbart worden, Gott wolle, daß Julius II. seine Kirche stütze. Im Gedanken daran, daß der Oheim des Papstes, Sixtus IV., einst Franziskanergeneral war, stellt sich hier die Erinnerung an die Offenbarung ein, die Innozent III. im Traum zuteil wurde, daß Franz von Assisi die gefährdete Kirche stützt. Ihm, Egidio, sei Gottes Wille kundgetan, heißt es weiter, daß Julius seine

Kirche stärken solle, indem er die abtrünnigen Provinzen bezwinde. Vielleicht bezog sich Vasari mit seiner Interpretation der *Sklaven* auf derartige Ideen aus dem Kreis der Kleriker. Egidio fährt fort, Gott habe vorherbestimmt, daß gerade Julius die neue Peterskirche errichte, weil er mit seinen Taten mehr als alle anderen seine Liebe zu den heiligen Dingen zeige. So erscheint Julius II. am Ende als der Auserwählte Gottes.

Die Offenbarung, daß Gott Julius II. vorherbestimmt habe, seinen Tempel zu erneuern, spannt Egidio nach dem Tod Julius' II. in der *Historia viginti saeculorum* unter Berufung auf Propheten, Psalmen und Philosophen weiter aus. Einerseits begründete er, daß der gewaltige Aufwand des Neubaus der Größe Gottes gerecht werde. Andererseits erklärte er auf seine Weise, warum Sixtus IV. das Projekt Nikolaus' V. nicht vorangetrieben habe. Der Allmächtige habe nämlich Sixtus IV. wie einst David versagt, den Tempel zu erneuern, und ihm befohlen, dies einem Nachfolger zu überlassen. Seine eigene Baulust habe Sixtus IV. unter den gegebenen Umständen auf andere Kirchen lenken müssen.

Die Christenheit erging sich nicht einmütig in derartigen Lobreden. Schon seit Jahrhunderten kursierten Schmähungen gegen die Kurie wegen Gottlosigkeit, Gewissenlosigkeit, Sittenlosigkeit, zwielichtigen Geldgeschäften, Geiz und Ausbeutung. Die Lieder von Pilgern und Vaganten, Satiren italienischer Dichter zeugen davon. Die Kritik an der Kurie setzte sich in der Renaissance fort und fand schließlich sogar in ihr selbst Stimmen.

Michelangelo wandte sich in einem Sonett an Julius II. gegen die Militanz und Gewinnsucht der Kurie:

Hier macht aus Kelchen Helme man und Schwerter,
verkauft das Blut des Herrn mit beiden Händen,
zu Schild' und Lanzen werden Kreuz und Dornen,
so daß selbst Christus die Geduld verlöre.
Doch käm' er besser nicht in diese Stadt,
denn seines Blutes Preis stieg' zu den Sternen:
Bis auf die Haut verkauft' man ihn in Rom,
versperrt sind alle Wege hier dem Guten.

Leon Battista Alberti klagte in einem Dialog mit dem Titel *Pontifex* (1437) Hochmut, Genußsucht und Prunksucht von Kurialen und Päpsten an. Das Geld der Kirche, das eigentlich für die Armen bestimmt sein sollte, würden sie ausgeben, um Nero an Kleidern, Lukull an Speisen und Sardanapal an Vergnügungen zu überbieten. Raffaele Maffei knüpfte daran an in der Abhandlung *De institutione christiana*, die er dem Nachfolger Julius' II. widmete. Er steigerte die Kritik an Luxus und Prunksucht zum Vergleich der Kurie mit einem Narren-

fest und Theater. Der Prunk an Gewändern und Geräten bei Zeremonien und die kostbare Ausstattung der Kirchen entspräche nicht dem Ideal der christlichen Enthaltbarkeit. Im gleichen Geist wendet er sich gegen die vielen Neubauten, die unnötig seien.

