

HUBERTUS GÜNTHER

BRAMANTES HOFPROJEKT UM DEN TEMPIETTO
UND SEINE DARSTELLUNG IN SERLIOS DRITTEM BUCH

Giuseppe Valadier hat ernsthaft vorgeschlagen, den Tempietto als Denkmal hoher Baukunst von seinem abgelegenen Standort im Kloster von S. Pietro in Montorio ins Zentrum Roms zu übertragen¹.

Die absonderliche Achtung, die daraus spricht, verbreitete sich bereits im Cinquecento und wirkte auch nach dem Klassizismus fort, aber sie verlor mit abnehmender Bedeutung der Säulenordnungen für die moderne Architektur an Inhalt. Feierte man den Tempietto vormals als lehrreiches Vorbild, als wenn es sich um ein neu aufgefundenes antikes Monument gehandelt hätte. « Die Architekten eilten herbei, das Kirchlein zu studieren und zu messen, als enn es sich um ein neu aufgefundenes antikes Monument gehandelt hätte. Das im Jahre 1502 vollendete Tempietto trennt den lombardischen von dem römischen Bramante; es scheidet die Kunst zweier Jahrhunderte » (L. v. Pastor)².

Im Rahmen jeder Kunstgeschichte nahm der Tempietto als Wendepunkt zum neuen Stil der Hochrenaissance eine Schlüsselstellung ein. Eine Untersuchung, die auf den Bau selbst eingeht, blieb jedoch aus. Sie erübrigte sich, solange man Bramantes Leistung einzig an einer übergeordneten, abstrakten Größe, dem « Kunstwollen », maß. Grundsätzlich ausgehend von dem Konzept, daß der eigentliche Wert eines Kunstwerkes nur dann zu erkennen sei, wenn man von seinem Zweck absieht, gewann man mit dieser Betrachtungsweise ein sehr unrealistisches Verhältnis zu Bramantes Werk, indem man der Einführung neuer Formen als revolutionärer Tat huldigte. Dabei ist diese Art des Zugang schon sehr distanziert. Der sonst so enthusiastische Heinrich von Geymüller hat zugegeben, daß ihn der Tempietto « etwas kalt gelassen hat »³.

¹ Vgl. E. Schulze-Battmann, Giuseppe Valadier, Diss. Dresden 1939, S. 30 Anm. 33; frdl. Hinweis Fr. D. Schmidt.

² L. v. Pastor, Geschichte der Päpste seit dem Ausgang des Mittelalters, Bd. 3, Freiburg i. Br.³ 1899, S. 543. Erstaunlicherweise blieb es einem Historiker und nicht einem Kunstgeschichtler überlassen, das bis heute weitgehend maßgebliche Urteil über den Tempietto, die Bedeutung seiner Schlüsselstellung an der Stilwende zur Hochrenaissance, erstmals zu formulieren.

³ Geymüllers Abhandlung über den Tempietto, an deren Ende das zitierte Bekenntnis

Mit zunehmender Differenzierung wächst die Neigung der modernen Kunstwissenschaft, zur Abrundung ihres Geschichtsbildes auch noch die stilgeschichtliche Zäsur abzuschwächen, die früher zum Ruhme des Tempietto betont wurde. Zwar wird der Bau inzwischen detaillierter studiert, aber weniger mit dem Ziel, das Eigentümliche seines Charakters zu fassen, als seine Eingliederung in das historische Entwicklungsschema zu vervollständigen. Man bringt, manchmal auch gewaltsam, formale Vorbilder und ikonographische Prototypen an; selbst das frühe Datum der Entstehung soll, ausdrücklich der Stilkontinuität zuliebe, nach hinten verschoben werden⁴.

Bis zu einem gewissen Grade wundern wir uns nicht, daß der Tempietto zu einer Sprosse in der Leiter der Stilgeschichte verkümmert, wenn er nur in ihrem Rahmen behandelt wird. Wir haben den Bau, für sich genommen, einer ausgedehnten Untersuchung unterzogen, und damit hat sich der Blickwinkel geändert. Nur deshalb haben wir entgegen dem Brauch den bewußt einseitig überzeichneten Abriß statt der angenehmeren Würdigung der Forschung an den Anfang gestellt, um Verständnis für unser besonderes Anliegen zu erwecken.

Der vorliegende Auszug aus unserer Arbeit kann in diesem Rahmen erscheinen, weil er neue Daten zum Tempietto und dem geplanten Hof, der im folgenden behandelt wird, liefert. Wir tragen das Material aber nicht mit dem Ziel zusammen, die Darstellung des Stilablaufes nur in gewohnter Form weiter zu differenzieren. Das, was wir Entwicklung der Kunst nennen, hat den Anschein eines historischen Phänomens, es ist jedoch bekanntlich nichts anderes als eine wissenschaftliche Konstruktion. Wenn wir betonen, daß dieses Schema nicht von der Geschichte vorgegeben ist, so wollen wir darauf hin-

steht, ist die erste genaue Untersuchung des Baus und bleibt auch heute noch wichtig, vgl. die Zusammenstellung der Literatur. - Nicht nur ein Eingeständnis der Ratlosigkeit wie dasjenige Geymüllers, sondern auch mehrfach ausgesprochene Kritik am Tempietto fallen in der Kunstgeschichte des vorigen Jahrhunderts im Gegensatz zur modernen Literatur auf. Die mutige Offenheit verleiht den früheren Beiträgen eine besondere Klarheit, weil ihre grundlegende Denkweise aufgedeckt wird; sie vermittelt ihnen besonders auch eine anregende Lebendigkeit. Je distanzierter der Zugang zum Bauwerk wird, desto mehr Wert legen moderne Autoren auf nüchterne Richtigkeit im Detail. Es ist jedoch interessant, daß man außerhalb der speziellen Fachliteratur gerade in neuerer Zeit des Tempietto zuweilen mit einem Pathos gedenkt, das früher nicht üblich war. Wenn das im folgenden behandelte Hofprojekt mit den «Wassern eines mäßig steigenden und fallenden Springbrunnens» verglichen wird, so bekundet das nach unserem Eindruck keinesfalls wachsenden Enthusiasmus. Hinter dem verbalen Überschwang versteckt sich die Verlegenheit gegenüber einem berühmten Werk, dessen zündende Besonderheit derjenigen Betrachtungsweise verschlossen ist, die sich zur kritischen Auseinandersetzung nicht bereit findet. Der als ein Beispiel unter vielen zitierte Vergleich aus dem Bereich der Wasserspiele begibt sich, ohne die Gefahr zu ahnen, in die Nähe einer fast hundert Jahre älteren Kritik am Tempietto, die den «graziösen» Bau als höfisches Nymphäum karikiert.

⁴ Die Frage, ob Bramante von bestimmten Vorbildern ausging, und dann, welche ihn beeinflussten, scheint uns sehr von der Denkart der jeweiligen Untersuchung abzuhängen (vgl. S. 13 u. Anm. 31). Zur Datierung des Tempietto um 1510 s. Anm. 19.

weisen, daß es nicht nur im Detail, sondern gerade auch im Prinzip geändert werden kann.

Die Erklärung der wesentlichen Züge des Kunstwerkes aus einem « Kunstwollen », das sich überpersönlich gleichsam biologisch fortentwickelt, hat sich am Tempietto schlecht bewährt. Die nüchterne Zusammenstellung des dokumentarischen Materials allein zeigt schon, daß Bramante nicht nur nach seinem Stilgefühl arbeitete. Wir stoßen uns an der traditionellen Konzeption aber nicht einmal so sehr, weil sie mit verbürgten historischen Sachverhalten kollidiert, sondern weil sie um sich selbst kreist. Indem man von einem vorgefaßten idealistischen System ausgeht, legt man Maßstäbe an den Tempietto, die zunächst nichts mit ihm zu tun haben. Solange sie nicht verifiziert werden, öffnen sie nicht den Blick auf den Bau, sondern verstellen ihn. Unsere Arbeit hat das Anliegen, eine lebendige Beziehung zum Tempietto zu gewinnen. Sie geht von der Überzeugung aus, daß die pragmatische Auseinandersetzung mit dem Werk einen Zugang eröffnet. Wir knüpfen hiev an eine einfache praktische Frage an.

Sebastiano Serlio sagt bereits in dem zuerst publizierten, vierten Buch seines Architekturtraktates, über die Säulenordnungen (1537), daß Bramante die Kunst des guten Bauens, die seit der Antike vergessen war, wieder zum Leben erweckt habe⁵. Diese, seinerzeit übliche Ansicht bestimmte ihn, im dritten Buch, über die römische Architektur, das 1540 im Druck folgte, die Hauptwerke des « neuen Vitruvs » vorzustellen: St. Peter, den Tempietto und den Cortile del Belvedere. In diesem Zusammenhang bildet er ein Bramante zugeschriebenes Projekt für einen runden Hof um den Tempietto ab (Abb. 1, 3)⁶.

In seiner spröden Diktion erläutert Serlio den Grundriß: « La pianta qui sotto disegnata fu inuentione di Bramante: ben ch'ella non si fece in opera, la quale andaua accordata con l'opera uecchia. la parte segnata .B. è la chiesa di san Pietro in montorio fuori di Roma. la parte segnata .A. è uno claustro uecchio. questa parte di mezo adunque così ordinò Bramante accomodandosi con opa uecchia. la parte segnata .C. dinota una loggia con quattro capellette ne gli angoli. la parte .D. è cortile. la parte .E. è uno tempietto, il quale fece

⁵ S. Serlio, Il quarto libro, Regole generali di architettura sopra le cinque maniere de gli edifici, Venedig¹ 1537, Ed. 1619, fol. 139 r. Da Vitruvs Beschreibung der Dorica nicht als maßgeblich galt, empfiehlt Serlio Bramante als Vorbild, der diese Säulenordnung am Tempietto erstmals wieder konsequent verwendet und damit neue Richtlinien gesetzt hatte. In diesem Zusammenhang wird Bramante als Schöpfer der neuen Baukunst gefeiert. Zur Geschichte von Serlios Traktat vgl. W.B. Dinsmoor, The literary remains of Sebastiano Serlio I, in: The Art Bulletin 24, 1942, S. 55-91.

⁶ S. Serlio, Il terzo libro, nel qual si figurano, e descrivono le antiquita di Roma, Venedig¹ 1540, S. 41 (Ed. 1619, fol. 67r). Das dort abgebildete Hofprojekt wird auch von Vasari erwähnt, vermutlich aber eben mit Bezug auf Serlios Publikation, vgl. G. Vasari, Le vite etc., hrg. v. G. Milanesi, Florenz 1906, Bd. 4, S. 160.

fare il prefato Bramante. le misure del quale in piu diffusa forma ne le seguenti charte si dimostreranno. de le misure di questa pianta non dico cosa alcuna, ma solamente io l'hò fatta per l'inuentione, de la quale l'Architetto si potra seruire ».

Der Holzschnitt zeigt den Tempietto umgeben von einer runden Loggia mit 16 Säulen und entsprechenden Pilastern an der Ringmauer. Der Hof nimmt den Abstand zwischen Kirche und Kreuzgang von S. Pietro in Montorio ein; im Osten und Westen grenzen Raumfluchten unbestimmter Bedeutung an. Vier Kapellen füllen den Raum, der zwischen dem Hof und den vier Ecken der Klostergebäude übrigbleibt.

Nur konzentrische Kreise bilden den Grundriß des Hofprojektes; ihre Beziehung untereinander bestimmt die im Verhältnis von Radius zu Durchmesser vorgegebene Proportion von 1 zu 2: Der Radius des Tempietto (einschließlich des Stufenringes um den Stylobat) beträgt die Hälfte des Radius des gesamten Hofes und das Doppelte des Radius der Cella; Peristyl und Stufenring sind gleich breit; die Ringloggia ist doppelt so breit wie der Peristyl.

Vom Zentrum des Hofes, dem hohen Kuppelaufsatz des Tempietto, gehen 16 Strahlen aus, die an den Bleirippen der Kuppel sichtbar werden, und über die Pilaster und Säulen laufen. Sie teilen den Plan in acht gleiche Sektoren, so daß er über vier Achsen symmetrisch ist: Die Eingänge in den Hof und die Türen des Tempietto bezeichnen die Haupt-, die Eckkapellen die Nebenachsen, auf den Achsen dazwischen liegen Nischen in der Wand der Cella und der Ringmauer.

