

Christoph Luitpold Frommel

„Capella Iulia“: Die Grabkapelle Papst Julius' II in Neu-St. Peter

Für Herbert von Einem zum 70. Geburtstag

Die frühe Planungsgeschichte des Neu-St. Peter unter Julius II und Michelangelos Projekte für das Grab Julius' II gehören seit der Zeit Jacob Burckhardts zu den Lieblingsthemen der Kunstgeschichte. Doch obwohl beide unlöslich miteinander verknüpft sind, wurden sie meist getrennt untersucht und getrennt gedeutet. Übergreifende Interpretationen kamen über hypothetische Ansätze kaum hinaus¹. Grund dafür war vor allem ein zeitbedingtes Verhältnis zu den Quellen. Da die einzelnen Meister und ihre Werke im Vordergrund standen und nicht ihre Auftraggeber, begnügte man sich mit den reinen Künstler- und Baunachrichten. Das reiche Gebiet der Papsturkunden wurde vernachlässigt, obgleich schon Pastor in seiner „Geschichte der Päpste“ alle wesentlichen Bullen und Breven zitiert hatte und obgleich die bedeutendsten von ihnen seit langem im Druck zugänglich waren². Diese Papsturkunden bilden die Basis der vorliegenden Arbeit. Sie sind Teil einer möglichst umfassenden Dokumentation der Geschichte von St. Peter im Pontifikat Julius' II, die in anderem Zusammenhang veröffentlicht wurde³. Und während dort die Baugeschichte, die Struktur der Bauhütte, die Rekonstruktion des ursprünglichen Projektes und die Finanzierung von Neu-St. Peter unter Julius II im Vordergrund stehen, soll hier das Wechselverhältnis zwischen Bau- und Grabprojekt, zwischen Auftraggeber und Künstler, zwischen Traditionen, Funktionen und persönlichen Motiven untersucht werden. Beim derzeitigen Stand der Forschung ist es unumgänglich, auf Detailprobleme wie die Priorität von Grab- oder Bauprojekt, wie die Rekonstruktion von Michelangelos erstem Grabmalsprojekt und von Bramantes „provisorischem“ Westchor oder die Abfolge der frühen Entwürfe für Neu-St. Peter einzugehen. Wichtigstes Ziel bleibt jedoch die Frage nach den eigentlichen Motiven, die Julius zur Planung von St. Peter wie des Grabmals veranlaßt haben⁴.

Michelangelo und das Grabmalsprojekt von 1505

Die meisten Nachrichten über die Vorgeschichte des Neubaus von St. Peter stammen von Michel-

angelo selbst oder seinen Parteigängern A. Condivi und G. Vasari und betreffen das erste Projekt für das Grabmal Julius' II. Danach ging der Auftrag für das Grabmal dem Plan eines Neubaus von St. Peter voraus. Vasari zufolge hatte Giuliano da Sangallo dem Papst den jungen Michelangelo als Bildhauer für das Grabmal empfohlen (Nr. 6); nach Condivi konkretisierte sich der Plan eines Grabmals erst nach Michelangelos Ankunft in Rom (Nr. 4). Jedenfalls unterbricht Michelangelo Ende Februar 1505 die Ausmalung der Sala dei Cinquecento im Pal. Vecchio zu Florenz in Erwartung einer größeren Aufgabe und begibt sich an den päpstlichen Hof⁵. Wenige Wochen später schließt er mit dem Papst einen Vertrag über das Grabmal, der Gesamtkosten in Höhe von 10000 Dukaten und eine Arbeitszeit von fünf Jahren vorsieht (Nr. 1, 2, 39). Schon im April 1505 reist Michelangelo auf acht Monate nach Carrara, um die nötigen Steine auszusuchen (Nr. 1-3). Am 12. XI. 1505 verabredet er den

¹ Das Juliusgrab und der Neubau von St. Peter besitzen im Werk H. von Einems und F. Graf Wolff Metternichs einen besonderen Stellenwert, zweier Gelehrter, denen der Autor in vielfacher Hinsicht verpflichtet ist. Zur Bibliographie über das Juliusgrab s. zuletzt H. von Einem, Michelangelo. Bildhauer, Maler, Baumeister, Berlin 1973, 252 ff.; über Neu-St. Peter s. zuletzt F. Graf Wolff Metternich, Bramante und St. Peter, München 1975, 222 ff.

² L. von Pastor, Geschichte der Päpste seit dem Ausgang des Mittelalters, III, 2, (5.-7. Auflage), Freiburg 1924, 914 ff.

³ C. L. Frommel, Die Peterskirche unter Papst Julius II im Licht neuer Dokumente, in: Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte 16 (1976), 57-131. Die in Klammern gesetzten Nummern im vorliegenden Text beziehen sich auf die entsprechenden Dokumente der genannten Dokumentation.

⁴ Die vorliegenden Thesen wurden in mehr oder weniger ausführlicher Form zwischen Herbst 1974 und Frühjahr 1976 an den Universitäten Wien, Freiburg, Hamilton (Kanada), New York (Institute of Fine Arts), Bonn und Nijmegen vorgebracht und diskutiert. Anregungen verdanke ich insbesondere L. D. Ettlinger, H. Jedin, P. E. A. Joannides, W. Lotz, R. De Maio, H. Saalman, C. Thoenes, K. Weil-Garris und F. Graf Wolff Metternich.

⁵ G. Vasari, La vita di Michelangelo nelle redazioni del 1550 e del 1568, ed. und komm. von P. Barocchi, Mailand-Neapel 1962, vol. II, 249.

Transport einiger Blöcke nach Rom, am 10. XII. 1505 die Brechung weiteren Marmors (Nr. 15, 16). Im Januar 1506 wartet er in Rom auf die Ankunft der ersten Blöcke und scheint wenig später mit der Arbeit begonnen zu haben (Nr. 18)⁶. Der Maurer Guelfo baut ihm Gerüste in seiner Werkstatt hinter der alten Kirche S. Caterina delle Cavallerote für die Arbeiten am Grab, vielleicht sogar jenen Verbindungsgang zum päpstlichen Wehrgang zwischen Vatikan und Engelsburg, von dem Condivi und Vasari berichten (Nr. 4, 19)⁷. Nachdem schon die zweite der im Vertrag verabredeten Monatsraten ausbleibt, begibt er sich mehrfach persönlich zum Papst, der ihn unter demütigenden Umständen aus dem Palast weisen läßt^{7a}. Am Vorabend der Grundsteinlegung von Neu-St. Peter, dem 17. April 1506, flieht Michelangelo nach Florenz; ja, er meint sogar, man habe ihm in Rom nach dem Leben getrachtet.

Über die Hintergründe dieser Vorgänge ist viel gerätselt worden. Fest steht nur, daß Julius spätestens im April 1506 beschloß, die Ausführung des Grabmals auf einen späteren Zeitpunkt zu verschieben. Condivi beschuldigt in seiner von Michelangelo autorisierten Biographie den Architekten Bramante, er habe in Julius eine abergläubische Angst davor geweckt, das eigene Grabmal zu Lebzeiten zu errichten. In der Tat hatte schon der für Julius vorbildliche Papst Sixtus IV die Sorge für das eigene Grabmal seinem Neffen, Kardinal Giuliano della Rovere, überlassen⁸. Daß Julius im Frühjahr 1506 das Grabmalsprojekt keineswegs aufgeben wollte, geht aus dem Briefwechsel Michelangelos vom Mai 1506 hervor (Nr. 39–41), aus Michelangelos „Ricordi“ und einem Brief über die Lieferung eines Marmorblockes für die Statue des Papstes vom Juni 1508 (Nr. 149) sowie aus den Nachrichten von 1512/13⁹. Und während Michelangelo in den beiden Briefentwürfen von 1523/24 noch behauptet, der Papst sei im Frühjahr 1506 vom Grabprojekt abgekommen (Nr. 1, 2), spricht er in seinem Brief von 1542 nurmehr davon, Julius habe das Grabmal nicht zu seinen Lebzeiten ausführen lassen wollen (Nr. 3). Wenn Julius auch vielleicht in seiner Versicherung, Michelangelo solle nach seiner Rückkehr das Grabmal weiterführen, zunächst nur ein Mittel sah, den Künstler nach Rom zurückzulocken, so gab er damit doch gleichzeitig zu verstehen, daß das Grabmal nach wie vor aktuell war (Nr. 39, 40). Die optimistische Beurteilung seiner finanziellen Ressourcen, wie sie aus den Projekten der Jahre 1504/05 für den Cortile del Bel-

vedere und den Umbau des Papstpalastes, für das eigene Grabmal, für die Chorkapelle von S. Maria del Popolo, für die Magliana und vor allem für Neu-St. Peter spricht, muß spätestens um die Jahreswende 1505/06 empfindlich gedämpft worden sein: Bramante wird gezwungen, sein Projekt für St. Peter auf die funktionell notwendigen Teile und schlichte Baumaterialien zu reduzieren. Die Finanzierung selbst dieses reduzierten Pro-

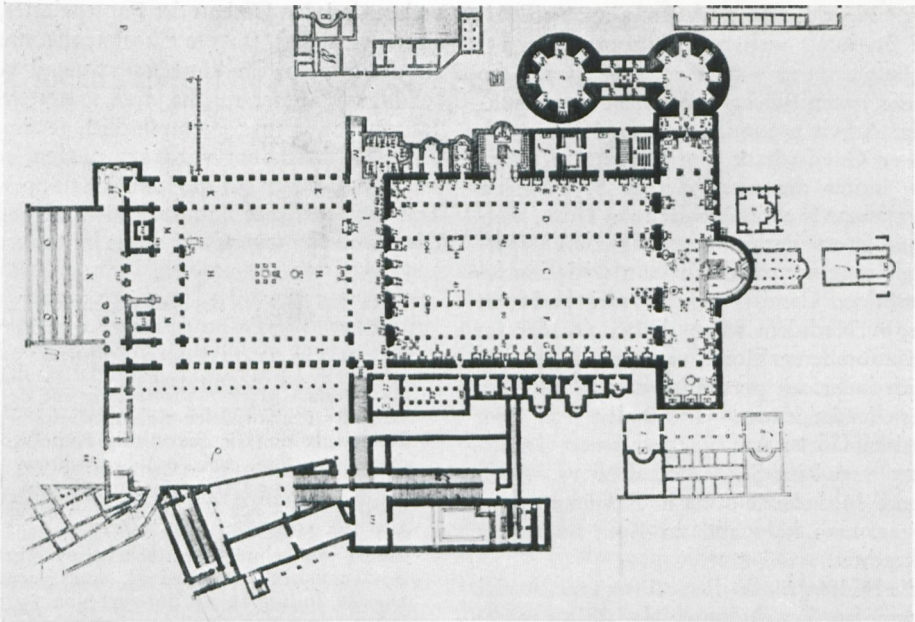
⁶ Nach den jüngsten Beobachtungen von H.-W. Krufft (Antonello Gagini as co-author with Michelangelo on the tomb of Julius II, in: Burlington Magazine 1975, 598 f.) spricht Einiges dafür, daß damals auch bereits Meister wie Gagini mit der Ausführung des ornamentalen Rahmenwerks begannen.

⁷ E. Steinmann (Die Sixtinische Kapelle, II, München 1905, 144, Abb. 65) beobachtete, „daß sich noch heute eine Öffnung in den Zinnen des Korridors zwischen der Via di Porta Angelica und der Via del Mascherino erhalten hat, genau an der Stelle, wo wir uns Michelangelos Werkstatt zu denken haben“, (zit. bei H. von Einem, Michelangelos Juliusgrab im Entwurf von 1505 und die Frage seiner ursprünglichen Bestimmung, in: Festschrift für Hans Jantzen, Berlin 1951, 152, Anm. 3). Offenbar lag die Werkstatt Michelangelos nicht in der Kirche S. Caterina, wie die Zahlung an Guelfo glauben macht (Nr. 19), sondern zwischen der Apsis von S. Caterina und dem Korridor: „avevo le stanze dreto a Santa Caterina“ (Nr. 3).

^{7a} Die Modalitäten des verlorenen Vertrages vom Frühjahr 1505 lassen sich aufgrund der erfolgten Zahlungen von 1000 Dukaten für Marmor im April 1505 (Nr. 2,4) und von 500 Dukaten am 24. I. 1506 für den Arbeitsbeginn (H. Mancusi-Ungaro, The Bruges Madonna and the Piccolomini Altar, New Haven 1971, 170; frdl. Hinweis P. E. A. Joannides) sowie der „Ricordi“ vom April 1508 über eine mögliche Wiederaufnahme der Arbeiten am Grab (I Ricordi di Michelangelo, ed. L. Bardeschi Ciulich und P. Barocchi, Florenz 1970, 1) in etwa rekonstruieren. Danach erhielt Michelangelo vor Beginn der eigentlichen Arbeit 1000 Dukaten für die Materialbeschaffung und dann ab Januar 1506 für jedes Arbeitsjahr 400 Dukaten Vorauszahlung sowie weitere 100 Dukaten monatlich. Bei 5 Arbeitsjahren (Nr. 39), von Januar 1506 bis Dezember 1510, hätte dies eine Summe von insgesamt 9000 Dukaten ergeben, so daß Michelangelo nach Aufstellung des Grabmals noch 1000 Dukaten zustanden. Nach dieser Berechnung reichten die 500 Dukaten vom Januar 1506 lediglich bis Ende Februar (Anzahlung von 400 Dukaten plus 100 Dukaten Monatsrate), so daß Michelangelo Ungeduld und Enttäuschung im April 1506 zu verstehen sind. Ende Februar 1506, als die nächste Rate fällig war, dürften die Vorbereitungen für den Baubeginn von Neu-St. Peter das Interesse des Papstes für sein Grabmal bereits vermindert haben.

⁸ L. D. Ettlinger, Pollaiuolo's Tomb of pope Sixtus IV, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 1953, 205 ff.

⁹ s. Anm. 7a sowie S. 33 ff.



I. Alphananus, Plan von Alt-St. Peter

jektes konnte nur unter größten Schwierigkeiten gesichert werden. Während des ersten Jahres standen nur 12250 Dukaten zur Verfügung – wenig mehr, als das Grabmal kosten sollte¹⁰. So nimmt es nicht Wunder, daß der haushälterische und realistische Papst dem Neubau der Basilika zunächst absolute Priorität einräumte. Daß dabei auch der persönliche Einfluß Bramantes auf Julius mitwirkte, ist nicht von der Hand zu weisen; ja, es wäre denkbar, daß der finanzielle Engpaß, abergläubische Vorstellungen, das Vorbild Sixtus' IV und vielleicht sogar die Rücksicht auf die öffentliche Meinung zusammen Julius veranlaßten, die Ausführung des Grabmals auf später und möglicherweise auf die Zeit nach seinem Tod zu verschieben. Andererseits ist es schwerlich ein Zufall, daß sich Michelangelo seit Herbst 1511 Hoffnungen auf die Wiederaufnahme der Arbeiten am Grabmal gemacht zu haben scheint, also während der gleichen Monate, als die Capella Iulia erneute Priorität im Denken des Papstes zu erhalten begann^{10a}.

Das Grabmalsprojekt und der Plan des Neubaus von St. Peter

Schwerer ist die Frage zu beantworten, ob der Plan eines Neubaus von St. Peter erst die kausale Folge des Grabmalsprojektes war, wie Condivi

und Vasari behaupten. Tatsächlich ist in den Quellen erstmals im Herbst 1505 von einem Neubau der Peterskirche die Rede: Vakante Pfründen, die zuvor der Apostolischen Kammer zugefallen waren, werden seit Anfang November dem Neubau von St. Peter übertragen (Nr. 12–14)¹¹. Giuliano da Sangallo erhält am 22. X. 1505 freies Geleit, um seine Familie und seine Habe aus Florenz zu holen; er läßt sich also erst jetzt endgültig in Rom nieder¹². Der Mailänder Goldschmied Caradosso, der Entwerfer der ersten Baumünze von Neu-St. Peter, folgt – wohl durch Vermittlung Bramantes – Ende Oktober einem Ruf an den päpstlichen Hof¹³. Wenn aber Julius

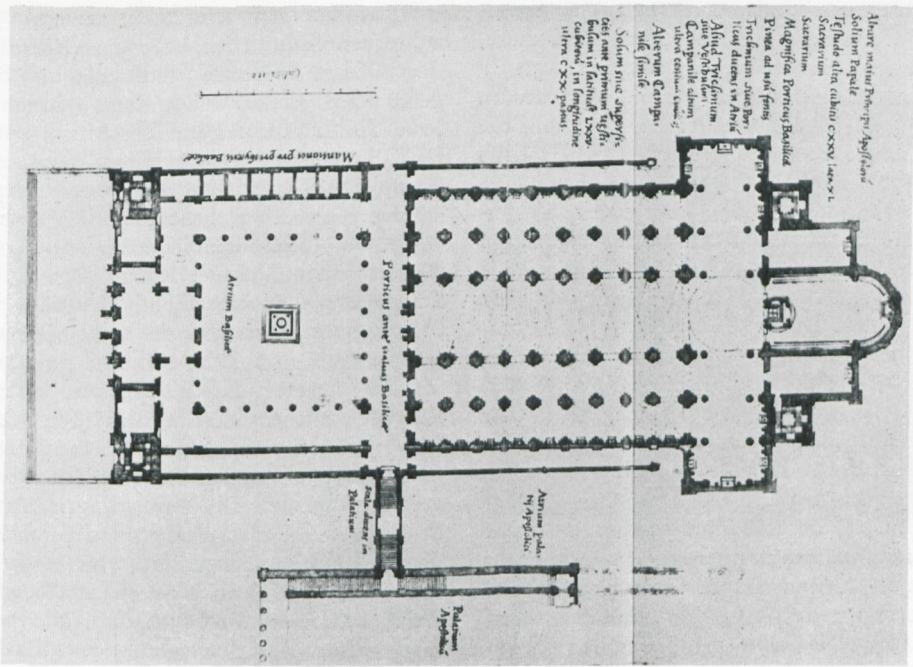
¹⁰ Frommel 1976, 81 ff.

^{10a} H. Thode, Michelangelo. Kritische Untersuchungen . . ., I, Berlin 1908, 128 f.; von Einem 1973, 77; s. u. S. 33 ff.

¹¹ Am 17. VII. 1505 werden die Pfründen des verstorbenen Monserrato de Guda noch der Apostolischen Kammer zugesprochen (ASV, arm. 39, vol. 22 [Brevi], fol. 364 vs.).

¹² C. von Fabriczy, Giuliano da Sangallo, in: Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen 1902, Beiheft, 10.

¹³ E. Müntz, L'orfèvrerie romaine de la Renaissance avec une étude spéciale sur Caradosso, in: Gazette des Beaux Arts 1883, 491–504; A. Venturi, Le primizie del Caradosso a Roma; in: L'Arte 1903, 1–6.



2. M. Ferrabosco, Rekonstruktion des Projektes Nikolaus' V. für St. Peter (nach Niggli)

erstmal Anfang November 1505 mit seinem Neubauprojekt in die Öffentlichkeit trat, dann müssen einige Monate vorangegangen sein, die zu diesem Entschluß führten. Wahrscheinlich war es die Zeit zwischen April und Oktober 1505, als er bereits den Kontrakt mit Michelangelo geschlossen hatte.

Julius II habe, so Condivi, nach Billigung des Grabprojektes Michelangelo beauftragt, in St. Peter einen geeigneten Aufstellungsort für das Monument ausfindig zu machen (Nr. 4). Michelangelo habe den unvollendeten Chorarm Nikolaus' V vorgeschlagen. So sei es dann zum Plan eines Neubaus der ganzen Basilika gekommen. Vasari berichtet in der Vita des Giuliano da Sangallo, dieser habe sich gegen eine Aufstellung des Grabmals in Alt-St. Peter ausgesprochen und für den Bau einer eigenen Kapelle plädiert (Nr. 6). Dabei ist keineswegs auszuschließen, daß er ebenfalls den Chorarm Nikolaus' V im Auge hatte, der ja damals noch keinen integralen Bestandteil von Alt-St. Peter bildete (Abb. 1). Und wenn Vasari in seiner Michelangelovita schreibt, Julius habe den Neubau von St. Peter begonnen, um das Grabmal dort aufzustellen; wie er an anderer

Stelle (nämlich in der Vita des G. da Sangallo) berichtet habe – „per mettercela dentro, come s'è detto altrove“ –, weist er in die gleiche Richtung (Nr. 5). Michelangelos eigene Äußerung vom 2. Mai 1506 endlich, „la sia murata in Santo Pietro, dove a quella (sua santità) piacerà“, bestätigt, daß Julius das Grabmal noch nach Baubeginn in Neu-St. Peter aufzustellen beabsichtigte, wenn Michelangelo damals vielleicht auch über die genauen Intentionen des Papstes nicht mehr im Bilde war. Diese Ungewißheit war wohl die Folge nicht nur der raschen Planwechsel, die bis unmittelbar vor Baubeginn stattfanden, sondern auch der persönlichen Rivalität zwischen Michelangelo und Bramante (Nr. 41), der sein endgültiges Projekt nicht jedermann zugänglich gemacht haben braucht.

Die Priorität des Grabprojektes vor dem Neubauprojekt wird nun durch einige Quellen aus dem Umkreis Julius' II erschüttert. So besagt eine Bulle vom 12. II. 1507, die erstmals Indulgenzen für die Finanzierung des Neubaus gewährt, daß Julius schon seit seiner Ernennung zum Kardinal durch Sixtus IV (1472) gehofft habe, eines Tages die Peterskirche in ihren Mauern und Ge-

bäuden zu erneuern, zu vermehren und zu erweitern – „in suis structuris et edificijs reformare, augere et ampliare“ (Nr. 54). Damit folgte er einem Herzenswunsch Papst Nikolaus' V, der im Jahre 1455 auf dem Totenbett den versammelten Kardinälen die Vollendung des Neubauprojektes nahe gelegt hatte: „... venerationes vestras in domino exhortamur, quatenus praedicta constructionum nostrarum opera inchoata prosequi ac perficere et absolvere velitis...“¹⁴. Nikolaus V hatte bei seinem Projekt für den Umbau von St. Peter vor allem Dreierlei vorgeschwebt: die Erhaltung und Befestigung des alten Langhauses; die Auszeichnung des Hochaltars über dem Petrusgrab; und die Anfügung eines Chorarms für das Kardinalskollegium, für das damals etwa 80 Mitglieder umfassende Kapitel von St. Peter sowie für den päpstlichen Thron: „... Utraque huius tribunae latera, ob maiorum personarum capacitatem, sedilium gratia hinc inde extendebantur, ac utrimque pluribus fenestris in magnorum oculorum formas redactis egregie admodum ornabantur. Atque in eius meditullio ingens ac pulcherrimum, et omnibus ornamentorum generibus refertum altare ab extremitate praedictae magnae crucis astatat. In summitate vero tribunae solium pontificale altiuscule eminebat, ut et ipse ab omnibus circumstantibus videretur, ac pariter omnes astantes sedentesque videret...“¹⁵. Nach dieser Beschreibung hat dann Ferrabosco seine Rekonstruktion des Nikolausprojektes mit Vierungskuppel, mit einem runden Baldachin über dem Hochaltar, mit seitlichem Chorgestühl und mit dem päpstlichen Thron im Apsisscheitel für Grimaldi angefertigt¹⁶ (Abb. 2).