Aus dieser Warte erschien der Neubau von St. Peter bedenklich. Paolo Cortesi berichtet davon in seinem Traktat über das Amt des Kardinals in einem Kapitel über „Gerechtigkeit gegenüber dem, das sich nur mühsam verwirklichen läßt“. Raffaele Maffei fand den Neubau von St. Peter unnötig. Er sah in ihm anscheinend wie in den vielen Neubauten, die er als überflüssig verurteilte, mehr Prunksucht als christliche Sorge walten. Zudem habe der Neubau den Nachfolgern Julius' II. Grund und Anlaß zu beträchtlichen Beschwerden gegeben. Später wird berichtet, Leute aus allen Gesellschaftsschichten und namentlich die Kardinäle seien gegen den Abbruch der konstantinischen Basilika gewesen. Dieser Widerstand mag ein Grund für die disparate Planung des Neubaus gewesen sein.

Besonders nördlich der Alpen erhoben sich Zweifel, daß der Neubau in erster Linie zum Ruhme Gottes bestimmt war. 1516 meinte der Wormser Kanoniker Karl von Bodmann, daß der Geist, der dahinterstehe, „kein guter Geist des Evangeliums, sondern ein Geist verweltlichter Künste sei, der dem christlichen Volke keinen Segen bringen, vielmehr zu großem Schaden gereichen werde“. Um so mehr regte sich nördlich der Alpen Kritik gegen die steigenden Sondersteuern und Ablaßgelder, die für den Neubau eingetrieben wurden. Gegen den Verkauf von Ablaß erhoben sich theologische Bedenken. Zudem sahen viele nicht ein, wieso sie die Angelegenheit der Fremden finanzieren sollten. Als Luther Rom besuchte, scheint ihn der Neubau von St. Peter noch nicht sonderlich berührt zu haben. Aber ab 1517 erhob er oft seine Stimme gegen die Eintreibung der Gelder dafür:

Besser wäre es, die Peterskirche würde nicht gebaut, als daß die Pfarreien unserer Kirche herunterkommen. Das sehen und beklagen wir nämlich, während die Mittel von allen unseren Kirchen abgezogen werden für die Ablässe an die unersättliche Peterskirche. Über jene kalt kasuistischen Gründe, die dafür geltend gemacht werden, nämlich daß die Peterskirche der ganzen Christenheit gehöre, darüber lachen die Deutschen, und das mit Recht. – Warum baut der Papst, der heute vermöglicher als der reichste Crassus ist, nicht wenigstens diese eine Peterskirche lieber mit seinem eigenen Geld als mit dem seiner armen Gläubigen?

Als einen Grund für die neue Entfremdung zwischen geistlichen und weltlichen Bereichen in England führte Christopher St. German die Ablaßverkäufe auf. Sie würden in Wahrheit nicht zum Nutzen der Christenheit, sondern aus Habgier

eingetrieben. Thomas Morus reihte sich in den Chor der Stimmen gegen den Peterspfennig ein. Als die Bauarbeiten nach dem Tod Julius' II. ins Stocken gerieten, kam auch noch Skepsis auf, ob die Gelder, die für die Peterskirche bestimmt sein sollten, wirklich in die richtigen Kanäle flössen: St. German behauptete, sie würden nie ihr Ziel erreichen. Es kursierten Gerüchte, Leo X. wende sie seiner Schwester Maddalena zu, oder die Steine würden nachts von der Baustelle der Peterskirche zum Palast des päpstlichen Nepoten Giulio gebracht.