Der Plan ist von hoher geometrischer Klarheit, Reinheit und Systematik. Er bestätigt so sehr die herkömmlichen Vorstellungen von den künstlerischen Intentionen der Hochrenaissance, daß seine Zuschreibung an Bramante nie in Zweifel gezogen wurde. Er gilt als Idealplan, dessen Verständnis nicht von der Frage abhängt, ob er eine theoretische Studie darstellt oder realisiert werden sollte: Er bleibt in jedem Fall ein reines Produkt des freien künstlerischen Willens.

Hier dagegen soll zunächst geprüft werden, ob der Hofplan überhaupt authentisch ist. Es gibt keine bestätigenden Quellen dafür außer einer beiläufigen Bemerkung Vasaris, der wenig Beweiskraft zukommt. Wir können uns jedoch behelfen, indem wir betrachten, wie Serlio das übrige Oeuvre Bramantes im dritten Buch darstellt⁷.

Die Besprechung von St. Peter beginnt mit dem einschränkenden Hin-

⁷ Serlio stellt Bramantes Oeuvre auf den folgenden Seiten des dritten Buches dar (erste Ed. u. im Reprint vorliegende Ed. von 1619): St. Peter: Einleitung (36, 64v), Plan Raffaels (37, 65r), Plan Peruzzis (38, 65v), Kuppelmodell, Grundriß (39, 66r) und Aufriß (40, 66v); Tempietto: Grundriß (42, 67v), Aufriß (43, 68r), Querschnitt (44, 68v); Cortile del Belvedere: oberer Hof (142 f., 117v u.f.), unterer Hof (144 f., 118 v. u.f.), Exedra (146 f., 119 u.f.).

weis darauf, daß Bramante bei seinem Tode kein endgültiges Gesamtprojekt hinterlassen hat. Um trotzdem ein Bild von seinen Absichten zu vermitteln, sind sein Modell für die Kuppel abgebildet sowie die Pläne Raffaels und Peruzzis, denn nach Serlio « folgten sie Bramantes Spuren ». Frühere Forschungen haben ergeben, daß Serlio Bramantes Kuppelmodell im wesentlichen richtig wiedergibt und daß die beiden Grundrisse wirklich die ursprüngliche Konzeption spiegeln: Sie zeigen das Schwanken zwischen einer, christlicher Tradition angemesseneren Basilika über lateinischem Kreuz und dem ästhetisch vollkommeneren Zentralbau über griechischem Kreuz⁸.

Es wird auch die Meinung vertreten, daß die Abbildung des basilikalen Planes nicht, wie es in der zugehörigen Legende heißt, auf Raffael, sondern eben auf Bramante selbst zurückgeht⁹. Diese neue Zuschreibung würde, wenn sie zutrifft, allenfalls zeigen, daß Serlio schlecht unterrichtet war. Direkte Quellen standen ihm jedenfalls nicht zur Verfügung: Seine Darstellung des Kuppelmodells stützt sich auf Antonios da Sangallo Aufzeichnungen, was die Übernahme eines ungenauen Maßes für den Kuppeldurchmesser verrät¹⁰.

Auch für die Abbildungen des Tempietto und des Cortile del Belvedere zog Serlio keine Vorlagen aus erster Hand heran. U. E. kopierte er sie vielmehr aus einem Architektur-Musterbuch, das sich heute in Kassel befindet. Es entstand um 1517/27 vielleicht im Raffael-Kreis, selbst wiederum als Kopie eines Skizzenbuches, dessen erhaltene Blätter in Rom aufbewahrt werden¹¹. Serlio führte es mit sich, als er 1527/28 Rom verließ, benutzte es für seine Stichserie, die 1528 in Mantua erschien, und dann besonders für den größten Teil der Holzschnitte im dritten Buch. Umsichtig hielt er sich an die Zeichnungen: Im Kasseler Aufriß des unteren Cortile del Belvedere fehlt der obere Abschluß des Loggiengeschosses, vermutlich weil wieder Bramantes Modell nicht vollendet war¹². Serlio übernimmt sogar diese Unvollständigkeit, obwohl er keinen Grund für sie weiß (Abb. 6, 7).

Serlio, sehen wir, stellt seine Publikation nicht leichtfertig zusammen.

⁸ Zu St. Peter vgl. die Arbeiten von Fr. Graf Wolff Metternich, hier bes.: Bramantes Chor der Peterskirche zu Rom, in: Römische Quartalschrift 58, 1963, S. 271-291, und: Über die Maßgrundlagen des Kuppelentwurfes Bramantes für die Peterskirche in Rom, in: FS f. R. Wittkower, London 1967, S. 40-52; sowie: P. Murray, Menicantonio, du Cerceau, and the towers of St. Peter's, in: FS f. A. Blunt, London 1967, S. 7-11.

⁹ Vgl. die vorige Anm. (Metternich).

¹⁰ Vgl. Metternich, 1967 (uns. Anm. 8), S. 52.

¹¹ Die Abhängigkeit der Holzschnitte im dritten Buch vom Kasseler Kodex (Kassel, Staatl. Kunstsammlungen, Cod. Fol. A 45) sowie dessen Beziehung zu dem nur teilweise erhaltenen Römischen Kodex (Rom, Gab. Naz. delle Stampe, Vol. 2510), auf den mich Prof. Dr. Klaus Schwager hingewiesen hat, werden wir gesondert an anderem Ort abhandeln. - Der Kasseler Kodex stellt den Tempietto dar auf fol. 33v, 42r (Aufriß) - 43r, 48v; und den Cortile del Belvedere auf fol. 44v; im Römischen Kodex befinden sich die Bauaufnahmen des Tempietto auf fol. 30r u. v, 33r u. v, 41r-42v (Aufriß auf fol. 42r).

¹² Vgl. J. S. Ackerman, The Cortile del Belvedere, Vaikanstadt 1954, S. 21 f., und dessen Besprechung von B. Lowry, in: The Art Bulletin 39, 1957, S. 159-168.

Wo er weder ein Modell Bramantes für St. Peter oder eine Ergänzung für den Cortile del Belvedere erfindet, noch mit spekulativen Zuschreibungen Lücken füllt, darf der Hofplan für S. Pietro in Montorio als verbürgt gelten. Dafür spricht auch, daß sich der Grundriß des Tempietto im Hofplan deutlich unterscheidet von demjenigen, der auf der folgenden Seite, stark entstellt nach dem Kasseler Musterbuch kopiert, separat dargestellt ist (Abb. 4).

Andererseits weist das dritte Buch nicht auf herausragende Kenntnisse seines Autors und läßt kaum vermuten, daß er Zugang zum Nachlaß Bramantes hatte.

Es ist bekannt, daß Baldassare Peruzzi ein Architekturtraktat vorbereitete, und daß Serlios Buch über die Säulenordnungen nach seinen eigenen Worten weitgehend auf diesen Studien basiert. Nach Vasari und anderen zeitgenössischen Quellen profitierte Serlio auch im wenig später edierten Buch über die römischen Bauten von der Arbeit seines Lehrers Peruzzi, und dies Zeugnis läßt sich mehrfach verifizieren¹³.

Peruzzi als der Meisterschüler Bramantes kannte sicher den Hofplan. Offenbar ließ er sich von diesem anregen zu dem runden Kreuzgang im Idealentwurf für ein Kloster, Uff. 350 (Abb. 11)¹⁴. Die Annahme liegt nahe, daß Serlio eine Kopie des Hofplanes von Peruzzi erhielt. Zugleich muß er auch die Informationen in der Legende zum Holzschnitt, die sich noch als interessant erweisen wird, übernommen haben.

Zwar ist das dritte Buch gewissenhaft verfaßt, aber wir dürfen ihm nicht unbegrenztes Vertrauen entgegenbringen. Es stellt ja kein historisch exaktes Kompendium für den Archäologen dar, sondern eine Sammlung mustergültiger Vorbilder für den Architekten. Deshalb publiziert Serlio seine Vorlagen nicht unverändert, sondern überarbeitet sie typisierend.

In Raffaels Plan für St. Peter gleicht er den Chor, der die älteren Mauern Nikolaus V. berücksichtigte, den Querschiff-Konchen an; den Portikus, den Peruzzi vorsah, eliminiert er, damit die Gestalt aller Kreuzarme übereinstimmt. Die architektonische Gliederung des Tempietto paßt er sowohl außen als auch in der Cella dem Zeitgeschmack an. Diese modische Variation führt man auch fälschlich auf eine Zeichnung des Tempietto, Uff. 135, zurück, die ein erstes

¹³ Vgl. bes. H. Burns, A Peruzzi drawing in Ferrara, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz 12, 1966, S. 245-270.

¹⁴ Peruzzis Idealentwurf gleicht Bramantes Projekt in dem runden Kreuzgang und den eingrenzenden Zimmerfluchten. Der Tempietto ist natürlich nicht übernommen; er hat nur in der besonderen Situation von S. Pietro in Montorio Bedeutung, ein entsprechender Bau in einem idealen Konvent wäre sinnlos. Statt des Tempietto bezeichnet ein Brunnen das Zentrum des Hofes. Schon Francesco di Giorgio entwarf einen runden Kreuzgang; Peruzzis Zeichnung erinnert jedoch gerade an Bramantes Projekt wegen seiner Eckkapellen: In beiden Plänen haben sie dieselbe Form, vor allem verzichtet Peruzzi ohne sichtbaren Grund in zwei der vier Ecken auf Kapellen, obwohl er den Hof sonst über zwei Achsen symmetrisch gestaltet. Wir werden im folgenden sehen, daß Bramante mindestens eine der vier Eckkapellen, die Serlio darstellt, nicht beabsichtigt haben kann.

Projekt Bramantes darstellen soll. An anderer Stelle haben wir auseinandergesetzt, daß diese Zeichnung Federigo Barocci für die « Flucht des Aeneas aus dem brennenden Troja » (1588) anfertigte und dazu Serlios Holzschnitt benutzte, der seinerseits, wie wir meinen, vom Kasseler Kodex abhängt und somit letztlich auf die Bauaufnahmen des Römischen Kodex zurückgeht (Abb. 8-10)¹⁵.

Auch den Hofplan überarbeitete Serlio auf größere Gleichmäßigkeit hin. Seine Handschrift verrät sich in einigen auffälligen Details, die typisch für ihn sind: etwa den Fenstern der Raumfluchten neben dem Hof, die wie große, gestufte Rechtecknischen wirken. Die Breite der Säulen und Pilaster des Tempietto und der Ringloggia vergrößert sich kontinuierlich nach außen, so daß die Säulen des Peristyls breiter als seine Pilaster, die Säulen der Ringloggia schmaler als ihre Pilaster erscheinen. Am Tempietto zeigt sich dagegen, daß diese Architekturglieder, wenn sie gleich hoch sind, auch, wie zu erwarten, in der Breite übereinstimmen. Die Regelmäßigkeit des Holzschnittes geht hier also auf Serlio zurück; den Grundriß des Kuppelmodells für St. Peter korrigierte er in gleicher Weise (Abb. 5).

Immer nach demselben Prinzip der Uniformierung nivelliert der Holzschnitt, der wie zahlreiche Abbildungen des Traktates seitenverkehrt ist, auch die älteren, disparaten Klostergebäude von S. Pietro in Montorio, die Bramantes Projekt umschließen (Abb. 12, 2): Nur die nördliche Hälfte der Kirche bis zum Ansatz des polygonalen Chores ist dargestellt. Ihre vier Seitenkapellen und die erheblich größere Querschiff-Konche sind zu einer Abfolge von fünf gleichen Seitenkapellen verwandelt. Vom Kreuzgang erscheint nur der Südarm; er stimmt in Länge und Breite mit der Kirche überein. Die Tiefe der Raumflucht im Osten wird durch den Abstand zwischen Rundhof und Kirchenfassade bestimmt: die im Westen gegenüberliegende Raumflucht richtet sich nach ihren Abmessungen. Von den vier Kapellen, die der Holzschnitt in den Ecken zwischen den Klostergebäuden und Bramantes Projekt einzeichnet, ist eine der Symmetrie halber ergänzt; ihren Platz nimmt in Wirklichkeit die weit ausladende Querschiff-Konche der Kirche ein.

