

Leitende Bautypen in der Planung der Peterskirche

von Hubertus GÜNTHER

Obwohl das Projekt Nikolaus V., die Peterskirche konservierend zu erweitern, nur wenig über die Grundmauern hinauskam und die konstantinische Basilika unberührt blieb, erregte es so heftige Kritik, daß sich der Papst veranlaßt sah, es auf seinem Totenbett zu rechtfertigen. Um so bedenklicher wirkte der radikale Abbruch der konstantinischen Kirche, den Julius II. einleitete, um Platz für einen Neubau zu schaffen¹. Das Idealmodell, das Bramante präsentierte, bildete einen Zentralbau über griechischem Kreuz, das in ein Quadrat eingebunden ist, mit mächtiger Kuppel über der Vierung zwischen kleineren Kuppeln über den Räumen, die sich zwischen den Kreuzarmen und dem Quadrat ergeben sollten, und Türmen über den Ecken. So ist es überliefert durch die Gründungsmedaille, die Caradosso anfertigte, und durch den eigenhändigen Plan Bramantes auf UA 1 (Abb. 1-2). Für die Ausführung entwarf Bramante auf UA 8v und UA 20 dann doch wieder eine Basilika (Abb. 3). Die Vierung und die ganze Westpartie sollten aber ähnlich wie das Idealmodell gestaltet werden, nur noch aufwendiger, indem Umgänge um die Kreuzarme herumgeführt werden sollten. Julius II. rechtfertigte das Projekt in der Gründungsmedaille mit den Angaben, daß die konstantinische Basilika vor Alter zusammenbreche und daß der Neubau würdiger und größer als sie geplant sei².

Die großen Dimensionen

Groß war der Neubau wirklich geplant. Humanisten, die mit der Kurie verbunden waren, lobten die gute Absicht des Papstes und brachen dementsprechend sogleich in

1. Dieser Beitrag knüpft besonders an die Forschungen von F. Graf Wolff Metternich und C. Thoenes an. Für Gespräche zu dem Thema und Hinweise danke ich C. Thoenes, H. Dellwing, J. Guillaume, C. Jobst, M. Tafuri und vielen anderen Kollegen. Cf. F. Graf Wolff Metternich, *Bramante und St. Peter*. München 1975. C. Thoenes, « S. Lorenzo a Milano, S. Pietro a Roma: ipotesi sul "piano di pergameno" ». In *Arte Lombarda* N.S. LXXXVI-LXXXVII, 1988, 94-100. Cf. Dies., *Die frühen St.-Peter-Entwürfe 1505-1514*. Tübingen 1987. Sowie: L. H. Heydenreich, *Studien zur Architektur der Renaissance*. München 1981, 43-47 (Zur Genesis des St. Peter-Plans von Bramante). A. Bruschi, *Bramante architetto*. Bari 1969, 532 ss. I. Campbell, "The new St. Peter's: Basilica or temple?" In *Oxford Art Journal* IV, 1981, 3-8. G. Rocchi, « La diffusione dei modi rinascimentali a Milano: esemplificazioni ». In *Arte Lombarda* N.S. LXXXVI-LXXXVII, 1988, 83-93. P. Scurati-Manzoni, « Bramante e la Lombardia: un nuovo concetto di spazio rinascimentale ». In *Arte Lombarda* cit., 132-136.
2. « Julius II Pont. Max. aedem divo Petro dicatam vetustate collabentem in digniorem amplioremque formam ut erigat fundamenta iecit... » Inschrift auf der Gründungsmedaille.

Begeisterung darüber aus, wie groß der Neubau geplant sei. Sie strichen heraus, daß er die berühmtesten Heiligtümer der Antike an Größe übertreffen solle. Sigismondo de' Conti bezeichnete den Plan als schöner und größer als alle Werke der Antike. Die Kuppel solle weiter und höher als das Pantheon werden³. Francesco Albertini meinte, daß die Erweiterung der Peterskirche den Ruhm Griechenlands in den Schatten stelle, weil sie größer sei als das Artemision von Ephesos, das Weltwunder unter den antiken Tempeln⁴. Diese Komparative lebten in der folgenden Literatur zur Peterskirche fort, beginnend und gebündelt 1513 bei Andrea Fulvio⁵. Sie folgten ihrerseits einer alten Tradition. Schon im Mittelalter wurde der Rang bedeutender Kirchen, wo irgend möglich, dadurch betont, daß ihre Dimensionen berühmten antiken Bauten an die Seite gestellt wurden. Beispielsweise bildete der Vergleich mit dem Pantheon einen festen Topos in der Literatur zu S. Lorenzo in Mailand, im allgemeinen hinauslaufend auf das Fazit, daß die eigene Kirche das römische Vorbild an Größe übertreffe⁶. In ähnlichem Sinn notierte Antonio de' Vincenti die Maße des Pantheons und von S. Lorenzo auf dem Plan des Doms von Mailand, den er zur Orientierung beim Bau von S. Petronio in Bologna anfertigte (ca. 1391)⁷. Albertini erweiterte seine Abhandlung zur Peterskirche um einen Ausblick auf den Dom seiner eigenen Heimatstadt Florenz mit dem Ergebnis, daß auch dessen Dimensionen das Artemision von Ephesos überträfen. Schon sein Landsmann Giannozzo Manetti wollte den Dom wegen dessen »unglaublicher Größe« unter die Weltwunder zählen⁸.

Vorbilder für Bramantes Entwürfe

Mehrere Elemente von Bramantes Entwürfen folgen antiken römischen Vorbildern: Die Form der Kuppel geht offensichtlich auf das Pantheon zurück, die Pfeiler im Langhaus auf die Konstantinsbasilika, die Gliederung in den Umgängen um die Kreuzarme leitete Palladio durchaus sinnvoll von dem heute sogenannten Pavillion in den Licinianischen Gärten ab (Abb. 4)⁹. Die runden Abschlüsse der Kreuzarme, die Umgänge um die Kreuzarme und die Ecktürme sind vereint in S. Lorenzo in Mailand vorgebildet (Abb. 5). Die Verbindung einer Basilika mit kleeblattförmiger Ostpartie und Umgängen um die Kreuzarme findet sich in der Nachfolge von S. Lorenzo: in St. Maria im Kapitol in Köln oder, was für Bramante sicher wichtiger war, in S. Fedele in Como (Abb. 6)¹⁰. Die überkuppelten Eckräume in den Entwürfen für die Ausführung und die gesamte Disposition, die dem Ideal-

3. S. dei Conti da Foligno, *Le storie de' suoi tempi dal 1475 al 1510*. Rom 1883, 342s. C. L. Frommel, »Die Peterskirche unter Papst Julius II. im Licht neuer Dokumente«. In *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* XVI, 1976, 57-136 Dok. 373.

4. F. Albertini, *Opusculum de mirabilibus novae et veteris urbis romae*. Rom 1510 III De nonnullis eccl.

5. »Desine mirari spectator Pantheon ingens/ quisquis es: & veterum delubra antiqua deorum./ Atque huc verte oculos & suspice fornicis altas/ absidas atque lacus convexo in fornice pictos/ et caligantem curvae testitudinis orbem. .../ Forma vetus templi penitus discussa recessit/ et nova concepta est species ex arte recentis/ priscorum superans moles Ephesique Dianam, / de qua se toties Ephesus iactaverat olim... » A. Fulvio, *Antiquaria urbis*. Rom 1513, p. I 1 v.

6. So Tristano Calco, *Mediolanensis historia patria*, um 1496. Gasparo Bugati, *Istoria universale*, Venedig 1571. Paolo Morigia, *La nobiltà di Milano*. Mailand 1595. Carlo Bascapé, *Brevis historia provinciae Mediolanensis*. Novara 1615. *La tradizione intorno agli edifici romani di milano dal sec. V als sec. XVIII*. Ed. G. Mompeglio Mondini, Mailand 1943, 85, 101, 103, 109. Tommaso Zerbinati vermerkt 1573 in einem Brief an den Herzog von Ferrara die Übereinstimmung mit dem Pantheon, stellt aber das Pantheon an Größe, Pracht und Schönheit über S. Lorenzo. A. Calderini, *La zona monumentale di S. Lorenzo in Milano*. Mailand 1934, 95. Spätere Beispiele bei L. Giordano, »San Lorenzo nella cultura del primo rinascimento«. In *La Basilica di San Lorenzo in Milano*. Mailand 1985, 117-144 Anm. 16.

7. C. Ferrari da Passano/ A.M. Romanini/ E. Brivio, *Il duomo di Milano*. Mailand 1973, fig. 153.

8. G. Manetti, *De saecularibus et pontificalibus pompis* (1436). Ed. E. Battisti, in *Umanesimo e Esoterismo*. Padua 1960, 313.

9. A. Palladio, *I quattro libri dell'architettura*. Venedig 1570 IV 11.

10. A. K. Porter, *Lombard architecture*. New Haven 1915-1917 II, Pl. 61-64. Vgl. Bruschi 1969, 580.

modell zugrunde liegt, gehören zum Typ der Kreuzkuppelkirche. Andere Elemente lassen sich von hoch- und spätmittelalterlichen Domen ableiten. Dies Kaleidoskop von disparaten Vorbildern ist im wesentlichen bekannt. Hier stellt sich die Frage, wie Bramante zu ihm gelangt sein könnte und warum dies Sammelsurium in den Augen seiner Zeit würdiger als die konstantinische Peterskirche gewesen sein sollte.

Ausführungsmodell und Bautyp der großen Basilika

Würdiger war der Neubau der Peterskirche, abgesehen von den Vorzügen seines neuen Stils, in sofern geplant, als er einem Bautyp folgte, der seinen gewaltigen Dimensionen entsprach.

Der Bautyp der Basilika, deren Vierung mit einer Kuppel ausgezeichnet ist, war in Italien schon in der Romanik weit verbreitet. Auch in der Gotik blieb er in Italien beliebt. Der Dom von Mailand bildet ein berühmtes Beispiel dafür. Im Lauf des 15. Jahrhunderts lebte der alte Bautyp in neuem Stil fort. Brunelleschi griff ihn gleich zu Beginn der Renaissance in seinen Florentiner Basiliken S. Lorenzo und S. Spirito auf.

In Rom war die Basilika mit Vierungskuppel vordem nicht üblich. Hier blieb das Vorbild der Konstantinischen Kirchen dauerhaft wirksam. Erst bei der Erweiterung der Peterskirche, die Nikolaus V. beginnen ließ, war eine Kuppel über der Vierung geplant¹¹. Das ahmten die prominentesten unter den neuen Kirchen nach, die seither in Rom entstanden: S. Maria del Popolo und S. Agostino.

Die Erneuerung der Peterskirche, die Bramante begann, brachte zum Element der Kuppel ein Motiv hinzu, das noch nicht für die Erweiterung unter Nikolaus V. vorgesehen war: nämlich die zum Oktogon ausgeweitete Vierung. Dies Motiv bildete sich in Italien als Bereicherung besonders großer Basiliken mit Vierungskuppeln allmählich während des Mittelalters aus. Es wurde gewissermaßen zu einem Abzeichen für die prominentesten Kirchen Italiens.

Die Entwicklung begann, soweit ich sehe, am Dom von Pisa (Abb. 7). Hier stimmt die Vierung in der Breite noch mit dem Mittelschiff überein, aber sie ist bereits tiefer als breit. Die in der Längsrichtung ausgeweitete Vierung ahmten einige romanische Kirchen in reduzierter Form nach, so der Dom von Piacenza, in Süditalien etwa der Dom von Monreale. Im Dom von Siena übertrifft die Vierung auch das Mittelschiff an Breite (Abb. 8). Sie ist nun nicht mehr rechteckig, sondern hat die Form eines Sechsecks angenommen. Ihre sechs Seiten korrespondieren mit dem Mittelschiff, den Seitenschiffen und je zwei von den drei Schiffen des Querhauses. Im Dom von Florenz wurde die Vierung noch mehr ausgeweitet (Abb. 9). Sie nahm acht Ecken an, und ihre acht Seiten korrespondieren in den Maßen mit den Schiffen bzw. Seitenkapellen in allen vier Kreuzarmen der Basilika. So war die Übereinstimmung aller Teile bei dem neuen Typ der erweiterten Vierung wiederhergestellt.

Die derart ausgeweitete Vierung des Doms von Florenz gibt Raum für eine Kuppel von geradezu gigantischen Ausmaßen gemessen an allen ihren Vorläufern. Die Kuppel beherrscht die Erscheinung des ganzen Baus. Sie war so groß konzipiert, daß man lange Zeit nicht wußte, wie sie technisch realisiert werden sollte. Man mußte solange warten, bis

11. Vgl. die Beschreibung des Projekts von G. Manetti. Ed. T. Magnuson, *Studies in roman quattrocento architecture*. Stockholm 1958 (Figura IX), 358. G. Urban, »Zum Neubau-Projekt von St. Peter unter Papst Nikolaus V.«. In *Festschrift für Harald Keller*. Darmstadt 1963, 131-173.

Brunelleschi eine Lösung dafür fand. Die Lösung ließ sich nur deshalb finden, weil in weiser Voraussicht der kommenden statischen Probleme so kolossale Vierungspfeiler aufgeführt worden waren, wie es sie vordem noch nie gegeben hatte: nicht, wie sonst üblich, säulenartig, sondern jeder von ihnen ein eigener Baukörper, dreieckig im Grundriß, vorn so breit wie eine ganze Seite der Vierung und so tief, daß er noch am Außenbau hervortritt.