Erasmus von Rotterdam kritisierte die Verschwendung unter Julius II. und die Bauwut. Nach dessen Tod publizierte er anonym eine Satire auf Julius II. Er stellt dort vor, wie der Papst im Himmel erscheint. Vor der Pforte zum Paradies tritt ihm Petrus entgegen, um ihn nach seinen Verdiensten zu fragen. Es entspinnt sich ein langer Dialog. Voll Stolz berichtet Julius von seinen großen Taten: von Kriegen, Eroberungen und anderen militanten Verdiensten um das vermeintliche Wohl der Kirche. Aber Petrus versteht nicht, wie man solche Werke rühmen kann. Er sieht sie als Verstöße gegen die Botschaft Christi an. Julius prahlt auch mit dem äußeren Glanz, den die Kirche neuerdings entfaltete. Da stoßen der Geist des Urchristentums und der modernen Kirche hart aufeinander. Julius zu Petrus:

Du träumst wohl noch immer von jener alten Kirche, in der du mit verhungerten Bischöfen einen jämmerlichen Papst gespielt hast, ausgeliefert der Armut, dem Schweiß, Gefahren und unzähligen Unbequemlichkeiten. Aber die Zeit hat alles zum Besseren gewandt. [...] Was, wenn du jetzt die vielen aus den Schätzen der Könige erbauten Kirchen sehen könntest, überall tausende von Priestern [...], die vielen Bischöfe [...], die herrlichen Paläste der Geistlichkeit [...], ich sage, was würdest du da sagen? – Petrus antwortet: Daß ich einen höchst weltlichen Tyrannen sehe, einen Feind Christi, das Verderben der Kirche.

Schließlich weist Petrus Julius aus dem Paradies, und lakonisch gibt er ihm zum Trost einen „guten Rat“ mit auf den Weg zur Hölle: „Du hast eine Schar tüchtiger Männer, du hast unermessliche Geldmittel, du selbst bist ein guter Bauherr; errichte dir ein neues Paradies, aber wohl bewehrt, damit es nicht von den Dämonen erobert werden kann.“

In Italien wurde die Satire durch Andrea Guarna in eine Komödie aufgenommen. Die Situation ist entschärft: Der Papst selbst tritt nicht in Erscheinung. Verschiedene Kuriale aus seiner Ära kommen statt dessen vor der Pforte des Paradieses an und werden dort von Petrus zur Rechenschaft gezogen. Hier geht es nicht um den Kontrast von alter und neuer Kirche, nicht um grundsätzliche Belange; die notorische Kritik an den Kurialen lebt augenzwinkernd fort.

Im Mittelpunkt der Komödie stehen die Zerstörung und der Neubau der Peterskirche. Der Protagonist unter den irdischen Ankömmlingen im Himmel ist Bramante. Selbstherrlich und voll Tatendrang präsentiert sich der berühmte Architekt. Er schlägt Petrus sogleich Baumaßnahmen zur Erneuerung der veralteten Einrichtungen im Himmel vor: Die alte Himmelsleiter sei unbequem und unzumutbar. Statt dessen will er eine neue anlegen. Gewunden und breit soll sie sein, damit die Seelen der Alten und Schwachen zu Pferd ins Paradies aufsteigen können. Als Petrus zögert, der Ausführung zuzustimmen, droht Bramante damit, zur Hölle zu fahren, um ihre durch Feuer beschädigten Räume zu erneuern. Die Vorstellung von der Himmelsleiter hatte eine lange Tradition. Das Projekt der neuen Himmelsleiter orientiert sich offenbar an der Wendelrampe, die Bramante für Julius II. im Papstpalast anlegte (Abb. 13). Die Erneuerungssucht, die Bramante im Himmel an den Tag legt, ist deutlich auf den Neubau der Peterskirche gemünzt.

Petrus wirft Bramante vor, daß er seine Kirche zerstört habe. Bramante verteidigt sich, indem er geltend macht, daß Julius II. den Abbruch befohlen habe. Aber Petrus läßt die Ausrede nicht gelten: Bramante habe durch seine Einflüsterungen und Künste den Papst zu der Weisung verleitet. Das gibt Bramante dann auch zu.