Als Erster hatte Paul II um 1470 das Vermächtnis Nikolaus' V aufgegriffen und die Arbeiten am westlichen Chorarm der Basilika fortgeführt¹⁷. Erstaunlicher Weise brach sie Sixtus IV, Onkel und Vorbild des späteren Julius, sofort wieder ab, ohne seine Gründe offen zu legen. Die vielen Bauunternehmungen Sixtus' IV beweisen, daß dabei kaum finanzielle Motive den Ausschlag gaben. So mag der posthume Bericht in der „Historia viginti saeculorum“ des Egidio da Viterbo, eines engen Vertrauten und Beraters Julius' II, trotz aller spekulativen Überfrachtung einen wahren Kern haben: Sixtus IV sei als ein neuer David zu betrachten. Und wie Gott David befohlen habe, den Neubau des Tempels dem ersten Nachfolger aus dem eigenen Stamm zu überlassen, so habe Gott auch Sixtus den Bau von St. Peter untersagt. Sixtus habe stattdessen seine Grabkapelle bei St. Peter und die vatikanische Palastkapelle

errichtet. Und um sein Bedürfnis nach weiteren Sakralbauten zu stillen, habe er außerdem die beiden Kirchen S. Maria del Popolo und S. Maria della Pace gebaut. Nach dem Vorbild Davids habe Sixtus in St. Peter die Musik eingeführt. Und da ein Nachfolger seines Blutes auf dem Thron Petri zum Bau des neuen Tempels bestimmt gewesen sei, habe er drei Verwandte zu Kardinälen ernannt: Pietro und Giuliano della Rovere sowie Raffaele Riario (Nr. 8). Egidios Darstellung läßt sich gut mit der Bulle vom 12. II. 1507 vereinbaren, in der nicht nur die frühen Bauabsichten Julius' II, sondern auch Sixtus IV als sein Creator und als Erbauer einer prächtigen Kapelle erwähnt werden (Nr. 102). Vom Dezember des gleichen Jahres 1507 stammt Egidios Predigt „Über das Goldene Zeitalter“, die er anlässlich der indischen Eroberungen Portugals in St. Peter vor Julius gehalten und deren Abschrift dieser nachher erbeten hatte (Nr. 103)¹⁸. Julius werde mit dem Neubau ein ewiges Zeugnis seiner Größe und seiner Macht schaffen. Wie Prophezeiungen Salomo die Erneuerung des alten Tempels vorausgesagt hätten, so sei auch der Neubau des St. Peter durch Julius vorherbestimmt, und durch ihn, Egidio, wolle sich Gott dem Papste offenbaren. Julius werde den Tempel stützen, weil er sich dem Nepotismus – „aedibus tuorum“ – widersetze; er werde den Tempel stärken, weil er die abtrünnigen Städte zurückerobern werde; und er werde die Höhe des Tempels begründen, da er sich als einziger der vielen Päpste, Kaiser und Könige der Christenheit erhoben habe und die Sache der Religion so sehr liebe, daß er alle Bewunderung auf dieses eine Werk lenken werde (Nr. 103). In der Gründungsbulle der Capella Iulia vom 19. II. 1513 endlich sieht sich Julius als Bauherr von St. Peter vor allem in der Descendenz zweier namentlich genannter Vorläufer: Salomos, des Erneuerers des Tempels, und Sixtus' IV, des Erbauers der Chor- und Grabkapelle

¹⁴ I. Manetti, Vita Nicolai V summi pontificis ex manuscripto codice Florentino, bei L. A. Muratori, *Rerum italicarum scriptores*..., III, 2, Mailand 1734, col. 952.

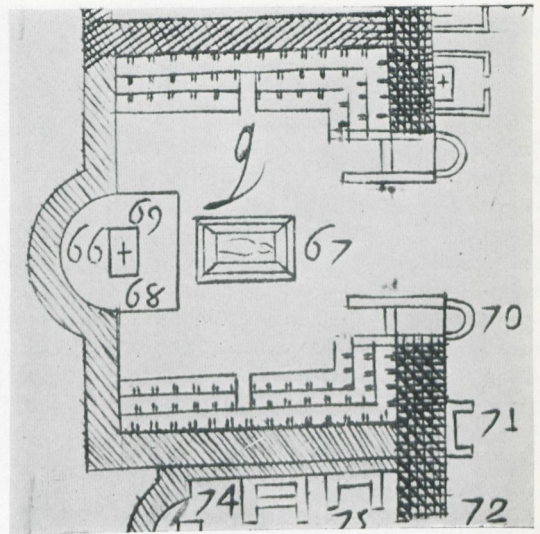
¹⁵ op. cit., col. 936.

¹⁶ G. Grimaldi, *Descrizione della basilica antica di S. Pietro in Vaticano*, ed. R. Niggel, Vatikanstadt 1972, 460 f.

¹⁷ Pastor, II⁸ (1925), 351.

¹⁸ J. W. O'Malley, *Giles of Viterbo on Church and Reform* (*Studies in Medieval and Reformation Thought* vol. V), Leiden 1968.

bei Alt-St. Peter (Nr. 382). Nun mag Egidios Gleichsetzung von Sixtus und Julius mit David und Salomo eine theologische Rückprojektion in das Pontifikat Sixtus' IV darstellen, wie sie in der mittelalterlichen Theologie nicht ungewöhnlich ist und Egidios Vorstellung von den „Zehn Zeitaltern“ durchaus entsprach¹⁹; und dies um so mehr, als die Davidikonographie bei Sixtus IV keineswegs eine dominierende Rolle spielt²⁰. Offensichtlich unternimmt er den Versuch, den vielfach gerügten Nepotismus Sixtus' IV zu motivieren. Dennoch geben die beiden Bullen von 1507 und 1513 und Egidios Predigt von 1507 eindeutig zu verstehen, daß Julius glaubte, mit dem Neubau von St. Peter einer heiligen Verpflichtung zu genügen und ein Vermächtnis seines Onkels Sixtus zu erfüllen. Dieses Vermächtnis fand aber seinen Ausdruck in der Vorbildlichkeit der Grabkapelle Sixtus' IV. Giovanni da Tivoli, Alphanus und Grimaldi vermitteln ein lebendiges Bild von dieser Kapelle²¹. Sie wurde um 1477/78 errichtet, lag am linken Seitenschiff von Alt-St. Peter, war querrrechteckig und mit ca. 12 × 16 m etwas kleiner als die heutige Chorkapelle²² (Abb. 1, 3). Vor der halbrunden Apsis stand der Altar, der der Unbefleckten Empfängnis geweiht war. Die Apsis wurde von den beiden diokletianischen Porphyrsäulen flankiert, die später in die vatikanischen Museen gelangten²³. Ein Kalottenfresko Peruginos zeigte die Madonna in Wolken zwischen dem knieenden Sixtus, Petrus und Franziskus links und Antonius von Padua und Paulus rechts. An der Apsiswand hatte Peruzzi die Porphyrsäulen illusionistisch weitergeführt und durch fingierte Nischen mit Propheten, Aposteln oder Evangelisten voneinander getrennt²⁴. An den Seitenwänden der Kapelle war in zweimal drei Reihen das reichgeschnittene Chorgestühl für die Kanoniker, Benefiziaten und Kleriker des Kapitels angeordnet²⁵ (Abb. 3, 4). Die Mitte der Kapelle nahm das bronzene Freigrab Pollaiuolos ein. Im Juli 1504 wurde Kardinal Clemente Grosso della Rovere, ein Vetter des Papstes, zu Füßen Sixtus' IV bestattet, im Mai 1509 Luchina, die Schwester Julius' II an der gleichen Stelle; seinen Lieblingsnepoten Galeotto Franciotto della Rovere (gest. 30. IX. 1508) sowie seinen engen Vertrauten Kardinal Fazio Santoro (gest. 22. V. 1509) ehrte er mit einem Grab zwischen Altar und Apsis – am gleichen Ort, an dem er selbst dann sein vorläufiges Grab wählte (Nr. 381)²⁶: Die Chorkapelle hatte die Funktion einer Familiengrab-
 lege erhalten. In den Konsolen des flachen Lünettengewölbes, über der Tür, in den Fenstern



3. Alphanus, Kapelle Sixtus' IV, Chorgestühl, Grundriß (Detail aus Abb. 1)

und im Majolikafußboden waren die Wappen Sixtus' IV angebracht. Die Türen waren mit eiser-

¹⁹ O'Malley, Fulfillment of the Christian Golden Age under Pope Julius II: Text of a Discourse of Giles of Viterbo, 1507, in: *Traditio. Studies in Ancient and Medieval History, Thought and Religion* 25 (1969), 265–338.

²⁰ B. Platina, *Delle vite dei pontefici...*, Venedig 1666, 427 ff.; L. Ettlinger, *The Sistine Chapel before Michelangelo*, Oxford 1965, 57 ff.

²¹ Tiberii Alphanani de basilicae vaticanae antiquissima et nova structura, ed. M. Cerrati, Rom 1914, 78 ff., T. I, II; Grimaldi ed. Niggel, 160 ff., 260 ff.; Ettlinger 1953, 268 f.; Giovanni da Tivoli, *Cod. Vat. lat. 7721*, fol. 81 r ss. (Frommel, Baldassare Peruzzi als Maler und Zeichner, Beiheft des Römischen Jahrbuchs für Kunstgeschichte 1967/68, 74 f., T. XXVI a).

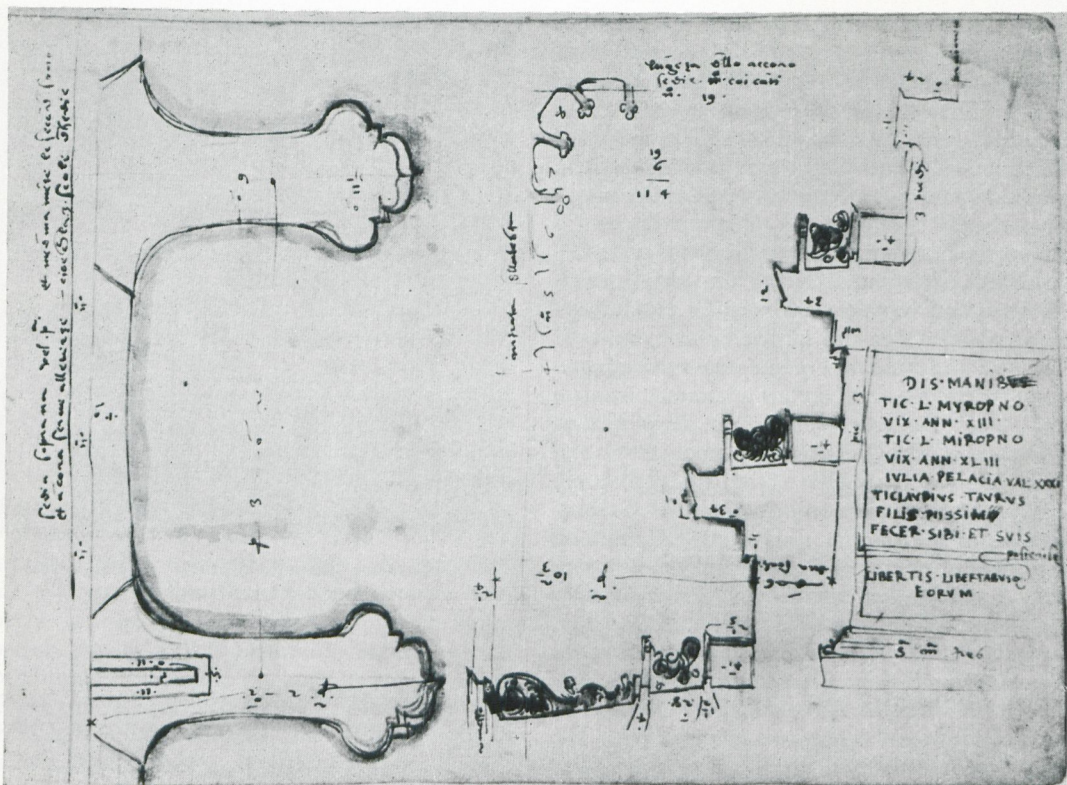
²² P. Letarouilly, *La basilique de Saint-Pierre*, Paris 1882, I, T. 42 f.

²³ Ettlinger 1953, 268 f., T. 41 a.

²⁴ Frommel 1967/68, 74 f., T. XXVI a.

²⁵ Giovanni da Tivoli, op. cit., fol. 80 v; in einer Bulle vom 1. XII. 1505, aus der Zeit also der Planung von Neu-St. Peter, hatte Julius die strenge Durchführung der Chorgebete angeordnet *Collectio Bullarum...*, II, 315.

²⁶ Paris de Grassis, *Diarium*, *Bibl. Vaticana*, *Cod. Chigi L I 17*, fol. 81 v; *Cod. Chigi L I 18*, fol. 45 v ss., 126 v. Das einzige prominente Familienmitglied, das unter Julius starb (23. IX. 1507) und nicht in der Chorkapelle, sondern im Chor von S. Maria del Popolo beigesetzt wurde, war Kardinal Girolamo Basso della Rovere, ein weiterer



4. Giovanni da Tivoli, Kapelle Sixtus' IV, Chorgestühl

nen Gittern versehen. Frauen hatten unter Androhung der Exkommunikation nur an hohen Feiertagen Zutritt. Über dem Eingang befand sich die hölzerne Sängertribüne, die man auf zwei seitlichen Treppchen erreichte und die sich wahrscheinlich auch nach dem Kapelleninneren wendete. Diese Kapelle war also nicht nur Grabkapelle, sondern hatte gleichzeitig eine der Funktionen des geplanten Chores Nikolaus' V zu erfüllen, nämlich die eines Kapitelchores. Nach dem Abbruch im Jahre 1606 wurde sie an der gleichen Stelle durch die heutige Cappella del Coro mit einer ähnlichen Innendisposition ersetzt²⁷.

Wenn Julius tatsächlich seit seiner Ernennung zum Kardinal im Jahre 1472 an die Erneuerung von St. Peter dachte, dann plante er wohl zunächst nur die Wiederaufnahme des Projektes Nikolaus' V und seines wichtigsten Programmpunktes: einer funktionsgerechten Chorkapelle.

Denn diesem Bedürfnis wurde auch die Kapelle Sixtus' IV nur partiell gerecht, da sie vom Hochaltar getrennt war und die beengte Situation wäh-

Neffe Sixtus' IV (loc. cit., L I 17, fol. 237 v s.). Da er starb, als A. Sansovinos Grabmal des Kard. Ascanio Sforza wohl noch nicht aufgestellt war, spricht manches dafür, daß Julius das Nepotengrab als Pendant für die gegenüberliegende Wand bestimmte, um seiner Familie einen Anteil am Glanz der Sforzakupelle zu sichern (s. u. S. 49 f., Anm. 97). – Die Gebeine des Lieblingsnepoten Galeotto sollten später in das Grabmal Julius' II überführt werden: „... inter alia iussit, ut depositum facerem in cappella Sixti quarti in aliqua parte cum hoc ordinatione, ut inde non moveretur, nisi donec ipsemet papa obierit, in quo casu cardinalis praedicta ossa ex deposito levata simul cum proprijs iungerentur in eodem sepulchro“ (loc. cit., L I 17, fol. 329 v).

²⁷ Letarouilly, I, T. 42 f.

rend der Papstmessen im Presbyterium nicht beb. Manches spricht also dafür, daß nicht Michelangelo oder Giuliano da Sangallo, sondern Julius selbst die Idee hatte, seine Grabkapelle mit der Chorkapelle von Neu-St. Peter zu koppeln.

Eben diese Verbindung des eigenen Grabes mit der Chorkapelle lief aber den Vorstellungen Nikolaus' V strikt zuwider. Nikolaus hatte nicht nur seine eigene Person bei dem Neubauprojekt ausdrücklich in den Hintergrund gestellt; er hatte sich auch grundsätzlich gegen die Bestattung von Päpsten und Prälaten in St. Peter ausgesprochen und einen eigenen Friedhof außerhalb der Basilika geplant²⁸.

Julius hat das Konzept einer kombinierten Chor- und Grabkapelle erst zwei Tage vor seinem Tod in aller Deutlichkeit formuliert (Nr. 382). Noch in der Bulle vom 12. II. 1507 stellt er allein die rituellen Funktionen der neuen (Hochaltar-)Kapelle für den Papst und das Kardinalskollegium in den Vordergrund (Nr. 54). Vierung und Chorarm erscheinen noch als funktionelle Einheit: „... capellam in qua ... per nos ... ac successores nostros ... canonicè intrantes cum suis fratribus sancte romane ecclesie cardinalibus misse et vespere pontificales celebrentur et eiusdem altissimi maiestas iuxta eiusdem cordis desiderium in gratiarum benedictionibus collaudetur siue cultus gloriosi nominis amplietur ...“. Und im gleichen Sinne möchte man die Zeremonienmeister Burchardus und Paris de Grassis verstehen, die bei der Beschreibung der Grundsteinlegung im April 1506 vom Neubau nicht der Basilika, sondern nur des Chores sprechen: „pro structura novi chori“, „primarium lapidem colonne unius ex quatuor columnis sustentatur chorum sive ciborium basilice“ (Nr. 25, 26). Die unbefleckte Jungfrau Maria, Patronin der Chor- und Grabkapelle Sixtus' IV, taucht erstmals in einer Bulle vom 12. IV. 1507 unter den Titelheiligen der neuen Basilika auf: „... quis ... non admiretur ceptum a nobis ad omnipotentis dei eiusque intacte genitricis Marie ac principis apostolorum beati Petri honorem et laudem necessariam basilice eiusdem sancti iam vetustate collabentis reparationem et ampliationem ...“ (Nr. 67). Der Geburt Marias sollte dann um 1513 die Capella Iulia im Chorarm geweiht werden (Nr. 382). Aber genauso, wie die Disposition des neuen Chorarms wohl schon um 1505 in Analogie zur Kapelle Sixtus' IV geplant war, dürfte Julius schon vor Baubeginn den Apsisaltar für ein Marienpatrozinium bestimmt haben. Selbst wenn Michelangelo diese komplexe Entwicklung ausge-

löst haben sollte, war er doch niemals ihr eigentlicher Initiator.

Die Stiftung der Capella Iulia

Die erste Erwähnung der „Capella Iulia“ stammt vom 23. VII. 1511 (Nr. 354). Es ist eine jener vielen Stiftungen von festen Einnahmequellen, die den Unterhalt der neu zu gründenden Sängerkapelle von St. Peter sichern sollen. Diese Sänger sind einer bestimmten Altarkapelle der neuen Basilika zugeordnet, die Julius für die täglichen Gottesdienste errichtet habe: „... pro illius (basilicae) ornamento unam capellam, in qua divina officia quotidie per certos cantores numero convenienti celebrentur, construi fecimus...“ (Nr. 354). Es ist die gleiche Kapelle, der die Bullen vom 25. I. und 3. II. 1512 weitere Einkünfte zusprechen: „... basilicam principis apostolorum, quam cum capella Iulia nostro nomine nuncupata mirifico opere a fundamentis construi fecimus“, die zuvor der Petersbauhütte zugefallen wären (Nr. 371, 372)²⁹. Als Funktion dieser Capella Iulia führt Julius lediglich die Verschönerung des Gottesdienstes an: „... capella ipsa ad laudem eius clamet, et in excelsis divinis praeconiis valeat resonare...“ (Nr. 371). Von der Funktion der päpstlichen Grabkapelle ist auch in dem Notariatsakt vom 6. I. 1513 noch keine Rede, mit dem der Bischof von Santa Justa, Gasparre Torella, der Kapelle sein Haus im Borgo Vecchio übermacht (Nr. 379). Dort wird die Kapelle als noch im Bau befindlich bezeichnet und an das Kopfende der Basilika lokalisiert: „... venerabili capelle construende et fiende per dominum nostrum ... in capite et capud basilice principis apostolorum ad quem singularem gerit devotionem...“. Diese Stiftung erfolgt „ad laudem omnipotentis dei et gloriose virginis Marie et totius curie celestis“. Die Jungfrau Maria wird also ausdrücklich erwähnt, nicht aber Petrus, der Titelheilige des Hochaltars. Am Schluß der Urkunde heißt es, der Stifter wolle durch diese Schenkung der Messen sowie aller Nachlässe teil-

²⁸ Manetti, op. cit., col. 936.

²⁹ Es handelt sich um die gleichen Erbschaften und Vakanzen von Geistlichen, die seit Herbst 1505 von der Kammer auf die Petersbauhütte übertragen worden waren (s. o. S. 28). – Noch im Mai 1512 hinterläßt ein frommer Stifter sein Haus der Kapelle Sixtus' IV in St. Peter, um dort Seelenmessen lesen zu lassen (ASR, Coll. Not. Cap., vol. 498, fol. 353 r ss., 365 r ss.).

haftig werden, die den Wohltätern der Kapelle bereits gewährt seien und noch gewährt werden würden. Obwohl bisher keine Bulle aus der Zeit vor 1513 bekannt geworden ist, die besondere Indulgentien für die Capella Iulia vorsieht, läßt sich dieser Passus nur auf den Chorarm mit einem Marienaltar und kaum auf die Ablaßbulle vom 12. II. 1507 beziehen (Nr. 54)³⁰. Offenbar wird seit Sommer 1511 zwischen Basilika und Chorkapelle unterschieden. Volle Aufklärung über den Charakter der Kapelle bringt erst die Bulle vom 19. II. 1513 (Nr. 382), die Julius am gleichen Tag wie seinen letzten Willen bekannt machte³¹. Auch sie befaßt sich in erster Linie mit der Versorgung der Sängerkapelle durch die Sicherung fester Einkünfte. Aber die ausführliche Präambel vermittelt doch eine wesentlich konkretere Vorstellung von den Intentionen Julius' II als alle früheren Quellen. Seit seiner Erhebung zum Papst lege er desto größeren Wert auf die würdige Ausstattung des Gotteshauses, je stärker er die Verantwortung für die christliche Gemeinde fühle und je mehr sich Gelegenheit dazu biete. König Salomo habe Gott einen mit Mosaik, Skulpturen und Reliefs geschmückten Tempel ohne Rücksicht auf die Kosten errichtet. Und unter den Päpsten habe vor allem Sixtus IV, der nichts für altherwürdiger, heiliger und heilsamer gehalten habe, als daß der Gottesdienst durch die Würde und Schönheit des Ortes, die Frömmigkeit der Menschen und den Ritus sorgfältig gefeiert werde, in der Stadt einige Kirchen und Klöster erneuert. So habe er auch in St. Peter mit großem Aufwand eine Kapelle errichtet, in der sein Körper zum ewigen Gedächtnis der Nachwelt aufbewahrt werden solle und diese für die täglichen Lobpreisungen – „divinae laudes“ – mit zahlreichen Ablässen sowie mit Pründen für weitere Kanoniker ausgestattet. Um nun hinter den Bauten Salomons, Sixtus' IV und anderer nicht zurückzustehen und um seine Dankbarkeit gegenüber Gott zu beweisen, habe er, Julius, den Neubau von St. Peter beschlossen und bereits die „Capella Maxima“ in gewaltigen Dimensionen und mit Gewölben begonnen und betreibe ihre Vollendung tagtäglich mit größtem Eifer. Um dem neuen Bau auch einen angemessenen Gottesdienst zu sichern, habe er das Lateranensische Konzil mit der Reform des Klerus wie des Ritus beauftragt. So werde dem Apostelfürsten nicht weniger durch die Frömmigkeit der Offizianten als durch die Würde und Eleganz der Kapelle gedient. Diese Kapelle habe er nicht nur mit starken und marmornen Mauern, mit einem sehr hohen und weiten Gewölbe, mit zahlreichen

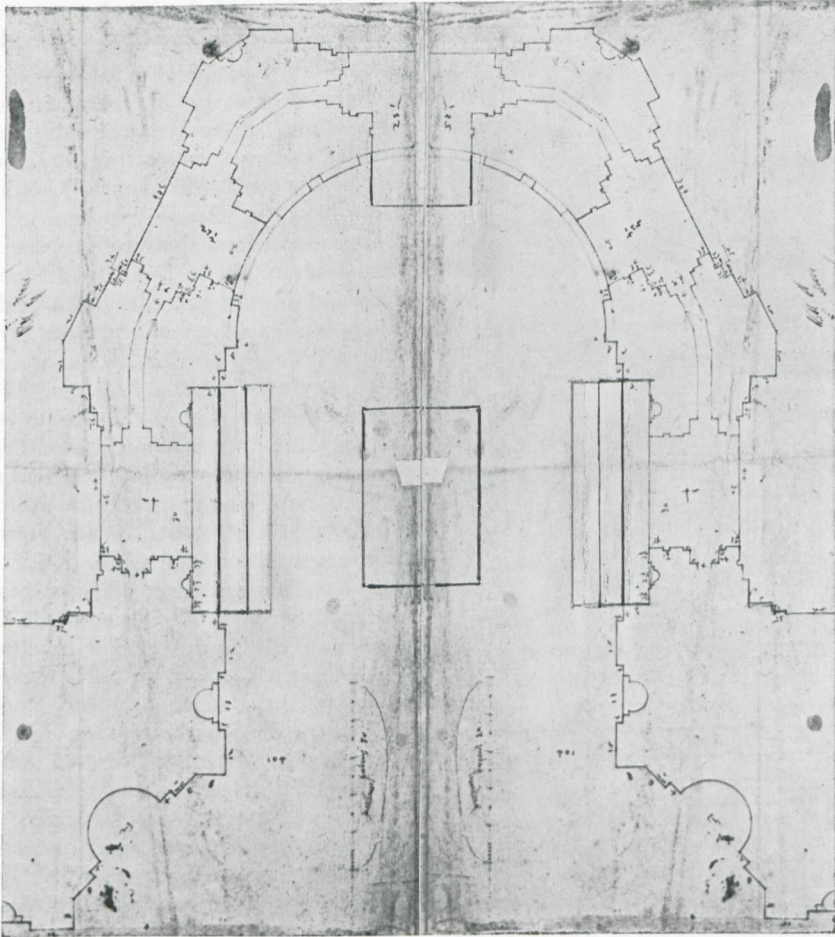
zeitbeständigen Werken von Malern und Bildhauern, mit einem bunten Steinfußboden, mit reichen Paramenten für eine ehrenvollere und schönere Feier der Gottesdienste ausstatten wollen; sondern er habe gleichzeitig aus eigenem Antrieb und nicht auf Veranlassung des Erzpriesters und des Kapitels von St. Peter zwölf Sängern, ebenso viele Eleven und zwei Lehrer, den einen für Grammatik, den anderen für Musik, auf alle Zukunft der besagten Kapelle zugeordnet, die der Geburt Mariä geweiht sei, die Capella Iulia heiße und in der er nach seinem Tode begraben werden wolle.