Es ist vielleicht dem Einfluß der nordeuropäischen Baumeister, zumindest der Orientierung an nordeuropäischen Vorbildern zuzuschreiben, daß der Dom von Mailand trotz allen sonstigen Aufwandes bei der hergebrachten quadratischen Vierung blieb. Die Bologneser orientierten sich beim Bau der Basilika von S. Petronio, der 1390 begonnen wurde, in vieler Hinsicht am Dom von Mailand (Abb. 11). Von dort übernahmen sie den gotischen Stil, die dreischiffige Disposition in allen vier Kreuzarmen und andere Elemente. Aber nach dem Vorbild des Florentiner Doms erweiterten sie die Vierung zum Oktogon, dessen Seiten mit den Schiffen der Basilika korrespondieren. Allerdings die Disposition der Vierung sollte mit weniger massiven Stützen auskommen: An jeder Ecke des Oktogons sollte, ähnlich wie in Siena, ein Pfeiler stehen. Zudem sollten aber über den Ecken des Quadrats, in das das Oktogon eingeschrieben ist, Mauern errichtet werden, die durch Arkaden mit den Vierungspfeilern verbunden sind, so daß an den vier Ecken zwischen Vierung und Kreuzarmen statische Einheiten über dreieckigem Grundriß entstanden wären, um die Kuppel abzustützen. An die äußeren Eckstützen sollten noch vier geschlossene Räume anschließen, wohl um als Sakristeien oder Kapellen zu dienen, vielleicht aber auch als Widerlager. Vermutlich orientierte sich der Baumeister von S. Petronio bei der Gestaltung des Stützsystems für die Kuppel an S. Lorenzo in Mailand als dem Bau, der eine der gewaltigsten Kuppeln Italiens trug und sich über lange Zeit als statisch sicher erwiesen hatte. Jedenfalls gleicht das Stützsystem von S. Lorenzo in seiner ursprünglichen Erscheinung (vor dem Umbau im späten 16. Jahrhundert) demjenigen, das für S. Petronio vorgesehen war, im Prinzip trotz vieler formaler Differenzen im Detail.

Beim Neubau der Kirche über dem Marienhaus in Loreto, damals einem der attraktivsten Wallfahrtsorte der Christenheit, 1468-1470 in ähnlich riesigen Dimensionen wie S. Petronio begonnen, wurde die Disposition von S. Petronio recht genau nachgeahmt (Abb. 12). Auch hier sind jeweils zwei von den acht Vierungspfeilern mit den Ecken zwischen den Kreuzarmen und rückwärts anschließenden geschlossenen Räumen, die als Sakristeien dienen, zu statischen Einheiten verbunden. Giuliano da Sangallo kannte Loreto gut, als er sich mit dem Bau der Peterskirche beschäftigte, denn er schuf 1499-1500 die Kuppel für das Marienheiligtum.

Die Disposition von Loreto wurde ca. zwanzig Jahre später am Dom von Pavia übernommen, der ab 1488, vielleicht unter Beteiligung Bramantes, errichtet wurde (Abb. 13). Die Grundrisse von Loreto und des Modells für den Dom von Pavia gleichen einander auffällig. Ähnlich sind neben der zum Oktogon ausgeweiteten Vierung und dem System der Stützen, die im Prinzip auch S. Petronio gemein sind, mehrere Motive, die nur typisch für Loreto sind, wie die runden Sakristeien in den Ecken zwischen den Kreuzarmen oder die Abschlüsse der Kreuzarme. Die Übereinstimmung dieser Elemente zeigt, daß sich der Entwurf für den Dom von Pavia bewußt an Loreto orientiert. Allerdings im Aufriß haben die Formen der Renaissance endgültig die Reminiszenzen an die Gotik verdrängt, die noch in Loreto den Raumeindruck prägen. Die ausgeweitete Vierung kehrt um die gleiche Zeit auch in den Idealentwürfen für Kirchen wieder, die Francesco di Giorgio in sein Traktat einfügte (Abb. 10).

Bramantes Ausführungsführungsprojekt für die Peterskirche folgt dem Bautyp der Basilika mit zum Oktogon ausgeweiteter Vierung. Schon im Idealmodell ist die Ausweitung der Vierung vorgesehen. Vom Florentiner Dom übernahm Bramante die massiven Vierungspfeiler über dreieckigem Grundriß, obwohl die formale Gestaltung sehr unterschiedlich ausfiel. Die Übereinstimmung tritt besonders augenfällig bei den Bauteilen hervor, die Bramante schließlich realisierte, weil dort wie in Florenz der Chor direkt an die Vierungs-

peiler anschloß. Noch auffälliger wird die Übereinstimmung, wenn man sich theoretisch vorstellt, daß Bramante die Querschiffe wie den Chor hätte ausführen wollen.

In Oberitalien war ein Chorumgang ebenfalls in Kirchen mit besonderem Anspruch vorgebildet, aber er folgt dort weniger einheimischer Tradition als gotischen Kathedralen französischer Art: so am Dom von Mailand oder an S. Antonio in Padua; auch für S. Petronio war ein Chorumgang geplant.

Idealmodell und Kreuzkuppelkirche

Die Kreuzkuppelkirche oder tetrastyle Kirche oder Quincunx-Kirche wird im Grundriß durch ein griechisches Kreuz gebildet, das derart in ein Quadrat eingeschrieben ist, daß die Räume in den Ecken des Quadrats mit den Kreuzarmen kommunizieren. Gewöhnlich werden die Vierung und die Eckräume von Kuppeln bekrönt. Dieser Bautyp kam vielleicht in der Spätantike in Persien auf¹². In Armenien soll er seine charakteristische Ausprägung erhalten haben. Um die Wende vom 9. zum 10. Jahrhundert wurde er in Konstantinopel aufgenommen. Dann verbreitete er sich im ganzen byzantinischen Kulturraum. Er gelangte auch nach Italien¹³: Besonders oft findet er sich in Süditalien. Auch Venedig übernahm ihn. Zudem finden sich Kreuzkuppelkirchen in weiteren oder nur mittelbaren Bereichen östlicher Einflüsse: S. Salvatore di Genga in den Marken bildet ein Beispiel dafür (Abb. 14). Die italienischen Kreuzkuppelkirchen haben manchmal nur eine Vierungskuppel, während die Eckräume mit Kreuzgewölben geschlossen sind, wie etwa in S. Salvatore di Genga. Manchmal sind sie mit anderen Bautypen verbunden, unter anderem auch mit Basiliken. So in S. Maria della Valle in Messina oder S. Spirito in Palermo¹⁴ oder in S. Sepolcro in Mailand (Abb. 15). Wenigstens erwähnt seien hier auch die Vierstützenhallen, tetrastyle Kirchen ohne Kuppeln, die sich seit dem 11. Jahrhundert mehr nördlich der Alpen verbreiteten, aber auch in Italien vorkommen¹⁵. Dort bildet die Marienkapelle in der Burg Paderna bei Piacenza ein bekanntes Beispiel (Abb. 16)¹⁶.

In Mailand sind mehrere mittelalterliche Kreuzkuppelkirchen bekannt: Schon so früh, daß sie direkt aus der armenischen Architektur abgeleitet wird, datiert die kleine Kapelle von S. Satiro, die Bramante ummantelte (Abb. 17)¹⁷. Auch hier sind die Eckräume nur eingewölbt. Ähnlich ist das Baptisterium von Galliano di Cantù in der Lombardei¹⁸ und im Grundriß ähnlich S. Maria di Paderna. Um 1100 begann, anscheinend bewußt an der byzantinischen Architektur orientiert, der Bau der Basilika von S. Sepolcro, in der der westliche Teil des Kreuzkuppelsystems um zwei gleichförmige Joche verlängert ist¹⁹.

12. Zu Geschichte der Kreuzkuppelkirche cf. R. Krautheimer, *Early christian and byzantine architecture*. Harmondsworth 1975, 353ss. D. Lange, »Theorien zur Entstehung der byzantinischen Kreuzkuppelkirche«. In *Architectura* XVI, 1986, 93-113.

13. G. Dimitrokallis, *Contribution à l'étude des mouvements byzantins et médiévaux d'Italie*. Athen 1971, 43-72. I Bizantini in Italia. Mailand 1982, 239ss.

14. R. Wagner-Rieger, *Die italienische Baukunst zu Beginn der Gotik*. Graz/ Köln 1957, 170ss. G. Agnello, »S. Maria della Valle o la "Badiazza" in Messina«. In *Palladio N.S. II*, 1953, 49-66.

15. W. Goetz, *Zentralbau und Zentralbautendenz in der gotischen Architektur*. Berlin 1968, 86-93. M. Utermann, *Der Zentralbau im Mittelalter*. Form, Funktion, Verbreitung. Darmstadt 1989, 255.

16. A. Segagni Malacart, »Sulla tipologia delle cappelle castrensi attorno al Mille: la chiesa inedita di S. Maria di Paderna«. In *Storia dell'Arte* XLI, 1981, 5-20.

17. G. Chierici, *La chiesa di S. Satiro a Milano*. Mailand 1942. Dimitrokallis, *loc. cit.* Porter II 638ss. U. Kahle, *Renaissance-Zentralbauten in Oberitalien*. S. Maria presso S. Satiro. *Das Frühwerk Bramantes in Mailand*. München 1982, 81ss. G. B. Sannazaro, »L'architettura di S. Satiro«, in *Insula Ansperti. Il Complesso Monumentale di S. Satiro*. Mailand 1992, 39ss.

18. Porter II, 436ss.

19. Porter II, 643ss. *Le Chiese di Milano*. Mailand 1985, 343-345 (M.A. Zilocchi). *Milano ritrovato. L'asse via Torino*. Kat. Ausstlg. Mailand 1986, 411ss.

Leonardo da Vinci hat die ursprüngliche Gestalt, bevor sie unter Carlo Borromeo verändert wurde, in mehreren Zeichnungen überliefert²⁰. Beiden mailänder Kirchen, S. Satiro und S. Sepolcro, war gemeinsam, das Kreuzkuppelsystem mit drei Konchen als Abschlüsse der Kreuzarme nach dem Vorbild von S. Lorenzo zu verbinden.

Die Venezianer schlossen so eng wie kaum eine andere italienische Region an die byzantinische Architektur an. S. Marco war allem Anschein nach als Kopie der Apostelkirche, die Justinian in Konstantinopel errichten ließ, konzipiert (Abb. 18). Dieser Bautyp ist in mancher Hinsicht der Kreuzkuppelkirche verwandt. Er besteht aus vier ähnlich langen Kreuzarmen. Fünf gleiche Kuppeln bekrönen die Vierung und die Kreuzarme. Die Vierungskuppel ruht auf vier Vierergruppen von Pfeilern, und dies System ist in abgewandelter Form unter den anderen Kuppel wiederholt. So wirkt der Raum, wenn man so will, wie eine Verbindung von mehreren Kreuzkuppelkirchen.

In Venedig entstanden im Mittelalter mehrere Kreuzkuppelkirchen. Das läßt sich mit Hilfe des Venedig-Plans von Jacopo de' Barbari und alten Berichten nachweisen²¹. Nur ein mittelalterliches Beispiel dieses Typs ist erhalten geblieben: S. Giacomo di Rialto (Abb. 19)²². Die Kirche wurde vielleicht im 9. Jahrhundert gegründet, allerdings sicher nur als einfache Anlage, womöglich aus Holz. Im Zusammenhang mit dem Aufleben des Marktes am Rialto (1097) mag sie erneuert worden sein, und im späten 12. Jahrhundert erhielt sie wohl ihre endgültige Gestalt (Weihe 1177): eine Kreuzkuppel-Disposition, die im Westen um ein schmales Joch verlängert ist. Die Eckräume sind nur kreuzgewölbt. Der Innenraum war, so wie er im späten 16. Jahrhundert beschrieben wird²³, mit kostbaren Steinen inkrustiert und ausgemalt. Beim großen Brand des Rialto 1514 blieb der Innenraum verschont. 1531 wurde der beschädigte Außenbau restauriert. 1601 wurde die alte Innenausstattung zerstört. Aber die ursprüngliche Struktur blieb bewahrt. Klein und schmucklos, wirkt S. Giacomo heute recht unscheinbar.

An S. Marco orientierte sich teilweise der Bau der Basilika des Hl. Antonius in Padua²⁴. Allerdings sind dort nicht die Vierergruppen von Pfeilern übernommen, und damit entfällt die Reminiszenz an die Kreuzkuppelkirche. Im späteren Mittelalter kam der Typ der Kreuzkuppelkirche anscheinend in ganz Italien einschließlich Venedigs²⁵ aus der Mode. In der Renaissance wurde er wiederentdeckt. Gegen Ende des 15. Jahrhunderts entstanden in verschiedenen italienischen Regionen ziemlich gleichzeitig Kreuzkuppelkirchen, hauptsächlich dort, wo dieser Bautyp schon früher heimisch war. Aber nicht ausschließlich dort. In S. Maria delle Grazie in Pistoia (1470-1484), nach den Bauformen ein typisches Werk der florentiner Frührenaissance (der Entwurf früher sogar fälschlich Michelozzo zugeschrieben²⁶), sind die wesentlichen Elemente einer Kreuzkuppelkirche adaptiert (Abb. 20). Nur die westlichen Raumelemente sind durch eine Vorhalle ersetzt. Die Kathedrale von Sebenico in Dalmatien verbindet ein einfaches Kreuzkuppelsystem als Ostpartie mit einem Langhaus (1491 waren die Arkaden unter der Vierungskuppel geschlossen) (Abb. 21)²⁷. Biagio Ros-

-
20. L. Firpo, *Leonardo architetto e urbanista*. Turin 1963, 31, 50. Carlo Pedretti, *Leonardo architetto*. Mailand 1978, 23ss.
21. Beispiele: S. Giovanni in Oleo (S. Giovanni Nuovo) (Zeugnis: F. Sansovino, *Venezia città nobilissima e sigolare*. Venedig 1581, 13r), S. Lorenzo (Zeugnis: Barbari-Plan). U. Franzoni/ D. Di Stefano, *Le chiese di Venezia*. Venedig 1976, 389, 466ss. A. M. Odenthal, *Die Kirche S. Giovanni Crisostomo in Venedig. Ein Beitrag zur venezianischen Sakralarchitektur des späten 15. Jahrhunderts*. Diss. Bonn 1985, 79ss. (dort zu Unrecht auch S. Angelo Raffele und S. Tomà angeführt).
22. D. L. Gardini, « La chiesa di S. Giacomo di Rialto ». Venedig 1966. W. Timofiewitsch, « Genesi e struttura della chiesa del Rinascimento veneziano ». In *Bollettino del Centro internaz. di Studi di Architettura A. Palladio* VI 2, 1964, 271-282. U. Franzoni/ D. Di Stefano, *Le chiese di Venezia*. Venedig 1976, 13ss.
23. Sansovino 1581, 72v.
24. A. Alpago Novello, « Influenze bizantine e orientali nel Veneto settentrionale ». In *Archivio Storico di Belluno, Feltre e Cadore* XL, 1969, 81ss. N. Gallimberti, « La tradizione architettonica religiosa tra Venezia e Padova ». In *Bollettino del Museo Civico di Padova* LIII, 1963, 115ss.
25. H. Dellwing, *Die Kirchenbaukunst des späten Mittelalters in Venetien*. Worms 1990.
26. M. Ferrara, « S. Maria delle Grazie a Pistoia. Alcuni aspetti del rapporto Michelozzo - Brunelleschi ». In *Filippo Brunelleschi. La sua Opera e il suo Tempo*. Florenz 1980, 571-575. M. Ferrara/ F. Quinterio, *Michelozzo di Bartolomeo*. Florenz 1984, 257-259.
27. A. G. Fosco, *La cattedrale di Sebenico ed il suo architetto Giorgio Orsini detto Dalmatico*. Sebenico 1893.

setti entwarf für S. Benedetto in Ferrara eine Basilika, deren Ost-Partie das klassische System der Kreuzkuppelkirche aufnimmt (Abb. 22). (Begonnen 1496, aber erst 1563 vollendet. Problematisch ist, ob der ausgeführte Bau völlig Rossettis Entwurf entspricht.)²⁸. Auffallend ähnlich ist S. Niccolò in Carpi (Ostpartie 1493-1514. Bauunterbrechung 1496-1500. Zuschreibung umstritten. Vielleicht auch Biagio Rossetti?) (Abb. 23)²⁹. Um die gleich Zeit kamen in Mittelitalien auch wieder Vierstützenhallen auf. Beispiele bilden: die Kirche des Campo Santo Teutonico im Vatikan (ca. 1472/76-1500) und S. Maria di Fontegiusta in Siena (1484 von Francesco di Cristofano Fedeli begonnen) (Abb. 24).