Damit stoßen wir auf die nächste Frage: ob Bramantes Projekt realisiert werden konnte, und dann, ob es auch realisiert werden sollte. Daran läßt der heutige schmale Hof um den Tempietto zunächst Zweifel aufkommen, denn Bramantes klassisches Werk wird an zwei Seiten dicht bedrängt von miserablen Anbauten an die Kirche und den Kreuzgang.

Serlio versichert jedoch zweimal, daß sich das Projekt zwischen die älteren Komplexe von S. Pietro in Montorio einfügen würde. Um diese Angabe zu prüfen, projizieren wir die Abbildung des dritten Buches (seiten-

¹⁵ Cf. H. Günther, *Uffizien 135 A - eine Studie Barocci*, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 14, 1969, S. 239-246.

verkehrt) über einen Grundriß des Klosters (Abb. 13). Trotz aller Idealisierung im Holzschnitt zeigt die Projektion sofort, daß Serlios Angabe zutrifft. Der geplante Hof findet nicht nur zwischen Kirche und Konvent Platz, sondern er würde diesen Abstand gerade ausfüllen¹⁶. Allerdings hätte die Mauersubstanz der Querschiff-Konche, die im Holzschnitt fehlt, an einer Stelle wesentlich vermindert werden müssen.

Die Ringloggia hätte auch direkt an den Flügel mit der Sakristei, der Kirchenchor und Kreuzgang verbindet, angegrenzt. Genaueres Zusehen deckt auf, daß im Holzschnitt der bestehende Sakristeiflügel, wenn auch recht entstellt, abgebildet ist. Serlio hat ihn, wie gesagt, wegen der Symmetrie an die ihm gegenüber dargestellte Raumflucht angeglichen. Dadurch wird seine Tiefe so erheblich vermindert, daß kein Platz für den Korridor bleibt, der vor den Zimmern herläuft. Aber die Zimmerverteilung und die Lage des Treppenhauses sind richtig wiedergegeben.

Serlio schreibt den Sakristeiflügel mit dem gesamten mittleren Teil seines Planes indirekt Bramante zu. An dieser Stelle wird ein historischer Exkurs notwendig. Eine Reihe hier erstmals ausgewerteter Quellen, besonders auch mehrere, auf die Errichtung von S. Pietro in Montorio bezügliche Briefe Ferdinands von Aragon, auf die uns Fra G. Tibauda, O.F.M., hinwies, ermöglichen es, die Baugeschichte erheblich präziser als bisher zu verfolgen¹⁷.

S. Pietro in Montorio wurde im frühen Mittelalter, wenn nicht in der Antike zu Ehren Petri gegründet, der hier einen, wundersam in Stein verwandelten Abdruck seines Fußes hinterlassen haben soll. Im 15. Jahrhundert war diese Legende in Vergessenheit geraten. Nun verbreiteten geschickte Politiker die These, daß die Kreuzigung des Apostelfürsten, die bisher nicht fest lokalisiert werden konnte, auf dem Gianicolo stattgefunden habe, und zwar eben dort, wo dann der Tempietto errichtet wurde.

Dem kleinen, unscheinbaren Kloster, das ab ca. 1440 leerstand, wuchs jetzt hohe Bedeutung zu. Sixtus IV. übergab es im Jahre 1472 dem Sel.

¹⁶ Abstand vom Mittelpunkt des Tempietto zu

Kirche 11,41 m

Kreuzgang 11,45 m

Sakristeiflügel 11,23 m

Der Radius des Hofes sollte 11,17 m betragen (s. S. 16 u. Anm. 36).

¹⁷ Zur Darstellung der Geschichte von S. Pietro in Montorio nach dem bisherigen Stand des Wissens vgl. G. B. Lugari, *Il Gianicolo, luogo della crocifissione di S. Pietro*, Rom 1900, und ders., *Il culto di S. Pietro sul Gianicolo e il libro Pontificale Ravennate*, Rom 1907; B. Pesci - E. Lavagnino, *S. Pietro in Montorio (Le chiese di Roma illustrate)*, Rom 1958; E. Tormo, *Monumentos de Españoles en Roma*, Madrid 1942. Bd. 1, S. 102-110; P. Tomei, *L'architettura a Roma nel Quattrocento*, Rom 1942, S. 133 ff.; G. Urban, *Die Kirchenbaukunst des Quattrocento in Rom*, in: *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* 9/10, 1961/62, S. 277 ff. - Die genannten Briefe Ferdinands von Aragon wurden veröffentlicht von A. de la Torre, *Documentos sobre relaciones internacionales de los Reyes Católicos*, Barcelona 1947-1966, Bd. 3, Nr. 151 f. u. 159-161, Bd. 4, Nr. 136 f., Bd. 5, Nr. 286 u. Bd. 6, Nr. 179.

Amadeo Menez de Sylva und seiner franziskanischen Reformkongregation. Die Schenkungsbulle macht zur Auflage, die Kirche, den Konvent und alle zugehörigen Gebäude zu erneuern und zu erweitern¹⁸.

Die Amadeiter mußten wohl sofort Renovierungen vornehmen; aber erst um 1480 schritten sie mit der finanziellen Unterstützung Ludwigs XI. von Frankreich zu dem Neubau, den der Papst angeordnet hatte. Schon wenig später setzten die Arbeiten für längere Zeit wieder aus (1483). Unter dem französischen König wurde der Chor der Kirche und der anschließende Sakristeiflügel begonnen.

Ab 1488 führte Ferdinand von Aragon den Bau fort; mit der Leitung betraute er Bernardino de Carvajal, den späteren Kardinal von S. Croce. In der Mitte des Jahres 1498 war die Kirche fertiggestellt, und der König wandte sich unverzüglich dem eigentlichen Kern seiner Aktion zu: der Memorialanlage über dem Kreuzigungsort Petri. Bramantes Planung setzte u.E. wohl vor 1500 ein, womöglich schon um die Jahreswende 1498/99¹⁹. Mit der Vollendung des Tempietto um 1502/03 brachen die Bauarbeiten ab.

Erst ab 1523 führte die spanische Krone ihre Unternehmung zum endgültigen Abschluß: Karl V. ließ den Konvent erneuern. Die Gestalt des neuen Klosters in der Mitte des Cinquecento zeigen die große Romvedute, die An-

¹⁸ Die Schenkungsbulle Sixtus IV. vom 14. Juli 1472 abgedruckt bei Lugari, 1907, S. 51 f.

¹⁹ Eine aufmerksame Analyse der in Anm. 17 zitierten Briefe Ferdinands von Aragon erlaubt im Vergleich mit anderen Quellen, den Bau der Kirche in den Zeitraum von 1488 bis 1498 anzusetzen und seine einzelnen Phasen zu scheiden. Direkt nach der Fertigstellung der Kirche, im August des Jahres 1498, kündigt der König ein ganzes «Paket» mit Anweisungen, das verschollen ist, und finanzielle Zuwendungen für die Weiterführung des Bauunternehmens an. Bisher hatte er nur einmal, vor Beginn der Arbeiten, solche Richtlinien gegeben. Obwohl sie die Gestalt der Kirche betrafen, waren sie nur knapp und allgemein gehalten. Die neuen, anscheinend ausführlichen Anweisungen beziehen sich mit aller Wahrscheinlichkeit auf den wichtigsten Teil des Neubaus: die Memorialanlage der Kreuzigung Petri. - Wir werden sehen, daß die Krypta bereits lange vor dem Bau des Tempietto bestand (s. S. 11 f.). Aus der Abschrift einer Bulle geht hervor, daß ihr Alter im Jahre 1500 geweiht wurde. Zwei Berichte von der Umgestaltung der Krypta (1628/29) überliefern, daß beim Bau des neuen Zuganges eine Tafel an ihrer Wand gefunden wurde, die einem Grundstein glich. Ihrer Inschrift nach war sie 1502 von Bernardino de Carvajal gesetzt worden. «nachdem das Heiligtum errichtet worden war». Die genannten Quellen sind noch nicht publiziert. Bisher datierte man den Tempietto etwas vage um 1500/1502 auf der Grundlage zweier Gedenktafeln unbestimmten Alters, die den Text der oben zitierten Bulle und des «Grundsteines» teilweise wiedergeben. Diese These wurde in neuerer Zeit durch G. de Angelis d'Ossat in Frage gestellt. Er wies, damals mit Recht, auf die Diskrepanz, die darin zu liegen schien, daß der Altar über der Martyrienstätte schon im Jahre 1500 geweiht, der Bau selbst aber erst 1502 fertiggestellt worden sein soll. Beide Quellen wollten er, soweit er ihre Heiligkeit überhaupt zugab, auf die Kirche beziehen. Die weitere Argumentation hat, von einzelnen, nicht stichhaltigen Randüberlegungen abgesehen, keine dokumentarische Grundlage. Sie läuft auf eine Eingliederung des Tempietto in das allgemeine Stilniveau der Zeit um 1500 hinaus. Die von uns beigebrachten Quellen erlauben nicht, die späte Datierung von Angelis d'Ossat aufrecht zu erhalten, während die im August des Jahres 1498 angekündigten Bauanweisungen des spanischen Königs nahelegen, daß Bramantes Planung noch vor 1500 begann.

ton van den Wyngaerde kurz vor 1557 vom Gianicolo aus aufnahm, und der Romplan des Pirro Ligorio von 1552 (Abb. 2, 14)²⁰.

Die anfänglich unter französischem, dann vor allem unter spanischem Patronat errichtete Kirche hat im wesentlichen ihre ursprüngliche Form bewahrt. Eine Skizze Peruzzis und eine detaillierte Zeichnung im bereits zitierten Römischen Architektur-Musterbuch geben Innenraum und Grundriß wieder (Abb. 15)²¹. An der Südflanke der Kirche wurden später zwei Kapellen angefügt; die Kapellen an der Nordseite wurden außen, wo sie als unzusammenhängende Reihe schwacher Ausbuchtungen in Erscheinung traten, mit einer Mauer einheitlich verblendet. Im Zusammenhang mit der Anlage eines Vorplatzes und der Befestigung des Gianicolo zu Anfang des 17. Jahrhunderts fügte man der Kirchenfassade eine zweiläufige Treppe zum Portal an.

Der bestehende, rechteckige Kreuzgang, dessen beide unteren Arkadengeschosse unter Karl IV. entstanden, hatte, wie aus der Schenkungsbulle Sixtus IV. hervorgeht, einen mittelalterlichen Vorgänger. Es besteht kein Grund zu der Annahme, daß dieser schon einmal, vor Bramantes Eingriff, durch einen Neubau ersetzt worden wäre. Abgesehen von Serlios stark idealisiertem Holzschnitt ist keine Darstellung der ursprünglichen Situation überliefert. Einige Überlegungen führen aber zu der Annahme, daß im heutigen Konvent der Grundriß des älteren weitgehend bewahrt blieb, um den großen Aufwand zu vermeiden, den die Anlage völlig neuer Fundamente in dem feinen Sandboden am äußersten Abhang des Gianicolo erfordert hätte.

Während der abschließenden Bauphase, unter Karl V., entstanden auch die beiden Anbauten an der Kirche und am Kreuzgang, die den Hof um den Tempietto dazwischen einengen.

Serlios summarische Zuschreibung des gesamten mittleren Teiles seines Plans an Bramante darf nicht zu wörtlich genommen werden. Der Sakristei-Flügel wurde zwar unter Ludwig XI. begonnen, aber von Bramante verändert. Er bestand nach dem Zeugnis der Klosterchroniken²² ursprünglich aus der « sagrestia e quattro stanze contigue a pianterreno, nelle quali si vedono le armi di Spagna ». Heute gibt es nur drei angrenzende Zimmer: in das vierte

²⁰ Die Pläne sind abgebildet und besprochen bei H. Egger, *Römische Veduten und Handzeichnungen aus dem 15. bis 18. Jh. zur Topographie der Stadt Rom*, Wien² 1932, Bd. 2, Taf. 113, Textbd., S. 45; und A. P. Frutaz, *Le piante di Roma*, Rom 1962, Bd. 1, S. 170 f., u. Bd. 2, Taf. 222.