Wie in der Stiftungsurkunde vom 6. I. 1513 so wird auch hier nur das Marienpatrozinium der „Capella Maxima“ herausgestellt, ohne daß Petrus oder das Petrusgrab überhaupt erwähnt würden. Das heißt aber, daß mit „Capella Maxima“ nicht der Kuppelraum, sondern allein der westliche Chorarm gemeint ist. Der westliche Chorarm war der einzige unter Julius begonnene Teil der Basilika, der außer der Vierung Anspruch erheben konnte, „Capella Maxima“ genannt zu werden (Abb. 5). Der Chorarm lag „in capite basilicae“, entsprach also der Lokalisierung der Capella Iulia in der Schenkungsurkunde vom Januar 1513. Und nur der Chorarm und nicht der Kuppelraum eignete sich für die verschiedenen Funktionen der Capella Iulia³². Und wenn dann Julius testamentarisch 30000 Dukaten für die Sängerkapelle von St. Peter, für seine eigene Kapelle und für sein Grab hinterließ – „parte a li cantori di San Piero, e parte per far la sua capella et sepultura“ –, so dachte er dabei zweifellos wiederum an drei wesentliche Elemente der Capella Iulia (Nr. 384). Kein Zweifel: Keiner

³⁰ Zur Finanzierung des Neubaus von St. Peter mit Ablaßgeldern, die mit dieser Bulle einsetzt, s. Frommel 1976, 81 ff.

³¹ E. Rodocanachi, *Le pontificat de Jules II 1503–1513*, Paris 1928, 179.

³² s. u. S. 43 ff. Daß Julius einerseits den Neubau der Kapelle als Huldigung an den Apostelfürsten darstellt und andererseits nur das Marienpatrocinium erwähnt, mag damit zusammenhängen, daß der alte, Petrus geweihte Hochaltar noch benutzt wurde, der neue Chorarm aber funktionell motiviert werden mußte. – E. Battisti (*Rinascimento e Barocco*, Mailand 1960, 86) bezieht die Bulle irrtümlich auf die Sixtinische Kapelle im Vatikan, mit deren Funktionen wie Ausstattung sich der Wortlaut kaum vereinbaren läßt (ähnlich schon der Herausgeber der *Collectio bullarum... sacrosanctae basilicae Vaticanae*, Rom 1750, II, 348 ss.).



5. A. da Sangallo d. J., Grundrißaufnahme von Bramantes Chorarm (Florenz, Uffizien, Gabinetto dei Disegni, UA 44 r); hier mittels Fotomontage symmetrisch ergänzt und mit der mutmaßlichen Innendisposition der Capella Iulia versehen

zweiten Stiftung widmete Julius während seiner beiden letzten Lebensjahre eine ähnliche Auf-

merksamkeit wie der eigenen Grabkapelle im Chor von Neu-St. Peter³³.

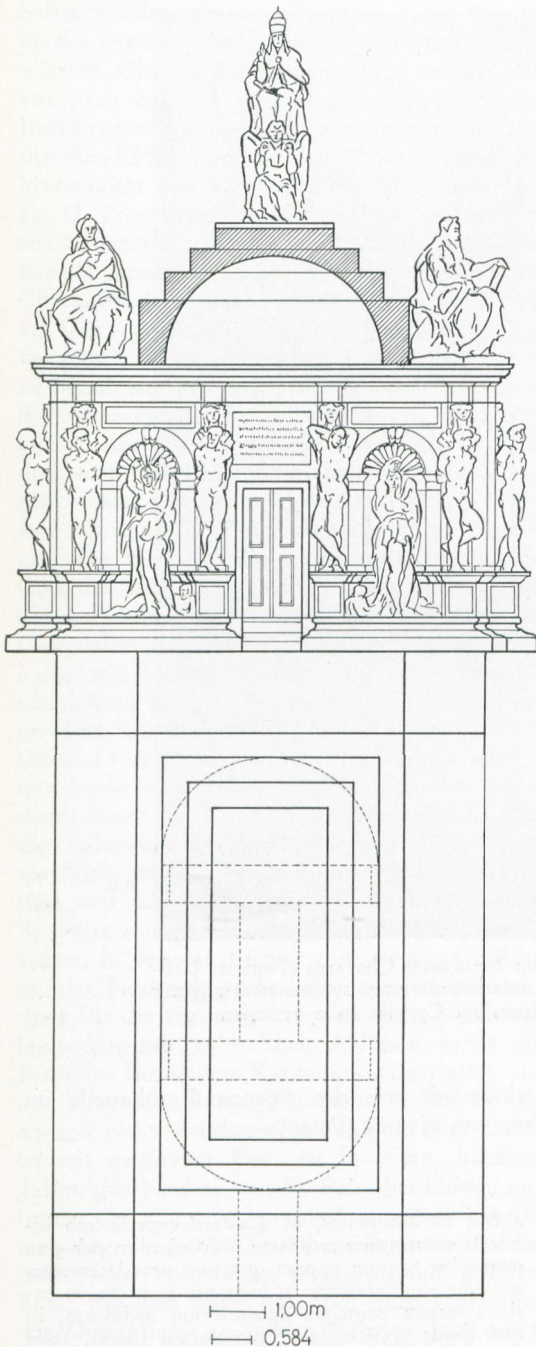
³³ Wenn der Prokurator der Bauhütte von St. Peter, Giuliano Leno, am 16. II. 1526 „ligna centum... pro substandendis fundamentis capelle julie“ in St. Peter erhält, dann ist damit wohl noch immer der neue Chorarm gemeint – zur Unterscheidung von der „Capella del Re di Francia“ im linken Querarm oder zur „cuppula altaris maioris sancti Petri“ in Bramantes Altarhaus (Arch. Fabbrica S. Pietro, primo piano, serie Ia, vol. 371, fasc. 12: „Congregazione dei deputati della fabbrica“, fol. 12 r, 17 r, 25 r). – In der Bulle Pauls III vom 1. XII. 1534 ist die Erinnerung an die Capella Iulia hingegen nur mehr vage: „...Dudum siquidem postquam felicitis recordationis Julius papa secundus praedecessor noster tunc in humanis

agens, ut accepimus, in quadam capella sub invocatione nativitatis beatae Mariae, olim per pie memoriae Sixtum papam quartum praedecessorem nostrum similiter tunc in humanis agentem, in basilica vestra principis apostolorum aedificata, in qua ipsius Sixti cadaver tumulatum fuerat, Julia nuncupanda, et in qua, eodem Julio praedecessore etiam vita functo illius cadaver sepeliri voluerat, duodecim cantores etc...“ (Collectio Bullarum, brevium aliorumque diplomatum sacrosanctae basilicae Vaticanae..., Rom 1750, II, 412 f.; vgl. auch loc. cit., II, 404). Wahrscheinlich wurde seit Julius nicht mehr zwischen alter und neuer Chorkapelle unterschieden.

Probleme der Rekonstruktion
von Michelangelos Grabmalsprojekt
von 1505

Voraussetzung für die Rekonstruktion der Capella Iulia ist die Rekonstruktion von Michelangelos erstem Grabmalsprojekt. Dieses Projekt ist nur aus den Beschreibungen Condivis und Vasaris bekannt. Sie entsprechen im Erdgeschoß weitgehend einem späteren Projekt, das die beiden Zeichnungen in Berlin und Florenz überliefern und das mit guten Gründen in die Zeit zwischen der Wahl Leos X und dem Vertrag für ein Wandgrab vom 6. V. 1513 datiert wird³⁴. Diese Quellen waren die Basis für eine Reihe von Rekonstruktionen, die vor allem im Obergeschoß entscheidend voneinander abweichen. Übereinstimmung herrscht darüber, daß das Erdgeschoß 12 braccia fiorentine breit und 18 braccia lang war (ca. $7 \times 10,5$ m)³⁵; daß es von Hermenpilastern mit vorgestellten Statuen und Gefangenen und von Statuennischen mit weiteren Statuen gegliedert wurde; und daß es eine ovale Grabkammer umschloß, die durch eine Tür in einer der beiden Schmalseiten – nach Vasari sogar in beiden Schmalseiten – zugänglich war. Kontrovers sind vor allem die Rhythmisierung der Längsfronten und die Gestaltung des Obergeschosses; und kaum untersucht ist das mögliche Verhältnis der Grabkammer zu diesem Aufrißsystemen.

Condivi spricht von einer „stanzetta a guisa d'un tempietto“, in deren Mitte der Sarg des Papstes gestanden habe; ähnlich Vasari: „drento era, camminando a uso di tempio, in forma ovale, nel quale aveva nel mezzo la cassa, dove aveva a porsi il corpo morto di quel papa“³⁶. In Gestalt eines „tempio“ heißt aber in Gestalt einer Kapelle; und eine Renaissancekapelle ließe sich

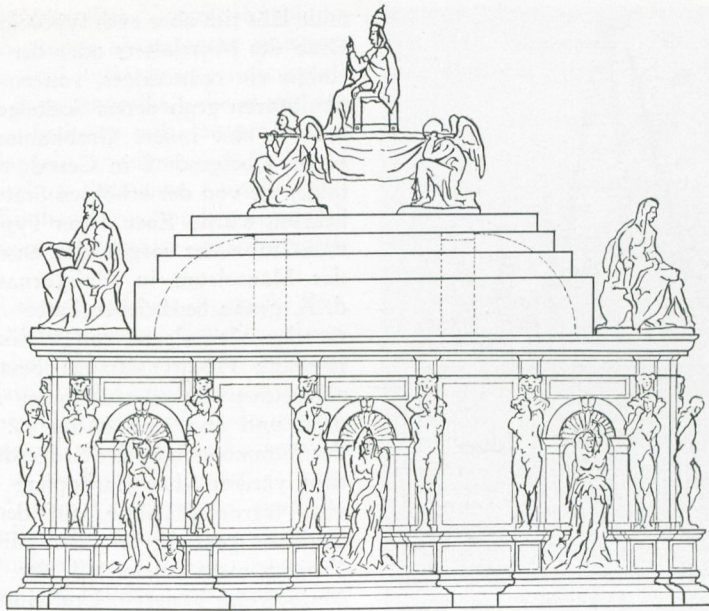


6 a. Michelangelo, Projekt für das Grabmal Julius' II, Rekonstruktionsversuch von Grundriß und Vorderfront mit Schnitt durch das Gewölbe der Grabkammer (unter Verwendung von Elementen der Rekonstruktion Panofskys, gez. von J. Zimmermann)

34 E. Panofsky, *The First Two Projects of Michelangelo's Tomb of Julius II*, in: *Art Bulletin* 1937, 561 ff.; von Einem 1973, 45 ff. mit Bibl. Die These von F. Hartt (*Michelangelo. The Complete Sculpture*, London 1969, 116 ff.), diese Entwürfe müßten vor Sommer 1511 entstanden sein, als Julius einen Bart trug, sind kaum haltbar: Julius legte den Bart im Frühjahr 1512 wieder ab, „perchè vedeva le cose andare a bon camino...“ (S. di Branca Tedallini, *Il diario Romano...*, ed. P. Piccolomini, bei Muratori, *Rerum italicarum scriptores...*, XXIII, 3, Città di Castello 1907, 327; s. a. M. Sanuto, *I diarii*, Venedig 1879 ff., vol. XVI, col. 86).

35 1 braccio fiorentino = 0,584 m.

36 Vasari, *Michelangelo* ed. Barocchi, I, 29.



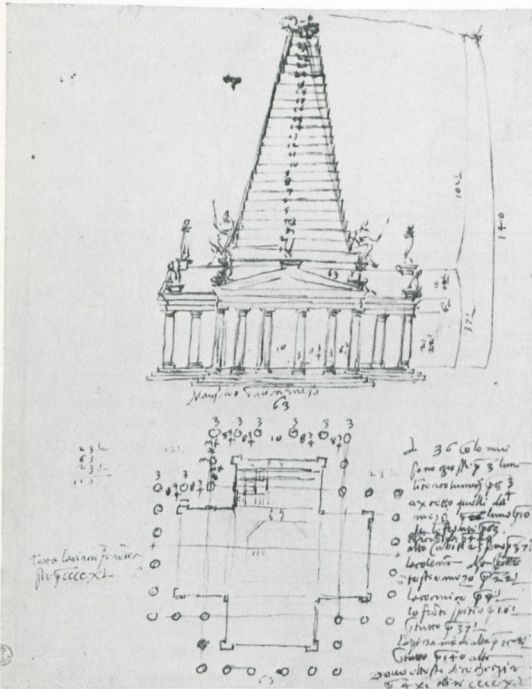
6 b. Michelangelo, Projekt für das Grabmal Julius' II, Rekonstruktionsversuch, Seitenansicht (unter Verwendung von Elementen der Rekonstruktion Panofskys, gezeichnet von J. Zimmermann)

schwerlich in dem unteretzten Sockelgeschoß unterbringen. Wahrscheinlich handelte es sich um einen längsrechteckigen Raum mit angeschobenen Apsiden, also ein „falsches Oval“, und nicht um eine Ellipse, wie Panofsky vermutet hat³⁷. Das Gewölbe eines solchen kapellenartigen Innenraums setzte nach den Bauepflogenheiten der Epoche erst mit dem Obergeschoß des Außenbaus an, und manches spricht dafür, daß die sich verjüngende Stufenpyramide, als die Vasari das Obergeschoß beschreibt – „*ascendeva l'opera sopra la cornice in gradi diminuendo*“ – in konstruktivem Zusammenhang mit dem Innengewölbe stand (Abb. 6 a, b). Die Stufenpyramide hätte demnach eine ähnliche statische Funktion erfüllt wie bei Kuppeln vom Typus der Pantheonkuppel oder von Bramantes Peterskuppel: Sie hätte einerseits die Schale möglichst entlastet und andererseits den Schub nach unten geleitet. Nach den Rekonstruktionen Panofskys, Tolnays, von Einems und Weinbergers hätte das Gewölbe der Grabkammer eine durch die Beschreibungen nicht gerechtfertigte Last zu tragen gehabt; und nach den Rekonstruktionen Weinbergers und Hartts wären die Verhältnisse dieser Grabkammer unge-

wöhnlich steil geraten³⁸. Möglicherweise war das Gewölbe von Michelangelos Projekt dort, wo die beiden tragenden Gestalten der bekrönenden Gruppe stehen sollten, sogar durch Gurtbögen verstärkt. In Rücksicht auf die Ausmaße der Grabkammer dürften die vier Sitzstatuen, die nach Condivi und Vasari über dem Erdgeschoß thronten, an den Ecken der Plattform und nicht

³⁷ Zum Verhältnis von Oval und „falschem Oval“ in der Hochrenaissance s. W. Lotz, Die ovalen Kirchenräume des Cinquecento, in: Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte 1955, 7 ff.; vgl. etwa die Seitenkapellen auf Peruzzis Entwurf UA 510 für S. Giovanni dei Fiorentini von ca. 1518/19 (Lotz, fig. 5).

³⁸ Panofsky 1937, fig. 6, 7, 9, 10; C. de Tolnay, Michelangelo, vol. IV: The Tomb of Julius, Princeton 1954, 9 ff., fig. 203; M. Weinberger, Michelangelo the Sculptor, London/New York 1967, I, 129 ff., fig. I-III; Hartt 1969, fig. 114; von Einem 1973, fig. b. Hartts Vergleich mit Michelangelos Entwurf von 1559 für ein Reiterstandbild Heinrichs II (op. cit., fig. 115) hilft deshalb wenig für die Rekonstruktion der Grabkammer, da dort wohl kein Innenraum mit Gewölbe vorgesehen war.



7. A. da Sangallo d. J., Rekonstruktionsversuch des Mausoleums von Halikarnassos (Florenz, Uffizien, Gabinetto dei Disegni, UA 1037)

axial über den Statuennischen angeordnet gewesen sein, wie auch die Zahl dieser Statuen nicht der Zahl der Erdgeschoßnischen entsprach. Wenn aber die Vertikalen des Erdgeschosses nur partiell im Obergeschoß fortgesetzt wurden, ist eine Verkröpfung des Erdgeschoßgesimses über der Hermentordnung für das erste Projekt kaum gerechtfertigt. An den beiden Längsseiten waren sinnvollerweise nicht je drei, sondern je fünf Statuennischen angeordnet³⁹.

Die Frage, inwieweit die bekrönende Papststatue auf einer Bahre oder einem Sarg lag oder auf einer Sedia Gestatoria thronte, läßt sich aufgrund der derzeit bekannten Quellen kaum bündig entscheiden: Tolnay, von Einem, Weinberger und Hartt, die alle gegen Panofskys Vorschlag eines sitzenden Papstes argumentieren, haben Condivi (und Vasari?) auf ihrer Seite. Panofskys Rekonstruktion ist besser mit dem Brief von 1508 und späteren Papstgrabmälern in Einklang zu bringen (Nr. 149)⁴⁰.

Die Rekonstruktion von Michelangelos erstem Grabprojekt mit einer bekrönenden Stufenpyra-

mide läßt sich aber auch typologisch stützen. Kein Grab des Mittelalters oder der Renaissance vereinigte ein rechteckiges, von einer Ordnung und Skulpturen gegliedertes Sockelgeschoß, durch das man in eine innere Grabkammer gelangte, mit einem Obergeschoß in Gestalt einer Stufenpyramide, die von der erhöhten Statue des Herrschers bekrönt wurde. Eben dieser Typus war durch antike Grabmäler vorgebildet, an erster Stelle durch das Mausoleum in Halikarnassos, das Plinius d. Ä. genau beschrieben hatte⁴¹. Welche Aktualität das Mausoleum von Halikarnassos für die zahlreiche Hochrenaissance besaß, beweisen die zahlreichen Rekonstruktionen A. da Sangallos d. J. und anderer⁴² (Abb. 7). Allerdings zeigt der Zusammenhang der Erdgeschoßgliederung mit dem vatikanischen Sarkophag der Villa Montalto-Negrone-Massimo, auf den Panofsky aufmerksam gemacht hat, daß Michelangelos erstes Projekt nicht allein auf der Beschreibung des Mausoleums basiert⁴³. Und einen ähnlich partiellen Einfluß mögen römisch-kaiserzeitliche Grabmäler, wie sie in Gestalt von Ruinen oder Münzbildern zu sehen waren, auf Michelangelos Entwurf gehabt haben⁴⁴. Dennoch blieb Michelangelos Ausgangspunkt gewiß das Mausoleum von Halikarnassos, eines der Sieben Weltwunder, Prototyp aller Mausoleen und für Michelangelo schon deshalb besonders vorbildlich, weil bei der Gestaltung seiner Erdgeschoßfronten vier der bedeutendsten Bildhauer ihrer Zeit miteinander gewetteifert hatten. Nicht umsonst schreibt Vasari, Michelangelos Projekt habe jedes antike und kai-

³⁹ s. die Rekonstruktion Weinbergers, op. cit., I, fig. I, 2.

⁴⁰ Bei der „figura de la santitate del nostro signore“ kann es sich natürlich ebensogut um eine liegende Gestalt handeln (Nr. 149). Die „statua principiata per uno Santo Pietro in abito di papa sbazzata ed non finita“, die später in eine Sitzfigur des hl. Gregor umgewandelt wurde, fügt sich schlecht in die von Condivi und Vasari beschriebene Situation zwischen Diesseits und Jenseits (von Einem 1973, 48 f., 253, Anm. 21), wie überhaupt jede Abweichung der Rekonstruktion von Condivi und Vasari, den bisher einzigen Kronzeugen, bedenklich ist.

⁴¹ Plinius d. Ä., Naturalis Historia, XXXVI, IV, 30 ff.

⁴² G. Giovannoni, Antonio da Sangallo il Giovane, Rom 1959, II, 383; fig. 7; Tolnay 1954, fig. 214.

⁴³ Panofsky 1937, 578, fig. 2.

⁴⁴ A. Frazer, A Numismatic Source for Michelangelo's First Design for the Tomb of Julius II, in: Art Bulletin 1975, 53–57.

serliche Grabmal übertroffen: „... che di bellezza e di superbia e di grande ornamento e ricchezza di statue passava ogni antica e imperiale sepoltura...“⁴⁵. Eben diese „superbia“, die es mit den antiken Kaisern aufnehmen will, entsprach aber nicht nur Michelangelo, sondern auch Julius II und seinem Architekten Bramante. Kein Zweifel: Julius und sein Bildhauer planten ein Grabmal, das alle bisherigen Grabmäler übertrumpfen sollte.

In die gleiche Richtung weist das figürliche Programm des ersten Grabprojektes. Condivi zufolge sollten die gefesselten Sklaven die Freien Künste sowie Malerei, Plastik und Architektur darstellen, die mit dem Papst „Gefangene des Todes geworden seien, da sie niemals wieder Einen finden würden, von dem sie so begünstigt und genährt würden wie von ihm“; nach Vasari stellten die Sklaven die durch Julius der Kirche unterworfenen Provinzen dar, andere ebenfalls gebundene Statuen alle Tugenden und Künste, „che mostravano esser sottoposte alle morte, non meno che si fussi quel pontefice che si onoratamente le adoperava“.