Die Renaissance der Kreuzkuppelkirche beginnt in der Lombardei mit der Erlöserkapelle im Konvent von S. Maria Teodote in Pavia (Abb. 25) und in den Marken mit S. Maria Nuova in Orciano bei Pesaro (Abb. 26). Genaue Baudaten fehlen in beiden Fällen. Die Erlöserkapelle verbindet noch spätgotische Elemente mit Renaissanceformen. Auf Grund ihrer qualitätvollen Ausmalung und der Erweiterung des gesamten Konvents, zu dem sie gehört, wird sie in die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts datiert³⁰. S. Maria Nuova wird auf Grund ihrer klar entwickelten Renaissanceformen Baccio Pontelli (ca. 1450-1492) zugeschrieben³¹. Beide Kirchen knüpfen eng an die mittelalterlichen Prototypen in ihren Regionen an. Der Grundriß der Erlöserkapelle ahmt offensichtlich S. Satiro nach³². S. Maria Nuova gleicht S. Salvatore di Genga in der Einwölbung der Eckräume und besonders in der äußeren Erscheinung: dem hohen kubischen Baublock, aus dem unvermittelt die Vierungskuppel herausragt. Hinzu kommen fremde Anregungen: Die Eckräume der Erlöserkapelle sind mit Hängekuppeln gedeckt. Bei beiden Kirchen stehen die Kuppelpfeiler, ähnlich wie in S. Giacomo di Rialto, auf Piedestalen, obwohl die übrige Gliederung am Boden ansetzt³³.

Während die genannten Beispiele ziemlich vereinzelt dastehen und nur eine Variante in einem breiten Spektrum von Bautypen bilden, entstand in Venedig während des Zeitraums von ca. 1490 bis 1530 eine auffallend große Anzahl repräsentativer Kreuzkuppelkirchen in Renaissanceformen³⁴. Die Kreuzkuppelkirche wurde zum vorherrschenden Bautyp der Renaissance in Venedig. Die Entwicklung begann gleich mit drei Bauten, von denen sich schwer entscheiden läßt, wem die Priorität zukommt: S. Giovanni Crisostomo (Mauro Codussi, beg. 1497) (Abb. 27), S. Nicolò di Castello oder di Bari (1476 Grundsteinlegung des Hospitals, zu dem die Kirche gehörte. Damals könnte die Disposition der Kirche bereits festgelegt gewesen sein, allerdings noch 1489/90 bestand dort nur eine Holzkirche, 1503 geweiht, zerstört) (Abb. 28) und die Vorkirche von S. Andrea della Certosa (1489/90 beg. mit der Ostpartie, vielleicht war damals schon die Disposition der Vorkirche festgelegt, wohl 1510 vollendet, zerstört) (Abb. 29)³⁵. Dem gleichen Typ der klassischen Kreuzkuppelkirche folgten S. Gemignano an der Piazza di S. Marco (beg. 1505, zerstört) (Abb. 30) und S. Giovanni Elemosinario (Scarpagnino, beg. 1527) (Abb. 31).

In varierter Form erscheint der Bautyp in S. Maria Mater Domini (beg. um 1502, 1540 geweiht) oder in S. Felice (frühe dreißiger Jahre des 16. Jh.s) (Abb. 32). In S. Salva-

28. B. Zevi, *Biagio Rossetti architetto ferrarese*. Turin 1960, 340ss.

29. H. Semper, *Carpi, ein Fürstentum der Renaissance*. Dresden 1882, 57ss. M. Cassoli, *Carpi: Gli uomini e le opere nel tempo*. Carpi 1973, 237ss. Ab 1518 wird das Langhaus unter der Leitung Peruzzis angefügt. Vgl. dazu auch L. Frommel, *Die Farnesina und Peruzzis architektonisches Frühwerk*. Berlin 1961, 153.

30. A. Peroni, « Il monastero alto medievale di S. Maria "Teodote" a Pavia ». In *Studi Medievali* Ser. 3 XIII, 1, 1972, 1-93. G. Forzatti Giolia, « S. Maria "Teodote" di Pavia ». In *Monasteri beneditini in Lombardia*. Mailand 1980, 223-235.

31. *Arte e Cultura nella Provincia di Pesaro e Urbino*. Venedig 1986, 163s., 224s. Nicht behandelt in G. De Fiore, *Baccio Pontelli architetto fiorentino*. Rom 1963.

32. Geradezu als Kopie bezeichnet von Chierici 1942, 21.

33. Die Piedestale waren in S. Giacomo ursprünglich noch höher, da das alte Niveau des Fußbodens tiefer lag, wie F. Sansovino 1581, 87v, im Zusammenhang mit S. Angelo Raffaele anmerkt.

34. Timofiewitsch 1964. J. Mc Andrew, « Sant'Andrea della Certosa ». In *The Art Bulletin* LI, 1969, 15-28. Ders., *Venetian architecture of the early Renaissance*. Cambridge, Mass. 1980, 528-544. M. Tafuri, *Venezia e il Rinascimento. Religione, scienza, architettura*. Turin 1986. Odenthal 1985, 79ss. N. Huse, W. Wolters, *Venedig. Die Kunst der Renaissance*. München 1986, 94ss.

35. Mc Andrew 1969. Ders. 1980, 302ss., 528ss.

tore (beg. 1506, Giorgio Spavento) und mit Einschränkungen in S. Fantin (beg. 1507) wurde das Kreuzkuppelschema mehrfach hineinangereiht (Abb. 33)³⁶. Auf diese Weise tritt die Ähnlichkeit zwischen den Stützen dieses Systems und dem Architektursystem von S. Marco augenfällig in Erscheinung.

Die Zusammenstellung sollte zeigen, daß der Typ der Kreuzkuppelkirche im 15. Jahrhundert wieder auflebte, aber, von Venedig abgesehen, so selten, daß seine Verwendung in der Peterskirche eine Ausnahme bildete. In Rom bildete sie sogar ein Unikum, und einzigartig war damals auch ihre Verbindung mit einem Bau von der Größenordnung wie der Peterskirche. Aber bald gehörte die Kreuzkuppelkirche allenthalben zu den üblichen Bautypen der Renaissance. Bramante selbst führte vier Jahre später den klassischen Typ der Kreuzkuppelkirche mit S. Celso in Rom ein (Abb. 34)³⁷, im Grundriß ähnlich S. Satiro, im Aufriß ähnlich den venezianischen Beispielen der Renaissance, in der Gestaltung einzelner Glieder, speziell der Kuppelpfeiler, ähnlich dem eigenen Idealplan für die Peterskirche. S. Celso wiederum bildete das Vorbild für die Pfarrkirche, die Enrico Bruno, Sekretär und Schatzmeister Julius' II., in seinem Heimatort Roccaverano im Monferrat (zwischen Mailand und Turin) 1509-1516 errichten ließ (Abb. 35)³⁸, und für S. Maria delle Fortezze in Viterbo, begonnen 1514 vielleicht durch Vincenzo Danese, nach lokaler Tradition noch von Bramante geplant (Abb. 36)³⁹. S. Satiro, erweitert um das Fünf-Kuppel-Schema nach venezianischer Art, wurde auch von Anderen im 16. Jahrhundert zum Vorbild genommen, so wohl schon vor S. Celso von Alessio Tramello beim Bau der Marien-Kapelle, die er zwischen 1505 und 1513 an das westliche Querhaus von S. Sisto in Piacenza anfügte (Abb. 37)⁴⁰. Auch noch später diente S. Satiro weiterhin als Vorbild für lombardische Bautwürfe⁴¹. Baldassare Peruzzi orientierte sich an der Peterskirche, als er den neuen Dom von Carpi plante (1513 genehmigten Julius II. und dann nochmals Leo X. den Bau, 1515 Baubeginn, bis 1530 nur die Ostpartie hochgezogen) (Abb. 38)⁴². Auch anderen Entwürfen legte Peruzzi eine Kreuzkuppel-Disposition zugrunde⁴³. Alessio Tramello, der viel zur Erneuerung der Kreuzkuppelkirche im 16. Jahrhundert beitrug, entwickelte eine eigenständige lombardische Variante in S. Maria di Campagna in Piacenza (errichtet 1522-1528), indem er alle vier Kreuzarme über das Kreuzkuppel-Quadrat hinaus

36. Zu den gen. Kirchen vgl. neben Mc Andrew Franzoi/ Di Stefano 1976. A. Zorzi, *Venezia scomparsa*. Mailand 1977. R. Lieberman, *Renaissance architecture in Venice 1450-1540*. London 1982. M. Tafuri, « Pietas » repubblicana, neobizantinismo e umanesimo, Giorgio Spavento e Tullio Lombardo nella chiesa di San Salvador». In *Ricerche di Storia dell'Arte* XIX, 1983, 5-36.
37. G. Segui/ C. Thoenes/ L. Mortari, SS. *Celso e Giuliano*. Rom 1966. A. Bruschi 1969, 980-985. Zur Rekonstruktion und Baugeschichte vgl. jetzt H. Günther, »Werke Bramantes im Spiegel einer Gruppe von Zeichnungen der Uffizien in Florenz«. In *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst* XXXIII, 1982, 91-98. Ders., »Das Trivium vor Ponte S. Angelo. Ein Beitrag zur Urbanistik der Renaissance in Rom«. In *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* XXI, 1984, 174ss., 222ss.
38. E. Checchi, « La chiesa bramantesca di Roccaverano ». In *Bollettino d'Arte* XXXIV, 1949, 205-217. Ein neues Dokument von 1512 dazu bei Fommel 1976, 75s.
39. E. Bentivoglio, « Borromini bramantesco per una chiesa bramantesca. Una proposta progettuale per la chiesa di S. Maria delle Fortezze in Viterbo ». In *Imago Pietatis 1650. I Pamphili a San Martino al Cimitero*. Kat. Ausstlg. Viterbo 1987, 113-116.
40. 1505 testamentarische Verfügung zum Bau der Kapelle; 1514 ist die Kapelle bereits im Bild dargestellt. J. Ganz, *Alessio Tramello. Drei Sakralbauten in Piacenza und die oberitalienische Architektur um 1500*. Frauenfeld 1968, 20, 28.
41. So der Entwurf in Mailand, Biblioteca Ambrosiana, F 251 inf. D 84, der ganz in lombardischer Bautradition steht, aber in einer Handschrift beschriftet ist, die der Gio. Franc. da Sangallo zugeschriebenen sehr ähnlich ist. Publiziert als bramantesker Entwurf für die von Ludovico il Moro um 1497-1498 geplante Kapelle des Hl. Theodor im Baukomplex von S. Maria presso S. Satiro von L. Beltrami, « Bramante a Milano ». In *Rassegna d'Arte* I, 1901, 100-103. Dagegen Kahle 1982, 97s. mit Abb. 65-66. Dieser Entwurf ist einigermaßen entstellt wiedergegeben durch zwei weitere Zeichnungen der Biblioteca Ambrosiana, F 251 inf. D 218-219, die den phantastischen Bauaufnahmen im sog. Bramantino-Skizzenbuch so nahestehen, als stammten sie vom gleichen Autor. Im Bramantino-Skizzenbuch ist eine Kirche in der Art von S. Celso, allerdings mit Säulenumgang, wiedergegeben. G. Mongeri, « Le rovine di Roma al principio del sec. XVI ». *Studi del Bramantino*. Mailand/ Neapel/ Pisa 1875, Taf. 42.
42. N. Rocca, *Lettere e documenti interessanti la storia del duomo e della collegiata di Carpi*. Modena 1863. A. Garuti/ D. Colli/ R. Pelloni, *Un tempio degno di Roma*. Modena 1987.
43. UA 492, 501r, 449r, 529r, 490, 126r. H. Wurm, *Baldassare Peruzzi. Architekturzeichnungen*. Tübingen 1984 Nr. 205, 349, 351, 373, 375, 380.

verlängerte: eine mehr nördlich der Alpen bekannte Durchdringung von Kreuzkuppelschema und griechischem Kreuz (Abb. 39)⁴⁴. Venezianischem Vorbild folgen das Santuario della Madonna von Mongiovino in den Marken, das ab 1513 durch Rocco da Vicenza errichtet wurde (Abb. 40)⁴⁵, die Kirche des Benediktinerkonvents S. Benedetto in Bergamo (Pietro Isabetto gen. Abano, 1516-ca. 1520)⁴⁶ (Abb. 41) oder das Oratorium der Villa Sormani Andreani in Moncucco (Lombardei, 1520)⁴⁷. S. Salvatore beeinflusste S. Sepolcro in Piacenza (ab 1513, Alessio Tramello) (Abb. 42)⁴⁸. Die Verbindung von Kreuzkuppelsystem im Osten und Langhaus kehrt ähnlich wie in Ferrara und Carpi, aber großartig gesteigert in S. Giustina in Padua wieder (1521 beg., aber erst ab 1532 zügig vorangetrieben) (Abb. 43).