²¹ Peruzzis Skizze ist abgebildet bei A. Bartoli, *I monumenti antichi di Roma nei disegni degli Uffizi di Firenze*, Rom 1914-1922, Bd. 2, Abb. 256. Die Zeichnung auf fol. 11 des Römischen Kodex fügt an den Grundriß der Kirche zu beiden Seiten schmale Loggien an, die nie ausgeführt und u.E. auch nie geplant wurden. Während der Innenraum genau vermessen ist, fehlen den idealen äußeren Annexen jegliche Maßangaben.

²² Drei Klosterchroniken von S. Pietro in Montorio, alle aus dem Ende des 18. Jh. stammend, sind erhalten. Sie werden in S. Pietro in Montorio, S. Francesco a Ripa und der Vatikanischen Bibliothek aufbewahrt.

zog Bramante im Zusammenhang mit der Schaffung eines Obergeschosses das Treppenhaus ein. Vor allem geht auch der Korridor, der vor den Zimmern herläuft, auf ihn zurück.

Der Hof um den Kreuzigungsort ist heute eben. Vor Bramantes Eingriff fiel er jedoch von der Kirche zum Kreuzgang hin ab. Die Rekonstruktion des ursprünglichen Zustandes ergibt sich aus einem Vergleich des natürlichen Geländeverlaufes mit dem Niveau der Gebäude von S. Pietro in Montorio: der Gianicolo senkt sich hier leicht von Süden nach Norden; deshalb liegt der Kreuzgang um gut 1 m tiefer als die Kirche, und in ihm fällt der Boden weiter um ca. 1/2 m ab. Deutlich stärker ist das Gefälle des Gianicolo von seinem Kamm zur Stadt hin, von Westen nach Osten. Die Neigung des Höhenrückens in dieser Richtung ist jedoch im Bereich von S. Pietro in Montorio ausgeglichen: Der Chor der Kirche und alle westlichen Trakte des Klosters liegen erheblich tiefer als das natürliche Terrain. Mithin ist auch das Bodenniveau des Sakristeiflügels künstlich geschaffen worden. Es hat nun nicht eine einheitliche Höhe, vielmehr liegen die Böden der einzelnen Zimmer nach Norden zu jeweils tiefer, so daß die Sakristei mit dem Chor, das heutige Refektorium im Norden mit dem Kreuzgang korrespondiert. Der Berg wurde hier derart treppenartig abgetragen, offenbar doch um die Zimmer dem ehemaligen Gefälle des Hofes von der Kirche zum Kreuzgang anzupassen.

Der Ort, über dem sich heute der Tempietto erhebt, muß bereits im 15. Jahrhundert deutlich ausgezeichnet gewesen sein. Denn nur so war es möglich, das Martyrium Petri hier fest zu lokalisieren.

Im Zentrum der Krypta des Tempietto markiert eine Öffnung im Boden die Stelle, an der das Kreuz Petri gestanden haben soll. Der Boden der Krypta liegt 2,35 m unter dem Hof — im 15. Jahrhundert lag er immerhin knapp 2 m darunter. Die Martyrienstätte hat man aber kaum mit Hilfe von Grabungen entdeckt; sie muß demnach durch eine Baulichkeit bewahrt worden sein.

Der Sel. Amadeo berichtet, er habe sich oftmals meditierend in eine spelunca unter einem gewissen Hügelchen zurückgezogen²³. Diese, erklärt Fra Mariano da Firenze in seiner vita des franziskanischen Reformators, bezeichnet den Kreuzigungsort²⁴. Der Romführer Fra Marianos von 1517/18 wiederholt diese Angaben. Er fährt fort, Ferdinand von Aragon habe das Hügelchen abtragen lassen. Um die spelunca sichtbar zu machen, sei über ihr der Tempietto errichtet worden. Der Bau, dessen Umfang der vormaligen Erd-

²³ «Ego Amadeus fui raptus ex spelunca mea, ubi orabam in monticulum et in rotam ubi deo adstabant angeli et anime sanctorum, meam amoris quia percepit...» Vgl. G. Mazzatinti, *Inventari dei manoscritti delle biblioteche d'Italia*, Florenz 1890 ff., Bd. 5, S. 131, Nr. 434.

²⁴ Fra Marianos vita wurde veröffentlicht von P. M. Sevesi, B. Amadeo Menez de Sylva dei Frati Minori, in: *Luce e Amore* 8, 1911, hier bes. S. 601.

erhebung entspreche, schieße die spelunca mit einem Altar des Sel. Amadeo ein²⁵.

Weitere Betrachtung, auf die wir zurückkommen werden, bestätigt, daß die spelunca als Krypta in den Bau des Tempietto einging. Eine exakte Zeichnung im Römischen Architektur-Musterbuch zeigt ihren Zustand vor dem Umbau von 1628/29. Der Radius des Innenraumes war vor der barocken Verkleidung der Wand fast 30 cm größer als heute (Abb. 16, 17)²⁶.

Zunächst bestätigt der historische Exkurs nochmals Serlios Erklärung, daß der geplante Hof zwischen den älteren Komplexen von S. Pietro in Montorio Raum fand, daß er also realisiert werden konnte. Ein Detail, das auf den ersten Blick ganz nichtig scheinen kann, führt weiter zu der Feststellung, daß die Ausführung des Projektes angegangen wurde: Wir meinen den Korridor des Sakristeiflügels. Die Ringmauer sollte, wie wir sahen, unmittelbar an ihn anschließen, und es ist dann ja offensichtlich, daß Bramante die Korridormauer vor die älteren Zimmer im Hinblick auf sein Projekt zog.

Diese Erkenntnis ist insofern von Bedeutung, als sie endlich die Möglichkeit eröffnet, Bramantes Projekt zu rekonstruieren, ohne auf Serlios Abbildung allein vertrauen zu müssen (Abb. 18, 19). Der Holzschnitt scheint, wie wir eingangs beschrieben haben, bei aller Ungenauigkeit zu zeigen, daß der Grundriß des Planes nach dem Verhältnis von 1 zu 2 eingerichtet war. Demnach ließe sich der Hofradius aus den Maßen des Tempietto ermitteln. Diese Möglichkeit wird jedoch in Frage gestellt, weil der Radius der Cella in Wirklichkeit von den Proportionen abweicht. Er ist nicht genau halb so groß wie der Radius des gesamten Baus, sondern um 1/2 pmo. (11 cm) größer. Diese Divergenz hat sich nicht zufällig aus Nachlässigkeit ergeben, denn die Palmen-Maße sind mit auffallender Präzision verwirklicht worden²⁷.

Die Außenwand des Korridors ist nur um 6 cm weiter vom Mittelpunkt des geplanten Hofes entfernt, als der Durchmesser des Tempietto mißt; die Spanne von 6 cm war für eine Lage von Ziegeln der auftreffenden Ringmauer erforderlich. Ungeachtet der Modifizierung an der Cella, deren Ursache wir noch kennenlernen werden, können wir also den Hofdurchmesser doppelt so

²⁵ « Quam etiam Amadeus Hispanus ordinis Minorum a Xysto IV obtinuit, subque crucifixione Petri in quadam cavernula orans et ieiunans, ut dicitur, angelo revelante, plurima scripsit. Veterem ecclesiam prostravit ibique iuxta pulcherrimam erexit eleemosynis Christianissimi Ludovici Regis Francorum primum, deinde Catholici Ferdinandi Regis Hispanorum et Reginae Elisabeth uxoris perfecit. At vero pro commoditate conventus mons crucifixionis in medio claustris remanens, adaequavit. Ibiqum magnum marmoreumque ciborium columnis ornatum ad magnitudinem ablatis collis cum altare et cavernula Amadaei, ut visitur, extruxit ». Nach der Ed. des Itinerarium Urbis Romae Fra Marianos durch E. Bulletti, Rom 1931, S. 98. Dieser Bericht gab schon mehrfach Anlaß zu der Vermutung, daß die Krypta älter als der Tempietto sein könnte (Pesci-Lavagnino, Bruschi, vgl. auch Waetzoldt u. Lotz); bisher wurde jedoch nie versucht, Fra Marianos Zeugnis zu verifizieren.

²⁶ Vgl. S. 16 u. Anm. 36.

²⁷ Vgl. Anm. 36.

groß wie den Durchmesser des Tempietto rekonstruieren. Der Durchmesser des Tempietto mißt genau 50 pmi., der Durchmesser des gesamten Hofes sollte 100 pmi. betragen²⁸.

Unsere Untersuchung hatte bislang nur neue Daten zur Rekonstruktion und Baugeschichte im Auge, und dennoch führt sie geradezu zwangsläufig über die bloße Materialsammlung hinaus. Man kann es ja nicht als Zufall hinnehmen, daß das Hofprojekt gerade zwischen den älteren Klostergebäuden Raum gefunden hätte, und weiter der traditionellen Vorstellung anhängen, daß sich Bramante einzig nach ästhetischen Kriterien gerichtet habe. Sicher drückt diese Lehrmeinung eigentlich nur den Eindruck von Serlios Holzschnitt aus und beschreibt letztlich nichts weiter als dessen auffällige Regelmäßigkeit. Aber sie gibt sich eben als Erklärung eines historischen Zusammenhanges, und als solche schließt sie eine Kette von unausgesprochenen Voraussetzungen ein, die überhaupt keine historische Wahrscheinlichkeit für sich haben, auch wenn man sich sehr an sie gewöhnt hat. Wir würden darauf nicht so obstinat beharren, wenn diese stillen Unterstellungen ohne Konsequenzen blieben. Inter anderen verhilft der vein formale Ansate aber auch dazu, die Entstehung der besonderen Gestalt des Hofplanes in einer Weise zu erklären, die unsereh vorsteblungen entgegensteht. Nur eine Anregung durch das munde Seetheater der Hadriansvilla in Tivoli soll für die Disposition in konzentrischen Kreisen verantwortlich sein.

Tatsächlich arbeitete der Architekt der Renaissance nicht ganz allein auf sich gestellt, genauso wenig wie der Architekt das heute tut. An der Entstehung eines Kunstwerkes wirkten im allgemeinen mindestens zwei Personen mit: zunächst der Auftraggeber und dann erst der Künstler. Die Aufgabe des Künstlers bestand dann darin, die verschiedenartigen Probleme zu lösen, die sich aus dem Auftrag ergaben; und aus dieser Auseinandersetzung heraus wird seine Leistung eigentlich zu ermessen sein.

Für das Hofprojekt ist diese normale Situation dokumentarisch belegt: Ferdinand von Aragon sandte dem Kardinal de Carvajal, der die fabbrica von S. Pietro in Montorio lenkte, ein Paket von Anweisungen für den Bau der Memorialanlage der Kreuzigung Petri²⁹. Die Akte ist zwar verschollen, aber wir können uns aus der Rekonstruktion des Klosters vor Bramantes Eingriff und dem Hofprojekt selbst ein Bild von den Problemen machen, die zu bewältigen waren. Dabei läßt sich freilich nicht im einzelnen auseinanderhalten, welchen Einfluß Bramante auf den Auftrag nahm, und wieweit der spanische König an der Gestaltung des Planes mitwirkte.

Bramante hatte über der spelunca des Sel. Amadeo eine Kapelle zur

²⁸ Vgl. Anm. 16 u. 36.

²⁹ Vgl. Anm. 19.

Erinnerung an des Apostelfürsten Martyrium, wie Serlio sagt³⁰, zu errichten, genauer: er sollte die spelunca, die als antike Kultstätte des Martyriums galt, wiederaufrichten³¹. Die « renovierte » spelunca (Ces. Baronius) konnte nicht mehr Personen als Zelebranten und Ministranten Platz bieten. Um sie herum war ein Raum für die zahlreichen Pilger gedacht, die der Messe beiwohnen wollten, um Ablass zu erlangen. Die Gedenkkapelle sollte also gleichsam als (großes) Ziborium dienen, wie Fra Mariano überliefert³².