Mit Recht ist darauf hingewiesen worden, daß Tugenden und Künste an das Programm des Grabmals Sixtus' IV anknüpften⁴⁶. Vasaris Deutung der Sklaven als unterjochte Provinzen stieß auf den Einwand, Julius habe im Frühjahr 1505 überhaupt noch keine Feldzüge unternommen gehabt⁴⁷. Doch seine mäzenatische Tätigkeit stand damals ebenfalls am Anfang, die meisten „Taten“ waren noch ungetan, und so dürfen die figürlichen Teile des Erdgeschosses mindestens so sehr als programmatische Erwartung wie als Rückblick auf schon Geleistetes verstanden werden. Wie eng Julius sein Pontifikat gerade mit der Wiederherstellung des Kirchenstaates verband, zeigen nicht nur die Predigt Egidio da Viterbos vom Dezember 1507 (Nr. 103), verschiedene Papsturkunden

aus den Jahren zwischen 1507 und 1509 (Nr. 67, 100, 216), Münzen und „Trionfi“ Julius' II, sondern auch die Prioritäten seiner Politik⁴⁸. Trotz

solange er nicht die gesamte Romagna sowie Perugia und Bologna unterworfen habe (Rodocanachi 1928, 25 f., 28 f., 81). Am 27. Juli 1505 läßt er seine Armee, die dieses Ziel verwirklichen soll, auf dem Campo dei Fiori paradiere (op. cit., 62). Die Vorbereitungen für den großen Feldzug vom Herbst 1506 laufen nahezu parallel mit der Planung und dem Baubeginn von Neu-St. Peter – beide gleichermaßen Ausdruck der „recuperatio et manutentio status sancte romane ecclesie“ (Nr. 216). Ein Kirchenschatz von nahezu 500 000 Dukaten, den er seit 1503 aufgehäuft hat, steht für diesen Feldzug bereit (op. cit., 33 f.). Insgesamt scheinen jedoch seine kriegerischen Unternehmungen den Vorrang vor den künstlerischen gehabt zu haben (vgl. etwa die Sparsamkeit des endgültigen Projektes für St. Peter, u. S. 58, oder das Aussetzen der Mittel für St. Peter seit 1511, s. Frommel 1976, 83 f.). Nach dem Einzug in Perugia im September 1506 sieht er sich bereits als Herr Italiens und träumt von der Eroberung Konstantinopels und Jerusalems (Rodocanachi 1928, 67). Im Dezember 1507 beauftragt er Bramante damit, eines seiner neuen Zimmer mit einer Landkarte Italiens auszustatten – sicherlich nicht zuletzt aus imperialen Motiven (B. Feliciangeli, Un probabile indizio del nazionalismo di Giulio II, in: *Arte e Storia*, serie 4, 1916, 225). Und seit 1508 trifft er Vorbereitungen für eine neue Kampagne gegen die beiden Rivalen in Norditalien, Venedig und Frankreich (Rodocanachi 1928, 97 ff., 142 ff., 167 ff.). Die einzige vergleichbare Initiative auf geistlichem Sektor, das Laterankonzil von 1512 ff., hatte nicht zuletzt wiederum politische Hintergründe und wurde mehr als Reaktion denn als Aktion gewertet (op. cit., 160 ff.), obgleich das etwa gleichzeitige Programm der Stanza d'Elidoro einen mehr als nur äußerlichen Wandel des Papstes seit den Ereignissen der Jahre 1510/11 signalisiert. Egidio da Viterbo, Vettori, Erasmus oder Guicciardini haben Julius jedoch als einen primär weltlichen Herrscher gesehen (op. cit., 180 f.). – In die gleiche Richtung deuten die zahlreichen Münzen Julius' II (Weiss, op. cit.). Schon in den Münzen, die er als Kardinal prägen läßt, legt er das Gewicht auf die „libertas ecclesiastica“ der Provinzen des Kirchenstaates sowie auf Bauten wie die Rocca von Ostia, die die säkulare Größe der Kirche repräsentieren (op. cit., 163 ff.). Und in den zahlreichen Medaillen aus der Zeit nach 1505 stehen neben kirchlichen Bauten Aspekte wie Pax, Fortuna, Iustitia, Annona Publica oder Virtus Augusta im Vordergrund. Auch die Münzen, die ihn als Hirten der christlichen Herde zeigen, sind nicht unbedingt im Sinne seelsorgischen Verantwortungsbewußtseins zu verstehen (op. cit., 170, 178). Am eindeutigsten tritt der primär weltliche Charakter seiner Regentschaft schließlich in den verschiedenen „Trionfi“ seines Pontifikates zutage: Bei seiner „Possessio“ im Dezember 1503 wird er

⁴⁵ Vasari, Michelangelo ed. Barocchi, I, 28.

⁴⁶ op. cit., II, 292 ff., wo die wichtigsten Deutungsversuche referiert sind.

⁴⁷ Tolnay 1954, IV, 24, mit Berufung auf Springer und Thode.

⁴⁸ Julius hatte schon wenige Tage nach seiner Wahl Macchiavelli erklärt, daß er den Kirchenstaat nötigenfalls mit Gewalt wieder herstellen wolle (N. Macchiavelli, *Le opere*, ed. L. Passerini und G. Milanesi, IV, Florenz 1875, 347; R. Weiss, *The Medals of Pope Julius II [1503–1513]*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 1965, 165, Anm. 26). Nach der Rückgewinnung von Forlì und zahlreichen anderen Orten der Romagna verzichtet er im August 1504 auf Festlichkeiten,



8. Raffaelwerkstatt, Entwurf für ein Grabmal des Markgrafen Francesco Gonzaga (?) (Paris, Louvre, Cabinet des Dessins)

aller Besinnung auf die kirchliche Tradition und auf den geistlichen Pol seines Amtes standen gerade in den ersten Jahren seiner Regierung die politisch-diesseitigen Ziele im Vordergrund. Ein Bekenntnis zu den Vorstellungen des Neuplatonismus ist dagegen für Julius nicht belegt⁴⁹, und man wird dem zupackenden Realismus dieses Papstes wenig gerecht, wenn man die konkrete Programmatik des Grabmals leugnet. In diesem Zusammenhang ist es auch aufschlußreich, daß Petrus überhaupt nicht und der spezifisch christliche Aspekt mit der einen Statue des Paulus vergleichsweise schwach vertreten war⁵⁰. Ob sich Ju-

lius als Herr der Tugenden, der Künste und der Provinzen des Kirchenstaates verherrlichen läßt, ob als legitimer Nachfolger von Moses und Paulus, als zugleich aktiver und kontemplativer Erbe

als Friedensfürst begrüßt (Rodocanachi 1928, 7 ff.), bei seinem Einzug in Bologna im November 1506 zum Entsetzen des Erasmus in einer Weise gefeiert, daß selbst ein weltlicher Herrscher erröten müßte (op. cit., 75). Bei der Rückkehr nach Rom im März 1507 erhält er einen Triumphbogen nach Art des Konstantinbogens „ex lignis et telis picturatis“, an dem „omnes actus, et gesta pontificis in tota peregrinatione habita et facta“ dargestellt waren und der folgende Inschrift trug: „Julio pontifici optimo maximo reduci quod virtute consilio felicitate rem pontificiam a tyrannorum servitute liberavit pacem libertatemque ubique constituerit“ (Bibl. Vaticana, Cod. Chigi, L I 17, fol. 170 ss.). Andere Triumphbögen trugen Inschriften wie „Tyrannorum Expulsori“, „Libertatis Assertori“, „Iustitiae Propugnaculo“, „Auctoris Pacis“, „Custodi Quietis“, „Virtuti Et Gloruae Sancti Pontificis“, „Auctori Pacis Libertatisque“ oder „Veni, Vidi, Vici“ (op. cit., 79). Und noch kurz vor seinem Tod wird er im Karnevalszug des Jahres 1513 vor allem als Befreier Italiens, als Wiedergewinner der kirchlichen Provinzen, als Haupt der abendländischen Fürsten und Überwinder des Schismas verherrlicht (s. den Brief des B. Stabellino bei A. Luzio, Federico Gonzaga ostaggio alla corte di Giulio II, in: Archivio d. r. deput. romana di storia patria 1886, 580; s. auch das Schlußurteil Pastors, III, 2, 886 ff.).

⁴⁹ Das enge Vertrauensverhältnis zu Egidio da Viterbo nahm erst im Spätjahr 1505 seinen Anfang und hatte daher kaum mehr Einfluß auf das Programm des ersten Grabmalprojektes. Zu einem möglichen Einfluß Egidios auf das Programm der Stanza della Segnatura s. H. Pfeiffer, Zur Ikonographie von Raffaels Disputa. Egidio da Viterbo und die christlich-platonische Konzeption der Stanza della Segnatura. *Miscellanea Historiae Pontificiae* 37, Rom 1975, und die berechtigten Einwände R. Hausscherr in: *Zeitschrift für Kirchengeschichte* 1977; zu einem möglichen Einfluß Egidios auf das Programm der Stanza d'Eliodoro s. J. Traeger, Raffaels Stanza d'Eliodoro und ihr Bildprogramm, in: *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* 1971, 29 ff., und die Bedenken E. Gombrichs, *Topos and topicality in Renaissance art*, in: *The Society for Renaissance Studies*, London 1975, 1 ff. Erstaunlicherweise gehen beide Studien kaum auf die Schwerpunkte des Regierungsprogramms Julius' II ein, wie sie in den zahlreichen Papsturkunden sowie Chroniken und Gedichten von Zeitgenossen ihren Niederschlag gefunden haben. Panofsky hat zuletzt (*Tomb sculpture*, New York 1964; deutsche Ausgabe Köln 1964, 99) das Gewicht stärker auf die unmittlere Bedeutung des von Condivi und Vasari beschriebenen Programms als auf dessen neuplatonische Interpretation gelegt.

⁵⁰ Vor dem Feldzug gegen Ludwig XII spotteten die Römer, Julius habe die Schlüssel Petri in den



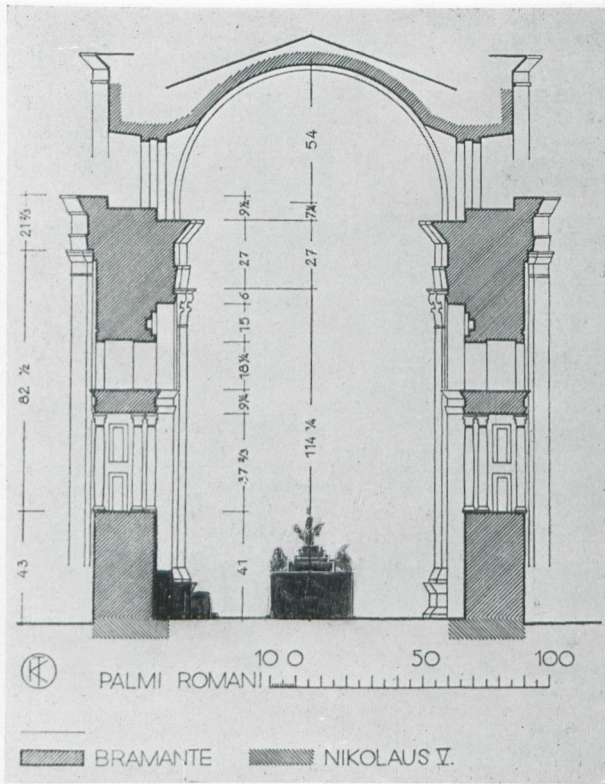
9. Giulio Romano, Grabmal des Grafen Baldassare Castiglione
(S. Maria delle Grazie bei Mantua)

des Alten wie des Neuen Bundes, oder ob er als geläuterte Seele im Jenseits seinen triumphalen Einzug hält: stets geht es um sein Nachleben im irdischen wie im himmlischen Bereich. Kein früherer Papst hatte die Blüte der Tugenden und der Künste ähnlich selbstherrlich auf das eigene Pontifikat beschränkt. Und gerade der Vergleich mit den vorangehenden Papstgräbern kann beleuchten, welche eminente Steigerung nicht nur der

Tiber geworfen und nur das Schwert Pauli behalten – eine theologisch nicht ganz schlüssige Metapher (Rodocanachi 1928, 103). Wichtiger in diesem Zusammenhang ist eine Münze Julius' II mit der Darstellung des Paulussturzes und der Inschrift „contra stimulum ne calcitres“ (Weiss 1965,

Aufwand, sondern auch der persönliche Anspruch erfahren haben. Eben diesem Anspruch konnte ein religiöser Denker wie Egidio da Viterbo im Dezember 1507 in aller Öffentlichkeit schmeicheln, wenn er schwärmt: „... relicturus posteris

178 f.), obwohl sie sich weder als Drohung gegen einen der Feinde des Papstes noch als öffentliches Bekenntnis einer *Conversio* des Papstes überzeugend deuten läßt. – Die Gestalt des Moses besaß für Julius schon durch den Freskenzyklus in der „Capella Magna“ seines Onkels Sixtus besondere Aktualität (Ettlinger 1965, 57 ff., 104 ff.). Als Moses mit der Ehernen Schlange wurde Julius auch auf dem Karnevalszug von 1513 gefeiert (s. Anm. 48), wobei die Inschrift „Exaltavit Moses serpentem“ auf die Wiedereinsetzung der Sforza in Mailand anspielte.



10. Rom, St. Peter, Schnitt durch Bramantes Chorarm, Rekonstruktion (nach Wolff Metternich 1975) mit Einzeichnung des Juliusgrabes und des Chorgestühls

eternum monumentum magnitudinis animi, magnificentiae pietatis tuae, certioresque nepotes facturus qualis quantusque fuerit Julius . . ." (Nr. 103). All das braucht einer transzendierenden Deutung weiterer Sinnschichten nicht im Wege zu stehen, wie sie dem vom Florentiner Neuplatonismus beeinflussten Michelangelo vorgeschwebt haben mag. Für Julius war der unmittelbar-konkrete Aspekt sicher der primäre.

Wie das Mausoleum von Halikarnassos, der vatikanische Sarkophag der Villa Montalto-Negrone-Massimo und die kaiserzeitlichen Grabmäler Michelangelos wichtigste Anreger darstellten, so scheint Michelangelos erstes Projekt seinerseits zahlreiche Grabmalsentwürfe der nächsten Jahrzehnte beeinflusst zu haben. So vereinigt ein Entwurf aus der Werkstatt Raffaels, der möglicherweise für das Grabmal des 1519 verstorbenen Markgrafen Francesco Gonzaga bestimmt war, ein rechteckiges, von Hermen und Reliefs gegliedertes Sockelgeschoß mit einem von Sitzsta-

tuen umgebenen Mittelgeschoß und kulminiert in einer Stufenpyramide mit Reiterstandbild⁵¹ (Abb. 8). So errichtete Giulio Romano gegen 1530 dem Grafen Baldassarre Castiglione in der Kirche S. Maria delle Grazie bei Mantua eine Grabkapelle mit einem Monument, dessen Sarkophagische von einer Stufenpyramide mit der Statue des Erlösers bekrönt wird⁵² (Abb. 9). Stufenpyra-

⁵¹ H. von Geymüller, *Raffaello studiato come architetto*, Mailand 1884, 96, fig. 67; V. Golzio, *Raffaello nei documenti . . .*, Vatikanstadt 1936, 99.

⁵² M. Laskin, *Giulio Romano and Baldassarre Castiglione*, in: *Burlington Magazine* 1973, 303, der bereits das Castiglionegrab mit dem Mausoleum in Halikarnassos in Verbindung bringt. J. Shearman, *The Chigi Chapel in S. Maria del Popolo*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 1961, 134 f. vermutet eine Datierung des Grabmals um 1523, da Giulio bereits zu diesem Zeitpunkt mit dem Grabmal betraut worden sei.

miden tauchen endlich in zahlreichen Entwürfen A. da Sangallos d. J., Giovanfrancesco da Sangallos und B. Bandinellis für die Grabmäler der Medicipäpste Leo X und Clemens VII auf⁵³. Da die Gräber der beiden Medicipäpste ebenfalls in einer Chorkapelle Aufstellung finden sollten, ist der Zusammenhang mit Michelangelos erstem Projekt doppelt wahrscheinlich⁵⁴. Jedenfalls bleibt Michelangelos verlorener Entwurf die bislang plausibelste Erklärung für das plötzliche Auftauchen zahlreicher Stufenpyramiden auf Rekonstruktionszeichnungen wie Grabmalsentwürfen seit etwa 1518. Und es ist schwer verständlich, wieso die bisherigen Rekonstruktionsversuche des ersten Projektes nicht auf dieses prägnante Motiv zurückgegriffen haben. Falls Panofskys Rekonstruktion mit einer bekrönenden Sitzstatue zutrifft, stünden auch die Entwürfe für die Gräber Pauls III und Pius' IV in direkter Abhängigkeit vom Juliusgrab: Beide sollten mit einer inneren Grabkammer und einer bekrönenden Sitzstatue des verstorbenen Papstes ausgestattet werden, eine Anordnung, wie sie vor Michelangelo nirgends nachzuweisen ist⁵⁵.

Michelangelos Grabmal und die Architektur der Capella Iulia

Bramantes westlicher Chorarm wurde im Frühjahr 1506 als Teil eines Longitudinalprojektes begonnen und ohne erkennbare Planänderung bis zur Wölbung im Jahre 1513 weitergeführt⁵⁶. Gegen 1580/85 riß ihn Giacomo della Porta partiell wieder ab, um den Chor im Sinne von Michelangelos Projekt zu vereinheitlichen⁵⁷. Zahlreiche Aufnahmen und Ansichten haben Metternich jedoch die Rekonstruktion von Grundriß und Schnitt erlaubt⁵⁸ (Abb. 5, 10).

Im Grundriß folgte dieser zerstörte Chorarm den Fundamenten Nikolaus' V⁵⁹. Der Aufriß seines Inneren gliederte sich in drei ungleiche Abschnitte (Abb. 11): die heute noch erhaltene Zone der beiden westlichen Kuppelpfeiler, die mit mächtigen Gurtbogen über Doppelpilastern abschließt; ein Zwischenjoch mit kassettiertem Tonnengewölbe, Stichkappenfenstern und seitlichen Wandnischen von 60 palmi Breite und 7 palmi Tiefe (13,40 × 1,56 m)⁶⁰, die sich über nackten Wandsockeln in breiten Fensterarkaden öffneten; und eine eingezogene Apsis mit drei kleineren, von Doppelpilastern getrennten Arkaden und einer durch eine monumentale Muschel geschmückten, gleichfalls kassettierten Kalotte. Der Bulle vom 19. II. 1513 zufolge waren in diesem Chor-



11. Unbekannter Zeichner 1. Hälfte 16. Jhdt., Blick in Bramantes westlichen Chorarm von St. Peter (nach Holzmodell?) (Florenz, Uffizien, Gabinetto dei Disegni, UA 5)

arm ein Marienaltar, das Chorgestühl des Kapitels von St. Peter, die Sängertribüne der Capella Iulia und das Grabmal des Papstes unterzubringen (Nr. 382). Für die Sänger und das Kapitel boten sich die breiten Wandnischen des Zwischenjoches an: Die fünfundzwanzig Mitglieder

53 D. Heikamp, Die Entwurfszeichnungen für die Grabmäler der Mediceer-Päpste Leo X und Clemens VII, in: Albertina Studien 1966, 134 ff., fig. 2, 8, 9.

54 Giovannoni 1959, fig. 199, 232 f., s. u. S. 46 ff.

55 H. Siebenhüner, Umriß zur Geschichte der Ausstattung von St. Peter in Rom von Paul III bis Paul V (1547–1606), in: Festschrift für Hans Sedlmayr, München 1962, 230 ff., 250 ff., fig. 5, T. XIII.

56 Frommel 1976, 59 ff., 72.

57 J. S. Ackerman, The Architecture of Michelangelo, London 1964², II, 98.

58 Wolff Metternich 1975, 49 ff., fig. S. 59, Abb. 7. op. cit., fig. 28.

60 1 palmo romano = 0,2234 m.

der Sängerkapelle konnten in den beiden Fensterarkaden aufsteigen nehmen, die durch die Treppen in den westlichen Kuppelpfeilern und anschließende Laufgänge zugänglich waren; und das Chorgestühl ließ sich organisch den beiden nackten Mauern unterhalb der großen Arkadenfenster vorblenden, die erst damit eine funktionelle Erklärung erhalten⁶¹ (Abb. 5, 10). Seit Sixtus IV umfaßte das Kapitel 30 Kanoniker, 36 Benefiziaten und 26 Kleriker⁶². Diese drei Gruppen waren hierarchisch streng getrennt und auch in der Chorkapelle Sixtus' IV in drei verschiedenen Reihen des Gestühls untergebracht⁶³ (Abb. 3). Legt man die Maße des Chorgestühls Sixtus' IV und des heutigen Gestühls der Cappella del Coro zugrunde⁶⁴, so hätte die Breite der Mauernischen von ca. 13,40 m für drei Reihen zu je 20 Sitzen gerade ausgereicht. Die letzte dieser Reihen hätte hinter der Flucht der großen Ordnung gelegen; die beiden ersten Reihen hätte in den Raum vorgekragt. Demgegenüber würde ein dreireihiges Chorgestühl in der Apsis den Raum für den Marienaltar zusehr eingeengt und die Piedestallzone der großen Ordnung unschön überschritten haben. Nur eine Aufstellung des Marienaltars in der Apsis und vielleicht sogar im Apsisscheitel ließ eine organische Standfläche für das Freigrab Michelangelos⁶⁵. Wahrscheinlich sollte das Grabmal ähnlich wie das Sixtusgrab in der alten Chorkapelle angeordnet werden, d. h. zwischen dem Chorgestühl und in tiefenaxialer Beziehung zum Marienaltar, das Gesicht des Toten (und wohl auch die Tür der Grabkammer) zum Marienaltar gewendet. Damit hätten das Grabmonument und seine Skulpturen von den drei Apsidenfenstern, von den großen Arkadenfenstern des Zwischenjoches und vor allem von den scheinwerferartigen Lünettenfenstern eine optimale Beleuchtung erhalten⁶⁶. Eingebettet zwischen den Hochaltar über dem Petrusgrab im Osten, den Marienaltar im Westen sowie das Chorgestühl und die Sängertribünen an den beiden Längsseiten hätte es allseitig an den „laudes divinae“ teilgehabt. Schließlich hätten die seitlichen Mauernischen dem Grabmal einen architektonischen Halt verliehen, wie es ihn an keiner anderen Stelle von Chor oder Vierung gefunden hätte. Mit etwa fünf Metern blieb der Abstand zwischen Grabmal und Chorgestühl breit genug, um eine flüssige Zirkulation und die Betrachtung des Sockelgeschosses zu gewährleisten⁶⁷. Die Hauptschausseiten des Grabmals waren laut Condivi und Vasari ohnehin eher die Schmalfronten; und auf der Längsachse des Chorarmes lag wohl auch

der beste Standort für die Betrachtung seines Obergeschosses.

Nun hätte bei einer solchen Anordnung das Grabmal die visuelle Verbindung zwischen den beiden Hälften des Kapitels weitgehend unterbrochen. Zwar ist es denkbar, daß das Chorgestühl auf einen hohen Sockel gestellt und durch seitliche Wendeltreppen zugänglich gemacht werden sollte. Funktionell entscheidend für das Kapitel war jedoch der visuelle Kontakt mit den beiden Altären, für das Juliusgrab aber die unmittelbare Nähe der Altäre und des Chorgebetes.

Die Disposition der „Capella Papalis“, also die Anordnung des Papstthrones, der „Quadratura“ der Kardinäle sowie der Bänke für die Prälaten, Gesandten und Hofbeamten während der Papstmessen in St. Peter sollte wohl im wesentlichen jener der alten Basilika folgen. Jedenfalls hält der päpstliche Zeremonienmeister Paris de Grassis, die wichtigste Autorität in allen liturgischen Fragen am päpstlichen Hofe, der sich auch Julius unterzuordnen pflegte, sowohl in einem Tagebucheintrag vom August 1505 als auch in seinem Zeremonienbuch (ca. 1516–21) am bewähr-

⁶¹ Wolff Metternich 1975, 58.