Das Wiederaufleben des Kreuzkuppelschemas in Venedig läßt sich ohne weiteres als Anknüpfen an eine alte lokale Bautradition erklären. Es ist inzwischen oft darauf hingewiesen worden, daß die Renaissance für Venedig generell eine bewußte Rückbesinnung auf die eigene Tradition bedeutete. Aber daraus folgt nicht, was Bramante und andere Architekten in der Renaissance an dem Bautyp anzog. Eher im Gegenteil, erinnert das Beispiel Venedigs daran, wie stark die Rolle war, die lokale vorgotische Bautraditionen generell in der Renaissance spielten. Florenz bildet ein ähnlich markantes Beispiel wie Venedig dafür. Brunelleschi erneuerte den Typ der römischen Basilika in der Art von S. Miniato und SS. Apostoli in Florenz, Alberti erneuerte den florentiner Inkrustationsstil in Florenz (nicht jedoch in Rimini oder Mantua). J. S. Ackerman zeigte, wie die lombardische Renaissance lokale romanische Elemente aufnahm⁴⁹. Wie wir sahen, konnte die lombardische Renaissance auch für die Kreuzkuppelkirchen auf lokale Vorbilder zurückgreifen. In den Marken gilt ähnliches für S. Salvatore di Genga. Die Kathedrale von Faenza verbindet die neuen Formen der Renaissance mit Strukturen, die an romanischen Domen der Emilia vorgebildet sind⁵⁰. Jürg Ganz wies darauf hin, wie Kirchen der Renaissance einheimische Bautraditionen des Mittelalters integrieren⁵¹. Weitere Beispiele ließen sich sicher auch für andere Regionen zusammentragen. Allerdings tritt das lokale Kolorit selten so deutlich in Erscheinung wie in Venedig und Florenz. Wie wir sahen, wurden manchmal auch fremde Bautypen eingeführt. So schon von Brunelleschi beim Bau der Sakristei von S. Lorenzo, die sich am Baptisterium des Domes von Padua orientiert⁵². Aber das ist nur eine Sakristei, zudem bleibt der übliche kubische Raum erhalten. Neuerungen, die weiter reichen, wie die Rotunde der SS. Annunziata oder S. Sebastiano in Mantua, konnten Kritik auf sich ziehen, weil die fremdartige Disposition nicht als angemessen für die Funktion des Baus angesehen wurde⁵³.

-
44. A. Corna, *Storia ed arte in S. Maria di Campagna*. Bergamo 1908. Ganz 1968, 53ss. G. Fiocco, *S. Maria di Campagna*. 1960. E. F. Fiorentini, *Le chiese di Piacenza*. Piacenza 1976, 134-139. Zu mittelalterlichen Kirchen mit ähnlicher Disposition nördlich der Alpen vgl. Goetz 1968, 87s.
45. A. Rossi, « Rocco da Vicenza nell'Umbria ». In *Giornale di Erudizione Artistica nella Provincia dell'Umbria* I, 1872, 51s. U. Tarchi, *L'arte del rinascimento nell'Umbria e nella Sabina*. Mailand 1954, Taf. 147-153. J. Zänker, *Die Wallfahrtskirche S. Maria della Consolazione in Todi*. Diss. Bonn 1971.
46. L. Angelini, « L'architetto bergamasco Pietro Isabetto gen. Abano e le sue opere in Bergamo ». In *Quaderni dello Istituto di Storia dell'Architettura XXXI/XLVIII*, 1961 (Saggi di Storia dell'Architettura in Onore di Vincenzo Fasolo), 131-144.
47. F. Malaguzzi Valeri, *La corte di Lodovico il Moro*. Mailand 1915-1929 II, 317s.
48. Ganz 1968, 37ss. Tafuri 1983, 29.
49. J. S. Ackerman, "The Certosa of Pavia and the Renaissance in Milan". In *Marsyas* V, 1959, 23-37. Allgemein zur Rezeption der Romanik in der Frührenaissance vgl. schon J. Baum, *Baukunst und dekorative Plastik der Frührenaissance in Italien*. Stuttgart 1920, p. X. H. Tietze, «Romanische Kunst und Renaissance». In *Vorträge der Bibliothek Warburg* 1926-27, 43-57.
50. B. Hellerforth, *Der Dom von Faenza. Ein Beitrag zur Problematik der Basilika-Architektur in der zweiten Hälfte des Quattrocento*. Diss. Bonn 1975.
51. Ganz 1968, 66ss.
52. H. Klotz, *Die Frühwerke Brunelleschis und die mittelalterliche Tradition*. Berlin 1970, 118ss. H. Burns, "Quattrocento architecture and the antique: some problems". In *Classical Influences on European Culture A.D. 500-1500*. Cambridge 1971, 269-288.
53. Heydenreich 1981, 7 (*Die Tribuna der SS. Annunziata in Florenz*). A. Calzona, *Mantova città dell'Alberti. Il S. Sebastiano: tomba, tempio, cosmo*. Parma 1979, 243 Dok. 106.

Vorstellungen vom antiken Tempel

Bei Bramantes Ruhm als Erneuerer der Antike liegt der Gedanke nahe, daß nicht nur hinter den einzelnen Elementen, die oben aufgezählt wurden, sondern auch hinter der Gesamtdisposition seiner Entwürfe für die Peterskirche Zusammenhänge mit antiker Architektur und besonders mit antiken Heiligtümern bestehen könnten. Auf Anhieb fällt es schwer, solche Verbindungen zu sehen. Aber es geht hier nicht um die heutige archäologische Sicht, sondern darum, wie man sich zur Zeit Bramantes die Antike vorstellte.

Heute denkt man bei einem antiken Tempel gewöhnlich an einen kubischen Bau, dessen äußere Erscheinung durch Säulenportiken geprägt ist, während das Innere, abgesehen von der Mauer, die die Cella umgibt, nicht weiter gegliedert ist. Hauptsächlich diesen Bautyp, neben Rundtempel und etruskischem Tempel, behandelt Vitruv in seiner Beschreibung antiker Tempel⁵⁴. Er konzentriert sein Interesse auf die Säulenumgänge. Dieser Bautyp herrscht bereits in Palladios Buch über antike Tempel vor (1570).

Aber bis in die Hochrenaissance ließ sich in Rom kaum ein solcher Tempel finden. Die Säulengruppen, die auf dem Forum oder beim Marcellustheater noch aufrechtstehen, gaben sich nicht leicht als Reste von Tempeln zu erkennen. Diejenigen auf dem Forum galten auch als Reste der Brücke, die Caligula zwischen Kapitol und Palatin geschlagen haben soll⁵⁵. Die drei republikanischen Tempel beim Forum Holitorium, die bei den Vorarbeiten für den Romplan Leos X. rekonstruiert wurden, waren bis zur Unkenntlichkeit zugebaut⁵⁶. Die erhaltenen Kaiserforen wurden auch als Paläste angesehen; ebenso das heute sogenannte Serapeum des Caracalla am Quirinal, von dem damals noch gewaltige Reste aufrecht standen⁵⁷. Gut erhaltene Tempel wie diejenigen der Minerva im Nerva-Forum oder des Antoninus Pius wurden indifferent als »Loggia« angesprochen⁵⁸, während manche Loggia wie die Porticus Octaviae vom Mittelalter an über das gesamte 16. Jahrhundert hinweg oft als Tempel galt⁵⁹.

Nur ziemlich wenige Tempel über rechteckigem Grundriß waren bekannt, und die bekannten zeigten gewöhnlich keine Peristasen. Zwei großartige Beispiele für diesen Typ waren in der Renaissance berühmt: der heute sog. Tempel der Venus und Roma gegenüber dem Kolosseum, hinter S. Francesca Romana, damals oft als Tempel von Sol und Luna, jedenfalls als Tempel für zwei Gottheiten identifiziert, von dessen doppelter Cella noch jetzt eindrucksvolle Reste aufrechtstehen, von dessen einstiger Persistase jedoch keine Spur mehr zu erkennen war (Abb. 44)⁶⁰, und die heute sog. Konstantinsbasilika, die bis ins vorige Jahrhundert allgemein als das Templum Pacis identifiziert wurde, das Vespasian nach der Eroberung Jerusalems errichten ließ⁶¹, nach Plinius⁶² »das schönste Werk, das der Erd-

54. Vitruv III 2-3, IV 7-8.

55. Vgl. etwa G. F. Poggio Bracciolini, *Historiae de varietate fortunae libri*. Paris 1723, 22, und noch B. Gamucci, *Libri quattro dell'antichità della città di Roma*. Venedig 1565, 30ss.

56. H. Günther, *Das Studium der antiken Architektur in den Zeichnungen der Hochrenaissance*. Tübingen 1988. 281 Abb. 45.

57. H. Günther, *Vom Palast des Maecenas zum Palazzo Farnese* (im Druck).

58. So etwa auf UA 1601, 1588, 1596. A. Bartoli, *I monumenti antichi di Roma nei disegni degli Uffizi di Firenze*. Rom 1914-1922, fig. 101, 105s.

59. »Templum Severianum«: So allg. im Mittelalter (A. Nibby, *Roma nell'anno MDCCCXXXVIII*. Rom 1838-1841 II 2, 607. Codice topografico della città di Roma. Ed. R. Valentini/ G. Zucchetti, Rom 1940-1953 III, 63, 94, 125; IV, 52, 149) und noch bei G. A. Dosio (UA 2507). Nach Poggio und Albertini »aedes Mercurii« (Cod. Top. Roma IV, 235, 485).

60. Das zeigen zahllose Veduten und Bauaufnahmen der Renaissance. Vgl. etwa H. Egger, *Römische Veduten*. Handzeichnungen aus dem XV.-XVIII. Jahrhundert. Wien/ Leipzig 1911-1931 II, Taf. 30s. G. A. Dosio, *Roma antica e i disegni di architettura agli Uffizi*. Ed. F. Borsi/ C. Acidini/ F. Mannu Pisani/ G. Morolli, Rom 1976, Nr. 79.

61. Biondo, *Roma instaurata* III 3. G. Tortelli, *De orthographia*. Venedig 1504, 146v. Cod. Top. Roma IV, 34, 416, 424, 446, 515 (Gio. Rucellai, Pomponius Laetus, Bern. Rucellai, Albertini 1510). B. Fontius, *Epistolarium*. Ed. L. Juhász, Budapest 1931, 11 Ep. 16 (Brief von 1472 an Guarino). Gio. da Tolentino 1490. Ed. R. Scholfield, »Giovanni da Tolentino goes to Rome: A description of the antiquities of Rome in 1490«. In *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* XLIII, 1980, 253, und zahllose spätere Humanisten und Architekten (in Legenden zu Bauaufnahmen).

62. Nat. hist. XXXVI 24 (101s.).

kreis jemals sah«, und als solches von Palladio an den Anfang seines Buches über die Tempel gestellt (Abb. 45). Beide wurden bis einschließlich Palladio ohne Peristasen, höchstens mit kleinen Portiken vor den Eingängen rekonstruiert⁶³.

Die meisten Tempel, die man zu kennen glaubte, waren Zentralbauten: so das Pantheon, das in der Renaissance berühmter war als alle anderen Bauten der Antike (Abb. 46), S. Costanza (»Bacchustempel«), die kaiserliche Mausoleen bei Alt-St. Peter (»Apollotempel«) und andere Mausoleen (z.B. »Tempio della Dea Tosse«, »Portumnustempel« bei Ostia etc.) (Abb. 47), S. Stefano Rotondo (»Faunstempel«), der spätantike Pavillon in den Licinianischen Gärten, der in der Renaissance oft wie das Pantheon in die Augustäische Ära datiert wurde und als größter, für manche auch als schönster Rundtempel neben dem Pantheon galt, zudem andere Rundbauten, die inzwischen mit Thermen und Gartenanlagen in Verbindung gebracht werden. Auch diese Zentralbauten hatten gewöhnlich keine äußeren Umgänge. Berühmte Ausnahmen bildeten in dieser Hinsicht die beiden runden Peripteroi am Tiber und in Tivoli, die oft als Heiligtümer der Venus galten.

Bis in die Hochrenaissance assoziierte man mit römischen Tempeln gewöhnlich Zentralbauten. Das zeigt sich bei Darstellungen antiker Szenarien in Bildern, Beschreibungen phantastischer Bauten (wie dem Venustempel in der *Hypnerotomachia Polifili*) oder anders ausgedrückten Idealvorstellungen⁶⁴. Davon zeugen ebenso Rekonstruktionen berühmter verschwundener Tempel, speziell diejenigen des Tempels des Kapitulinischen Jupiters. Die herkömmliche Vorstellung vom typischen römischen Tempel als Zentralbau kommt noch in den sorgfältigen Kompendien von Bauaufnahmen zum Ausdruck, die in der Hochrenaissance entstanden: Der Codex Coner zeigt zahlreiche antike Zentralbauten, die Giuliano da Sangallo für Tempel hielt, aber keinen rechteckigen Tempel mit Peristase; statt dessen die vermeintlichen Tempel des Friedens und von Sol und Luna beide ohne Peristase, die Hauptfassade des heute sog. Serapeums am Quirinal als Palast des Maecenas, vom Augustusforum nur die Rückwand, bezeichnet als Palast des Maecenas, vom Augustusforum nur die Rückwand, bezeichnet als Palast des Nerva; zwei von den genannten Säulengruppen, wie damals üblich vage als »drei Säulen« bezeichnet, erscheinen unter der Rubrik einzelne Säulen und Obelisken eingeordnet. Ähnliches läßt sich in anderen Antikenzeichnungen der gleichen Zeit beobachten, und noch in Serlios Buch über antike Architektur (1540) erscheint eine ähnliche Serie von Tempeln. 1536 faßte Johann Fichard die archäologischen Kenntnisse über antike Tempel in Rom, belegt mit einzelnen Beispielen, so zusammen: »In der ganzen Stadt gibt es unzählige Tempel und Heiligtümer. Diejenigen, die aus der Antike erhalten sind, haben eine einheitliche Grundform. Sie sind nämlich meist rund (wenngleich manche quadratisch waren)...⁶⁵«.

Das vermeintliche *Templum Pacis* und viele andere Beispiele (wie etwa die vermeintlichen Tempel von Sol und Luna oder des Bacchus) schienen zu zeigen, daß die Römer bei großen Monumenten, ähnlich wie auch bei den Konstantinischen Basiliken, den Außenbau wenig dekorierten und statt dessen den Innenraum reich ausstatteten. Selbst beim Pantheon bleibt die Rotunde außen weitgehend ohne Dekor; nur am Eingang ist ihr ein Portikus vorgeblendet. Innen entfaltet sich die große Pracht. Die reiche Ausstattung des Innenraumes entsprach der Vorstellung, daß sich die antiken Gottesdienste innerhalb der Tempel abspielten.