Der Dialog ist natürlich überspitzt. Aber es ist doch bezeichnend, wie der Künstler, seine Stellung, seine Macht und seine Motive eingeschätzt werden: Er erscheint als „Lenker“. Wo er eingreift, bestimmen nicht die Mächtigen, was geschieht. Sie lassen es nur zu. Bramante kennt für seine Untat keine anderen Gründe als seinen künstlerischen Freiraum. Er kommt gar nicht erst darauf, Frömmigkeit vorzuschützen. Geld soll florieren, findet er. Auf den freien Willen, den Gott den Menschen gegeben habe, beruft er sich. Seinen Tatendrang will er ausleben, um mit Savonarदा zu reden: sein Konzept zu verwirklichen. Am liebsten hätte er Rom und die ganze Welt zerstört, so wird er im Himmel eingeschätzt. Trotzdem läuft das Gericht auf eine versöhnliche Lösung hinaus: Bramante wird nicht abgewiesen. Er muß so lange vor dem Paradies warten, bis die Peterskirche fertiggestellt ist.

Besonderes Interesse verdient in unserem Kontext die Begründung, mit der sich Petrus gegen die Zerstörung seiner Kirche wendet. Sie habe allein schon durch ihr hohes Alter selbst die abgefemtesten Gemüter zu Gott geführt. Das war schon oft gesagt und gedacht worden. Aber wohl wird jetzt die religiöse Bedeutung der Konstantinischen Basilika ausdrücklich umschrieben. Erst im Verlauf der Gegenreformation wurde darüber schriftlich *raisonniert*. Damals erhob sich sogar massiver Widerstand dagegen, die letzten Teile abzurechnen, die von der Konstantinischen Basilika übrig waren, um den Neubau zu vollenden und die Grablege Petri in den Neubau zu integrieren. Als Borromini das

Langhaus der Konstantinischen Lateran-Basilika sanierte, verfolgte er möglicherweise ähnliche Prinzipien wie Nikolaus V. bei seinem Projekt für die Wiederherstellung der Peterskirche: Die alte Bausubstanz wurde wie eine Reliquie erhalten, nur gestützt und ummantelt durch neue Strukturen.

Abbildungen:

1. Alt-St. Peter, Rekonstruktion nach A. Arbeiter.
2. Michelangelo, Entwurf für das Grabmal Julius' II. (1505), Rekonstruktion nach E. Panofsky.
3. Michelangelo, Ignudo für das Grabmal Julius' II., Paris, Louvre.
4. Fra Giocondo, Plan für St. Peter, Florenz, Uffizien, Gabinetto Disegni e Stampe, 6A.
5. Rekonstruktion der Planung für St. Peter nach Bramantes Pergamentplan, Uffizien 1A von C. L. Frommel.
6. Bramante, Pergamentplan für St. Peter, Uffizien, Gabinetto Disegni e Stampe, 1A.
7. Cristoforo Caradosso Foppa (?), Gründungsmedaille für St. Peter von 1506, Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Médailles.
8. Bramante, Plan für St. Peter, Florenz, Uffizien, Gabinetto Disegni e Stampe, 20A.
9. Bramante, Chor von St. Peter unter Julius II., Rekonstruktion nach A. Bruschi.
10. Giuliano da Sangallo, Plan für St. Peter, Florenz, Uffizien, Gabinetto Disegni e Stampe, 7A.
11. Marten van Heemskerck, Vedute des Langhauses von St. Peter, Berlin, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, Berliner Skizzenbuch II.
12. Kreis des Marten van Heemskerck („Anonymus B“), Vedute auf St. Peter, Berlin, Staatliche Museen preussischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, Berliner Skizzenbuch I.
13. Bramante, Wendelrampe zum Belvedere, Vatikan.

Abbildungsnachweise:

- Abb. 1, A. Arbeiter, *Alt-St. Peter in Geschichte und Wissenschaft*. Hamburg 1982, Abb. 61.
- Abb. 2, C. Echinger-Maurach, *Studien zu Michelangelos Juliusgrabmal II*. Hildesheim 1991, Fig. 13.
- Abb. 3, H. von Einem, *Michelangelo*. Berlin 1973, Abb. 45.
- Abb. 4, 5, 6, 7, 8, 10, 11, 12, *Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo, La Rappresentazione dell'Architettura*. Kat. Ausst. Venedig, Palazzo Grassi 1994.
- Abb. 9, A. Bruschi, *Problemi del S. Pietro Bramantesco*. In: *Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura*, N. S. 1-10 (1983-1987), Fig. 22.
- Abb. 13, O. H. Förster, *Bramante*. München 1956, Abb. 80.