⁶² O. Panvinio, *De rebus antiquis memorabilibus basilicae sancti Petri . . . libri VII*, Bibl. Vaticana, Arch. Capit. S. Pietro in Vat., Cod. G 10 MS, fol. 192 v.

⁶³ Letarouilly, I, T. 42 f., 83 f.

⁶⁴ Alfaranus (s. Anm. 21); Letarouilly, loc. cit.

⁶⁵ Auf A. da Sangallos d. J. Entwürfen UA 1313 und UA 1661 für den Mausoleumschor der Medicipapste in S. Maria sopra Minerva liegt der Altar im Apsiszentrum (Giovannoni 1959, fig. 232); Michelangelo wählt in der Medicikapelle (1520 ff.) die umgekehrte Anordnung und läßt den Priester auf die Grabmäler blicken, eine Möglichkeit, die auch für die Cap. Iulia nicht auszuschließen ist. Der Marienaltar wäre dann einige Meter östlich des Apsisscheitels zu denken. Zu den liturgischen Funktionen der Medicikapelle s. die in Vorbereitung befindliche Studie von L. D. Ertlinger, deren Hauptthesen ich durch einen Bonner Vortrag vom November 1975 kennen lernte.

⁶⁶ Beim Bau der Medicikapelle achtete Michelangelo auf eine ähnlich günstige Belichtung seiner Grabmäler (Frommel, S. Eligio degli Orefici und die Cappella Medici, in: Akten des 21. Internat. Kongresses für Kunstgeschichte 1964, Berlin 1966, II, 51 ff.).

⁶⁷ Vgl. etwa die Santa Casa in Loreto, wo der Abstand zwischen dem vergleichbaren Monument und den Kuppelpfeilern an den engsten Stellen weniger als 4 m beträgt (Giovannoni 1959, fig. 138).

ten System fest⁶⁸. Danach hätte der Papstthron etwa 8–9 m westlich des Papstaltars über der Confessio auf einer um fünf Stufen erhöhten Plattform von 2,67 m Breite gestanden, hoch genug, um dem sitzenden Papst den Blick auf die Gläubigen über den Hochaltar hinweg zu ermöglichen. An der Epistelseite hätten sich die Sitze der Kardinalbischöfe und -Presbyter, an der Evangelienseite die Sitze der Kardinaldiakone angeschlossen. Der Priester am Hochaltar hätte sich während der Messe den Gläubigen zugewandt. Für diese Disposition reichte der eigentliche Kuppelraum des Neubaus längst aus. Der Abstand zwischen Papstthron und Grabmal hätte

etwa jenem zwischen Grabmal und Apsisscheitel entsprochen. Der gesamte für die Capella Papalis vorgesehene Bezirk um den Hochaltar sollte wohl

⁶⁸ Im August 1505, als die Planung für Neu-St. Peter vielleicht schon im Gang war, gibt der päpstliche Zeremonienmeister Paris de Grassis einige kursorische Anordnungen zur Disposition einer „Capella papalis“ (Bibl. Vaticana, Cod. Chigi L I 17, fol. 497 ss.): „Regulariter cappellae sedilia hoc modo distribui debent. Aut ecclesia in qua missa cantatur habet tribunam; aut non, vel saltem parvam: tunc si habet tribunam et sub ea solium papale, sicut plerumque est in ecclesiis patriarchalibus titularibus cardinalium, stationum et aliquibus collegiatis quod solium sit ordinarium marmoreum directum altari in medio eius tribunae in capite, et altare sit in ipsius tribunal ingressu, ut in ecclesijs sancti Petri et sanctae Mariae majoris de urbe, et similiter, tunc illud solium sive papa sit venturus, sive non ornari debet, ac si omnino venturus esset papa, et in utroque casu episcopi, et presbyteri cardinales stant ad dextram illius solij papalis idest: ad cornu epistolae, et diaconi ad sinistram solij, idest: ad cornu evangelij. Et tunc suggestus altaris, et frons sive anterior pars ipsius altaris debet esse inter solium et altare, ita ut celebrans stando apud altare renes vertat solio papae, et faciem populo seu corpori ecclesiae. Et faldistorium celebrantis erit ad latum epistolae, idest ad dextram solij papalis ita ut sedendo super eo, faciem vertat solio, et renes populo. Credentiae quoque caput erit ob eius terno versus parietem, si tribuna capiet. Et quoniam communiter in diversis ecclesijs aliter disposita sunt sedilia; ideo advertat caerimonarius, ut sicut supra dictum est, fiat; nam alias male fiet. Quod autem dicitur de solio, debet intellegi si in illo papa alioquin sedere possit, quod si non posset ut quia est nimis depressum, et quia est solium nimis apud altare, et alio casu ut in ecclesia sanctorum apostolorum Philippi et Jacobi et in capella pape Sixti in sancto Petro tunc eo solio cum pannis cooperto aliud ligneum erigetur ad cornu evangelij, si papa sit venturus alias non erigetur. Et episcopi cardinales erunt ad manum dextram pape ad latum evangelij diaconi autem ad latum epistolae...“ (Es folgt die Sitzordnung der Prälaten, Protonotare, Fürsten und Gesandten). – Ausführlicher sind die Anordnungen in P. de Grassis „Caerimoniarum opuscula“ aus dem Pontifikat Leos X. (Bibl. Vat., Cod. Vat. lat. 5634, I, fol. 23 r ss.): „De

simetria totius capellae papalis, et materialium requisitorum eius, sicut altaris, presbyterij, suggestus, solij, graduum, tribunalis, vestibuli septorum, sedilium, subselliorum, chori, pulpiti, cancellorum, et de qualitatibus, ac portionibus universis cum sua disciplina ponendis... Et haec quidem, quam praedixi structurae positio erat his in ecclesijs, quibus altare parieti iungebatur, ut in aede nostrae palatina, unde nos praedictam comensurationem quasi spudactim excerptimus. At vero in ecclesijs ubi tribunal est, quae abusive tribuna vocatur, idest absida semicircularis, quam admodum in beati Petri basilica apud Vaticanum Romae, et compluribus alijs similibus videmus, tunc intra ipsum tribunal si quod forte aderat antiquum altare parieti adhaerens illo abiecto, aut omissio aliud in forma praedicta altare, et solium, et cardinalium consessum ac nonnunquam oratorum, et praelatorum subselia pro loci capacitate ponebam Ipsum autem altare tribus aut quatuor, sed nunquam minus quam duobus gradibus praedictis erigebam sub media tribunalis arcuatione, quae ad eius recessum vergit ita altum, ut quam facillime ex illo res divina quidem inspicere ab omni populo posse. Sed thalami aream qua sedes pontificalis erigitur non solum altitudine non superaret, sed nequidem aequaret, super qua re Innocentius III eruditissime scripsit, ut iam praediximus, ergo solium pontificale quinque gradibus illius mensurae, quam praescripsimus elevatum ponebamus ante altare e regione directum, sic ut parieti omnino iungeretur. Ambitus solij in infimo gradu sic in girum latus erat, ut gradatum ascendens, sic diminuerentur, quod planities superior ad minus lata esset palmos duodecim propter solium et scabella duorum assistentium per latera, et ante faciem solij scabella duo solij, et cardinales reverentiam facturi capi possent. Erat ergo planities supra lata palmos... (fehlt) et longa palmos... (fehlt). Positio autem sedilium episcoporum cardinalium semper a dextra solij parte erat et diaconorum a sinistra itaut primarij ambo- rum regulariter pontificalis solio proximiores essent. Presbyteri vero sub episcopis in eisdem sedilibus, quod si non omnes simul considerare possent in sedilibus diaconorum sederent prout in ordinatio dicitur, ubi de sedilibus praelatorum et oratorum necnon officialium abunde satis. Sed nos gratia his quae ibi dicta sunt, libet addere, quod si intra huiusmodi absidam semicirculari solium ordinarij si existent e regione altari directum, quod frequentissime in patriarchalibus, et basilicis, ac in omnibus fere cardinalium titularibus urbis ecclesijs extare videmus, tunc regulariter cardinales omnes eadem qua dixi regula sedebunt, itaut episcopalis ordo sit a dextris solij, quod est a latere epistolae, diaconalis vero a sinistris, idest, evangelij nulla penitus altaris in hoc actu ratione habita, sed solij dumtaxat pontificalis quod est caput sessionis...“.

durch Gitter oder Balustraden eingegrenzt und damit von der Capella Iulia getrennt werden.

Auf dem Apsisaltar ist eine Tafel mit der Darstellung der Geburt Mariä anzunehmen, ein Bild, das man am ehesten Raffael zutrauen möchte. Wohl im gleichen Sommer 1511, als die Capella Iulia konkretere Gestalt gewann, erhielt Raffael von Julius den Auftrag, das Altarbild für S. Sisto in Piacenza zu malen⁶⁹. Entwürfe Raffaels für eine Geburt Mariä, wie sie dem Patrocinium der Cap. Iulia entsprochen hätte, sind bisher allerdings nicht bekannt geworden. Jedenfalls spricht die Bulle vom Februar 1513 ausdrücklich von unvergänglichen Werken der Skulptur wie der Malerei. Das Wort „diuturnae“ ließe sich sogar auf die Mosaiktechnik beziehen, die sich ja während der gleichen Jahre in der Cap. S. Elena bei S. Croce in Gerusalemme (um 1507) und in der Marienkapelle des Agostino Chigi bei S. Maria del Popolo (1516) neuer Aktualität erfreute⁷⁰. Für den Fußboden waren „lapides vermiculatae“ vorgesehen, wahrscheinlich in cosmatesker Art, wie sie Bramante auch im Tempietto (um 1500 ff.) und in der Stanza della Segnatura (1508/09) verwendet hatte⁷¹. Von farbigen Fenstern in der Art der „Serliane“ des Chors von S. Maria del Popolo (1508 ff.) ist in der Bulle keine Rede: Michelangelo jedenfalls würde sich einer solchen Schwächung des natürlichen Lichtes energisch widersetzen haben⁷². Die kostbaren Paramente und die goldene Altarbekleidung, die Julius der Basilika Ende Juni 1512 stiftete, waren dem Apostelfürsten Petrus dargebracht und daher in erster Linie für den Hochaltar bestimmt, auch wenn die Bulle von 1513 nicht ausdrücklich auf sie Bezug nimmt⁷³.

Bestandteil der Innenausstattung der Capella Iulia waren endlich jene steinernen „literae egiptiacae“, offenbar Hieroglyphen christlichen Inhalts, die Bramante seit 1509 im Gebälk der großen Innenordnung anbringen ließ (Nr. 197, 209). Da sie bereits im ersten Regierungsjahr Leos X wieder entfernt wurden (Nr. 388), sind ihre Gestalt und ihr Gegenstand bislang unbekannt. Das kürzlich in Viterbo aufgefundene Fragment eines provinziellen Nachahmers Bramantes, vielleicht des Baumeisters Bernardino da Viterbo, vermittelt ein lebendiges Bild vom Charakter solcher Hieroglyphen⁷⁴. Wahrscheinlich hatte Julius ihr Programm gelehrten Humanisten seiner engsten Umgebung wie Egidio da Viterbo anvertraut. Im Karnevalszug vom Februar 1513 wurde ein Obelisk mit einer hieroglyphisch verschlüsselten Inschrift zum Ruhme Julius' II mitgeführt⁷⁵.

Insgesamt wird man sich die Capella Iulia als ein „Gesamtkunstwerk“ vorstellen dürfen, in dem Architektur, Skulptur, Malerei oder Mosaik, Fußböden, Chorgestühl, Altargerät und selbst die Musik eine a priori intendierte Einheit darstellten. Doch die Quellen erlauben kein Urteil darüber, inwieweit über die Gemeinsamkeiten der Funktion und der Ikonologie hinaus auch ein formales Zusammenspiel der verschiedenen Medien zustandegekommen wäre. Jedenfalls hätte, falls die vorliegende Rekonstruktion zutrifft, Michelangelo auf den Grundriß des Nikolauschores und Bramante auf Michelangelos Grabprojekt Rücksicht genommen.

Die Capella Iulia und die Tradition des Mausoleumschores

Ogleich Michelangelos „Mausoleum“ von 1505 wohl als erstes römisches Papstgrab im Zentrum des Chorarmes einer Basilika aufgestellt werden sollte, war die Verbindung von Grabmal und Kapitelchor alles andere als neu oder ungewöhnlich. Seit dem 9. Jahrhundert hatten sich

⁶⁹ M. Putscher, Raphaels Sixtinische Madonna, Tübingen 1955. Da sich Reliquien sowohl des hl. Sixtus als auch der hl. Barbara in Piacenza befanden, ist es unwahrscheinlich, daß das Bild zunächst für die Capella Iulia bestimmt war; zu weiteren Thesen für eine mögliche Aufstellung des Bildes s. L. Dussler, Raffael. Kritisches Verzeichnis..., München 1966, 24 f.

⁷⁰ Frommel 1967/68 (s. Anm. 21), 56 ff., Nr. 13; Shearman 1961 (s. Anm. 52), 138. Raffael (Gewölbefresken der Stanza della Segnatura) und Pinturicchio (Gewölbefresken des Chors von S. Maria del Popolo) ahmten für Julius die Mosaiktechnik sogar mit malerischen Mitteln nach.

⁷¹ J. Shearman, The Vatican Stanze: Functions and Decoration. Italian lecture of the British Academy 1971, London 1972, T. 31. Zur Zuschreibung des Umbaus der Stanzan an Bramante s. Frommel, Der Vatikanpalast unter Julius II und Leo X (in Vorbereitung).

⁷² vgl. Wolff Metternich 1975, 58.

⁷³ Pastor, III, 2, 671 nach Paris de Grassis.

⁷⁴ E. Bentivoglio, Bramante e il geroglifico di Viterbo, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz 1972, 167 f. Der Text beginnt mit dem Signum des Bernardino von Siena; vielleicht handelt es sich um den gleichen Baumeister, der u. a. für Agostino Chigi tätig war (Frommel, Die Farnesina und Peruzzis architektonisches Frühwerk, Berlin 1961, 23, 55, 126, 128).

⁷⁵ Strabellino bei Luzio 1886 (s. Anm. 48); Traeger 1971 (s. Anm. 49), 33, Anm. 9: „uno obelisco grande, ne la prima faccia di cui erano pinte lettere egyptie...“.

Kaiser und Könige im Chor von St. Denis beisetzen lassen^{75a}. Die bronzene Grabplatte des Königs Rudolf von Schwaben (gest. 1080) lag „in medio chori“⁷⁶. Papst Clemens II (1046–47) war um 1235 im Westchor des Bamberger Domes – „in choro S. Petri“ – ein prächtiges Freigrab errichtet worden⁷⁷. Im Zentrum des gotischen Chores von St. Denis stand das Grabmal Karls des Kahlen⁷⁸, im Zentrum des Chores von S. Francesco in Genua das Grab der Königin Margarete von Luxemburg von Giovanni Pisano⁷⁹. Im Chor von St. Stefan in Wien wurde das Porträt Herzog Rudolf des Stifters aufgehängt, offenbar um der Gebete jenes Kapitels teilhaftig zu werden, das Rudolf selbst zunächst für die Kapelle der Hofburg eingesetzt hatte⁸⁰. König Wenzel II ruht in der Zisterzienserkirche zu Königsaal „ad mausoleum quod in medio sanctuario stat“⁸¹. Weitere Beispiele ließen sich anreihen.

Dabei lag den Fürsten offenbar an der Nähe ihres Grabes nicht nur zum Altar, seinen Gottesdiensten und Reliquien, sondern auch zum Kapitel- bzw. Mönchschor. Eine enge Beziehung des Chores zu den Fürstengräbern war schon dadurch gegeben, daß die Kanoniker bzw. die Mönche verpflichtet waren, regelmäßige Seelenmessen für die Stifter und Wohltäter ihrer Kirche zu lesen⁸². So vermehrte Bonifaz VIII die Benefiziaten des Kapitels von St. Peter um drei Mitglieder, „quos tres specialiter deputamus . . . ad certa ministeria et divina officia exercenda in altari, et circa altare capelle sancti Bonifatii, quam in navi dicte basilice ereximus, et fecimus consecrari circa illud novo constructo sepulcro, in quo elegimus et eligimus sepeliri . . .“⁸³. Und am 1. III. 1482 vergrößerte Sixtus IV das Kapitel von St. Peter um zwei Benefiziaten und zwei Kleriker, die täglich zwei Seelenmessen lesen sollten⁸⁴. Durch eine Stiftung in Höhe von 5000 Dukaten schuf er die nötigen Pfründen.

Lassen sich die meisten Beispiele einer Verbindung von Grabmal und Chor während des Mittelalters nördlich der Alpen nachweisen, so gewinnt der „Mausoleumschor“ um die Mitte des 15. Jahrhunderts in Italien eine neue Aktualität. Im Jahre 1442 übernimmt Cosimo dei Medici die Vollendung der Chorkapelle und des Mittelschiffs bis zum alten Hochaltar von S. Lorenzo in Florenz unter der Bedingung, daß nur er dort Wapen und Grab anordnen dürfe: „ . . . capella maior et navis in medio ecclesie existens usque ad altare maius antiquum, dummodo in prefata capella et navi non possit vel valeat poni aliqua arma vel signa nec fieri aliqua sepultura . . .“⁸⁵. Cosimo be-

stimmt den Platz unter der neuen Vierungskuppel für sein Grab und die anschließende Chorkapelle für das Kapitel⁸⁶. 1449 stiftet der Markgraf von Mantua, Lodovico Gonzaga, die Hauptkapelle im Scheitel des „coro tondo“ der SS. Annunziata zu Florenz als Memorialkapelle für seinen verstorbenen Vater⁸⁷. Schon Zeitgenossen ha-

75a A. Erlande-Brandenburg, *Le Roi est mort. Etude sur les funéraires, les sépultures et les tombeaux des rois de France jusqu'à la fin du XIIIe siècle*, Genf 1975, 78 ff.

76 E. Gall, „Chor“, in: *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte*, III, Stuttgart 1954, 511.

77 S. Müller-Christensen, *Das Grab des Papstes Clemens' II im Dom zu Bamberg*, München 1960, 9 ff.; A. Freiherr von Reitzenstein, *Papst Clemens II und sein Grabmal im Bamberger Dom*, loc. cit., 14; zuletzt H. Wentzel und J. Zink, Bericht über das Kolloquium in Bamberg vom 8. und 9. April 1975, II, in: *Kunstchronik* 1975, 438 ff. R. Kroos, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 1976, 136 f.

78 E. Viollet-Le-Duc, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI au XIV siècle*, III, Paris 1857, 236, fig. S. 235; G. Sommers Wright, *A royal tomb program in the reign of St. Louis*, in: *Art Bulletin*, 224 ff.; 1974 Erlande-Brandenburg, 79 ff.

Nach den jüngsten Ergebnissen von R. Hamann – McLean (Bonner Vortrag XI. 1976) wurden gegen 1130 die Grabmonumente zweier Könige und zweier Bischöfe beiderseits des Remigiusschreins im Chor von St. Remi in Reims aufgestellt (s. dazu auch Erlande-Brandenburg, 62).

79 C. Marchenaro, *Per la tomba di Margherita di Brabante*, in: *Paragone* 1961, 3 ff. mit weiterer Bibl.

80 G. Künstler, *Das Bildnis Rudolf des Stifters, Herzogs von Österreich und seine Funktion*, in: *Mitteilungen der Österr. Galerie* 1972, 5–15.

81 J. Neuwirth, *Geschichte der christlichen Kunst in Böhmen bis zum Tode Wenzels III*, Prag 1888, 454.

82 P. Schneider, *Die bischöflichen Domkapitel, ihre Entwicklung und rechtliche Stellung*, Mainz 1885, 316 ff.

83 *Collectio bullarum* (s. Anm. 33), I, 229 ff.

84 op. cit., II, 220.

85 C. de Fabriczy, *Filippo Brunelleschi . . .*, Stuttgart 1892, 163, Anm. 1; V. Herzner, *Zur Baugeschichte von S. Lorenzo in Florenz*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 1974, 92 ff. mit Bibl.

86 Fabriczy 1892, 159, Anm. 2; A. Manetti, *The Life of Brunelleschi*, ed. H. Saalman, University Park/London 1970, 109, 147, Anm. 143. Wahrscheinlich wurde diese anspruchsvolle Lage des Grabes durch die zentrale Aufstellung des Sarkophages von Cosimos Eltern unter dem Tisch der gerade vollendeten Alten Sakristei von S. Lorenzo vorbereitet.

87 L. H. Heydenreich, *Die Tribuna der SS. Annunziata in Florenz*, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 1930, 268 ff.; W. Lotz, *Michelozzos Umbau der SS. Annunziata in Florenz*, ebda. 1940, 402 ff.

ben diesen Bau mit kaiserzeitlichen Mausoleen verglichen, dessen Form den funktionellen Erfordernissen eines Mönchschores nicht gerecht werde⁸⁸. – Über die funktionelle Bestimmung der überkuppelten Chorpartie des Tempio Malatestiano in Rimini, wie sie auf der Baumedaille des Matteo dei Pasti von 1450 erscheint, ist nichts bekannt. Aber manches spricht dafür, daß Sigismondo Malatesta hier dem Vorbild Cosimo dei Medicis und der Gonzaga folgte und die relativ bescheidene Kapelle seines Namenspatrons durch einen antikischen Mausoleumschor ergänzen wollte⁸⁹. Wohl zwischen 1475 und 1482 wurde in Urbino die Franziskanerkirche S. Bernardino mit einer antikischen Chorkapelle als Mausoleum für den Herzog Federigo da Montefeltre konzipiert⁹⁰. Ihren Höhepunkt erreichte diese Entwicklung im Neubau der Chorpartie von S. Maria delle Grazie in Mailand seit 1492 durch Bramante. Der Stifter Lodovico Sforza, Herzog von Mailand, ließ dort vor 1499 für sich und seine Gemahlin ein prächtiges Marmorgrabmal errichten⁹¹. Unabhängig von diesen Monumentalanlagen war es seit dem 14. Jahrhundert üblich geworden, auch weniger anspruchsvolle Grabmäler im Bereich der Kirchenchöre aufzustellen⁹².

Kein Zweifel: als Julius den Entschluß faßte, sein Mausoleum im Chorarm Nikolaus' V anzuordnen, führte er diese Tradition bewußt weiter. Weder die Mausoleumschöre noch eine der übrigen Grabkapellen verfügten allerdings über ein Grabmal, das sich nur entfernt mit dem Projekt Michelangelos messen konnte. Grabmäler von vergleichbarem Aufwand hatte Julius als Legat von Avignon jedoch in den Papstgräbern des 14. Jahrhunderts kennen gelernt⁹³. Diese Grabmäler enthielten nicht nur eine wenn auch offene „Kammer“ mit dem Sarkophag und dem Bildnis des Verstorbenen; auch in der Zahl ihrer Statuen und der Höhe ihrer Aufbauten standen sie hinter dem ersten Projekt für das Juliusgrab kaum zurück. Nur ihr Gesamtumfang erreichte niemals jene 12 × 18 braccia, die für Michelangelos Projekt überliefert sind, und ihr gotischer Pomp stand mit den antiken Prototypen kaum in direkter Beziehung⁹⁴.

Julius hatte schon bald nach seiner Erhebung zum Kardinal am Bau eines Mausoleumschores für seine Familie mitgewirkt. SS. Apostoli, die alte Basilika „Julius' I“, wurde mit einer neuen Tribuna versehen, die die Grabmäler zweier naher Verwandter, des 1474 verstorbenen Kardinals Pietro Riario und des 1477 verstorbenen Raffaele della Rovere aufnahm, deren Hochaltar

von den Riario dotiert war und deren Apsis Melozzo da Forlì ausmalte⁹⁵. Das Patronat blieb auch später bei der Familie Riario, die dort so

⁸⁸ S. Lang, *The Program of the SS. Annunziata in Florence*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 1954, 288 ff.