63. Cf. etwa Cod. Coner, fol. 16r (T. Ashby, *Sixteenth-century drawings of roman buildings attributed to Andreas Coner. Papers of the British School at Rome II*, 1904, Nr. 23). Francesco di Giorgio, Cod. Tor. Saluzz., 79r. Giuliano da Sangallo, Cod. Vat. Barb. lat. 4424, 70r. Palladio 1570 IV 10.

64. Beispiele bei G. Goebel, *Poeta faber. Erdichtete Architektur in der italienischen, spanischen und französischen Literatur der Renaissance und des Barock*. Heidelberg 1971; M. Licht, *L'edificio a pianta centrale*. Florenz 1984, Nr. 1, 18, 76, 77, 81, 85, 86. G. Scaglia, "Fantasy architecture of Roma antica". In *Arte Lombarda* XV 2, 1970, 9-22.

65. «Templa et sacella in urbe passim videntur pene innumerabilia. Ex his, qua ex Ethnica vetustate supersunt, singularem habent formam. Pleraque enim rotunda tantum sunt (quanquam et quadrata fuerint quaedam)». J. Fichard, »Italia«. In *Frankfurterisches Archiv für Ältere Deutsche Literatur und Geschichte* III, 1815, 22.

Auch in den übrigen Regionen außerhalb von Rom und Latium schienen die Bauten, die bis zur Zeit Bramantes das Bild vom antiken Tempel bestimmten, die Vorstellung vom vorherrschenden Typ des Zentralbaus ohne äußere Portiken und stattdessen reicher Innenausstattung zu bestätigen. In den Manuskripten von Cristoforo Buondelmontes Beschreibung der Insel Delos wie noch im Plan des antiken Nola, den Ambrogio Leoni 1514 publizierte, sind sämtliche Tempel als Rotunden dargestellt (Abb. 48)⁶⁶. Hier wird wohl weniger beobachteter Baubestand als die vorgefaßte Idee vom idealen Prototyp wiedergegeben. Im Einzelnen stellte sich die Situation differenzierter dar. Ich zähle die berühmtesten Beispiele vermeintlich antiker Tempel außerhalb Latiums auf, um nochmals vor Augen zu führen, wie sehr sich das Bild vom antiken Tempel in der Renaissance von heutigen Vorstellungen unterschied. Heute gelten die angeführten Bauten als mittelalterlich oder als christliche Heiligtümer. Wo im Lauf der Renaissance allmählich Zweifel an ihrem antiken oder heidnischen Ursprung aufkamen, da stützen sie sich gewöhnlich auf historische oder ikonografische Indizien. Die Vorstellungen von der antiken Architektur waren immer noch so vage, daß stilistische Argumente wenig Gewicht hatten.

Das florentiner Baptisterium galt weithin als antiker Marstempel⁶⁷. Manche Historiographen hielten dem entgegen, daß Florenz nach alten Berichten vollständig von den Goten zerstört worden sei, und nahmen deshalb an, daß Karl der Große, der die Stadt danach erneuert habe, den Bau in antiken Formen wiederherstellte. Aber florentiner Architekten wie Cronaca und Giuliano da Sangallo bezogen das Baptisterium in ihre Antikenstudien ein⁶⁸. Manche von den besonderen Stilmerkmalen des Baptisteriums finden wirklich Parallelen im antiken Rom, so die Inkrustation, die dort allerdings meist im Laufe der Spolierung der Ruinen dezimiert wurde, und die architektonische Gliederung, für die, sowohl für die Pilaster außen, als auch für die eingestellten Säulen innen, das Pantheon Parallelen zeigt.

In Mailand war der Herkulestempel berühmt, den Kaiser Maximian gestiftet haben sollte⁶⁹. Die Christen weihten ihn angeblich nachträglich S. Lorenzo (Abb. 5). Obwohl seine Erscheinung inzwischen durch romanische Umbauten geprägt war, wirkte der Bau auf Fazio degli Uberti so antik, daß er sich vor ihm nach Rom versetzt fühlte⁷⁰. Noch während des ganzen 16. Jahrhunderts und bis ins 17. Jahrhundert hielt man gewöhnlich an der Identifizierung von S. Lorenzo als antikem Herkulestempel fest⁷¹. Auch im Kreis

66. C. Buondelmonte, *Description des îles de l'archipel*. Ed. E. Legrand, Paris 1897, 207s., Taf. 32. C. Mitchel, "Archeology and romance in Renaissance Italy". In *Italian Renaissance Studies*. Ed. E. J. Jacob, London 1960, 455-483, Abb. 37. A. Leoni, *De Nola*. Venedig 1514, 11r.

67. Z. Wązbiński, « Le polemiche intorno al Battistero fiorentino nel Cinquecento ». In *Filippo Brunelleschi. La sua opera e il suo tempo*. Florenz 1980 II, 933-950.

68. Zu Cronaca: Günther, *Studium* 1988, 71, 75, 80, 86, 331ss. Giul. da Sangallo, Cod. Barberini, 33v-34r. S. Borsi, *Giuliano da Sangallo. Disegni di architettura e dell'antico*. Rom 1985, 178ss.

69. G. Mompeglio Mondini, *La tradizione intorno agli edifici romani di Milano dal sec. V al sec. XVIII*. Mailand 1943, 20s.

70. Dittamondo III 4 (7ss). Zur Erscheinung des Baus nach den Umbauten, die durch zwei Brände (1071, 1075), den Einsturz der Kuppel (1103) und den Brand der Porta Giovia (1124) bedingt waren, vgl. W.E. Kleinbauer, "Some Renaissance views of early christian and romanesque san Lorenzo in Milano." In *Arte Lombarda XII* 2, 1967, 1-10. *Le Chiese di Milano* 1985, 324-332 (M.T. Fiorio).

71. Als ehem. Herkulestempel wird S. Lorenzo (gegr. nach der Mitte des 4. Jh.s. vollendet vor 513) bezeichnet von: Benzo di Alessandria (gest. nach 1335), *De Mediolano civitate opusculum*. Galvano Fiamma (1283-1344), *Chronica antiquitatum civitatis Mediolani* (ca. 1399 oder ca. 1450). Giorgio Merula (ca. 1430-1494), *Antiquitatis Vicecomitum libri*. Tristano Calco (gest. ca. 1515), *Historiae patriae libri*. Bernardo Corio, *Storia di Milano* (1503). Bonaventura Castiglione (1487-1555), *Vita et gesti delli SS. XI Arcivescovi di Milano predecessori a S. Ambrogio*. Bernardino Arluno, *Historia Mediolanensis* (Anf. 16. Jh.). Gio. Andrea da Prato (geb. 1488), *De origine civitatis Mediolani*. Francesco Castelli (gest. 1578), *Miscellanea di cose di storica erudizione milanese*. Gasparo Bugati, *Istoria universale*. Venedig 1571. Carlo Bascapé, *Libro di alcune chiese di Milano*. Mailand 1576. Paolo Moriglia, *Historia dell'antichità di Milano*. Venedig 1592. Ders., *La nobiltà di Milano*. Mailand 1595. Giac. Fil. Besta, *Origine et meraviglie della città di Milano* (bis 1561). Gio. Ant. Castiglione, *Mediolanensis antiquitates*. Mailand 1625. Ders., *Gli honori ecclesiastici di Milano*. Gio. Batt. Villa, *La sette chiese o siano basiliche stationali della città di Milano*. Mailand 1627. Mompeglio Mondini 1943, 71s., 77, 82, 85, 89, 93-96, 101-103, 108-110, 119s., 124, 131, 133s. Tommaso Zerbinati schreibt 1573 in einem Brief an den Hz. von Ferrara, der Bau sei vor 800 Jahren von den Römern errichtet worden. Selbst in einem Visitationsbericht von 1608 an Federico Borromeo wird der Bau als alter Herkulestempel bezeichnet. Calderini 1934, 95, 105.

des Antonio da Sangallo wurde diese Meinung geteilt⁷². Cesariano führte den vermeintlichen Herkulestempel mehrfach in seinem Vitruvkommentar von 1521 an⁷³. Giuliano da Sangallo bezeichnete den Bau als Merkurtempel⁷⁴. Erst Andrea Alciati (1492?-1550) bezweifelte den antiken Ursprung⁷⁵. Vor der Restaurierung im späten 16. Jahrhundert bestand der Bau aus einem quadratischen Raum, an den allseits Exedren mit Umgängen anschließen. Er war von einer Kuppel in der Art des Pantheons bekrönt. Über den Ecken erhoben sich vier Türme. Die Kuppel bestimmte in erstaunlicher Weise den Gesamteindruck des Baus. Oft wurde der Bau trotz aller sonstigen Unterschiede mit dem Pantheon verglichen⁷⁶. Er sei nach dem Vorbild des Pantheons errichtet, hieß es zudem⁷⁷. Er wurde sogar als rund beschrieben⁷⁸. Rund erschien er wohl nicht nur wegen der Kuppel. Wie die unten zitierte Beschreibung aus der Renaissance von einem ähnlichen Bau zeigt, erschienen die Exedren wie vier Teile eines einheitlichen Rundes, um nicht zu sagen: Kreises, das von den Ecktürmen unterbrochen wird. Mit dem gleichen Recht hätte man auch Bramantes Pläne für die Peterskirche in die Nachfolge des Pantheons stellen und als rund beschreiben können. Die monumentale, auch heute noch als antik geltende Kolonnade vor S. Lorenzo hielten manche Historiografen nicht für einen Teil des alten Herkulestempels, sondern brachten sie mit benachbarten Bauten, Thermen oder einem Palast, in Verbindung⁷⁹.

Cesariano zitiert noch einen zweiten Herkulestempel in der Lombardei, um ihn mit demjenigen in Mailand und dem Pantheon als Beispiele für antike Rundtempel zusammenzustellen: die heute als romanisch geltende Basilika von S. Fedele in Como, die über lateinischem Kreuz errichtet ist (Abb. 6)⁸⁰. Damals wurde der Bau noch vor Christi Geburt datiert⁸¹. Die Gestaltung der Ostpartie gleicht S. Lorenzo und anderen Bauten in der Nachfolge von S. Lorenzo, wie St. Maria in Kapitol zu Köln. Die Vierung ist von einer Kuppel bekrönt. Die Kreuzarme schließen mit Exedren, und die beiden Querarme sind von Umgängen umgeben, die die Seitenschiffe des Langhauses fortsetzen. Die Erweiterung von Chor und Querhaus des Domes von Como, die Tommaso Rodari und Cristoforo Solari 1513 einleiteten⁸², richtet sich wohl teilweise nach dem eigenen vermeintlich antiken Vorbild, das die Stadt aufweisen konnte. Um 1532/34 äußerte Benedetto Giovio Zweifel am antiken Ursprung von S. Fedele, den Architekten loben würden⁸³. Er gesteht zu, daß die Disposition Vitruv folge, indem sie nach Menschenmaß ausgerichtet sei. Aber aus ikonografischen Gründen schließt er auf eine christliche Gründung: weil die Bauplastik mehrfach biblische Szenen darzustellen scheine. Dem wurde wenig später eine Bauanalyse entgegengehalten, die den heidnischen Ursprung bestätigen sollte, weil die christlichen Einrichtungen sichtlich später eingefügt worden seien⁸⁴.

72. Vgl. die Notiz « S. Laurenzio di milano anticho » zu Giovanni Battista da Sangallos Skizze des Baus auf UA 1391.

73. Vitruvius, *De architectura*. Ed. C. Cesariano, Como 1521, 16v, 29r, 70v, etc.

74. Taccuino Senese, 18v. Borsi 1985, 272ss. Vielfach wurde vermutet, ursprünglich habe an der Stelle von S. Lorenzo ein Merkurtempel gestanden, der dann von Maximian erneuert und Herkules geweiht worden sei. Mompeglio Mondini 1943, 30. Die von Borsi zitierte Zuschreibung der Gründung von S. Lorenzo an Galla Placidia bildet eine Ausnahme. Galla Placidia soll nach der *Chronica antiquitatum civitatis Mediolani* bei S. Lorenzo eine Kapelle errichtet haben. Mompeglio Mondini, 82.

75. A. Alciati, *Historiae Mediolanensis libri*. Ders., *Opusculum e antiquarium et Cicerei monumenta*. Mompeglio Mondini 1943, 89, 91.

76. Calco. Morigia. Villa. Mompeglio Mondini, 85, 109, 133s.

77. Mombriozio. Bascapè. G. A. Castiglione. Mompeglio Mondini, 101, 103, 124.

78. *Cronica antiqu. civ. Mediolani*. Morigia. G. A. Castiglione. Villa. Mompeglio Mondini, 82, 109, 124, 133s.

79. So schon Fiamma; ausführlich dazu Arluno. Mompeglio Mondini, 72, 77, 120. Zur Kolonnade cf. jetzt: *Le Colonne di S. Lorenzo*. Ed. A. Ceresa Mori, Modena 1989.

80. Vitruv 1521, 29r.

81. So Ende des 16. Jhs von Feliciano Ninguarda. Cf. S. Monti, *Atti della visita diocesana di F. Feliciano Ninguarda, vescovo di Como (1589-1593)*. Como 1892-1898 I, 20s. Zit. bei Porter, 328s.

82. D. S. Monti, *La cattedrale di Como*. Como 1897, 80ss.

83. Benedetto Giovio, *Historiae patriae libri*. Zit. bei Porter, 326s.

84. F. Ninguarda, *loc. cit.*

Venedig rühmte sich ebenfalls, ein Heiligtum aus der Antike zu besitzen, wenn auch erst aus der Spätantike: es soll 422 geweiht worden sein. Antik darf man es im Sinn der Renaissance sicher noch nennen, denn der Plan des antiken Rom, den Leo X. beginnen ließ, sollte alle Bauten bis zur Zeit des Kaisers Honorius (395-423) einbeziehen⁸⁵. Dies Heiligtum war allerdings von vornherein dem christlichen Kult geweiht: S. Giacomo di Rialto (Abb. 19).