Die Forderungen fielen aus dem Rahmen aller Bautradition, ihre Verbindung war einzigartig. Es gab kein Vorbild, das Kriterien für eine sinnvolle Erfüllung der gestellten Aufgabe gegeben hätte, und man versteht wohl, warum sich Ferdinand von Aragon der Mühe unterzog, ausführliche Richtlinien zu erteilen.

Der an sich schon problematische Auftrag erhielt seine besondere Schwierigkeit dadurch, daß die älteren Teile von S. Pietro in Montorio zu berücksichtigen waren (Abb. 14): Die Martyrienstätte wurde an drei Seiten umschlossen von der hohen Kirchenflanke mit der weit ausladenden Querschiff-Konche, dem niedrigen mittelalterlichen Kreuzgang gegenüber und dem Sakristeiflügel, der, vom Chor der Kirche ausgehend, auf einer Flucht mit dem Westflügel des Konvents lag. Der Boden des Hofes senkte sich von Süden nach Norden. Die spelunca des Sel. Amadeo lag genau in der Mitte zwischen Kirche und Kreuzgang und ungefähr in der Mitte zwischen Kirchenfassade und Sakristeiflügel, das heißt: sehr weit im Westen.

Die ungünstige architektonische Situation war natürlich nicht zufällig zustande gekommen. Als man mit dem Neubau der Kirche und des Sakristeiflügels einen Hof um die Martyrienstätte an drei Seiten schloß, muß die Gestaltung der Memorialanlage bereits durchdacht gewesen sein. Eine Reihe von Maßentsprechungen, die erst durch Bramantes Eingriff ihren Sinn ver-

³⁰ Zum Grundriß des Tempietto bemerkt Serlio: « Ne la passata charta ho detto di dimostrare quel tempietto di Bramante più diffusamente, il quale non è molto grande, ma fu solamente fatto per commemorazione di san Pietro apostolo, perche nel proprio luogo si dice ch'el detto Apostolo fu crocifisso ». Damit will Serlio nicht ausschließen, daß im Tempietto (d. i. kleine Kirche) auch Messen stattfanden.

³¹ Noch im 17. Jh. wurde der Tempietto als « Rekonstruktion » der spelunca verstanden, die man als antike Kultstätte des Martyriums ausgab. Vgl. Fr. M. Torrigio, *I sacri trofei romani del trionfante prencipe degli apostoli San Pietro*, Rom 1644, S. 47: « S. Pietro fu crocifisso in questo luoco del Monte aureo nel Gianicolo,..., doue sino adesso è l'antichissima memoria, e Cappella ornata poi da regia pietà col disegno del famoso Bramante ». Der Gedanke, die spelunca « sichtbar zu machen », wie Fra Mariano überliefert, ist dadurch bedingt, daß die Kreuzigungsstätte Petri gerade auch um 1500 als fragwürdig, unter Theologen i. allg. als falsch galt. Darauf können wir hier nicht weiter eingehen, betonen wollen wir nur, daß der Tempietto eine einzigartige, nur auf den besonderen Charakter des Kultes von S. Pietro in Montorio bezogene Bedeutung hat. Er folgt nicht etwa einem allgemeinen Bautyp der Memorie. Weder der Begriff « Memorie », noch Bauten dieser Bedeutung, geschweige denn in entsprechender Bautyp waren der Frührenaissance geläufig.

³² Vgl. Anm. 25.

loren, verleiten dazu, diese früheren Vorstellungen zu rekonstruieren: Wenn an die Kirchenfassade eine Raumflucht angeschlossen hätte, die genauso tief wie der Sakristeiflügel ihr gegenüber gewesen wäre und damit wie dieser auf einer Flucht mit dem entsprechenden Trakt des Konvents gelegen hätte, dann würde sich ein quadratischer Hof ergeben haben, in dem der Martyrienort gerade in der Mitte der Nord-Süd-Achse, jedoch weit nach Westen versetzt liegt. Mit einem umlaufenden Umgang wie im Kreuzgang hätte eine gewisse Einheitlichkeit erreicht und die Querschiff-Konche einigermaßen verdeckt werden können. Anscheinend wegen der ungünstigen Bodenverhältnisse und der Abschüssigkeit des Geländes, das hinter dem Kreuzgang und ursprünglich auch vor dem Kloster direkt abbrach, nahm man Unvollkommenheiten der Memorialanlage in Kauf: daß das Terrain nicht eben war, die Querschiff-Konche in den Hof ragte und die Memorie nicht die Mitte gebildet hätte.

Obwohl es nahelag, die Gedenkkapelle in einen kreuzgang-ähnlichen Hof zu stellen, und die Disposition des Klosters bereits darauf abgestimmt war, wandten sich Ferdinand von Aragon und Bramante radikal von dem ursprünglichen Plan ab. Sie faßten die gesamte Memorialanlage entsprechend den kultischen Anforderungen als feste, einer Kirche wie etwa S. Stefano Rotondo vergleichbare Einheit auf.

Einerseits ist der Tempietto für sich Gedenkkapelle³³, andererseits sollte sich der gesamte Hof zu einer Art « runder Basilika » (so nennt Alberti S. Stefano Rotondo) zusammenschließen. Ringloggia und Peristyl des Tempietto hätten die Seitenschiffe gebildet (Francesco di Giorgio spricht die Umgänge von S. Stefano Rotondo als « navate » an); der ungedeckte Umgang zwischen ihnen, an beiden Seiten von Säulenstellungen eingefast, sollte als Hauptschiff fungieren: Er war als Platz für die Meßgemeinde gedacht, von hier aus blickte man — übrigens auch heute noch — durch Türen und Fenster auf Altar und Zelebranten in der Cella³⁴. Die doppelte Bedeutung der Anlage wäre durch die Perspektive noch sinnfällig unterstrichen worden: Vom Eingang des Hofes aus hätte man den Tempietto eingerahmt zwischen Säulen und Gebälk der Ringloggia gesehen, von der Mitte zwischen Ringloggia und Peristyl dagegen hätte man nur die drei Umgänge erblickt; Tambour und Kuppel des Tempietto wären gerade verdeckt worden³⁵.

Dadurch, daß der Hof wie die spelunca einen runden Umriß erhalten und gegenüber der früheren Absicht etwas nach Westen rücken sollte, konnte die

³³ Vgl. Lotz, 1964, u. uns. Anm. 31.

³⁴ Vgl. Sinding Larsen, 1965.

³⁵ Die erstaunlich konsequente Berechnung der Perspektive, die wir hier nur streifen können, ist bislang noch zu wenig beachtet worden. Schon Letarouilly und dann J. Burckhardt im Cicerone sprachen jedoch den Gedanken aus, daß die Disposition des Tempietto auf einen Blickpunkt am Eingang des geplanten Hofes abgestimmt ist. Dies läßt sich im einzelnen aufweisen.

Memorie das Zentrum einnehmen und der disparate fremde Baubestand des Klosters, vor allem die Querschiff-Konche der Kirche, verdeckt werden. Um die Distanz zwischen Ringmauer und Sakristeiflügel zu überbrücken und um vom abfallenden Bodenniveau dort zum nunmehr ebenen Hof zu vermitteln, zog Bramante den Korridor vor die älteren Zimmer ein.

Der glückliche neue Grundgedanke eröffnete eine vordem ungeahnte Möglichkeit der formalen Gestaltung. Das ganz in Kreisen, nach dem Verhältnis von 1 zu 2 komponierte Hofprojekt wirkt so vollkommen wie ein Idealplan. Sieht man jedoch genau hin, bemerkt man die Spuren der Auseinandersetzung mit der komplizierten Ausgangslage.

Der Radius des Tempietto mißt genau 25 pmi.; der Radius der Cella beträgt aber nicht 12 1/2 pmi., sondern 13 pmi.³⁶ Wir haben auf diese sicher nicht zufällige Abweichung von den Proportionen hingewiesen. Sie erklärt sich daraus, daß die spelunca in den Bau des Tempietto einzubeziehen war (Abb. 17). Der Innenraum der unterirdischen Rotunde hatte vor seiner Verkleidung im Barock einen Radius von fast 12 pmi. Deshalb konnte die Außenwand der Cella über ihr natürlich nicht einen Radius von nur 12 1/2 pmi. erhalten. Bramante mußte hier von den vorgesehenen Proportionen abweichen, aber er maß ihnen so große Bedeutung zu, daß er die notwendige Ausweitung der Cella auf Kosten einer stabilen Statik des Tempietto auf die unmerkliche Spanne von 1/2 pmo. beschränkte. Dadurch ruht kaum die äußere Hälfte der 60 cm starken Cellamauer auf dem Fundament der Krypta.

Während die besprochene Modifizierung nur bei gründlicher Untersuchung, keinesfalls aber direkt auffällt, führte die Rücksichtnahme auf die ältere Disposition des Klosters zu einer Besonderheit des Projektes, die dem unbefangenen Betrachter sofort ins Auge fällt: den reduzierten Dimensionen. Das Hofprojekt, beziehungsweise sein ausgeführter Teil: der Tempietto, wirkt, um die Formulierung eines Italienführers aus dem Anfang des vorigen Jahrhunderts zu gebrauchen, nur wie ein Modell, eine Epitome des Planes³⁷. Die Dimensionen stehen im eklatanten Mißverhältnis zur Form.

³⁶ Radius des Tempietto	5,59 m	25 pmi. (+ 0)
der Cella (Außenwand)	2,92 m	13 pmi. (— 1 cm)
Cella (Innenraum)	2,29 m	
Krypta (inn., heute)	2,36 m	
Krypta (inn., urspr.)	2,64 m	
	2,79 m	= 12 1/2 pmi. (1 pmo. = 22,34 cm)

Zu den Maßen des Tempietto vgl. Letarouillys Angaben, die sich bei der Überprüfung als genau erwiesen haben. Der ursprüngliche Zustand der Krypta ist auf fol. 33 v des Römischen Musterbuches dargestellt. Die Zeichnung gibt 15-24 kapitolinische piedi als Maß für den Durchmesser des Innenraumes der Krypta an (1 piede = 0,297 m).

³⁷ Joseph Forsyth, *On antiquities, arts and letters in Italy*, London⁴ 1835, S. 189, bemerkt zum Tempietto, der als Modell eines antiken Tempels bewundert werde: «As a model, indeed, it is beautiful enough, a beautiful epitome; but in architecture, design and proportion are not sufficient; dimension is another element of beauty. In its present dimensions the

Wir sind uns bewußt, daß unser Urteil keineswegs kunsthistorischer Gepflogenheit entspricht. Da Dimensionen jedoch ein wesentliches architektonisches Element darstellen, scheint es uns sinnvoll, auch sie kritisch zu betrachten. Im übrigen gibt es reichlich Äußerungen, die solch eine Betrachtung stillschweigend voraussetzen. Wenn man bei fehlenden Maßangaben als Besonderheit hervorgehoben hat, daß die Sakralbau-Studien Leonardos keine Dimensionen erkennen lassen³⁸, so schließt das doch ein, daß diese in anderen Zeichnungen auch ohne Maßangaben sehr wohl festgelegt werden können. Wir meinen, daß sich im einzelnen zeigen ließe, mit welchen Mitteln dies geschieht. Leonardos Entwürfe können keine Größenvorstellung anregen, wenn sie Formen aus so gegensätzlichen Zusammenhängen wie Michelozzos Portinari-Kapelle und dem Florentiner Dom verbinden.

Vom Cinquecento bis heute heben die Beschreibungen des Tempietto grundsätzlich und oftmals enttäuscht oder kritisch hervor, wie gering seine Ausmaße sind. Bei schlichten Bauten wie der Memorie von S. Giovanni in Oleo (1508) erübrigt sich eine derartige Bemerkung; für den Tempietto aber erscheint sie notwendig, denn seine anspruchsvolle architektonische Organisation und Gliederung lassen seine Größe weit überschätzen, wenn man ihn abgebildet sieht. Diese Täuschung wirkt besonders stark bei einem Vergleich von Abbildungen des Tempietto mit solchen der relativ einfachen römischen runden Peripteroi, die in Wirklichkeit fast fast doppelt so groß sind wie er.