⁸⁹ C. Ricci, *Il Tempio Malatestiano*, Mailand o. J., 585 ff., fig. 292. Sigismondos Grabmal wurde bezeichnenderweise erst nach seinem Tod neben der Cappella S. Sigismondo errichtet, als das Projekt des Rundchores aufgegeben war.

⁹⁰ H. Burns, *Progetti di Francesco di Giorgio per i conventi di San Bernardino e Santa Chiara di Urbino*, in: *Studi Bramanteschi*, Rom 1974, 302 ff.; G. Marchini, *Spigolature Bramantesche*, ebda., 397 ff.

⁹¹ C. Baroni, *Documenti per la storia dell'architettura a Milano nel Rinascimento e Barocco*, II, Rom 1968, 29 ff., Nr. 418–421, 425; S. Lang, *Leonardo's Architectural Designs and the Sforza Mausoleum*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 1968, 218 ff.; C. Pedretti, *The Sforza sepulchre*, in: *Gazette des Beaux Arts* 1977, 121 ff. Den von Pedretti angeführten Quellen möchte ich entnehmen, daß das Grabmal unter der Hauptkuppel und nicht in der Apsis aufgestellt war. Vielleicht von Italien inspiriert ließ Heinrich VII seit 1503 dem Chor der königlichen Begräbniskirche Westminster Abbey eine riesige, der Maria geweihte Grabkapelle in Art eines Mausoleumschores anfügen, in deren Mitte, zwischen Marienaltar und Chorgestühl, sein Grab und das seiner Gemahlin liegen sollten (G. G. Scott, *Gleanings from Westminster Abbey*, Oxford und London 1863, 69 ff., fig. S. 82; frdl. Hinweis F. Graf Wolff Metternich; zum Typus der englischen Grabkapellen s. G. H. Cook, *Mediaeval chantries and chantry chapels*, London 1947, bes. 61 ff.).

⁹² s. etwa die Grabmäler in den Chören von SS. Giovanni e Paolo und S. Maria Gloriosa dei Frari in Venedig.

⁹³ L.-H. Labande, *Le palais des papes et les monuments d'Avignon au XVe siècle*, Paris 1925, II, 83 f.; von Einem 1951 (s. Anm. 7), 162, Anm. 37.

⁹⁴ Eine Zusammenfassung mit Abbildungen bei E. Steinmann, *Die Zerstörung der Grabdenkmäler der Päpste in Avignon*, in: *Monatshefte für Kunstwissenschaft* 1918, 145 ff.; R. U. Montini, *Le tombe dei papi*, Rom 1957, 249 ff. Wie vergleichbar die Einstellung zum eigenen Grabmal im Avignon des 14. Jahrhunderts bereits jener der Renaissance war, zeigt die Stiftungsurkunde der Grabkapelle im Chor der Kirche zu Avignon durch den Kardinal Jean de la Grange (A. McGee Morgenstern, *The La Grange tomb and Choir: a Monument of the Great Schism of the West*, in: *Speculum* 1973, 54 ff.).

⁹⁵ E. Zocca, *La basilica dei SS. Apostoli in Roma*, Rom 1959; G. Urban, *Die Kirchenbaukunst des Quattrocento in Rom*, in: *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* 1961/62, 269; frdl. Hinweis C. Thoenes.

prominente Mitglieder wie Kardinal Raffaele und Kardinal Alessandro Riario beisetzen ließ⁹⁶.

Im Sommer 1505, als Bramante gerade das Münzprojekt für St. Peter vorbereitete, entschloß sich Julius dann zur Umgestaltung des Chores von S. Maria del Popolo in einen Mausoleumschor mit einem prächtigen Grabmal aus carraresi-

schem Marmor für den gerade verstorbenen Cardinalvicecancellarius Ascanio Sforza⁹⁷. Stammen auch die Mittel aus der Erbschaft des Kardinals, so kam doch die Wirkung letztlich der Hauskirche Sixtus' IV und seines Neffen zugute, wie

⁹⁶ A. Santilli, SS. Apostoli (Le chiese di Roma illustrate Nr. 15), Rom 1925, 37.

⁹⁷ Die Geschichte von Stiftung, Bau und Ausstattung des Chors von S. Maria del Popolo bleibt auch nach den neuen Ergebnissen von S. Valtieri (Santa Maria del Popolo in Roma, in: L'Architettura 1975, Nr. 235, S. 44 ff.) in vielen Punkten ungeklärt. So sehr Valtieris Datierung der Mauersubstanz des Gräberjoches in die erste Bauphase unter Sixtus IV überzeugt, so problematisch ist die Datierung von Bramantes Apsisjoch in das Pontifikat Alexanders VI: Weder der Lorbeerkranz um die leere Wappentafel im Apsisscheitel noch Vasaris frühe Erwähnung von Bramantes Erweiterungen rechtfertigen einen solchen Schluß. Um 1509 schreibt ein so genauer Kenner der Bauvorhaben Julius' II wie F. Albertini: „...quam (S. Maria de Populo) tua sanctitas non degenerans a patruo Sixto ampliavit...“; und: „...maiores vero capellam tua beatitudo fundavit...“. Im gleichen Sinne äußert sich um 1517 Fra Mariano da Firenze: „... Deinde Julius II tribunum prolongavit...“ (Beide zitiert bei A. Bruschi, Bramante architetto, Bari 1969, 911). Schließlich fehlt eine funktionelle Begründung für die Verlängerung des Chorarms unter Alexander VI. – Schon am 8. III. 1503 hatte Kardinal Ascanio Sforza seinen Palast bei S. Rocco dem Konvent von S. Maria del Popolo übereignet, wahrscheinlich im Zusammenhang mit der Dotierung seiner künftigen Grabkapelle im Chorraum des Quattrocentobaus (Valtieri, Anm. 34). Denn wenn am 12. I. 1504 anlässlich einer Totenmesse in S. Maria del Popolo von der „capella Ascanii“ die Rede ist (J. Burchardus, Diarium..., ed. Thuasne, Paris 1883–85, III, 328), kann es sich eigentlich nur um die Chorkapelle handeln, die Pinturicchio noch im Mai 1510 als „la chapella del chardinale Ascanio“ bezeichnet (Valtieri, fig. 32). Am 27. V. 1505 starb Ascanio. Die bescheidene Grabplatte, die heute in Sansovinos Monument unmittelbar vor Ascanios Sarkophag liegt, deutet darauf, daß Ascanio nach seinem Tod bereits im Chorarm beigesetzt wurde, möglicherweise sogar an der gleichen, von ihm selbst bestimmten Stelle (Valtieri, 53). Jedenfalls konnten von den Einkünften des Palastes bereits Seelenmessen gelesen werden. Am 12. VI. 1505 schreibt Julius an den Herzog von Terranova, er wolle Ascanio „solemnnes exequias... facere, sepulcrum honoratum erigere“ (Arch. Segreto Vatic., Arm. 29, vol. 22, fol. 327 v s.; Pastor, III, 2, 944). Wenn es aber im gleichen Breve heißt, Ascanio sei ohne Testament gestorben und Julius bitte den

Herzog, dem päpstlichen Kommissar jene 3500 Dukaten aushändigen zu lassen, die die Stadt Montemelone Ascanio schulde, dann offenbart das nicht ausschließlich großherzige Ziele. Und so bestimmt denn Julius auch am 8. XI. 1505 Einkünfte des Kardinals, die dem Neubau der Kathedrale von Pavia zugeflossen waren, für den Neubau von St. Peter (Nr. 12). Dennoch hielt der Papst sein Versprechen und beauftragte Andrea Sansovino mit dem Grabmonument. Bereits am 16. X. 1505 erhält Sansovino freies Geleit für eine Reise nach Carrara, um Marmor zu beschaffen, am 28. XII. 1505 freies Geleit für den Marmortransport nach Rom – wahrscheinlich den Marmor des Sforza-mentes (D. Feliciangeli, Salva Condotti Pontificii per Andrea Sansovino e Giuliano da S. Gallo, in: Rassegna Bibliografica dell'Arte Italiana 1915, 115 ff.). Dieses Grabmonument sollte aber mit großer Wahrscheinlichkeit von Anfang an an der gleichen Wand wie heute stehen. An diese und die gegenüberliegende Wand dürfte sich im Sixtusbau, unterbrochen möglicherweise durch Türen zu den Konventsgebäuden, das Chorgestühl angelehnt haben, dessen Verlegung nun notwendig wurde. Bramantes Apsis und ihr mit Oberlicht versehenes Vorjoch scheinen auf eben diese Funktion zugeschnitten. Als dann 1507 Kardinal Girolamo Basso della Rovere starb, erteilte Julius Sansovino den Auftrag, ein korrespondierendes Grabmal für die gegenüberliegende Wand anzufertigen. Das antikischere Detail dieses zweiten Grabmals deutet in der Tat auf einen gewissen zeitlichen Abstand vom Sforzagrabmal. Dennoch kann von einer Umwandlung des Chorarms in eine Roverekapelle keine Rede sein, wenn ihn Pinturicchio noch im Mai 1510 „la chapella del chardinale Ascanio“ nennt. Julius wäre es ein Leichtes gewesen, im Apsisscheitel sein Wappen oder das Wappen des Veters anbringen zu lassen; wahrscheinlicher war die Kartusche für das Sforzawappen bestimmt; vielleicht wurde ihre Anbringung bewußt hinausgezögert. Nicht umsonst ist die Inschrift im Grabmal Ascanios wesentlich emphatischer gehalten als im Grab des Rovere-Nepoten und scheint mit dem Ablativus Absolutus „sacello a fundamentis erecto“ weniger auf das Monument als auf die gesamte Chorkapelle anzuspielen (Bruschi 1969, 912). Wäre Julius an einer Damnatio Memoriae seines Vorgängers Alexanders VI gelegen gewesen, wie Valtieri vermutet, so hätte er Bregno's Adikula mit dem Borgiawappen, die bis 1627 auf dem Hochaltar stand und sich heute in der Sakristei befindet, gewiß zerstören oder entfernen lassen (Valtieri, 47). Die erstaunlichen kompositionellen Übereinstimmungen der Grabmäler mit dem Altartabernakel deuten aber vielmehr auf eine bewußte Anlehnung an den Aufbau des benachbarten Altars,

schon Albertini feststellt und wie noch heute an den zahlreichen Wappen Julius' II abzulesen ist. So war es denn auch kein Zufall, daß Julius dem 1507 verstorbenen Neffen Kardinal Basso della Rovere gegenüber dem Sforzamonument ein analoges Grabmal errichten ließ und damit das Gewicht der eigenen Familie weiter verstärkte. In der Disposition von Altar, Grabmälern und Chorgestühl steht der Chorarm von S. Maria del Popolo Bramantes frühem Projekt UA 1 für St. Peter vom Herbst 1505 wohl am nächsten⁹⁸ (Abb. 13).

Nicht nur der Typus eines statuengeschmückten Grabmals mit Grabkammer und Stufenpyramide, sondern auch der enge Zusammenhang zwischen Grabmal und Chor regte die unmittelbaren Nachfolger Julius' II zu vergleichbaren Projekten an. Peruzzis Wandgrab Hadrians VI von 1523 ff. in S. Maria dell'Anima und die Wandgräber Leos X und Clemens' VII in S. Maria sopra Minera stehen im Chor⁹⁹. Die Entwürfe UA 178 und UA 1313 A. da Sangallos d. J. für die Umgestal-

tung des Chors von S. Maria sopra Minerva in einen Mausoleumschor sehen eine ähnliche Anordnung wie im Chor von S. Maria del Popolo vor: seitliche Wandgräber und eine halbrunde Apsis mit Chorgestühl¹⁰⁰ (Abb. 12). Allerdings ist diese Chorkapelle wie die Capella Iulia mit einem eigenen Altar und seitlichen Tribünen, möglicherweise sogar Tribünen für die päpstlichen Sänger, versehen. – Paul III mag gehofft haben, daß sein Freigrab, eine Variante des Juliusgrabes, einen Platz im Chor von Neu-St. Peter finden würde, hatte er doch als erster Papst seit Julius II den Neubau mit gleichem Nachdruck vorangetrieben¹⁰¹. Pius IV ließ sich im Presbyterium seiner Lieblingskirche S. Maria degli Angeli bestatten¹⁰². Statt des erhaltenen Freigrabentwurfes mit Grabkammer und Sitzstatue kam dort 1582 allerdings nur ein bescheidenes Epitaph zur Ausführung. Daß aber vier Päpste nach Julius in einem Chor bestattet wurden und daß Mausoleumschöre über die Papstgräber hinaus im Rom der Hoch- und Spätrenaissance eine neue Aktualität zu erhalten begannen, darf als weiteres Argument für die vorliegende Rekonstruktion der Capella Iulia ins Feld geführt werden¹⁰³.

Eine Nachwirkung ganz anderer Art fand die Capella Iulia in Grabkapellen wie der Agostino Chigis bei S. Maria del Popolo. Wohl schon im Jahre 1507 hatte Julius seinen Bankier in die Familie della Rovere aufgenommen; und im gleichen Jahre hatte er ihm mit eigener Bulle eine Grabkapelle in S. Maria del Popolo übertragen¹⁰⁴. Chigi hatte diese Kapelle der Madonna

an dem ja auch die Seelenmessen der beiden Kardinäle gelesen wurden. Warum der Umbau und die Ausmalung der Kapelle erst um 1509/10 abgeschlossen waren, wie aus der Bezahlung für Dachdeckerarbeiten vom Juni 1509 und für Steinmetzarbeiten vom Dezember 1509 sowie aus Pinturichios Notiz vom Mai 1510 hervorgeht, ist schwer zu beantworten (Bruschi 1969, 911 f.; am 27. XII. 1509 quittiert der Steinmetz Francesco di Domenico aus Mailand dem Girolamo da Siena die stattliche Summe von 100 Dukaten „pro opere et labore factis in ecclesia sancte Marie de Populo“ [ASC, sez. LXVI, vol. 3, fol. 129 v]). Da die Grabschäfte der beiden Serliane wohl von einem älteren Bau übernommen sind, kann es sich dabei kaum nur um die Arbeiten an den beiden Fenstern des Mausoleumsjoches handeln). Vielleicht wartete man mit dem Umbau des Chores bis zur Vollendung der beiden Grabmäler. Es ist daher nicht auszuschließen, daß Bramantes Erweiterungsprojekt erst um 1507/08 seine endgültige Gestalt erhielt. Jedenfalls fällt auf, daß die häufigen Gottesdienste, die Julius aus verschiedenstem Anlaß in seiner Lieblingskirche abzuhalten pflegte, während der Jahre 1508/09 aussetzen (Cod. Chigi, L I 17, fol. 237 v. ss.). Im Januar 1510, als sich Julius wieder nach S. Maria del Popolo begibt, waren die Arbeiten wohl gerade abgeschlossen (loc. cit., L I 18, fol. 104). Der Plan für die neue Chorkapelle dürfte jedenfalls in kausalem Zusammenhang mit der Grablege des Ascanio Sforza stehen und bis in den Sommer des Jahres 1505, ja möglicherweise sogar bis in das Frühjahr 1504 zurückgehen, also in die Zeit vor Bramantes endgültigem Projekt für St. Peter.

⁹⁸ s. u. S. 52 f.

⁹⁹ J. Lohninger, S. Maria dell'Anima, die deutsche Nationalkirche in Rom, Rom 1909, 82; Frommel 1967/68, 119 ff.; Heikamp, op. cit. (s. Anm. 53).

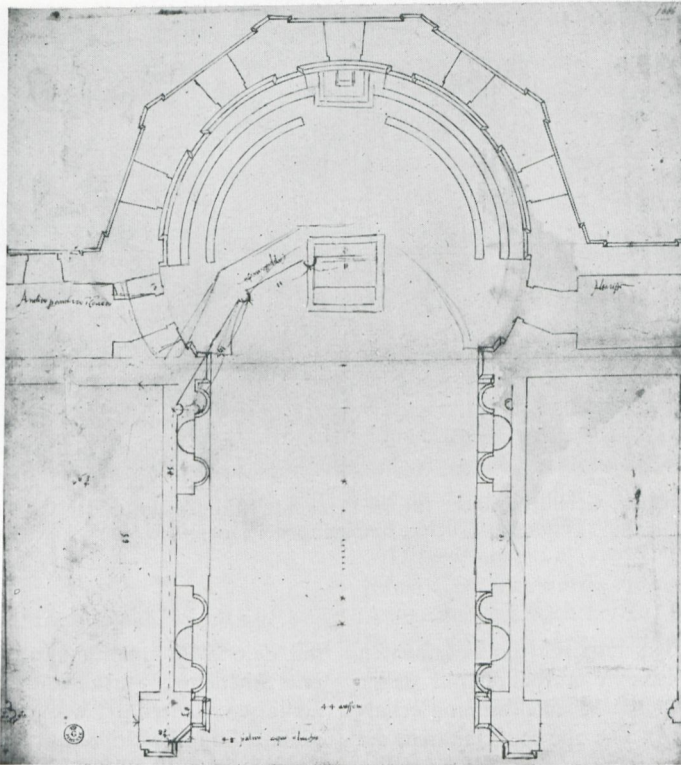
¹⁰⁰ Giovannoni 1959, fig. 199, 232.

¹⁰¹ Siebenhüner, op. cit. (s. Anm. 55), 236 ff., 264 f.

¹⁰² op. cit. 251, fig. 5; Montini 1957, 330; H. Siebenhüner, S. Maria degli Angeli in Rom, in: Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst 1955, 188, 200 f.

¹⁰³ Vgl. etwa auch den Gedanken auf A. da Sangallos Entwurf UA 181, das Grab des Piero dei Medici im Mönchschor der Abteikirche von Montecassino aufzustellen (Heikamp, op. cit., fig. 4).

¹⁰⁴ G. Cugnoni, Agostino Chigi il Magnifico, Rom 1878, 170; Shearman 1961 (s. Anm. 52), 148. Es ist kaum ein Zufall, daß die Republik Siena am 14. XII. 1507 „arx et oppidum hodie solo equatum vulgariter nuncupatum le Castellanie“, die sich bisher in Chigi- und Saracenibesitz befunden hatten, Julius als Abkömmling der „nobilissima domus de comitibus de Rubere de Glandaronibus“ „zurückgibt“ (Rom, Bibl. Casanatense, MS 4056, fol. 27 v s., Nr. XI: Notar Apocellus). Der



12. A. da Sangallo d. J., Entwürfe für die Erweiterung des Chores von S. Maria sopra Minerva (Florenz, Uffizien, Gabinetto dei Disegni UA 1313)

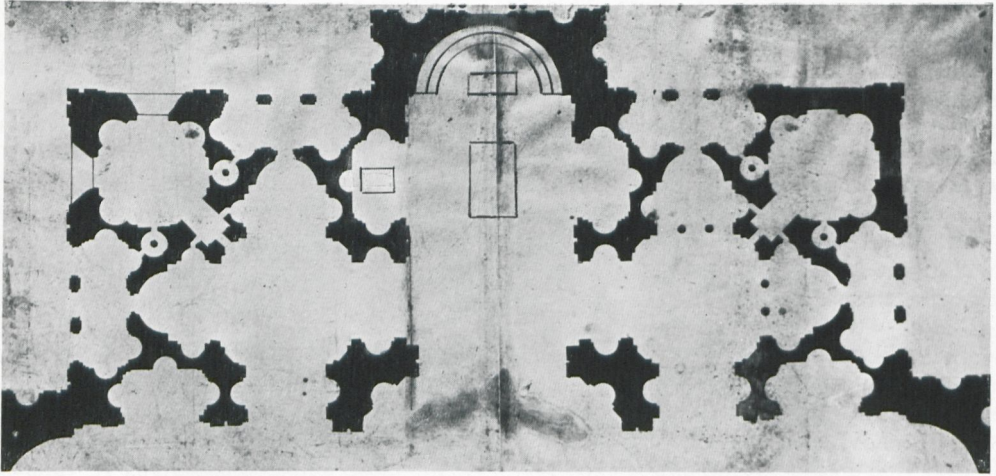
von Loreto geweiht und nicht umsonst den Geburtstag Mariä, den Titulus der Capella Iulia, zum Hauptfesttag der Kapelle erhoben. Schließlich hatte Chigi gegen 1512/13, als Julius gerade mit dem Projekt der Capella Iulia in die Öffent-

lichkeit getreten war, in Raffael einen Meister mit ihrem Neubau beauftragt, der die Idee des Gesamtkunstwerks, des Zusammenspiels von Architektur, Skulptur, Mosaik und Malerei in feinstem Detail und kostbarsten Materialien, noch über die Möglichkeiten der Capella Iulia hinauszuführen imstande war. So ist es schwerlich ein Zufall, daß Raffael die Kapelle dem Kuppelraum von St. Peter nachbildete und ihre flachen „Kreuzarme“ – und nicht etwa ihr Zentrum! – mit Pyramidengräbern versah.

Die Capella Iulia und die Planung des Neu-St. Peter vor Baubeginn

Wenn wir den Berichten Condivis und Vasaris glauben dürfen, dann müssen sich die ersten Entwürfe Bramantes und Giuliano da Sangallos ausschließlich mit der Neugestaltung der Chorpartie von St. Peter befaßt haben, einer Chorpartie

Vertrag wird in Chigis Haus in den Banchi abgeschlossen. Für Julius mag der Adelsnachweis schon wegen der Erbfolge seines Neffen Francesco Maria in Urbino von Bedeutung gewesen sein. Jedenfalls erklärt die Schenkung des Kastells, warum Julius die Übertragung der Kapelle in S. Maria del Popolo einer eigenen Bulle für wert erachtete. – Für die weitere Entwicklung des Mausoleumschores sei nur auf drei prominente französische Beispiele hingewiesen: die Kirche der Sorbonne mit dem Grab Richelieus, die Kirche des Collège des Quatre Nations mit dem Grab Mazarins und den Invalidendom, der möglicherweise zunächst als Mausoleum Ludwigs XIV geplant war (P. Reuterswärd, *The two churches of the Hotel des Invalides*, Stockholm 1965, 95 ff.).



13. Bramante, Grundrißprojekt für St. Peter mit Rekonstruktion der Capella Iulia (Florenz, Uffizien, Gabinetto dei Disegni, UA 1)

allerdings, die auf den ausgeführten Fragmenten des Projektes Nikolaus' V aufbaute und daher wie dieses ein Querhaus und eine Vierung erhalten sollte (Nr. 4, 5, 6). Die 200 000 Dukaten, die Julius im Frühjahr 1505 für diesen Bau bewilligt haben soll (Nr. 4), hätten für ein solches Projekt wohl gerade ausgereicht¹⁰⁵. Bislang sind keine Entwürfe aufgetaucht, die sich auf dieses Planstadium beziehen ließen.

Das nächste in den Quellen nachweisbare Projekt kennen wir lediglich aus der Weltgeschichte des Egidio da Viterbo (Nr. 8). Bramante habe versucht, den Papst zu einer Verlegung des Grabmals (nach Osten) zu veranlassen, um eine (zusätzliche?) süd-nördliche Eingangssache zu erhalten. Diese sollte sich am neronischen Obelisken, den man damals für den Obelisken des Julius Caesar hielt, ausrichten: „... Iulii pontificis templum augustissimum Iulii Caesaris monumentum... in vestibulo et ipso templi aditu haberet...“. Julius habe sich diesem Ansinnen energisch mit der Begründung widersetzt, „se sacra prophanis, religionem splendori, pietatem ornamentis esse praepositurum“. Wenn auch alle näheren Anhaltspunkte für ein solches Projekt fehlen, so wäre doch in dieser Planungsphase ein Zentralbau, dessen nördlicher Kreuzarm bis in das Areal westlich der Sixtinischen Kapelle gereicht hätte, denkbar¹⁰⁶. Und wenn sich auch die alte ostwestliche Eingangssache sicher nach wie vor auf den Petrusaltar orientiert hätte, so könnte Bramante doch beabsichtigt haben, die neue Süd-nordachse

mit dem „Monumentum Iulii Caesaris“ beginnen und mit dem „Mausoleum Iulii Pontificis“ enden zu lassen. Jedenfalls war das Ensemble der Capella Iulia mit Marienaltar, Kapitelchor und Sängerkapelle nicht notwendigerweise an den Westchor gebunden.