Ein Aspekt der konservativen Haltung, die charakteristisch ist für Venedig in der Renaissance, bildete die beständige, Rückbesinnung auf die eigene Geschichte⁸⁶. Venedig brachte seit dem 14. Jahrhundert eine eigene Geschichtsschreibung hervor, die über die Renaissance hinweg kontinuierlich fortgesetzt wurde. Um die gleiche Zeit, als die Renaissance der Kreuzkuppelkirche in Venedig einsetzte, kulminierte auch die venezianische Geschichtsschreibung. Übereinstimmend bei den Autoren aus dem Zeitraum zwischen dem 14. und 16. Jahrhundert ist die Baugeschichte von S. Giacomo mit der Gründung der Lagunenstadt verbunden. Die wichtigsten Ereignisse liefen demnach, von kleinen Varianten abgesehen, folgendermaßen ab: Bekanntlich stammen die Venezianer letztlich von den Trojanern ab. Der trojanische Held Antenor siedelte nach der Eroberung seiner Heimatstadt durch die Griechen nach Italien über und gründete Padua. Als Attila mit seinen Hunnen in Oberitalien einfiel und Aquileia eroberte, suchten die Paduaner zwischen den unzugänglichen Sümpfen und Gewässern der Lagune Schutz. Sie besiedelten mehrere Inseln dort. Zunächst bauten sie einfache Unterkünfte. Nach einem großen Brand gingen sie dazu über, feste und repräsentative Bauten zu errichten. Das begann mit der Grundsteinlegung von S. Giacomo di Rialto im Jahre 421 am 25. März, dem gleichen Tag, an dem Adam erschaffen und Christus unbefleckt im Leib der Maria angelegt wurde, also gewissermaßen die Fundamente für die Menschheit und für die Christenheit gelegt wurden. Diese Legende ist ausführlich referiert in den Chroniken des Bernardo Giustiniani (verf. 1477-1481)⁸⁷ und des Marin Sanudo (schon 1483 erwähnt, 1493 ff. weitergeführt)⁸⁸. Sabellico führt in seiner Chronik (1486 Druckprivileg) die Variante ein, daß die erste Siedlung schon im Jahre 420 bei S. Marco entstand⁸⁹. Aber er bleibt beim Rialto als erstem Regierungszentrum Venedigs und bei S. Giacomo als erstem Kirchenbau Venedigs.

Lorenzo de' Monacis berichtet in seiner Chronik (verf. 1421-1428), manche nähmen an, Venedig sei erst nach der Eroberung von Aquileia durch die Hunnen im Jahre 456 gegründet worden, da berichtet werde, daß die Bevölkerung von Aquileia damals in die Lagune floh⁹⁰. Diese Meinung machte sich der wegen seiner kritischen Quellenforschungen berühmte, aber eben nicht venezianische Historiker Flavio Biondo zueigen⁹¹. Er meinte zudem, daß die Gründung Venedigs dort zu lokalisieren sei, wo später S. Marco errichtet wurde, und hielt die 456 an der Stelle von S. Marco gegründete Kirche des Hl. Theodor für das erste Heiligtum Venedigs. Die venezianischen Geschichtsschreiber widersprachen unisono Biondos Meinung im Vertrauen auf eine überlieferte Gründungsurkunde von S. Giacomo. Schon Lorenzo de' Monacis hielt die spätere Datierung der Gründung für

85. Günther, *Studium*, 1988, 321.

86. Vgl. *La storiografia veneziana fino al secolo XVI. Aspetti e problemi*. Florenz 1970. Dort finden sich auch eingehende Abhandlungen zu den einzelnen Chronisten, die hier zitiert werden. F. Tateo, « Marcantonio Sabellico e la svolta del classicismo quattrocentesco ». In *Florence and Venice Comparisons and Relations I. Quattrocento*. Florenz 1979, 41-63. E. Muir, *Civic ritual in Renaissance Venice*. Princeton 1981, 23ss., 65ss.

87. B. Giustiniani, « De origine urbis Venetorum eorumque gestis libri ». In *Thesaurus Antiquitatum et Historiarum Italiae*. Ed. J. G. Graevius, Lugdunum Batavorum 1722 V 1, 10s.

88. M. Sanudo i. G., *De origine, situ et magistratibus urbis Venetae ovvero la città di Venetia*. Ed. A. Caracciolo Aricò, Mailand 1980, 12s.

89. Marcantonio Coccio gen. Sabellico, « Historiae rerum Venetarum ab urbe condita libri. » In *Degli Istorici delle Cose Veneziane i quali hanno scritto per Pubblico Decreto*. Venedig 1718 I, 13-15.

90. L. de' Monacis, *Chronicon de rebus Venetis*. Venedig 1758, 9s.

91. F. Biondo, « De origine et gestis Venetorum liber ». In *Thesaurus Antiquitatum et Historiarum Italiae*. Ed. J. G. Graevius, Lugdunum Batavorum 1722 V 1, 1. Ders., *Decades*. Venedig 1543 (Übersetzung L. Fauno), 29r (mit Polemik gegen die abweichende Meinung des Lorenzo de' Monacis), 42v. Ders., *Italia illustrata*. Venedig 1542, 169v-170v.

falsch. Auch für ihn bildete S. Giacomo das erste Heiligtum von Venedig. Dabei blieb es in der Renaissance. Francesco Sansovino wiederholt in seinem großen Venedig-Führer von 1581 die übliche Gründungslegende⁹². Biondo hatte mit seiner Meinung, obwohl er sie mehrfach publizierte, auch bei auswärtigen Historikern wenig Erfolg. Schon Giannozzo Manetti übernahm in seiner Abhandlung über die Venezianische Republik die übliche venezianische Version⁹³. Leandro Alberti referiert sie mit Polemik gegen die abweichende Meinung Biondos in dem Italienführer, den er 1550 in Bologna publizierte⁹⁴.

Heute gilt das Dokument für die Grundsteinlegung von S. Giacomo als eine Fälschung, die in Padua im 13. oder frühen 14. Jahrhundert angefertigt wurde⁹⁵. Die Anfertigung der Fälschung beweist immerhin, wie viel den Venezianern an der frühen Gründung von S. Giacomo lag. So bezog schon der Doge Andrea Dandolo das gefälschte Dokument in seine Chronik von Venedig (verf. um 1350) ein⁹⁶. Bernardo Giustiani pries den vermeintlichen Gründungsbau Venedigs als erhabenste und heiligste Kirche in Venedig, ungeachtet der prachtvollen Markuskirche und der ranghöheren Kathedrale («Nullum est enim in civitate aedificum templo augustiusve»). Auch noch Francesco Sansovino stellte S. Giacomo wegen des hohen Alters allen venezianischen Kirchen voran: « Et ancora il tempio sia picciolo et angusto, però per pietre eccellenti et fini, per pitture antiche, per ornamenti d'altari et per reverenda divotione è forse la principale ». Nach der Restaurierung von 1531 erhielt S. Giacomo einen Sonderstatus, der seiner Stellung als Gründungsbau von Venedig entsprach. Die Kirche wurde der Rechtshoheit der religiösen Autoritäten entzogen und wie S. Marco den Dogen als deren Gründern unterstellt.

Ebenso einhellig wie in der Datierung vertraten die venezianischen Historiografen die Meinung, daß der ursprüngliche Bau von S. Giacomo noch erhalten sei. Schon Lorenzo de' Monacis wollte am bestehenden Bau die Spuren seines hohen Alters erkennen («Aedem ad hunc diem inter Rivalentinas mensas cum vestigio vetustatis cernimus»). Das wiederholen die späteren Chroniken ebenso wie der Italienführer von Leondro Alberti und der Venedig-Führer von Francesco Sansovino. Es ist wohl kein Zufall, daß der mittelalterliche Bau von S. Giacomo trotz seines unscheinbaren Aussehens erhalten geblieben ist. Er wurde offenbar konserviert und gehegt als Gründungsbau Venedigs. Die Gedenkschrift zur Restaurierung, die 1601 vergenommen wurde, entschuldigt gewissermaßen, daß die Maßnahme notwendig gewesen sei, weil der Bau wegen seines hohen Alters einzufallen gedroht habe, aber sie hebt hervor, daß die alte Form, die, wie eigens präzisiert wird, von 421/422 stamme, bewahrt geblieben sei («prisca eius forma servanta»).

Francesco Sansovino beobachtete ein Indiz für das hohe Alter von S. Giacomo: daß der Fußboden der Kirche unter dem Niveau des angrenzenden Rialto liege⁹⁷. Vor allem setzt er sich mit ihrer Baustruktur und ihrem Bautyp auseinander. Er liefert typologische Ableitungen mit einer Konsequenz, wie man sie aus der Renaissance, soweit ich weiß, sonst nur im Zusammenhang mit der Antike kennt. Die architektonische Schulung, die er dazu brauchte, verdankte er wohl seinem Vater, dem großen Staatsarchitekten von Venedig Jacopo Sansovino. Francesco stellt S. Giacomo als Vorbild für S. Marco hin: « La compositura della testudine è così ben raccolta insieme & mantenuta da i volti che sostengono gli archi, che è mirabil cosa a vedere, & può dirsi che ella fosse il modello della Chiesa di San Marco⁹⁸ ». Von S. Marco leitet er dann diejenigen venezianischen Kirchen

92. Sansovino 1581, 72s.

93. G. Manetti, « Dialogus de re publica Venetorum ». In *Thesaurus Antiquitatum et Historiarum Italiae*. Ed. J.G. Graevius, Lugdunum Batavorum 1722 VI, 26s.

94. L. Alberti, *Descrizione di tutta Italia*. Bologna 1550, 451v s.

95. V. Lazzarini, « Il preteso documento della fondazione di Venezia e la cronaca del medico Jacopo Dondi ». In *Scritti di Paleografia e Diplomatica*. Venedig 1938, 107, 117s.

96. G. Arnaldi, « Andrea Dandolo doge-cronista ». In *La storiografia veneziana fino al secolo XVI. Aspetti e problemi*. Florenz 1970, 127-268.

97. Im Zusammenhang mit S. Tomà. F. Sansovino 1581, 64r.

98. Sansovino 1581, 72v.

der Renaissance ab, die das Kreuzkuppelsystem variieren, wie S. Salvatore, S. Maria Formosa (Mauro Codussi, ab 1491) oder S. Maria Mater Domini (vor 1504-1540)⁹⁹. Er sollte demnach auch den Zusammenhang der klassischen Kreuzkuppelkirchen, die während der Renaissance in Venedig entstanden, mit S. Giacomo gesehen haben, auch wenn er ihn nicht erwähnt.

Wenn man sich vergegenwärtigt, wie das Spektrum der antiken Architektur in den Augen der Bramante-Zeit erschienen sein mag, so ergeben sich einige Sinnzusammenhänge zwischen den scheinbar disparaten Vorbildern der Entwürfe für die Peterskirche. Abgesehen von den Teilen, die zum Typ der großen modernen Basilika gehörten, ließen sich alle wichtigen Elemente auf die Antike zurückführen. Die Disposition des Idealmodells als Zentralbau erschien als die ideale Form antiker Heiligtümer. Die antiken Bauten, an denen sich Bramante orientierte, galten als die schönsten Heiligtümer unter denjenigen, die man zu kennen glaubte. Das gilt jedenfalls für den vermeintlichen Herkulestempel (S. Lorenzo) in Mailand und für die Vorbilder in Rom: das Pantheon, die Konstantinsbasilika und der Pavillon in den Licinianischen Gärten galten alle drei als Heiligtümer, die Konstantinsbasilika als Templum Pacis des Vespasian, der Pavillon als Heiligtum, das Augustus für seine Neffen Gaius und Lucius stiftete, und sie wurden, wie oben zitiert, vor allen anderen gerühmt¹⁰⁰.

Auch die Gesamtdisposition des Idealmodells nach dem Kreuzkuppelschema läßt sich nach den Vorstellungen der Bramante-Zeit von der antiken Architektur ableiten, aber nur von, gemessen an Pantheon, Konstantinsbasilika und S. Lorenzo, relativ kleinen und unbedeutenden Bauten, die zudem nur in der Spätantike und nur in Norditalien verbreitet waren. Es bleibt die Frage übrig, warum dieser Bautyp seinerzeit würdiger erscheinen konnte als die alte Peterskirche, die immerhin aus der Ära Konstantins stammte.

Vitruv und die antiken Tempel. Das Kreuzkuppelschema als klassische Disposition des griechischen Tempels

Wir haben bisher nur einzelne Bauten betrachtet, die zur Zeit Bramantes als antik galten, und generelle Vorstellungen vom antiken Tempel, die aus diesen Beispielen abgeleitet wurden. Es kam eine zweite Komponente hinzu, um die Vorstellungen vom antiken Tempel zu prägen: antike Schriftquellen, speziell Vitruvs ausführliche Beschreibung der Tempel¹⁰¹. Bekanntlich sehen moderne Archäologen keine Verbindung zwischen Vitruv und dem Kreuzkuppelschema. Aber in der Renaissance folgte die Deutung Vitruvs anderen Kriterien als heute.

Um zu demonstrieren, welchen Kriterien die Deutung Vitruvs in der Renaissance folgte, sei kurz Albertis Abhandlung über den Bau von Heiligtümern¹⁰² im Zusammenhang mit Vitruvs Angaben betrachtet. Daß sich Alberti im Architekturtraktat auf Vitruv bezieht, steht wohl außer Frage, obwohl er es selten ausdrücklich markiert. Ebenso selten nennt er die Gründe für die Folgerungen, die er aus Vitruvs Angaben zieht. Sie müssen rekonstrui-

99. Zudem S. Giovanni in Oleo (1563, jetzt zerstört). Sansovino 1581, 47v, 74v, 10v, 13r. Nicht dagegen S. Fantin.

Diese Kirche kommt auffällig kurz weg bei Sansovino. Vgl. Odenthal 1975, 79ss. Huse/Wolters 1986, 94.

100. Vgl. etwa Palladio 1570 IV 6, 11.

101. Vitruv III-IV.

102. *De re aedificatoria* VII.

ert werden in Übereinstimmung mit den Leitlinien der archäologischen Methode, die Alberti generell anwendet.