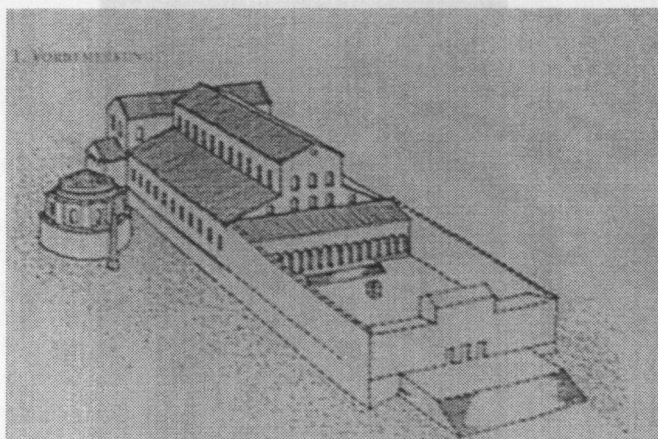


Abb. 1

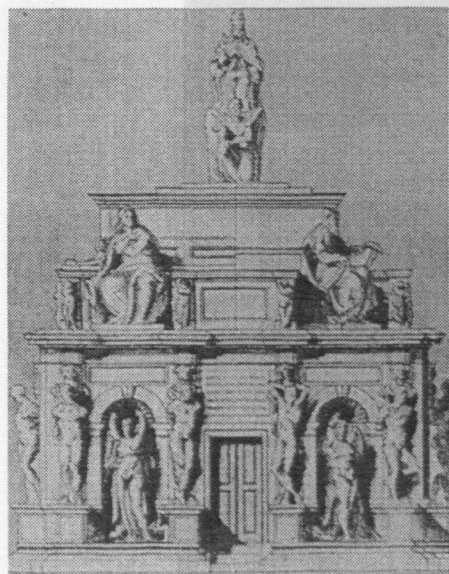


Abb. 2

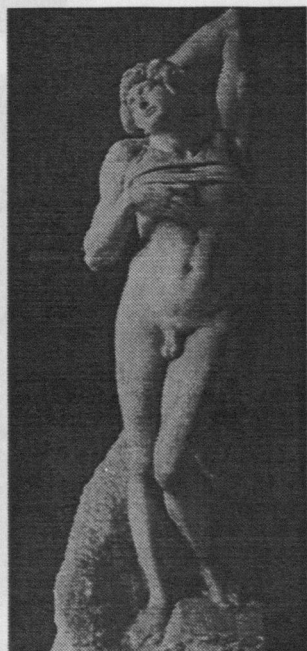


Abb. 3

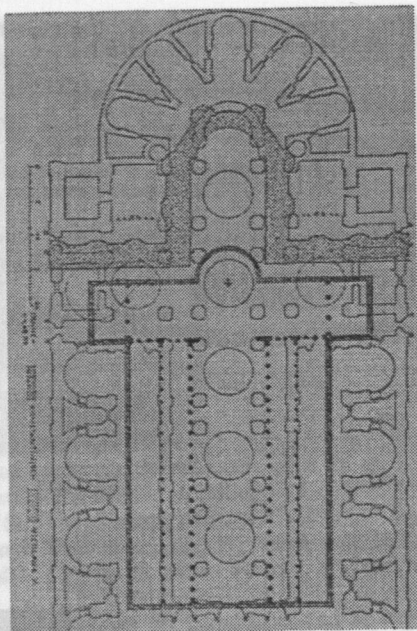


Abb. 4

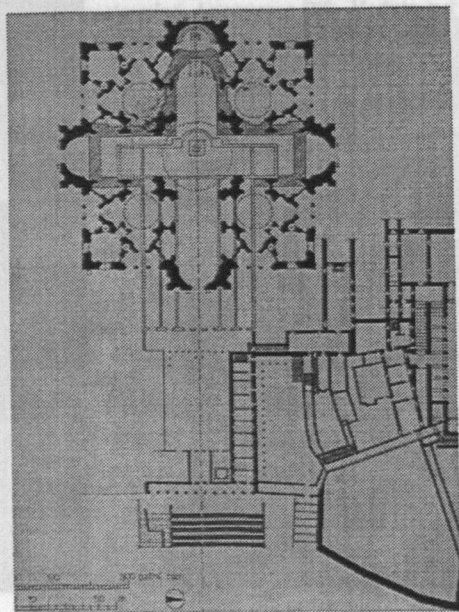


Abb. 5

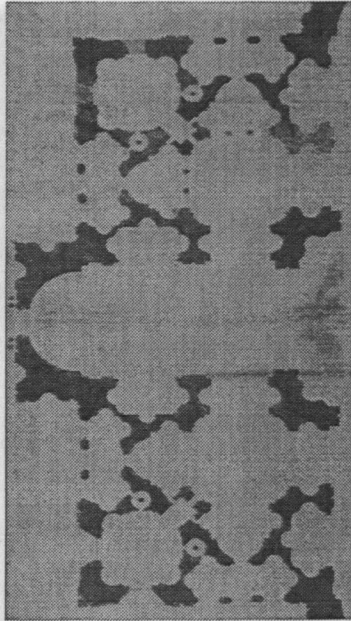


Abb. 6



Abb. 7

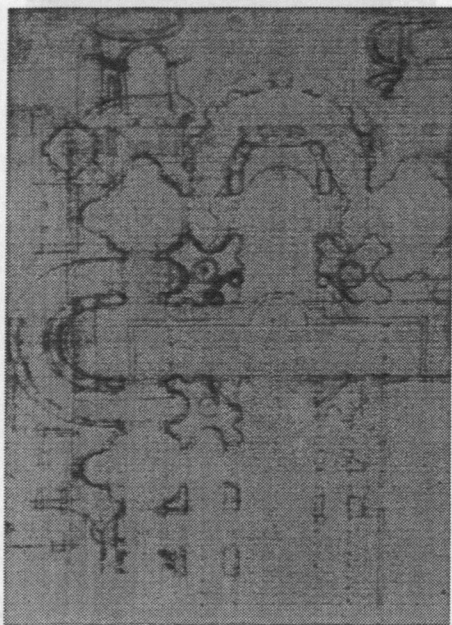


Abb. 8

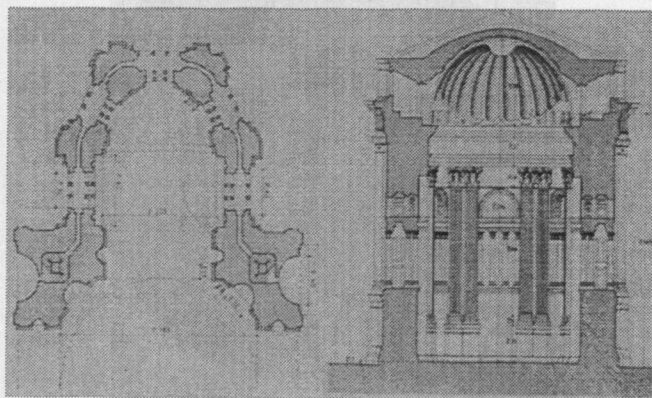


Abb. 9

Abb. 5

Die Auseinander
spielt in dem un
kers. Romancier
Pasolini eine ze
Cattolica (Die
zart 1958), die
Momo (Das er
weilig als „Rom
italischer Titel
die Höhepunkte
Archaismus; danc
Pigne des leidende
Faszination weler
weil, wie sie sich auf der anderen Seite