Die dritte bekannte Planungsphase wird durch Bramantes Grundrißfragment UA 1 und Caradossos zugehörige Baumünze repräsentiert und muß in den Herbst des Jahres 1505 gefallen sein (Abb. 13). Denn erst nachdem Caradosso Ende Oktober 1505 von Mailand nach Rom gereist war, konnte die inschriftlich in das Jahr 1506 datierte Baumedaille entstehen, die so weitgehend den Außenbau von UA 1 wiedergibt und die wohl für die Grundsteinlegung eines Zentralbauprojektes zu Beginn des Jahres 1506 vorgesehen war¹⁰⁷ (Abb. 14). Daß hier an einen Zentralbau gedacht war, wird durch den in Maßen wie Typus weitgehend analogen Grundrißentwurf UA 8 recto des zweiten päpstlichen Architekten Giuliano da Sangallo bestätigt¹⁰⁸. Nach Metternichs Berech-

¹⁰⁵ Zu den Kosten des Ausführungsprojektes vom Frühjahr 1506 s. Frommel 1976, 73 f., Anm. 28 b.

¹⁰⁶ Vgl. etwa Letarouilly, op. cit., I, T. 17 (wo UA 1 maßstäblich zu groß wiedergegeben ist), T. 25.

¹⁰⁷ F. Graf Wolff Metternich, Die Erbauung der Peterskirche zu Rom im 16. Jahrhundert, Wien/München 1972, 35, T. 1; s. u. Anm. 111.

¹⁰⁸ op. cit., 37, T. 9.



14. A. Caradossa, Baumédaille für Neu-St. Peter

nungen hätte Bramantes Projekt eine Reihe von Bedingungen erfüllt, die auch für die meisten nachfolgenden Entwürfe aus der Zeit vor Baubeginn verbindlich blieben¹⁰⁹:

1. Die von Nikolaus V begonnenen Fundamente des westlichen Chorarms wären partiell genutzt worden.

2. Der Obelisk im Südosten, der vatikanische Palast im Norden sowie Atrium und Benediktionsloggia im Osten wären unangetastet geblieben¹¹⁰. In der Tat fehlt auf dem Münzbild jede Spur einer Benediktionsloggia.

3. Der Neubau hätte das Terrain der alten Basilika mit Ausnahme der ersten Langhausjoche einbezogen; er hätte die Funktionen von Alt-St. Peter sowie die geplanten des Nikolauschores im wesentlichen übernehmen können¹¹¹.

Das Projekt UA 1 ist mit Sicherheit zu einem Zeitpunkt entstanden, als Julius sein Grabmal in St. Peter aufzustellen gedachte, und so dürfen wir davon ausgehen, daß es nach wie vor in der Zone des Nikolauschores, d. h. also im westlichen Chorarm, untergebracht werden sollte. Die Kreuzarme von UA 1 unterscheiden sich aber vom ausgeführten Chorarm (Abb. 5, 10, 11) vor allem durch folgende Punkte: Sie besitzen ein zweites Zwischenjoch, das sich in Arkaden auf die Nebenzentren des Kreuzkuppelsystems öffnet; das anschließende, vor der Apsis gelegene Joch ist mit zwei seitlichen Anräumen (ca. 6,70 × 11,10 m) versehen; die Apsis besitzt ein zentrales Portal und wird innen nicht von Doppelpilastern gegliedert.

Der architektonisch wie funktionell wahrscheinlichste Aufstellungsort für das Grabmal war wohl das zwischen den Arkaden und der Apsis gelegene Joch. Seine Anräume verhalten sich ähnlich zum Grabmal wie die Mauernischen des ausgeführten Chorarmes (Abb. 5, 11). Für den Marienaltar bliebe das Zentrum der Apsis, für das Chorgestühl – ähnlich wie in S. Maria del Popolo – die nackte Apsiswand, wobei das ohnedies nicht sehr sinnvolle Westportal fortfallen konnte¹¹² (Abb. 15). Wäre das Kapitel in einem der beiden Anräume untergebracht worden, so hätte nur ein Teil der Kanoniker visuellen Kontakt mit den Altären gehabt – und ein solcher Kontakt war unverzichtbar. So ist es denkbar, daß die Grabmäler der alten Sixtuskapelle in die beiden Anräume übertragen werden sollten. Deren Arkaden hätten dann für den Einbau von Sängertribünen zur Verfügung gestanden.

Diese Anordnung der Capella Iulia im westlichen Chorarm würde die eigenartige Gestalt des Außenbaus erklären helfen. Auf der Baumédaille ist die Apsis dem kastenförmigen Kreuzarm in Form einer selbständigen Kapelle mit Erdgeschoß, Tambur, Kuppel und Laterne vorgelagert¹¹³. Mit

¹⁰⁹ Wolff Metternich 1975, fig. S. 13.

¹¹⁰ Auf H. Schedels Holzschnitt von 1493 (Bruschi 1969, fig. 200) besitzt die Benediktionsloggia Pauls II noch ein provisorisch gedecktes Obergeschoß. Albertini (s. Anm. 97), zufolge wurde sie unter Alexander VI und Julius II weitergeführt, wobei das zweite Obergeschoß mit seiner Pilastergliederung und seiner Eckverkröpfung wohl auf Bramante zurückgeht. Diese Eckverkröpfung findet sich nur an der nördlichen Ecke (Bruschi 1969, fig. 462), und tatsächlich deutet eine Notiz vom 6. IX. 1505 daraufhin, daß die Loggia nach Süden verlängert werden sollte (Nr. 11). Im Oktober 1505 spricht P. de Grassis von einer Tür, „que est in aditu logie discoperte queque est supra logiam benedictionis“ (Cod. Chigi, L I 17, fol. 631 v).

¹¹¹ Es wurde vermutet, UA 1 könne nicht dem von Egidio da Viterbo beschriebenen Projekt identisch sein (Bruschi 1969, 890; Wolff Metternich 1975, 37, Anm. 13). Dies ist schon deshalb unwahrscheinlich, weil der Papst kaum den Auftrag zur Prägung einer Medaille erteilt hätte, die ein a priori verworfenes Projekt festhielt.

¹¹² Eine ähnliche Anordnung eines zweiten Choraltars sowie des Chorgestühls kehrt auf dem wenig späteren Projekt UA 3 (s. u. S. 56 ff., Abb. 19) sowie auf den gegen 1516/17 entstandenen Entwürfen UA 254 r und UA 37 r A. da Sangallos d. J. wieder (Wolff Metternich 1972, T. 35, 80).

¹¹³ Zu den verschiedenen Versionen der Medaille s. G. F. Hill, A corpus of italian medals of the Re-



15. Rom, S. Maria del Popolo, Chorarm

diesen Elementen tritt die Apsiskapelle in unmittelbare Analogie zum Zentrum der gesamten Anlage, wo ebenfalls Tambur, Kuppel und Laterne über einem breiteren Sockelbau aufwachsen. Bramante könnte also eine mehr als nur formale Analogie zur Hauptkuppel angestrebt haben, indem er mit der Mausoleumskapelle Julius' II die Mausoleumskapelle des Apostelfürsten in kleinem Maßstab wiederholte. Er hätte damit eine enge Beziehung zwischen Petrus und seinem Nachfolger hergestellt, ohne den hierarchischen Abstand

zu verwischen. Eben dieser Abstand zwischen Petrus und Julius wäre aber nicht gewahrt geblieben, wenn das Juliusgrab seinen Platz über dem Petrusgrab oder im Zentrum des Hauptkuppelraumes gefunden hätte¹¹⁴. Es ist nicht auszu-

bringen, ist einzuwenden, daß dann kaum eine Verbindung des Grabmals mit Altar, Kapitel und Sängern möglich gewesen wäre (Wolff Metternich 1975, 25 ff., Abb. 10), daß die Gestalt des Kreuzarmes mit seinen ungewöhnlichen Anräumen unerklärt bliebe und das tiefrechteckige Grabmal in den zentralisierten Nebenkuppelräumen keine architektonische Entsprechung gefunden hätte. – Neuerdings haben sich C. A. Isermeyer (Das Michelangelo-Jahr 1964 und die Forschungen zu Michelangelo als Maler und Bildhauer von 1959–1965, in: Zeitsch. f. Kunstgesch. 1965, 328) und A. Schiavo (Il San Pietro del Rossellino e il monumento di Giulio II, in: Studi Romani 1963, 693 ff.) auf Condivi fußend wieder für ein Aufstellung des Grabmals im Chorarm ausgesprochen.

naissance before Cellini, London 1930, 170 f., Nr. 657–660; Bruschi 1969, 892 f., Anm. 20 mit weiterer Bibl.

¹¹⁴ Tolnay 1954, 19 ff.; H. Saalman, Neu-St. Peter 1505–1514, in: Sitzungsberichte der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft zu Berlin, N. F., Heft 17 (1968/69), 3 ff.; von Einem 1973, 50, 252, Anm. 8 mit weiterer Bibl. – Gegen den Vorschlag, das Grabmal unter einer der Nebenkuppeln von UA 1 unterzu-

schließen, daß Grabkapellen späterer Päpste in den beiden Querarmen von UA 1 (ohne Kapitellchor und Sängerkapelle) die Balance des Zentralbaus aufrecht erhalten sollten. Im Eingangsbereich wird man schon aus rituellen Gründen auf größere Freigräber verzichtet haben.

Trotz aller stilistischen Unterschiede ist das Raumprogramm von G. da Sangallo Zentralbautentwurf UA 8 r mit dem von UA 1 identisch¹¹⁵. An die Stelle der kapellenartigen Anräume des Apsisvorjoches von UA 1 treten halbrunde Nischen. Für die Anordnung von Altar, Chorgestühl und Grabmal bietet sich das gleiche Schema wie für UA 1 an; das Sixtusgrab und die Sängertribüne wären in den seitlichen Rundnischen des Apsisvorjoches ebenfalls unterzubringen gewesen. Für den Außenbau ist allerdings eine ähnlich differenzierte Veranschaulichung der Doppelfunktion von Neu-St. Peter, wie wir sie im Münzbild sehen, kaum denkbar. Der Obelisk, an dem Bramante so viel lag, wäre dem blockhaften Außenbau zum Opfer gefallen. Dennoch kann gerade UA 8 r bestätigen, daß UA 1 alles andere als ein „Idealprojekt“ darstellt und daß der Papst offenbar seine Realisierung ins Auge gefaßt hatte¹¹⁶.

Wieso man dann noch nach Prägung der Baumedaille unvermittelt vom Zentralbau zum Längsbau überging, ist schwer zu entscheiden¹¹⁷. Vielleicht kam der Anstoß sogar von dem Außenseiter Fra Giocondo, der seinen durch und durch venezianischen Entwurf UA 6 kaum an Ort und Stelle konzipierte¹¹⁸ (Abb. 16). Metternichs Berechnungen zeigen, daß sich der Chorarm von UA 6 weniger gut mit den Fundamenten Nikolaus' V in Einklang bringen läßt als bei den Projekten UA 1 und UA 8 r¹¹⁹. Doch die umliegenden Bauten wurden berücksichtigt, das Gelände von Alt-St. Peter einbezogen, die wichtigsten Funktionen erfüllt. Das Juliusgrab hätte unter der Kuppel des Chorarms aufgestellt werden können, das Chorgestühl und der Marienaltar im Apsisrund.

Den Entwurf des Fra Giocondo scheint nun ein wenig glückliches Projekt im Codex Coner vorzusetzen, dessen additiver Schematismus und dessen Details G. da Sangallo nahestehen¹²⁰ (Abb. 17). Wie jener besitzt er ein fünfschiffiges Langhaus mit quadratischen Pfeilern, halbrunden Kapellen und langgestreckter Vorhalle sowie einen Chorumgang und quadratische Anräume; Bramantes Nebenkuppeln sind auf kleine Eckzellen reduziert. Doch auch hier bleiben die räumlichen Voraussetzungen für die Capella Iulia er-

halten: Das Grabmal konnte in dem breiten Rechteckjoch vor der Apsis untergebracht werden, die Sängertribünen in den seitlichen Arkaden, Marienaltar und Chorgestühl im Apsisrund. Das Fehlen direkter Lichtquellen und geschlossener

¹¹⁵ Wolff Metternich 1972, 37, T. 9.

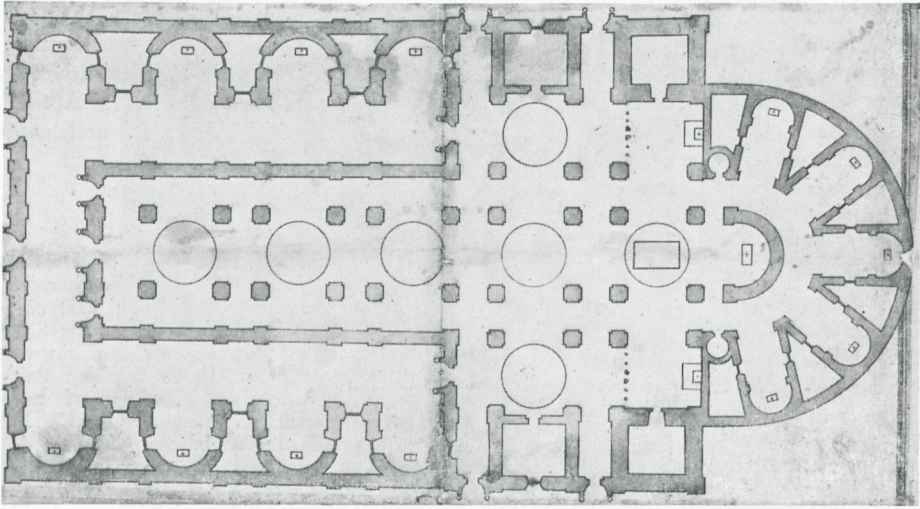
¹¹⁶ Die Skizze UA 104 v (Wolff Metternich 1972, fig. 124) muß sich, falls die Interkomplunien des umgebenden Hofes wörtlich zu nehmen sind, auf einen wesentlich kleineren Bau als St. Peter beziehen, möglicherweise sogar auf einen Profanbau mit zugeordneter Kirche wie den Pal. dei Tribunali in Rom. – Die vier Entwürfe in der Albertina in Wien, deren einen schon W. Lotz überzeugend G. da Sangallo ab- und A. da Sangallo d. J. zugeschrieben hat, waren kaum für St. Peter bestimmt (Wolff Metternich 1972, fig. 4, 5, 6, 123; L. H. Heydenreich und W. Lotz, *Architecture in Italy 1400 to 1500*, Harmondsworth 1974, Abb. 173; Wolff Metternich 1975, 12). Ihr zentralisiertes System und ihre Gesamttiefe von ca. 200 palmi (kaum braccia!) lassen sich vielmehr mit der ersten Planungsphase für S. Giovanni dei Fiorentini in Verbindung bringen (Heydenreich-Lotz, op. cit., 195 ff.). Eine Datierung um 1514–18 würde nicht nur dem komplexen Fassadensystem, sondern auch dem entwickelten Entwurfsverfahren von Grundriß, Aufriß und Schnitt besser entsprechen, das sich um 1505/06 noch nirgends nachweisen läßt (vgl. Frommel, *Der römische Palastbau der Hochrenaissance*, Tübingen 1973, I, 8, wo die Gruppe noch G. da Sangallo zugeschrieben wird).

¹¹⁷ Die fünf bekannten Baumünzen Julius' II aus den Jahren 1504–1509 (Cortile del Belvedere ca. 1504, St. Peter 1505/06, Civitavecchia 1508, Pal. dei Tribunali 1508, Loreto 1509 [Weiss 1965, s. o. Anm. 48]) zeigen weder ein „Idealprojekt“ noch das Ausführungsprojekt, sondern frühere, z. T. offenbar noch nicht ganz ausgereifte Planstadien. Das mag einmal auf die Ungeduld des Papstes zurückzuführen sein, der die Baumünzen in Auftrag gab (und die Grundsteinlegung festsetzte?), bevor das Ausführungsprojekt vorlag; und zum andern auf Bramantes Planungsmethode und seine Neigung, ein Projekt bis zum letzten Augenblick zu verändern. – Am 10. IV. 1510 schenkte Julius der Eleonara Gonzaga während eines Rombesuches „cinque medaglie d'oro nell'una delle quali di valor di circa dieci ducati ve è impronta la testa di Sua Beatitudine col roverso della fabrica de Santo Piero, su l'altre tutte di minor prezzo l'altri edificij fatti per la medesima...“ (A. Luzzio, Federico Gonzaga ostaggio alla corte di Giulio II, in: *Archivio d. Società Romana d. Storia Patria* 1886, 561, Anm. 1).

¹¹⁸ Wolff Metternich 1972, 35, fig. 3.

¹¹⁹ Wolff Metternich 1975, 28 ff.

¹²⁰ Wolff Metternich 1972, 65 f., fig. 120; der Sakristeiraum zwischen dem Chorarm und dem rechten Querarm erinnert an die Vorhalle der Sakristei von S. Spirito in Florenz. Zahlreiche Pentimenti zeigen, daß es sich um kein völlig ausgereiftes Projekt handeln kann.



16. Fra Giocondo, Grundrißprojekt für St. Peter mit Lageskizze des Juliusgrabes (Florenz, Uffizien, Gabinetto dei Disegni, UA 6)

Wandflächen bedeutete für die Capella Iulia schwerlich eine Verbesserung.

Ähnliches gilt für die Projekte UA 20 und UA 8 verso, die während der gleichen Wochen entstanden sein dürften¹²¹ (Abb. 18). Allerdings versucht Bramante, Neuerungen wie Langhaus, Umgänge und große Außenordnung, die seine Projekte mit UA 6 und Cod. Coner, fol. 17 verbinden, durch Kreuzkuppelsystem, eingespannte Vestibüle und eine expansive Räumlichkeit an UA 1 anzunähern.

Erste Anzeichen einer spürbaren Reduktion dieser grandiosen Ideen werden in dem Projekt UA 3 sichtbar, das – falls die Skizze auf verso für das gleiche Projekt bestimmt sind – ebenfalls einen Longitudinalbau mit einem bramantesken Kreuzkuppelsystem verbindet, auf Umgänge, Ecktürme und Vestibüle jedoch verzichtet¹²² (Abb. 19). Es stammt wahrscheinlich von der Hand des Zimmermanns Antonio di Pellegrino, des damals vielleicht nächsten Assistenten Bramantes, und seine zahlreichen Alternativen zeigen, welchen Anteil die Werkstatt an der komplexen Planung gehabt haben muß. Die Innengliederung des Chorarms lehnt sich an UA 8 r an. Erstmals sind zwei Hauptaltäre eingetragen: der Petrusaltar unter dem Triumphbogen und ein Altar im Zentrum der Apsis, wahrscheinlich der Marienaltar der Capella Iulia. Ein konzentrischer Viertelkreis

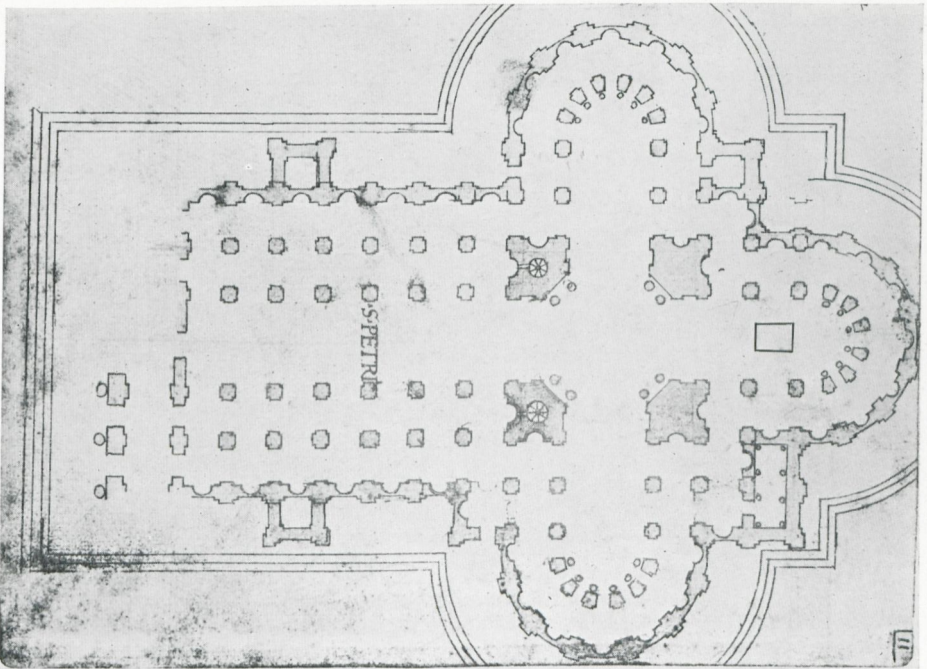
im Apsisrund könnte das Chorgestühl andeuten; das Apsisportal von UA 1 und UA 8 r ist verschwunden. Die gegenüber allen früheren Projekten drastische Verkürzung des Chorarmes bei gleichzeitiger Beibehaltung des Kreuzkuppelsystems ließ allerdings für Michelangelos Grabmal wenig Spielraum. Der einzige sinnvolle Standort zwischen den beiden Altären ergibt keine befriedigende Beziehung zum System der Basilika.

So war es nur konsequent, im Ausführungsprojekt vom Frühjahr 1506 die seitlichen Durchgänge zu den Nebenkuppeln zu schließen und damit den Kreuzkuppelgedanken überhaupt preiszugeben. Nun wurden die Mauern des Chorarmes mit den Fundamenten Nikolaus' V weitgehend in Deckung gebracht¹²³ (Abb. 5, 10, 11). Durch seine

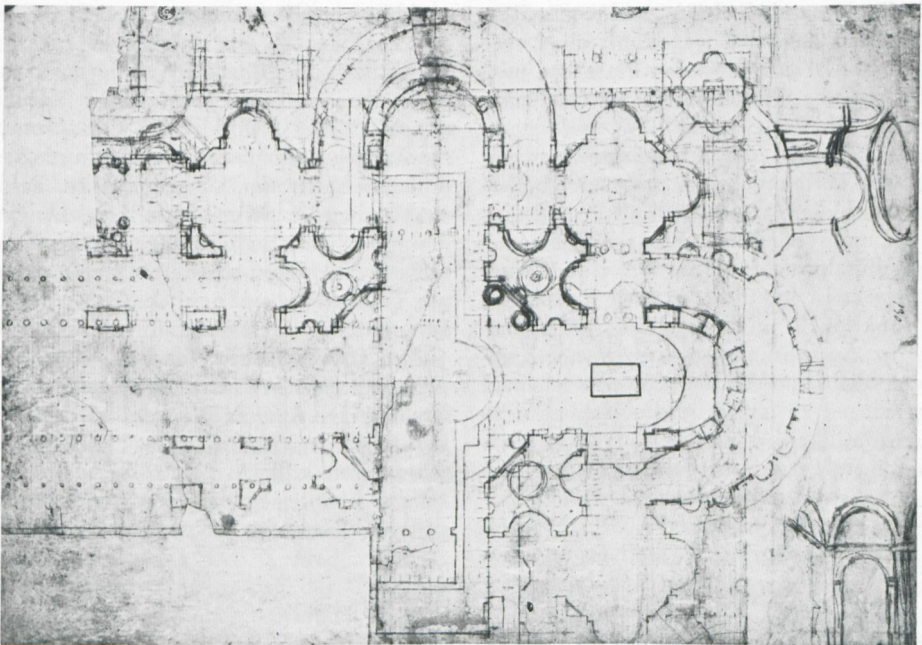
¹²¹ Wolff Metternich 1972, 37, T. 10f.; L. H. Heydenreich, Bramante's „Ultima Maniera“ in: Essays in the history of architecture presented to Rudolf Wittkower, London 1967, 60 ff.; Bruschi 1973, 251; Wolff Metternich 1975, 84 ff. Der Zeichenstil von UA 8 v zeigt ausgesprochene Ähnlichkeit mit der Skizze UA 136 v, die nur Bramante selbst zugeordnet werden kann (Frommel 1973, II, 330, T. 146b).