In den Augen Albertis beschreibt Vitruv zwei Grundtypen von Tempeln: den griechischen und den etruskischen (Abb. 49). Der griechische Tempel ist der übliche; der etruskische Tempel bildet eine alte italische Sonderform. Vitruv konzentriert sich, wie gesagt, auf die Säulenportiken, die beide Arten von Tempeln außen haben. Den Innenraum behandelt er wenig. Im etruskischen Tempel sollen Cellen abgeteilt sein. Alberti und andere Vitruv-Interpreten der Renaissance verstanden den Text so, daß die Cellen beidseits von einem Mittelraum abgingen¹⁰³. Zum Innenraum griechischer Tempel sagt Vitruv nichts wesentliches. Alberti und andere deuteten das Fehlen von Angaben so, daß griechische Tempel im Innern nur einen einheitlichen Saal bildeten.

Um Vitruvs Text zu verstehen, brachten ihn Alberti und andere Interpreten mit den erhaltenen antiken Bauten zusammen. Dabei war von vornherein zu bedenken, daß Vitruv die Architektur nur bis zum Ende der Republik kannte. Aber die prachtvolle römische Architektur, die die Renaissance bewunderte, kam, wie man aus antiken Schriften wußte, erst mit den Kaisern auf. Welchen Weg die Entwicklung ging, konnte beispielhaft der Unterschied zwischen den bescheidenen Bädern, die Vitruv beschreibt, und den riesigen Kaiserthermen lehren¹⁰⁴. Zudem bildete Vitruv seine Regeln teilweise, nach seinen eigenen Angaben, rückwärtsgewandt: Das gilt besonders für die Beschreibungen des dorischen und des etruskischen Tempels. Man hatte also Gründe genug, Vitruvs Typen von Tempeln bei einem Vergleich mit den römischen Ruinen auch mit solchen Bauten zu verbinden, die aufweniger waren, als Vitruv beschreibt.

Ein prominentes Beispiel für den etruskischen Tempel bildete für Alberti das vermeintliche Templum Pacis des Vespasian, an dessen weiten Mittelraum beidseits Nebenräume angeschlossen (Abb. 44). Ein prominentes Beispiel für griechische Tempel bildete offenbar der vermeintliche Tempel von Sol und Luna, an dessen Innenraum nur Nischen an den Seitenwänden und eine Exedra an der Schmalwand anschlossen (Abb. 43). Die Unterscheidung zwischen griechischem und etruskischen Tempel übertrug Alberti dementsprechend auf runde oder polygonale Bauten (Abb. 48). Ihr Innenraum ist entweder von abgeteilten Nebenräumen umgeben wie beim Pantheon (Abb. 45) oder nur von Wänden mit Nischen bzw. Exedren wie etwa beim vermeintlichen Portumnustempel bei Ostia (Abb. 46). Allerdings gebraucht Alberti in dem Kontext nicht die Typenbezeichnungen griechisch und etruskisch.

Die bedeutendste Vitruv-Interpretation der Bramante-Zeit lieferte Fra Giocondo mit den Illustrationen zu der Vitruv-Edition, die er 1511 in Venedig publizierte. Sie basiert auf Jahrzehnte langen, ungemein gründlichen und schon lange vor der Drucklegung von Süditalien bis Frankreich berühmten Forschungen¹⁰⁵. Die Form der Illustrationen ist nicht erklärt. Wieder sind wir darauf angewiesen, selbst die Gründe zu rekonstruieren.

Fra Giocondos Illustrationen zum dritten Buch Vitruvs geben nur die Proportionen des Außenbaus des Tempels und die Säulenstellungen wieder, die hier beschrieben sind. Die Illustrationen zu den Kapiteln im vierten Buch, die über den Innenraum und die Vorhalle der griechischen Tempel und über den tuskischen Tempel handeln, zeigen jeweils die Disposition des Innenraums (Abb. 50)¹⁰⁶. Wie bei Alberti sind im etruskischen Tempel

103. M. Theuer, in *De re aed.* Ed. 1910, 619s., 464, Anm. 44. R. Krautheimer, »Alberti's templum etruscum«. In *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst* XII, 1961, 65-73. E. J. Johnson, *S. Andrea in Mantua*. Pennsylvania/London 1975, 52s. G. Morolli, »*Vetus Etruria*«. *Il mito degli Etruschi nella letteratura architettonica nell'arte e nella cultura da Vitruvio a Winckelmann*. Florenz 1985, 47ss. Ders., »Gli etruschi e la letteratura architettonica del classicismo«, in *Fortuna degli Etruschi*. Kat. Ausstg. Florenz 1985, 82ss. Günther, *Studium* 1988, 183ss.

104. H. Günther, »"Insana aedificia thernarum nomine extracta"«. *Die Diokletiansthermen in der Sicht der Renaissance*. In *Hülle und Fülle. Festschrift für Tilmann Buddensieg*. Alfter 1993, 251-283.

105. Günther, *Studium* 1988, 103. V. Fontana, »Fra' Giocondo e l'antico«. In *Antonio da Sangallo i.G.* Rom 1986, 423-444. Ders., *Fra' Giovanni Giocondo architetto 1433- c. 1515*. Vicenza 1988. P. N. Pagliara, »Vitruvio da testo a canone«. In *Memoria dell'Arte Italiana*. Turin 1985-1986 III, 7-88.

106. Vitruv 1511, 38v, 41v.

an beiden Seiten des Hauptraums drei kleine Nebenräume abgeteilt, während im griechischen Tempel keine Räume durch Mauern ausgegrenzt werden. Im Unterschied Alberti stehen in beiden Arten von Tempeln um das Zentrum des Hauptraums vier Säulen. Im tuskischen Tempel schließen hinter ihnen die Wände an, die die Nebenräume voneinander trennen. Im griechischen Tempel sind Balustraden bzw. Brüstungen markiert, die auf der Höhe der Säulen in Rängsrichtung laufen.

Woher kommen die vier Säulen? Auf diese Frage gibt es zwei Arten von Antworten.

Die eine Art geht, wie bei Alberti behandelt, von Vitruv und den römischen Antiken aus. Die Illustration zum Innern der griechischen Tempel liefert ein Indiz für die Logik der Begründung: die Balustrade bzw. Brüstung. Nach heutigem Verständnis gehören die Balustrade bzw. Brüstung und die Säulen zur Vorhalle. Aber das kann man nur dann verstehen, wenn man weiß, daß mit dem Wort »Anten« Mauerzungen gemeint sein sollen, die an den Seiten der Front weit vorkragen. In der Renaissance übersetzte man »Anten« gewöhnlich mit Eckpilaster an der Frontwand des Tempels¹⁰⁷. So stellt sie auch Fra Giocondo dar. Dazu Vitruvs Text: »Wenn der Tempel in der Breite größer als 20 Fuß ist, dann sollen zwischen die zwei Anten zwei Säulen gestellt werden... Wenn die Breite größer als 40 Fuß ist, dann sollen *contra regiones columnarum*, die zwischen den Anten sind, Säulen nach innen zu (*introrsus*) gestellt werden, und diese sollen die gleiche Höhe haben wie die, die an der Front (*in fronte*) stehen...¹⁰⁸«. Man sieht, es war nach damaligem Verständnis durchaus vernünftig, diese Säulen in der Cella anzusiedeln. Die Balustrade bzw. Brüstung gehört nach Vitruv zwischen die Anten und die beiden Säulen zwischen ihnen. Aber es ist schwer einzusehen, wie das gehen soll, wenn dazwischen, wie man meinte, die Frontwand läuft. Die Säulen im tuskischen Tempel sind wohl von denjenigen im griechischen Tempel abgeleitet. Sie ließen sich auch auf das vermeintliche *Templum Pacis Vespasiani* zurückführen. Allerdings dort stehen nicht nur vier Säulen im Zentrum, sondern acht an allen den Stellen, an denen die Nebenräume auf den Hauptraum treffen.

Die zweite Art von Antwort auf die Frage, wo die vier Säulen herkommen, lenkt den Blick auf die Erfahrung mit Architektur, die Fra Giocondo in seiner Heimat sammelte, gewissermaßen die natürliche Voreingenommenheit durch das, was vertraut ist.

Bei Alberti haben wir diese Verbindung nicht angesprochen, aber es fällt nicht schwer, seine Grundtypen antiker Tempel in Parallele zu setzen mit dem herkömmlichen Kirchenbau der Toskana seiner Zeit. Charakteristisch für den spätmittelalterlichen Kirchenbau in der Toskana ist der Saalbau¹⁰⁹. Daran wurden oft im Lauf der Zeit seitliche Kapellen angebaut. Mit systematisch angeordneten Seitenkapellen erscheint dieser Bautyp zu Beginn der Renaissance erstmals im engen Umkreis des Cosimo de' Medici, in der Badia Fiesolana (Abb. 51). Dann nahm ihn Alberti in S. Andrea in Mantua auf ausdrücklich mit Bezeichnung als etruskischer Tempel bzw. alttoskanisches Heiligtum (Abb. 52)¹¹⁰.

Fra Giocondo waren die vier Säulen, die er im Zentrum antiker Tempel rekonstruiert, durch norditalienische und speziell venezianische Kreuzkuppelkirchen vertraut. Die Parallele zwischen venezianischer Bautradition und Antikenvorstellung kommt noch deutlicher in dem Vitruvkommentar zum Ausdruck, den Cesare Cesariano 1521 in Como publizierte. Angeregt offenbar durch Fra Giocondo, rekonstruiert auch Cesariano eine tetrastyle Disposition im Urtyp des griechischen Tempels und im etruskischen Tempel (Abb. 53)¹¹¹. Er zeigt zudem, wie solche Tempel gedeckt gewesen sein sollen: Beim Urtyp des griechischen Tempels tragen die vier zentralen Säulen eine große Kuppel und die Nebenräume Kreuz-

107. G. Philandrier, *In decem libros M. Vitruvii Pollionis de Architectura annotationes*. Venedig 1544, 62. B. Baldi, *De verborum vitruvianorum significatione*. Augsburg 1612, 13.

108. Vitruv IV 4. Vgl. die Übersetzungen Francesco di Giorgios (II « Vitruvio Magliabechiano » di Francesco di Giorgio Martini. Ed. G. Scaglia, Florenz 1985, 123) und Fabio Calvos (*Vitruvio e Raffaello. Il « De architectura » di Vitruvio nella traduzione inedita di Fabio Calvo Ravennate*. Ed. V. Fontana/ P. Morachiello, Rom 1975, 182).

109. H. Teubner, *Zur Entwicklung der Saalkirche in der florentiner Frührenaissance*. Diss. Heidelberg 1975.

110. Johnson 1975, 52s.

111. Vitruv 1521, 52r-v, 67r.

gewölbe oder nur Gewölbe mit einem Grat über den Eckräumen ganz wie in S. Satiro. Der etruskische Tempel hat nur Kreuzgewölbe, so wie die oben erwähnten Vierstützenhallen. Cesariano leitet manchmal recht unkritisch einheimische Bautypen von der Antike ab. Fra Giocondo mag die antike Gründung von S. Giacomo di Rialto als Bestätigung für seine Rekonstruktion der tetrastylen Disposition in griechischen Tempeln erschienen sein.

Tetrastyle Disposition, byzantinische Tradition und »maniera greca«

Fra Giocondos Rekonstruktion des griechischen Tempels wirft die Frage auf, welche Vorstellungen in der Renaissance über altgriechische Architektur im Unterschied zur römischen generell bestanden haben mögen. Dazu können hier nur einige Stichpunkte angeführt werden.

Zu Beginn der Renaissance belebte sich, wie die Forschungen von Ciriaco d'Ancona und Cristoforo Buondelmonte in Griechenland zeigen, das Interesse an der altgriechischen Architektur¹¹². Auch der frühen byzantinischen Architektur wurde Bewunderung entgegengebracht: Manuel Chrysolaras, von Kaiser Manuel II. Palaeologus nach Italien gesandt, legte ausführlich dar, daß Konstantinopel einen Vergleich mit Rom nicht zu scheuen brauche, und führte die großen Bauwerke in Konstantinopel als Beispiele dafür auf (1411, lat. Übers. ca. 1424)¹¹³.

In Mittelitalien nahm das Interesse an der Architektur Griechenlands ungeachtet der theoretische Begeisterung für die Kunstwerke der alten Griechen, die man nur aus Schriftzeugnissen kannte, und trotz der Studien griechischer Literatur im Laufe des 15. und 16. Jahrhunderts anscheinend ab. Hier nahm man von der byzantinischen Kunst hauptsächlich die spätere Malerei im eigenen Land wahr. Als »maniera greca« bezeichnet, wurde sie von Cennini bis Vasari so pauschal abgetan wie die »gotische« Kunst. Das Interesse an antiker Architektur konzentrierte sich sehr auf römische Werke. Fremdes, nicht nur die nordische Gotik, stieß meist auf Ablehnung. Selbst die griechischen Tempel im eigenen Land, besonders Paestum, wurden ignoriert. Immerhin, Urbano Bolzanio, der Griechischlehrer des Giovanni de' Medici, des späteren Papst Leo X., besuchte um 1480 Griechenland und Konstantinopel, und besichtigte dort die Architektur¹¹⁴. Der Codex Barberini des Giuliano da Sangallo enthält Kopien nach den Aufnahmen, die Ciriaco d'Ancona von altgriechischen Bauten und von der Hagia Sophia anfertigte¹¹⁵.

In Oberitalien und besonders in Venedig war die byzantinische Tradition auch noch in der Renaissance stärker ausgeprägt als in Mittelitalien. Die Verbindung zum Orient war besonders eng¹¹⁶. Man war sich bewußt, daß die einheimische Tradition mit Byzanz verbunden war. Die venezianische Renaissance hatte bei den Literaten sogar eine ausgeprägte

112. L. Beschi, »La scoperta dell'arte greca«. In *Memoria dell'Antico nell'Arte Italiana*. Turin 1985-1986 III, 293-372.

113. Ed. F. Grabler, in *Europa im XV. Jahrhundert von Byzantinern gesehen*. Graz/ Wien/ Köln 1965, 111-141. Zum Einfluß des Manuel Chrysolaras auf die florentiner Humanisten cf. G. Camelli, *Manuele Crisolaras*. Florenz 1941, 43-106.

114. E. Zibarth, »Ein griechischer Reisebericht«. In *Athenische Mitteilungen* XXIV, 1899, 72-88. L. Beschi, »L'Anonimo Ambrosiano: Un itinerario in Grecia di Urbano Bolzanio«. In *Atti dell'Accademia Naz. dei Lincei. Rendiconti, Cl. scienze mor., stor., fil. Ser. 8, XXXIX, 1984, 3-22*.