Wenn der Tempietto malerisch dargestellt wird, wie in zahlreichen Bildern des Cinquecento, so nimmt er immer enormen Umfang an³⁹. Selbst die Architekturzeichnungen pflegen die Reduzierung seiner Dimensionen zu korrigieren. Und zwar vermindern sie die knappen Abmessungen der Türen zur Cella, obwohl sie an sich schon wenig Platz zum Eintreten bieten (vgl. Abb. 9). - Die Eckkapellen des Hofes haben die Form quadratischer Zentralbauten mit drei Apsiden wie S. Maria delle Grazie und die Ausmaße von Besenkammern.

Abschließend werfen wir noch einen Blick darauf, wie Serlio den Hofplan präsentiert. Der Holzschnitt läßt Bramantes Auseinandersetzung mit den Bedingungen des Auftrages, insbesondere mit der vorgegebenen architektonischen Situation von S. Pietro in Montorio, nicht erkennen. Daran ist Serlio auch gar nicht gelegen; nach seinen eigenen Worten interessiert ihn nur die Invention der runden Hofform, die er den Benutzern seines lehrhaften Musterbuches als Anregung mitgeben will. Demgemäß übergeht er die Ausmaße

Pantheon is sublime: but reduce it to the tiny span of this templet on Montorio, and it would degenerate into the pretty ».

³⁸ Vgl. L. H. Heydenreich, Die Sakralbau-Studien Leonardo da Vinci's, Diss. Leipzig 1929. Heydenreich hat oftmals die Wechselbeziehung zwischen Leonardo und Bramante betont. Sie besteht auch im hier behandelten Fall.

³⁹ Vgl. etwa Baroccis « Flucht des Aeneas », s. Anm. 15.

des Planes und bereitet ihn auf. Um seine Gleichmäßigkeit zu vervollständigen, merzt er die Unebenheiten aus, denen unsere Untersuchung gerade wichtige Aufschlüsse verdankt.

Andererseits darf man fragen, warum dann überhaupt die Klostergebäude dargestellt und noch ausführlich erläutert werden. An anderen Stellen ignoriert Serlio nämlich konsequent, in welchen Zusammenhängen die Exempla seines Traktates stehen. So demonstriert er Bramantes Invention einer halb konvexen, halb konkaven runden Treppe im Cortile del Belvedere, indem er alle Teile eliminiert, die di Exdra einfassen.

Nun gehen die Informationen der Legende sicher nicht auf selbständige Nachforschungen zurück, die Serlio einige Mühe gekostet hätten⁴⁰. Sie stammen wohl wie die Vorlage zum Holzschnitt selbst von Peruzzi⁴¹.

⁴⁰ Wenn Serlio selbst nachgeprüft hätte, daß Bramante sich nach der älteren Disposition von S. Pietro in Montorio gerichtet hat, würde er wohl ebenso wie in seiner Legende zur Villa Madama ausführen, wo und aus welchen Gründen er den Bau in der Darstellung verändert hat (drittes Buch, fol. 148 d. 1. Ed.).

⁴¹ In die Legenden zu den Abbildungen des Tempietto selbst scheinen ebenfalls Notizen Peruzzis eingegangen zu sein: Serlio gibt eine Beschreibung der Cella, die nicht einfach den Baubestand festhält, sondern aus dem Rahmen seiner üblichen Angaben fällt. Schon O. H. Förster und dann Bruschi haben herausgestellt, daß sie den besonderen Charakter des Raumes trifft. Jedoch im Querschnitt verändert Serlio die Gliederung gerade so, daß eben diese Raumwirkung aufgehoben ist. - Die detaillierte Beschreibung der Proportionen in den Legenden zum Cortile del Belvedere stammt, wenn sie zutrifft (bisher nicht untersucht), sicher auch von Peruzzi.

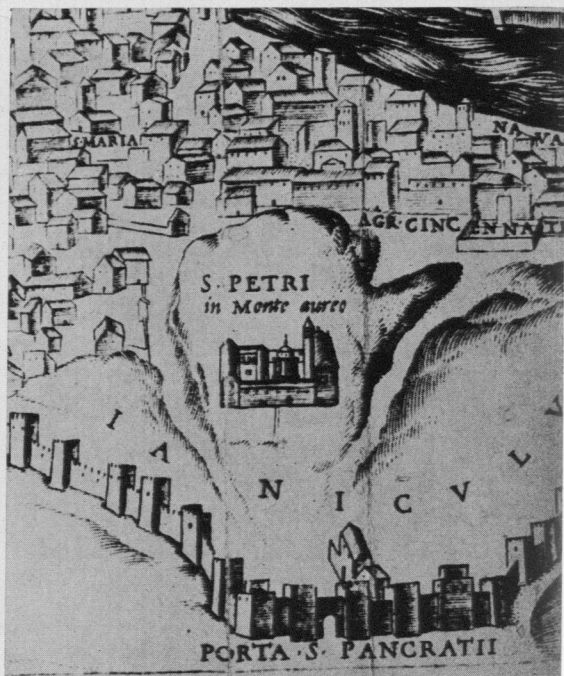
Der vorliegende Beitrag ist ein Euszug aus unserer Untersuchung über den Tempietto. Um den Text nicht mit Anmerkungen zu überlasten, sind die Erläuterungen auf das wesentliche beschränkt. Im übrigen sei auf die Arbeit selbst verwiesen.

Herzlich danke ich den Rev. Frati Minori von S. Pietro in Montorio, besonders dem Padre L. Vannicelli und Fra G. Tibaudo, deren tätiges Entgegenkommen eine wesentliche Voraussetzung für die Arbeit bildet. Mein Aufenthalt in Rom wurde durch ein Stipendium der Max-Planck-Gesellschaft an die Bibliotheca Hertziana ermöglicht. Die Leiterin der Photothek des Institutes, Frau Dr. H. Gies, setzte sich für die Beschaffung meines Bildmaterials ein, Herr Dipl. Ing. M. Ueblacher vermaß mit mir das Kloster von S. Pietro in Montorio. Dem Direktor der Bibliotheca Hertziana, Professor Dr. W. Lotz, seinen Mitarbeitern und Professor Dr. L. H. Heydenreich, danke ich für ihr Interesse und ihre Unterstützung.

Unser Beitrag baut vor allem auf einer kurzen, aber bedeutenden Arbeit von St. Waetzoldt und auf dem umfassenden Bramante-Buch von A. Bruschi auf, das ben erschienen ist. Wichtige Literatur zum Tempietto: Paul Letarouilly, *Edifices de Rome moderne*, Paris² 1857-1868, Textbd., S. 241-245 (u. 664-667), Tafelbd. 1, Taf. 103-105 (Tafelbd. 3, Taf. 322 f.); Heinrich von Geymüller, *Die ursprünglichen Entwürfe für Sanct Peter in Rom*, Wien-Paris 1875/80, S. 65-67; Giulio Carlo Argan, *Il problema del Bramante*, in: *Rassegna Marchigiana* 12, 1934, S. 212-233; Guglielmo de Angelis d'Ossat, *Praludio romano del Bramante*, in: *Palladio* N. S. 16, 1966 (Vortrag aus dem Jahre 1944), S. 83-102, bes. S. 95 ff.; Otto Förster, *Bramantes erste Jahre in Rom*, in: *Wallraf-Jahrbuch* 15, 1953, S. 157-178, bes. S. 169 ff.; u. ders., *Bramante*, Wien-München 1956, S. 154-157; Renato Bonelli, *Da Bramante a Michelangelo*, Venedig 1960, S. 19-24; Stephan Waetzoldt, *Bemerkungen zu Bramantes Tempietto*, in: *Sitzungsberichte der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft zu Berlin* N. F. 11, 1962-/63, S. 11-13; Wolfgang Lotz, *Notizen zum kirchlichen Zentralbau der Renaissance*, in *FS f. L. H. Heydenreich*, München 1964, S. 157-165, bes. S. 162 ff.; Earl Rosenthal, *The antecedents of Bra-*

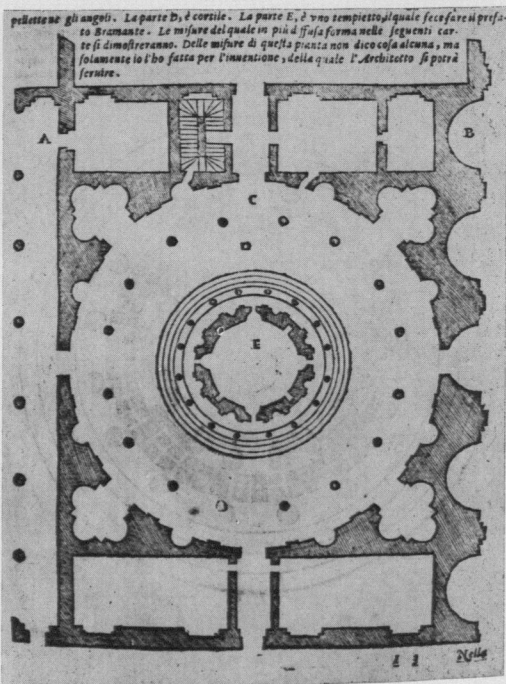
Wenn Peruzzi gegenüber dem vordergründigen Anschein des idealen Planes hervorhebt, daß sich der Hof « dem älteren Baubestand anpaßte » und daß sich Bramante « nach der gegebenen architektonischen Situation richtete », so will er, wie uns scheint, auf die eigentliche Leistung Bramantes hinweisen: Sie liegt nicht in der unbekümmerten Verwirklichung eines akademischen Konzeptes, das letztlich sehr einfachen Prinzipien folgt, sondern in der Auseinandersetzung mit den gestellten Problemen, die in erstaunlicher Weise von fatalen Voraussetzungen zur vollkommenen Gestalt des Hofprojektes führte.

S. 55-74; Staal Sinding Larsen, Some functional and iconographical aspects of the centralized church in the Italian Renaissance, in: *Acta ad Archaeologiam et Artium Historiam Pertinentia* 2, 1965, S. 203-252, bes. S. 219 f.; Arnaldo Bruschi, *Bramante architetto*, Bari 1969, S. 463-527 u. 986-1035.

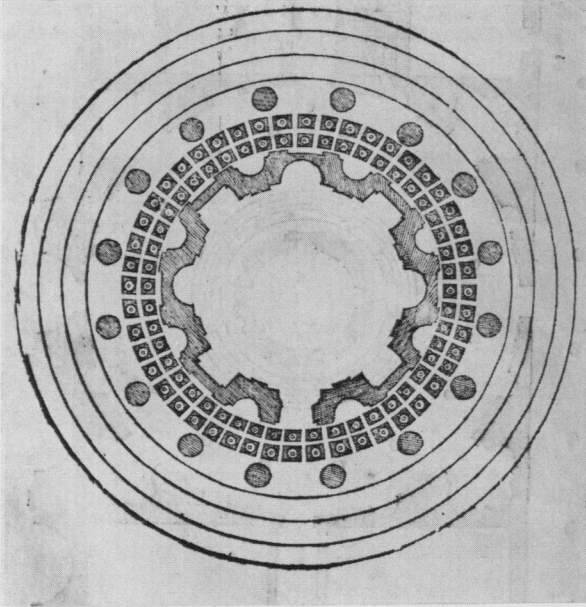


1 - Roma, Tempio di S. Pietro in Montorio.

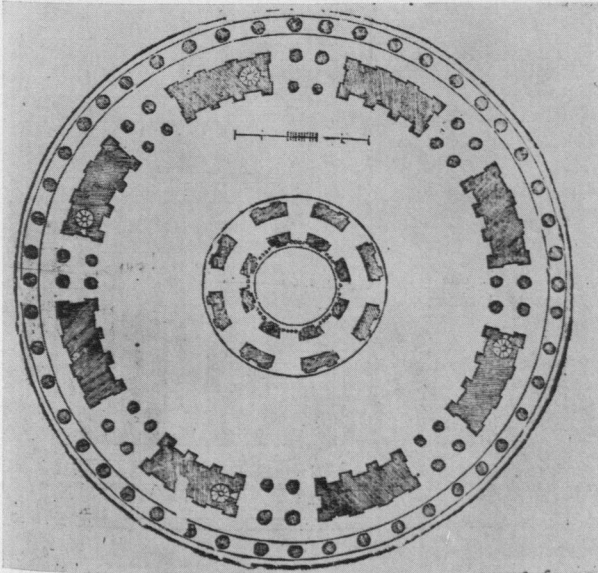
2 - Pirro Ligorio, pianta di Roma, circa 1552 (?).