¹²² Wolff Metternich 1972, fig. 7 f.; Frommel 1973, II, 330.

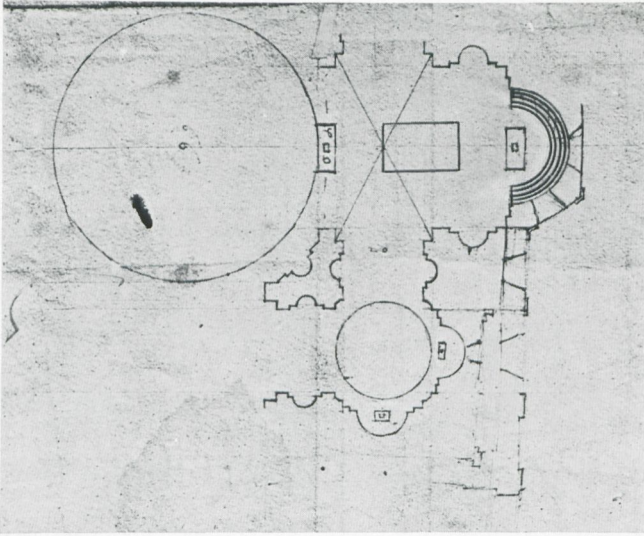
¹²³ Wolff Metternich 1975, 49 ff., fig. 28.



17. Giuliano da Sangallo (?), Grundrißprojekt für St. Peter mit Lageskizze des Juliusgrabes (London, Soane Museum, Cod. Coner, fol. 17)



18. Bramante, Grundrißprojekt für St. Peter mit Lageskizze des Juliusgrabes (Florenz, Uffizien, Gabinetto dei Disegni, UA 20)



19. Bramantewerkstatt (Antonio di Pellegrino), Grundrißprojekt für St. Peter mit Rekonstruktion der Capella Iulia (Florenz, Uffizien, Gabinetto dei Disegni, UA 3 r)

völlige Freilegung konnten die Seitenwände in großen Arkadenfenstern geöffnet werden, die erst eine wirklich befriedigende Beleuchtung des Grabmals gewährleisteten. Der Raum zwischen Petrusaltar und Nikolausapsis ließ sich zu einem weiten Joch ausgestalten, das für Chorgestühl, Sängertribüne und Grabmal ausreichenden Platz bot und die architektonische Verankerung des Grabmals erlaubte.

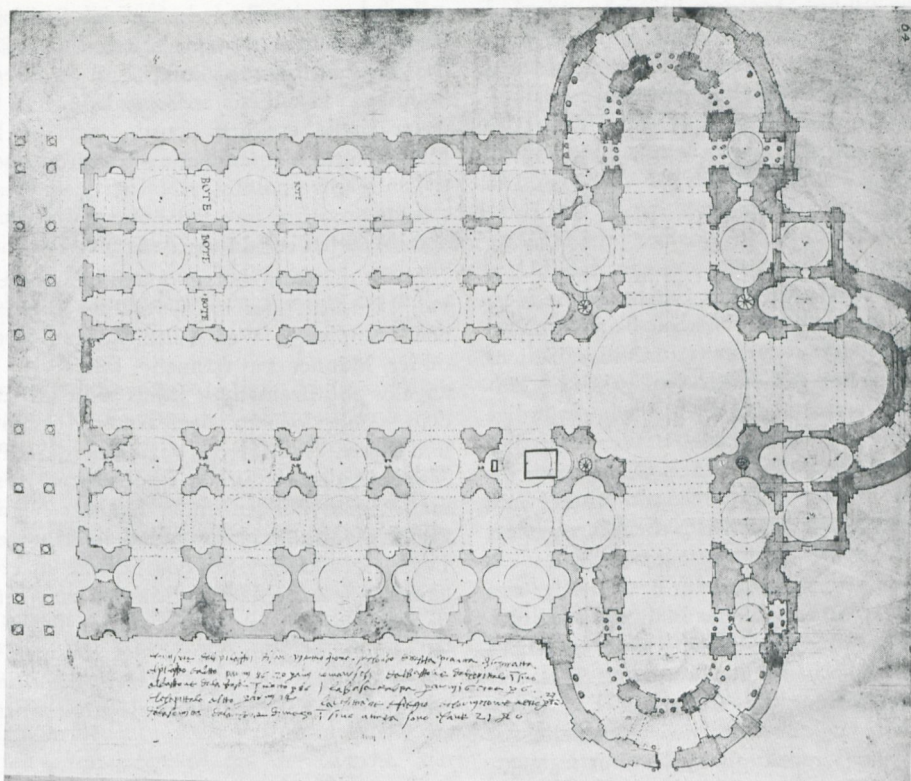
Doch die Preisgabe des Kreuzkuppelsystems, der Vestibüle, Turmkapellen und Umgänge läßt sich kaum durch die Capella Iulia allein motivieren. Der Planungsverlauf von UA 1, UA 8 r und den Longitudinalprojekten über UA 3 zum Ausführungsprojekt ist letztlich der einer Reduktion auf die funktionell unabdingbaren Teile. Der Chorarm des Ausführungsprojektes war wesentlich billiger; die Finanzierungsprobleme scheinen Julius gezwungen zu haben, seinen Neubau drastisch einzuschränken, wollte er ihn selbst noch vollendet sehen. Tatsächlich deuten die wenigen übrigen Anhaltspunkte, die über die weitere Gestalt der Ausführungsprojektes Auskunft geben können, darauf, daß auch sein Querhaus und sein Langhaus im Sinne einer solchen Reduktion vorzustellen sind¹²⁴.

Für Michelangelo, der von Anfang an den Nikolauschor als Aufstellungsort seines Grabmals vorgeschlagen hatte, mußte das Ausführungsproj-

jekt einen Sieg bedeuten, für Bramante eine schwere Niederlage. Denn wenn Bramante schon nicht mit der Orientierung der Basilika auf die Achse des Obelisken durchgedrungen war, so hatte er doch versucht, wenigstens zwei für seine künstlerische Eigenart charakteristische Ideen zu verwirklichen: nämlich einen völlig ausbalancierten Zentralbau und das hierarchische Kreuzkuppelsystem (UA 1). Und als er den Zentralbau in einen Longitudinalbau verwandeln mußte, diente ihm das Motiv der Umgänge dazu, das Prinzip raumweiterender Seitenschiffe vom Langhaus auf die Kreuzarme zu übertragen. Alle diese architektonischen Ideen scheiterten am Realismus und am Traditionsbewußtsein des Papstes, auch wenn Bramantes Suggestionskraft und die „Bauwut“ Julius' II beinahe zur Verwirklichung des Münzprojektes geführt hätten¹²⁵. Aber so wie Michelangelo einen Impuls für den Ausbau des Nikolauschores gegeben hatte, so wie Bramante dann Julius vom völligen Neubau der Basilika überzeugen konnte, so mag Michelangelo seinerseits den hochfliegenden Plänen Bramantes entgegen-

¹²⁴ Frommel 1976 (s. Anm. 3), 72 ff., 81 ff.

¹²⁵ Zur Bauwut Julius' II s. vor allem Vasari (Nr. 7) im positiven und Panvinio (Nr. 9) im negativen Sinne.



20. Giuliano da Sangallo, Grundrißprojekt für St. Peter mit Lageskizze des Wandgrabes (Rom, Bibl. Vaticana, Cod. Barb. lat. 4424, fol. 56 v)

gewirkt und auf einen Chorarm in der Art des ausgeführten gedungen haben. Jedenfalls ist nicht auszuschließen, daß der Haß Bramantes, der in dem Brief Rossellis vom 10. V. 1506 zum Ausdruck kommt (Nr. 41) und über den sich Michelangelo sein Leben lang beschwerte, bereits die Reaktion auf seine Niederlage bei der Planung von Neu-St. Peter darstellte. Und wenn Bramante auch nicht die Eliminierung des Grabprojektes erreichte, wenn er auch bis zu seinem Tode am architektonischen Gehäuse für Michelangelos Grabmal tätig sein mußte: bei der verzögerten Ausführung des Grabmals könnte sein Einfluß auf Julius durchaus eine Rolle gespielt haben.

Nach dem Tod Julius' II nahm die Planung bald eine neue Richtung. Leo X Medici konnte nicht daran interessiert sein, daß der Chor der Hauptkirche der Christenheit zu einem Mausoleum seines mächtigen Vorgängers ausgestaltet wurde. Der Vertrag vom 6. V. 1513, in dem die Erben Julius' II mit Michelangelo statt eines Frei-

grabes ein Wandgrab verabreden, beweist, daß Bramantes Chorarm nun nicht mehr als Grabkapelle zur Verfügung stand¹²⁶. Inspiriert wohl durch verlorene Erweiterungsprojekte Bramantes

¹²⁶ Tolnay 1954, 32 ff.; von Einem 77 ff., 257 f. mit Bibl. Daß das Wandgrab nun eine „cappelletta“ mit der Madonna erhält, erklärt sich aus der Reduktion der Capella Iulia und ihres Marienpatrociniums auf ein Grabmal und hat wohl nichts mit einer christlicheren Einstellung des alten Julius oder seiner Erben zu tun (vgl. etwa E. Panofsky, *Studies in iconology*, New York 1962, 198; F. Hartt, *Lignum vitae in medio paradisi*, *The Stanza d'Eliodoro and the Sistine ceiling*, in: *Art Bulletin* 1950, 116 ff., 217, Anm. 215). Eine Kopie Amatis des Vertrags vom 6. V. 1513 nach einer verlorenen Akte des Notars F. Vigorosi befindet sich im MS 4056, Nr. LVIII der Bibl. Casanatense). – Eine Originalversion des Vertrages für das Grabmal von 1516 befindet sich in: Rom, Arch. Stor. Capit., sez. LXVI, *Istrumenti*, vol 27, fol. 28 v ss.

müssen wenig später, zwischen Frühjahr 1513 und Juni 1514, die Projekte UA 7, UA 9 und Cod. Barb. lat. 4424, fol. 56 v entstanden sein, in denen G. da Sangallo entweder die seitlichen Arkadenfenster des Chorarms verstellt (UA 7, UA 9) oder den ganzen Chor mit einem Umgang ummantelt (Cod. Barb. lat. 4424, fol. 56 v)¹²⁷ (Abb. 20). Die Ausdehnung der Kreuzarme durch Umgänge (UA 7, Cod. Barb.) oder Zwischenjoche (UA 9), die Verlängerung des Langhauses auf fünf (UA 7, Cod. Barb.) bis sieben Joche (UA 9), seine Verbreiterung durch quadratische Seitenkapellen (UA 7, Cod. Barb.) oder zwei zusätzliche Seitenschiffe (UA 9) und schließlich eine antikische Säulenvorhalle verraten, daß Leo eine aufwändige Neuplanung eingeleitet hatte¹²⁸. Wenn im Juli und August 1514 unter Raffaels Oberleitung die Fundamente für die „Fra Giocondo-Nische“ und die westlichen anschließenden Nebenräume gelegt werden, zeigt dies, daß damals nicht an ein Kreuzkuppelsystem gedacht war und daß der von Serlio Raffael zugeschriebene Plan ein Idealprojekt darstellt¹²⁹. Begnügte sich Raffael um 1514 also offenbar noch damit, Bramantes Westchor durch Ummantelung im Außenbau den neuen Querarmen anzugleichen, so kehrte er dann seit etwa 1517 zum Kreuzkuppelsystem mit segmentförmigen Umgängen zurück, das heißt aber zu den Ideen von Bramantes UA 20¹³⁰. Damit fielen im Chorarm nun auch die wenigen Wandflächen fort, die 1513/14 allenfalls für die Aufstellung des Wandgrabes in Frage gekommen wären. Wahrscheinlich hatte man es schon damals aus dem Chorarm verbannt¹³¹. Zweifellos folgte Raffael mit der Rückkehr zum Kreuzkuppelsystem der inneren Logik des Baufragmentes. Auch für Bramante kann das Ausführungsprojekt nur einen unbefriedigenden Kompromiß zwischen den eigenen Idealen und den Wünschen, Vorstellungen und Möglichkeiten Julius' II bedeutet haben.

Als dann Michelangelo 1546 die Bauleitung von St. Peter übernahm, eliminierte er die kaum begonnenen Umgänge der Kreuzarme wieder¹³². Aber er tat dies unter ausdrücklicher Berufung auf Bramante, dessen Projekt „einfach und klar, licht und von allen Seiten freistehend, so daß es keinen Teil des Vatikanpalastes beeinträchtigte“, gewesen sei¹³³. Dabei dachte er kaum an den weitverzweigten Organismus des Münzprojektes, sondern an das Ausführungsprojekt vom Frühjahr 1506, an dessen Genese er selbst beteiligt gewesen war. Indem er einen axialsymmetrischen Kreuzkuppelbau mit einer kontinuierlichen Kolossal-

ordnung ummantelte, schuf er eine Synthese zwischen Bramantes Münzprojekt und dem Chorarm des Ausführungsprojektes. Und während das Juliusgrab in reduzierter Gestalt und an bescheidener Stelle errichtet wurde, war es letztlich Michelangelo, der Bramantes Ideen zu einem partiellen Sieg verhalf.

Julius II und St. Peter

So ist die Entstehungs- und Planungsgeschichte von Neu-St. Peter nicht von der Eigenart und den komplexen Wechselbeziehungen vor allem dreier Männer zu trennen: Julius' II, Michelangelo und Bramantes. Julius fühlt sich als Papst dem König Salomo, dem Apostelfürsten Petrus und dessen Nachfolgern verpflichtet, als Pontifex Maximus den römischen Imperatoren¹³⁴, als Humanist und großdenkender Bauherr Nikolaus V, als Humanist, Bauherr und della Rovere Sixtus IV; als Nachfolger der Borgia bekennt er sich zu einer imperialen Machtpolitik und zu einer Selbstdarstellung, wie sie kein früherer Papst gewagt hatte. Die Rückgewinnung des Heiligen Landes, die Bekehrung der Ungläubigen, die Wiederherstellung des Kirchenstaates als Kern eines päpst-

¹²⁷ Wolff Metternich 1972, 39 f., fig. 18–20.

¹²⁸ Frommel 1976, 73 f.

¹²⁹ Die Anfügung der Fra Giocondo-Nische erfolgte wohl in Analogie zu den vergrößerten Seitenkapellen. Die beiden Anräume westlich der Fra Giocondo-Nische sollten wohl die Ecken zwischen den halbkreisförmigen Umgängen der drei Kreuzarme in der Flucht der Langhauswände bzw. des Zentrums der Chorapsis blockhaft ausfüllen (vgl. UA 9); zum Serlioplan s. Wolff Metternich 1975, 45 ff., Abb. 2.

¹³⁰ Wolff Metternich 1972, 52, fig. 71.

¹³¹ Zur Frage der Aufstellung des Wandgrabprojektes von 1513 s. von Einem 1973, 78, 258, Anm. 14. Da die Höhe des Sockelgeschosses mit 17 palmi wesentlich über der Piedestallhöhe der großen Innenordnung Bramantes (13,5 p.) liegt, bietet sich die Aufstellung vor einer der zahlreichen 40 p.-Nischen an. Ihr Kämpfergesims setzte 51³/₄ über dem Fußboden an, gerade hoch genug für die mutmaßliche Höhe des Wandgrabes von 1513 (vgl. die Maße auf A. da Sangallos d. J. Aufriß UA 60 r bei Metternich 1972, fig. 66). Bei einer Aufstellung in den Durchgängen zwischen Langhaus und Seitenschiff hätten das Grabmal und der zugehörige Alrar für die Seelenmessen einander gegenübergestellt werden können.

¹³² Ackerman 1964 (s. Anm. 57), 90 ff.

¹³³ Die Briefe des Michelagnolo Buonarroti, übers. von K. Frev, Berlin 1907, 199 ff.

¹³⁴ Zur Identifizierung Julius' II mit den römischen Kaisern s.

lichen Italien, die Reform der Kirche und die Reorganisation der Kurie sind die Grundpfeiler der Politik Julius' II. Rom ist das Zentrum dieser Politik und Neu-St. Peter ihr sichtbarer Ausdruck.

Alle diese Vorstellungen konnten aber erst Gestalt annehmen, nachdem Julius in Michelangelo den kongenialen Bildhauer und in Bramante den kongenialen Architekten gefunden hatte. Michelangelo entwirft ihm ein „Mausoleum“, das mit den Sieben Weltwundern konkurriert, das selbst die prächtigsten Grabmäler der avignonesischen Päpste hinter sich läßt und das ihn als Kriegsherrn wie als Mäzen, als aktiven Führer wie als kontemplativen Priester, als ruhmreichen Sterblichen wie als geläuterte Seele verherrlicht. Dieses Grabmal ist integraler Bestandteil der neuen Chorkapelle, in der er das Vermächtnis Nikolaus' V mit jenem Sixtus' IV, den funktionell notwendigen Chor mit der Marienkapelle der della Rovere vereinigt. Bramante und Giuliano da Sangallo arbeiten Entwürfe für die architektonische Realisierung der Chorpartie aus, und es gelingt Bramante, den Papst zu einem Neubau der gesamten Basilika zu überreden; einem Neubau, der der religiösen Bedeutung des Petrusgrabes wie der erneuerten imperialen Macht der Kirche, der Funktion der Capella Iulia wie Bramantes Utopie eines zentralisierten Kreuzkuppelbaus gerecht werden soll. Julius besinnt sich auf seine päpstliche Verantwortung und verurteilt zunächst die Unterordnung des Petrusgrabes unter den Gedanken eines Templum Iulium, dann das formal vollkommene, aber funktionell nicht optimale und die römische Tradition negierende Kreuzkuppelsystem. Er zwingt Bramante, zum Ausgangspunkt zurückzukehren, nämlich zur Vollendung des Chores Nikolaus' V und damit der für Michelangelo besten Lösung. Die Ausführung des Grabmals wird seit Baubeginn aus finanziellen, persönlichen oder politischen Gründen zurückgestellt: Die „Tragödie“ des Grabmals und die „Tragödie“ von Neu-St. Peter hatten einander bedingt.

Die Ausführung des Neubaus bleibt von vornherein auf Chorarm und Vierung konzentriert, auf jene Teile also, die für die Papstmessen und das Grabmal erforderlich waren. Ein riesiges Aufgebot an Handwerkern, Arbeitern und Lieferanten sichert die rasche Ausführung, ein riesiges Aufgebot an Ablaßpredigern die Erschließung neuer Geldquellen. Die Peterskirche wird zum glanzvollen Symbol der Werkgerechtigkeit – und damit zum auslösenden Faktor der beginnenden Reformation¹³⁵.

Indem aber Neu-St. Peter für die gesamte Erneuerung der Kirche stand, konnte sich Julius mit der Deutung seines Vertrauten Egidio da Viterbo identifizieren: Julius-Salomo ist der Testamentsvollstrecker von Sixtus-David, und als solcher umrahmt er die Grundsteinlegung am 18. IV. 1506 mit den Psalmen Salomos und Davids (Nr. 26); als solcher wird er in der Predigt vom 21. XII. 1507 (Nr. 102) und in der „Historia viginti saeculorum“ gefeiert (Nr. 8); als solcher sieht er sich in der Bulle vom 19. II. 1513 (Nr. 392). Rom ist das neue Jerusalem, aber Rom ist zugleich auch das erneuerte Rom der Apostel und der Kaiser¹³⁶. Und genauso ist Neu-St. Peter nicht nur der erneuerte Tempel Salomonis und des Apostelfürsten, sondern auch ewiges Zeichen der persönlichen Größe dieses Papstes (Nr. 103).

Während aber die Tribuna von Alt-St. Peter nur einen Schwerpunkt besessen hatte, versucht Julius einen zweiten hinzuzufügen: nämlich den seiner eigenen Grabkapelle. Wie das Grab und der Altar Petri im absoluten Zentrum der Kirche liegen und von der Hauptkuppel überwölbt werden, so will Julius „in capite basilicae“, am Kopfe von Neu-St. Peter, ruhen: Der Gründer und der Erneuerer des Papsttums, der erste und der letzte Papst sind räumlich und visuell unmittelbar aufeinander bezogen. In Bramantes Projekt UA 1 wäre dieser Gedanke am klarsten zur Anschauung gelangt.

Daß das Juliusgrab in Analogie zum Petrusgrab treten, aber nicht mit ihm verwachsen, daß es einen sekundären Schwerpunkt neben dem primären des Petrusgrabes bilden sollte, beweist sein eigener, der Geburt Mariä geweihter Altar. Maria ist hier nicht nur die traditionelle Fürbitterin der Toten, wie sie auf den meisten Grabmälern der Renaissance erscheint. Die Geburt Mariä ist ein deutlicher Hinweis auf die Unbefleckte Empfängnis, der die Kapelle Sixtus' IV geweiht war. Sixtus hatte den Tag der Conceptio, des Tempelgangs, der Anna und des Joseph zu Kirchenfesten erhoben¹³⁷; und Sixtus hatte der Maria zwei Kirchen und zwei bedeutende Kapellen errichtet. Als Nepot Sixtus' IV brachte Julius schon von Anfang an der Madonna eine besondere Verehrung entgegen. Aber im Jahre 1507 erhält der Madon-

¹³⁵ Frommel 1976, 81 ff.

¹³⁶ Zur Gleichsetzung des Tempels Salomonis mit der Kirche und Roms mit dem neuen Jerusalem s. Traeger, op. cit., 57 ff.

¹³⁷ Platina (s. Anm. 20), 534.

nenkult für ihn auf einmal eine besondere Aktualität: Er beginnt mit der Planung der Casa Santa in Loreto¹³⁸; er erläßt die Bulle zum Neubau einer der Madonna von Loreto geweihten Kirche am Trajansforum¹³⁹; er überträgt mit einer Bulle seinem Bankier Agostino Chigi eine Kapelle bei S. Maria del Popolo, die nun den Titulus der Madonna di Loreto erhält; und er nennt am 12. IV. 1507 die „intacta genitrix“ zum ersten Mal neben Gott und dem Apostelfürsten als Patronin des Neubaus von St. Peter. Welches Erlebnis hinter dieser intensivierten Verehrung zumal der Madonna von Loreto stand, wissen wir nicht. Auf seiner Bolognafahrt im Jahre 1507 hatte Julius nicht in Loreto Station gemacht. Wahrscheinlich dachte er auch schon vor 1507 daran, seine Grabkapelle der Madonna zu weihen.

So sind die Motive Julius' II beim Neubau von St. Peter kaum auf einen gemeinsamen Nenner zu bringen. Kein früherer Sakralbau dieser Größenordnung spiegelt in gleicher Weise die komplexe Persönlichkeit seines Bauherrn und seiner Widersprüche. Bei keinem späteren Bauherrn von St. Peter war die Spannung zwischen Tradition und Utopie, zwischen Religiosität und Weltlichkeit, zwischen Allgemeinverantwortlichkeit und Egozentrik ähnlich groß wie bei Julius.

¹³⁸ Giovannoni 1959, 188.

¹³⁹ S. Benedetti, S. Maria di Loreto, Rom 1968 (Le chiese di Roma illustrate Nr. 100).