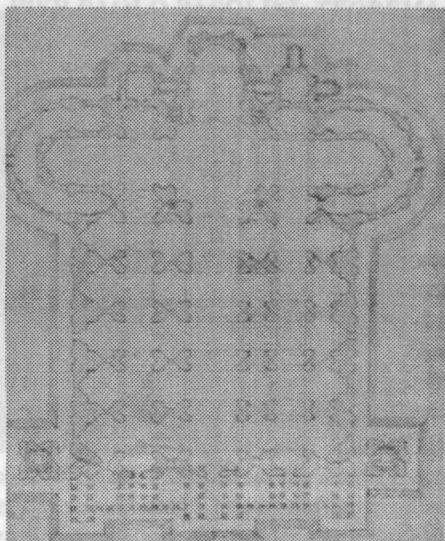


Abb. 10

Zu Pasolinis Sicht des Christentums gehört die Unterscheidung zwischen einer gewissermaßen „offiziellen“ Christenheit und der für Pasolini die Welt seiner Kin
die Welt seiner
der Gesellschaft
Zeit „Alydos“,
eigensüber „Tra
die „synthetischen“
nachfolgende Part
religiösen Vorst
die die Pasolini in
Für Pasolini st
also-faszierte W
zwischen Marxis
Praxisismus“ der

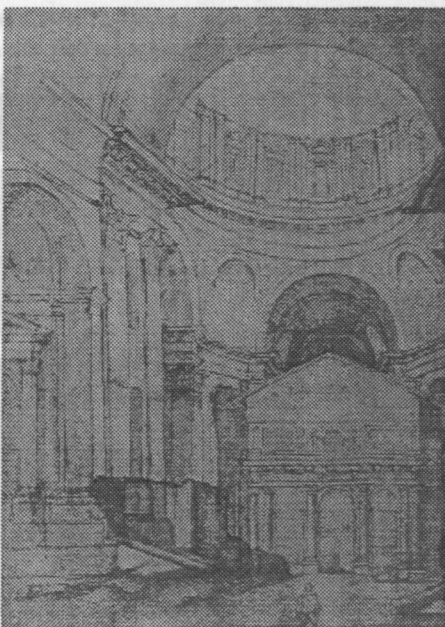


Abb. 11

A. Wenzel, Der
Kirche, München
P. Kreuzer, D
Abb. 10 13

olischen Tradition
ritistellers – Lyr
schers Pier Paolo
nolo della Chiesa
1943-49, publi
l Vangelo secondo
1966, 1968 gleich
es Fide) und Film
ist, markieren zur
sich zum
um und, v. a., die
n, nicht los. Diese
also divergierend

einander trennen lassen.
und dem „offizi
tologische Religi
lichen Welt, der
Er ist zugleich
der Nutzustand
was nur Pasol
hat. Es war ein
glaubte, ein Char
schätzte in diese
abgespalten der
„Dritte Welt“.

„Kirchen“. Die reli
Teil eines „my
gesellschaftlichen
theologische Kirche

ig. P. W. Jans - W
the Stadt Pasolin



Abb. 12

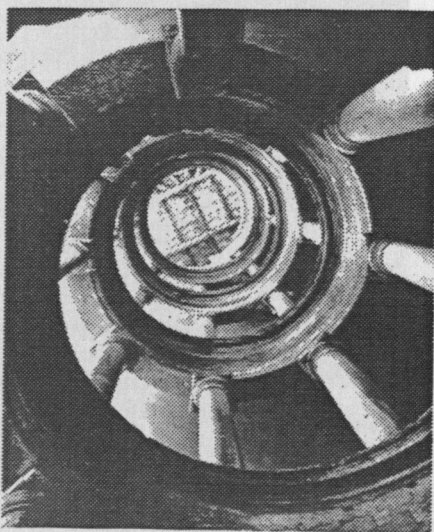


Abb. 13