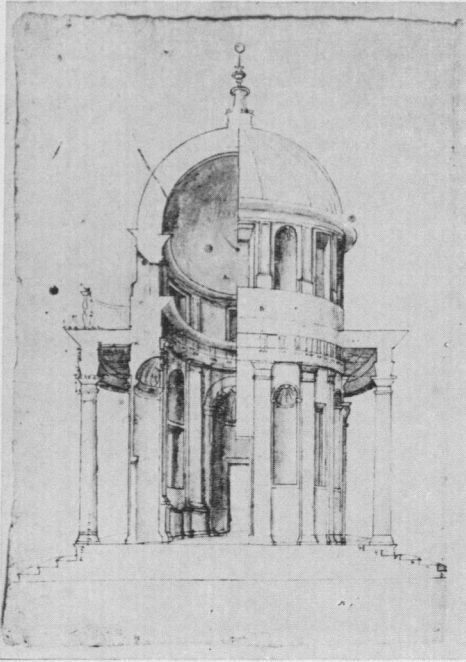
3 - S. Serlio, il Tempio nel cortile circolare.



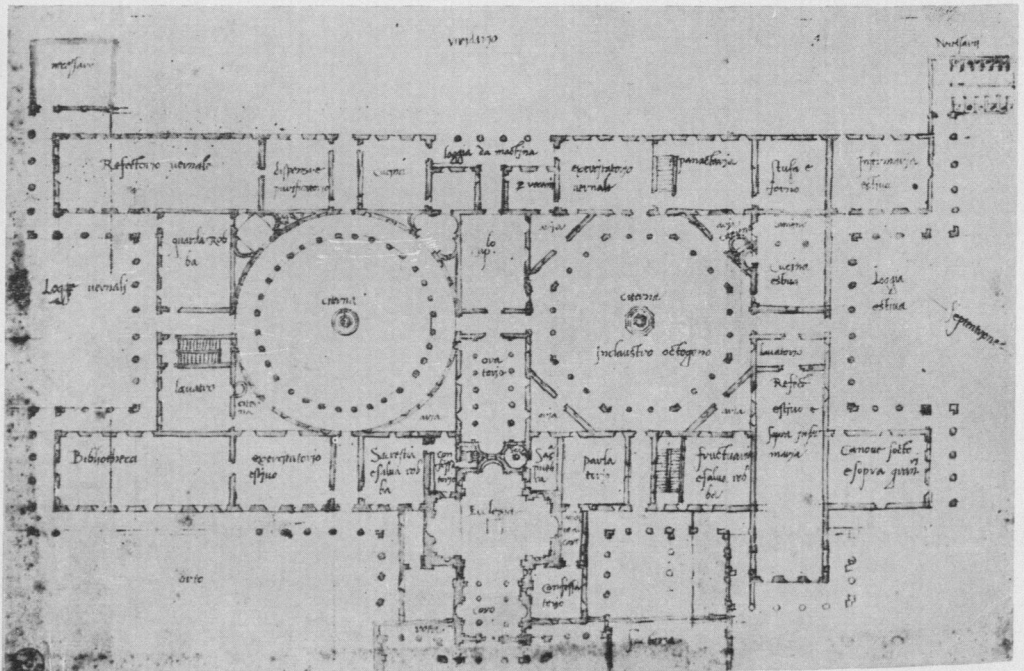
4 - S. Serlio, pianta del Tempietto di S. Pietro in Montorio.



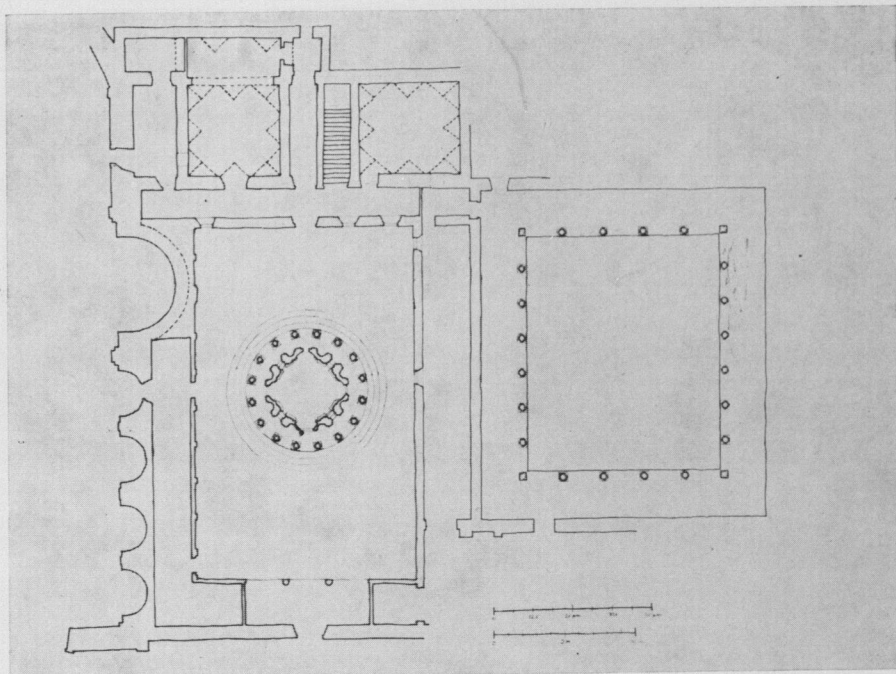
5 - S. Serlio, pianta della cupola del S. Pietro di Bramante.



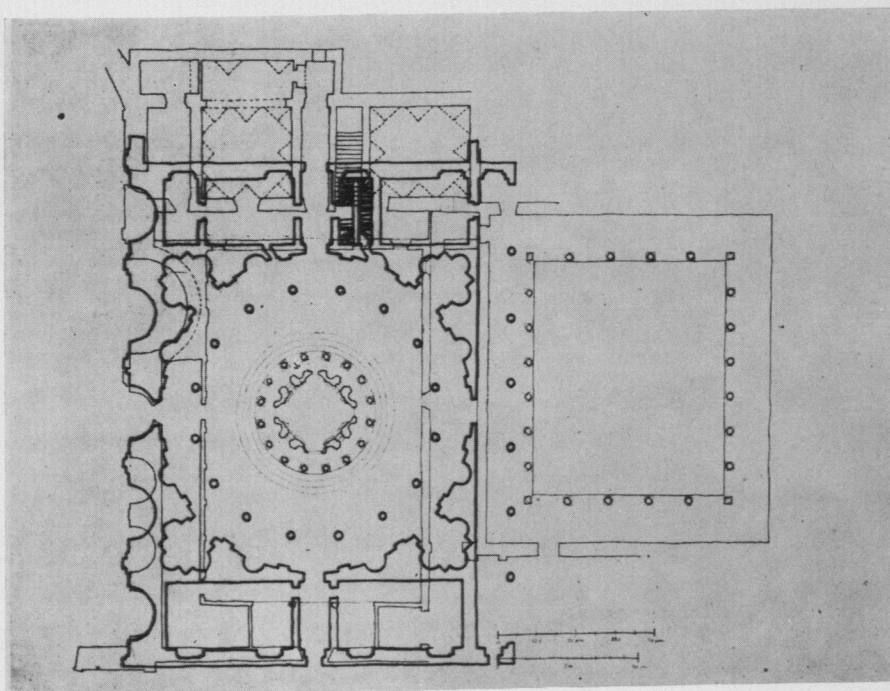
10 - Roma, Gabinetto Naz. delle Stampe, Cod. Nr. 32746, fol. 42 r.



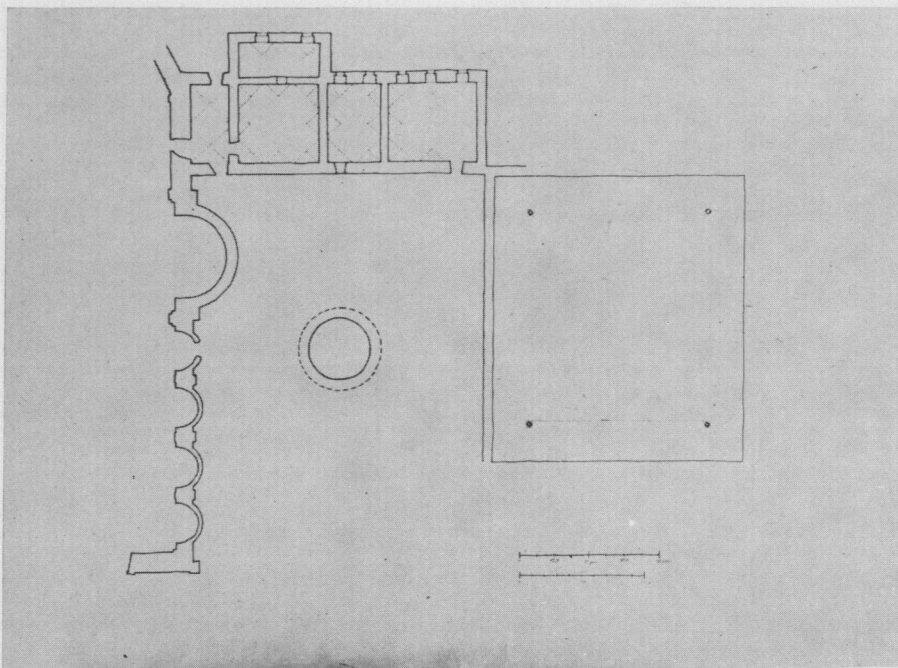
11 - Firenze, Uffizi, A 350. B. Peruzzi, progetto ideale di convento.



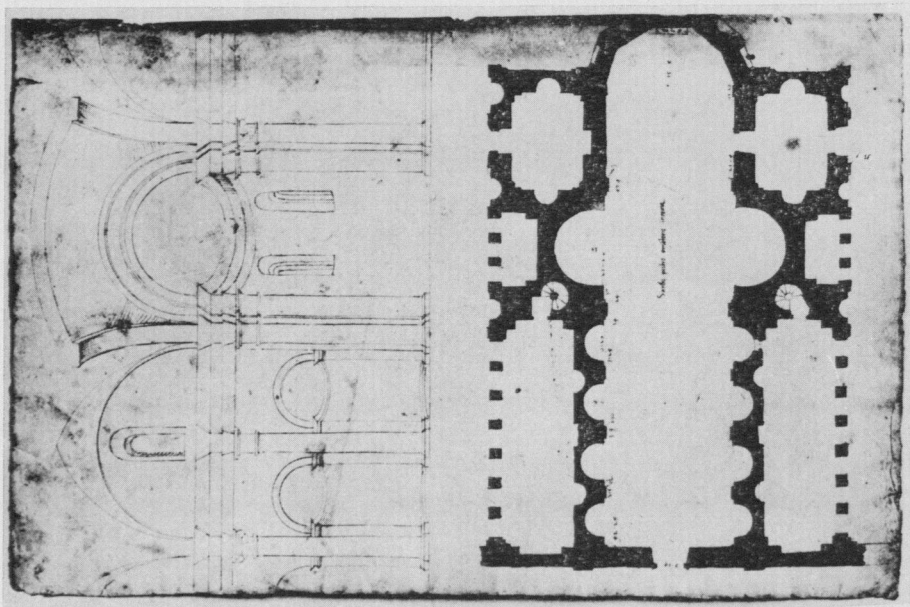
12 - Roma, S. Pietro in Montorio, Tempietto e adiacenze nella situazione attuale.



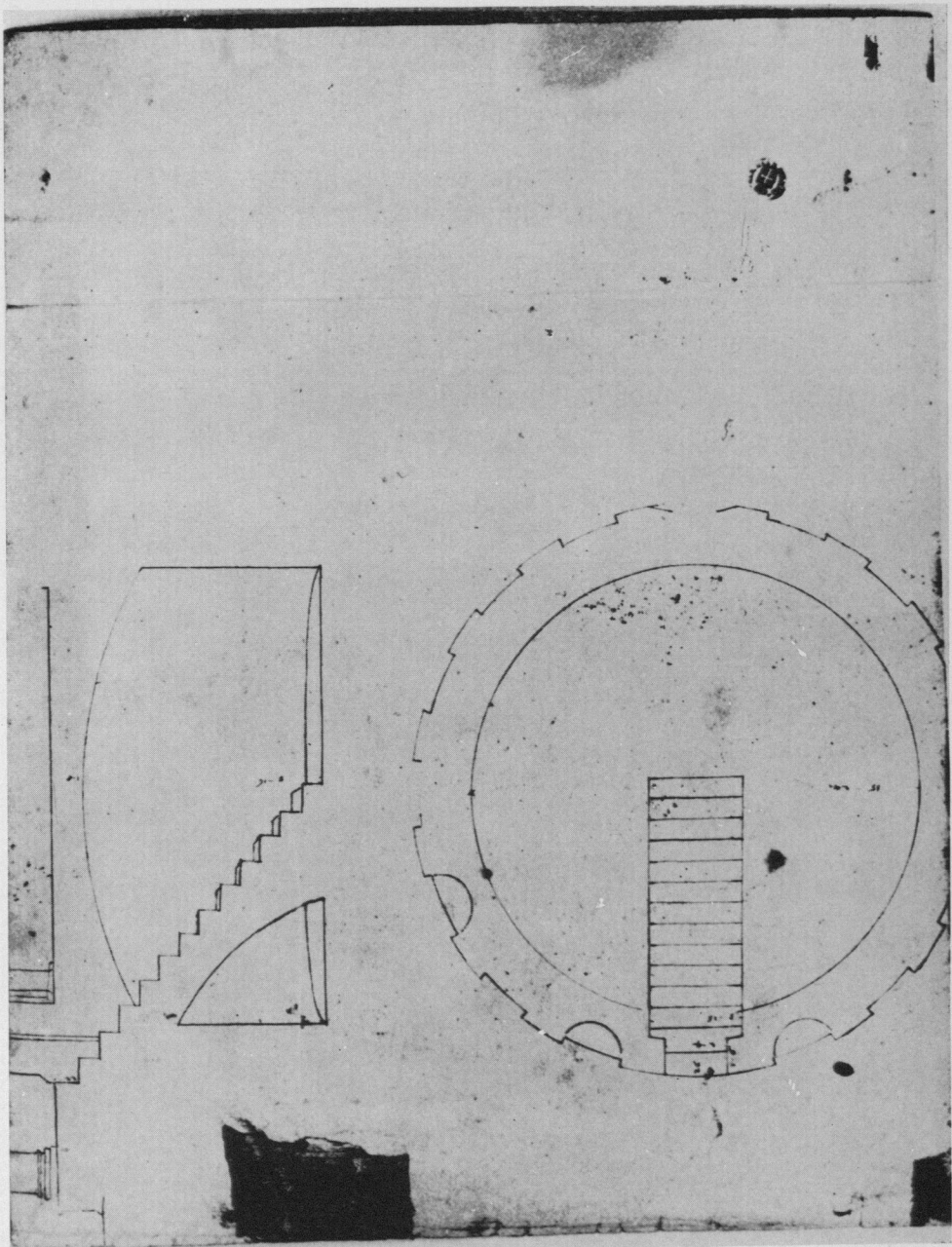
13 - Roma, S. Pietro in Montorio, il progetto riportato dal Serlio sovrapposto alla situazione attuale.



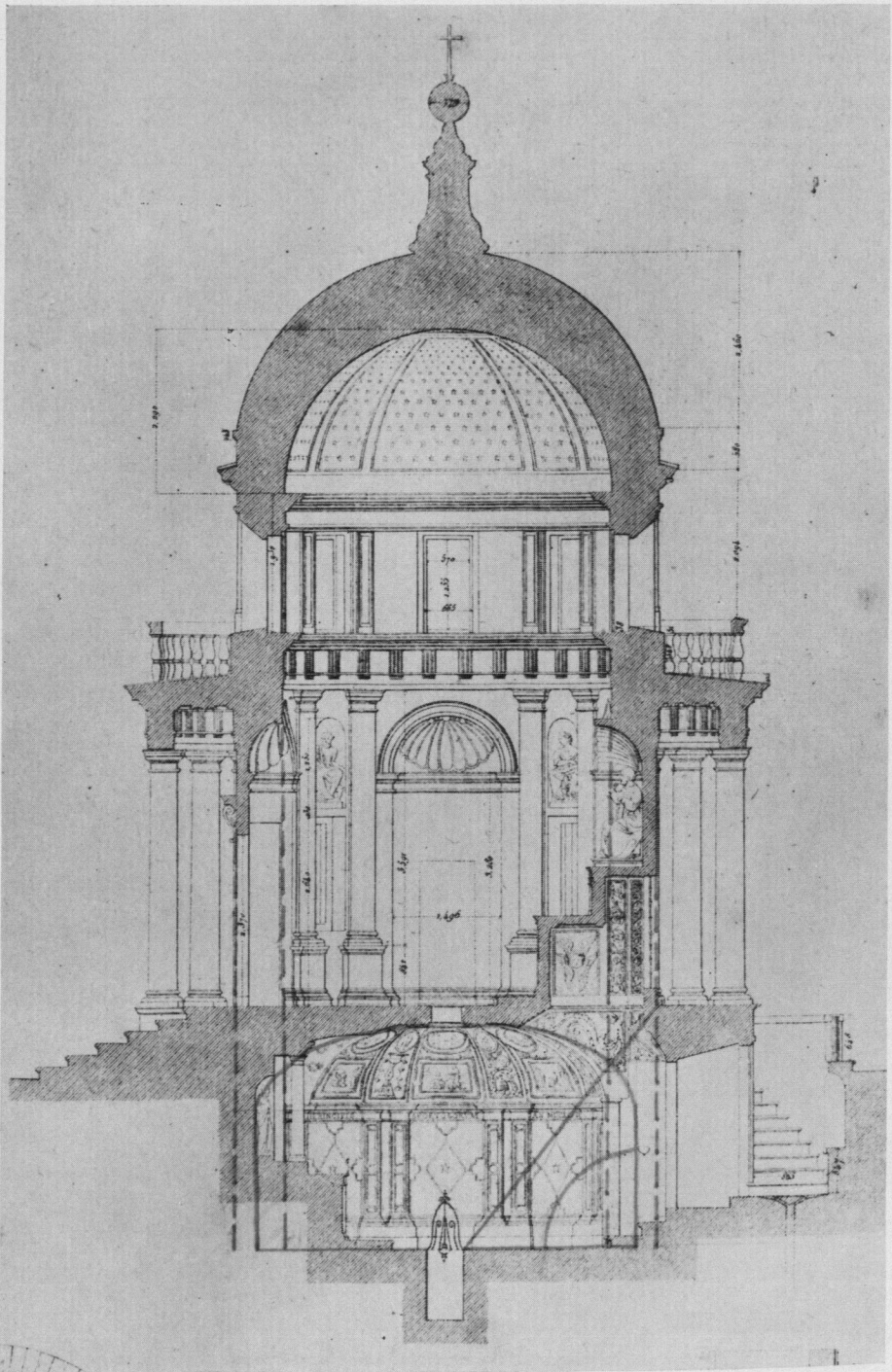
14 - Roma, S. Pietro in Montorio, la situazione prima della costruzione dell'attuale cortile.



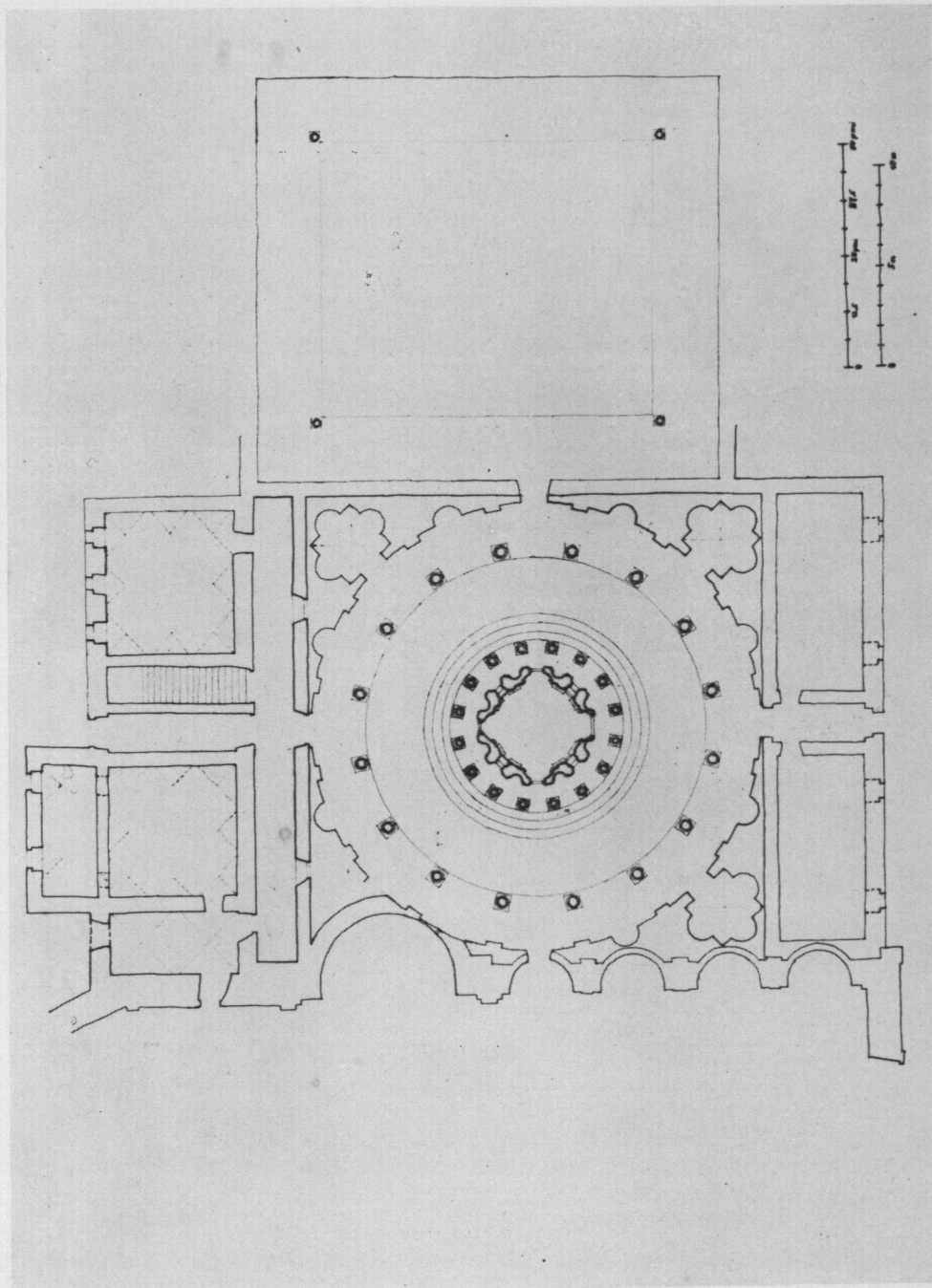
15 - Roma, Gab. Naz. delle Stampe, Cod. Nr. 32746, fol. 11 r.



16 - Roma, Gab. Naz. delle Stampe, Cod. Nr. 32746, fol. 33 v.



17 - Sezione del Tempietto con la cripta (P. Létarouilly, *Edifices de Rome Moderne...*, tav. 103).



18 - S. Pietro in Montorio, Tempietto, ricostruzione del progetto di Bramante (H. Günther).



19 - Il portico circolare tracciato sul pavimento del cortile attuale.