115. Cod. Vat. Barb. lat. 4424, 28v-29v (Kopien nach Ciriaco), 28r (Außen- und Innenansicht der Hagia Sophia), mit Legenden von der Hand eines unbekanntenen Humanisten, 44r (Grundriß der Hagia Sophia von der Hand des Francesco da Sangallo). C. Huelsen, *Il libro di Giuliano da Sangallo*. Leipzig 1910, 36-45. B. L. Brown/ D. E. Kleiner, »Giuliano da Sangallo's drawings after Ciriaco d'Ancona«. In *Journal of the Society of Architectural Historians* XLII, 1983, 321-335. Borsi 1985, 149ss. C. Smith, »Ciriaco of Ancona's seven drawings of Hagia Sophia.« In *Art Bulletin* LXIX, 1987, 16-32.

116. D. J. Geanakoplos, *Byzantium and the Renaissance. Greek scholars in Venice*. Hamdon 1973 (1. Ed. 1962). Ders., *Interaction of the "sibbling" byzantine and western cultures in the Middle Ages and the italian Renaissance (1330-1600)*. New Haven/ London 1976.

antirömische, auch gegen das antike Rom gerichtete Komponente¹¹⁷. Bernardo Giustiniani gibt in seiner Chronik an, S. Marco sei von Baumeistern aus Konstantinopel errichtet worden¹¹⁸. Francesco Sansovino wußte, daß das Architektursystem von S. Marco in byzantinischer Tradition steht. Als »maniera greca« charakterisiert er es¹¹⁹. Diese Bezeichnung hat bei ihm keinen abwertenden Klang, sonst hätte er kaum herausgestellt, welche von den neuen Kirchen dies System aufnahmen. In der Edition seines Venedig-Führers von 1604 wird Giustinianis Zuschreibung von S. Marco an einen Architekten aus Konstantinopel wieder aufgenommen, und S. Marco wird als « così superba, rara & singolar mole di tempio, che un'altra al mondo pari non si trovasse » gewertet¹²⁰.

Der Anschluß an byzantinische Tradition, der sich im Wiederaufleben der Kreuzkuppelkirche beobachten läßt, mag in Venedig auch gesehen worden sein als Anschluß an die Antike, wenn man daran dachte, daß die Kultur der Antike in Konstantinopel ungebrochen fortleben konnte, als sie im Westen schon unterging. Dieser Gedanke ist so naheliegend, daß er auch in der Renaissance aufgekommen sein sollte. Jedenfalls da, wo man sich für auswärtige Kultur interessierte. Bisher weiß man wenig darüber. Es sind nur indirekte Hinweise darauf bekannt, die auf die Vorstellung deuten könnten, daß die Antike in Byzanz fortlebte: anläßlich des Besuches des Manuel II. Palaiologos in Paris 1400 bis 1402 wurden Medaillen des Konstantin und Heraklius nach oströmischem Vorbild gegossen, die fortan für lange Zeit als antik galten und anscheinend die Gattung der Medaille oströmischer Art in Italien wieder aufleben ließ. Piero della Francesca stellt im Freskenzyklus in Arezzo und in der »Geißelung Christi« Konstantin und Pilatus in der Kleidung dar, die Johannes VII. Palaiologos trug, als er nach Italien kam, um am Konzil zur Vereinigung der christlichen Kirchen in Ost und West teilzunehmen (1438)¹²¹. So entsteht der Eindruck, als habe Piero gemeint, die Kleidung der Herrscher sei konstant geblieben von der Augustäischen Ära über Konstantin zum derzeit regierenden Kaiser von Byzanz. Bei einer Debatte der Pariser Akademie im Jahre 1668 wurde die Darstellung der Diakongewänder des Hl. Sebastian nach byzantinischem Vorbild in einem Bild Carraccis mit dem Argument gerechtfertigt, die »griechische Kirche« stünde dem Urchristentum örtlich und auch zeitlich näher als die »lateinische Kirche«¹²². Fra Giocondo jedenfalls, so wie er die Disposition im griechischen Tempel rekonstruiert, führte anscheinend die Bautradition, die in Konstantinopel und Venedig fortlebte, auf die altgriechische Manier zurück. Der Parthenon galt damals noch nicht allgemein als klassisches Beispiel für griechische Architektur. Urbano Bolzanio bezeichnete ihn als »tempio antico de romani«.

Als Paradigma byzantinischer Architektur erschien die Hagia Sophia. Manuel Chryso-laras rühmte die Hagia Sophia in den höchsten Tönen. Wohl daran anknüpfend, stellte der jüngere Giovanni Francesco Poggio Bracciolini 1504 die Errichtung der Hagia Sophia als Inbegriff der Magnificentia hin¹²³. Sie sei mit bewundernswerter Kunstfertigkeit gebaut, die wie manche fänden, durch nichts überboten werde («Iustinianum etiam Constanti-nopoli divae Sophiae templum mirabili artificio fabricavit quo nullum aiunt esse mirabi-

117. G. Toffanin, *Machiavelli e il « Tacitismo »*. La « politica storica » al tempo della controriforma. Padua 1921, 11-14; F. Gaeta, « Alcune considerazioni sul mito di Venezia ». In *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance : Travaux et Documents XXIII*, 1961, 58-75. Das hinderte die Humanisten andererseits nicht, Venedig als zweites Rom zu preisen. B. Marx, « Venezia – altera Roma ? Ipotesi sull'umanesimo veneziano ». *Quaderni Centro Tedesco di Studi Veneziani X*. Venedig 1978.

118. Giustiniani 1722, 184.

119. Sansovino 1581, 30v.

120. Sansovino 1604, 4v ss.

121. R. Weiss, "The medieval medallions of Constantine and Heraclius", In *Numismatic Chronicle Ser. 7 III*, 1963, 129-144. Ders., « Le origini franco-bizantine della medaglia italiana del Rinascimento », In *Venezia e l'Oriente fra tardo medioevo e Rinascimento*. Venedig 1966, 339-350. C. Ginzburg, *Erkundungen über Piero*. Berlin 1981, 168 f. Ginzburg knüpft daran politische Ideen, denen freilich mehrfach widersprochen wurde.

122. H. W. van Helldingen, "Summaries of two lectures by Philippe de Champagne and Sébastien Bordon, held at the Paris Académie in 1668". In *Simiolus XIV*, 1984, 177. Ich danke M. Waltz für diese Hinweise und für einen Einblick in sein Manuskript zu dem Buch über Antikenskulpturen und Antikenergänzungen in Renaissance und Barock, das er vorbereitet.

123. G. F. Poggio Bracciolini, *De officio principis*. Rom 1504, fol. e 3r-v.

lius»). Die Reisenden in die Levante¹²⁴ besichtigten gewöhnlich die Hagia Sophia und beschrieben sie ausführlich, auch Bolzanio. Gern griffen sie dabei zum Vergleich mit dem Pantheon als Gipfel römischer Architektur. Jérôme Maurand, der 1544 Konstantinopel besuchte, berichtet, daß der Hauptraum der Hagia Sophia rund sei wie das Pantheon und dabei noch beträchtlich größer (« questa cuba essere esverica comme Santa Maria Rotondo in Roma et di grandessa qualche pocho più »)¹²⁵. Die Begeisterung konnte so hoch schlagen, daß sie den Ruhm des Pantheons verdunkelte. Pierre Belon, der 1547 Konstantinopel besuchte, zog die Hagia Sophia wegen ihrer grandiosen offenen Konstruktion dem Pantheon vor: « l'Eglise de sainte Sophie est le plus beau bastiment que nul autre qu'on voye resté debout, qui est bien autre chose que le Pantheon de Rome : car tout dedans de l'Eglise est fait en voute à claire voye par le dessus, et est soustenu dessus pilliers de fin marbre de diverses couleurs... Quiconque l'aura veue ne prendra plus d'admiration de regarder le Pantheon de Rome, qu'on nomme en vulgaire sainte Marie Rotonde. Et nous esmerveillons comme l'on fait si grand cas de ce Pantheon, veu que son edifice n'est de si grande industrie comme l'on crie ; car chaque petit masson peut bien concevoir la manière de sa facon tout en un instant ; car estant la base si massive et les murailles si espoisses, ne nous semblé difficile d'y adjoüster la voute à clair voye. Mais sainte Sophie est bien autre chose, qui est ouvrage fait de tuille par de dehors comme le Pantheon, et aussi revestu de marbre par le dedans. Mais au lieu que le Pantheon est massif et estoffé de toute parts, sainte Sophie est large, spacieuse et déliée en tous lieux¹²⁶ ». Diese auffällige Begeisterung für die Konstruktion mag freilich mit der französischen Gotik in Verbindung stehen. In Italien war solche Begeisterung selten, aber in Frankreich lebte sie auch während des Klassizismus wieder auf.

Ähnlich wie der Vergleich mit dem Pantheon als höchstes Lob gebraucht wurde, so in Norditalien auch der Vergleich mit der Hagia Sophia. Im Unterschied zu den konstantinischen Basiliken in Rom wurde die Hagia Sophia hier künstlerisch hoch bewertet und sogar über die meisten antiken Bauten gestellt. Ein Beispiel dafür liefert die Venedig-Chronik des Bernardo Giustiniani. Von S. Marco kommt der Autor auf die Peterskirche in Rom, um dann die Überlegenheit der christlichen über die heidnischen Heiligtümer mit Hinweis auf die Hagia Sophia zu rühmen: « Neque enim facile reperias ullum ex gentilium templis cum basilicis Apostolorum amplitudine comparandum. Molibus etenim multo majoribus christiani deinde templa erexere. Aedes quidem Beatae Sophiae a Justiniano condita caeteras ferme superavit orbis moles...¹²⁷ »: Das wird in der Edition von Sansovinos Venedig-Führer von 1604 wiederholt¹²⁸. Solche Vergleiche mit der Hagia Sophia finden sich im späten 15. Jahrhundert auch mehrfach in Mailand: D. Bossius bezeichnete 1492 den Dom von Mailand als die schönste christliche Kirche nach der Hagia Sophia¹²⁹. Die Stadt Pavia sandte 1487 an den Kardinal Ascanio Sforza das Projekt für ihren neuen Dom, damit er es, wie es im Begleitschreiben heißt, vergleichen könne mit anderen schönen römischen Heiligtümern, aber vor allem mit dem berühmtesten aller Heiligtümer, der Hagia Sophia in Konstantinopel¹³⁰.

Es fragt sich, ob die Hagia Sophia auch formal als Modell für die neue Architektur gedient haben könnte. Bei dem Versuch, eine Antwort darauf zu finden, ist zu berücksichtigen, daß kaum einer der italienischen Architekten und auch nur eine winzige Minderheit der italienische Humanisten die Hagia Sophia mit eigenen Augen gesehen hatte.

124. Vgl. zu den Reisen in die Levante während der Renaissance J. Ebersolt, *Constantinople byzantine et les voyageurs du Levant*, Paris, 1918, 46-91.

125. L. Dorez, *Itinéraire de Jérôme Maurand d'Antibes à Constantinople (1544)*. Paris 1941, 244, 246.

126. P. Belon, *Observations des plusiers singularitez et choses memorables*, Paris 1588, 162s. (1. Ed. 1555).

127. Giustiniani 1722, 185.

128. Sansovino 1604, 4v ss.

129. « Quod praeter Constantinopolitanum Sanctae Sophiae dicatum inter christianorum templa primatum tenere creditur ». D. Bossi, Chronik von Mailand 1492, zum Dom. M. L. Gatti Perer, « Milano ritrovato, ovvero il tempio della memoria ». In *Milano ritrovata. L'asse via Torino*. Kat. Ausstlg. Mailand 1986, 32, Anm. 17.

130. « Mittimus itaque designa ad perito architectore confecta ut illa Reverendissima Dominatio Vestra conferre possit cum aliis pulcherrimis Rome Sacris edibus, atque vel in primis cum illo S. Sophie Constantinopolis celeberrimo omnium templo ». Gatti Perer, Anm. 18.

Zeichnungen von der Hagia Sophia aus der Zeit Bramantes sind nur ausnahmsweise überliefert, und das, was überliefert ist, war kaum dazu geeignet, um die Baupraxis zu beeinflussen. Das gilt für die großen, aber recht unklaren Ansichten im Codex Barberini des Giuliano da Sangallo und noch mehr für die kursorischeren Ansichten, die die Kirche als Rotunde darstellen¹³¹. Unter diesen Umständen verdienen die Beschreibungen der Hagia Sophia besondere Beachtung: Zwei solche Beschreibungen, die noch aus der Ära Justinias stammen, waren in der Renaissance bekannt: diejenigen des Prokop und des Paulos Silentiarios¹³². Diese Schriften dienten als Modell für die Beschreibung der Hagia Sophia in der Renaissance, wie besonders deutlich das Beispiel des südfranzösischen Humanisten Pierre Gilles lehrt¹³³. Gilles gehörte um die gleiche Zeit wie Guillaume Philandrier zum Umkreis des Kardinals Georges d'Armagnac in Rom. 1544-1547 besuchte er Konstantinopel und die Levante. Er widmete seinem Gönner einen Bericht über das Land. – Diese Art von Beschreibungen beeinflussten sogar die graphische Darstellung der Hagia Sophia, wie die Innenansicht im Codex Barberini zeigt.

In unserem Zusammenhang ist das Besondere an den genannten Beschreibungen der Hagia Sophia, daß sie das Architektursystem so charakterisieren, als handele es sich um eine tetrastyle Anlage. Sie geben den erhebenden Gesamteindruck wieder, vor allem die Wirkung, daß die Kuppel zu schweben scheine. Die Disposition des Raumes beschreiben sie aber weniger nach der optischen Erscheinung als nach der statischen Logik. Prokop, an den wir uns hier hauptsächlich halten, und ähnlich Paulos Silentiarios geben an, im Zentrum des Baus ständen vier Pfeiler von schwindelnder Höhe im Karree. Über ihnen wüchsen vier Arkaden empor, um die Kuppel zu tragen. In gleicher Weise beschreibt auch Pierre Gilles die Hagia Sophia. Solchen Beschreibungen entsprechend zeigt die Innenansicht im Codex Barberini die Kuppelpfeiler entgegen dem Baubestand massiv hervortretend. Die zwei Paare von Pfeilern, heißt es weiter, sollen in ihrer Mitte je vier Säulen einschließen. Es ist schwer zu sagen, was das bedeuten kann für jemanden, der die Hagia Sophia nicht gesehen hat. Aber, wer mit S. Marco in Venedig vertraut ist, mag hier an die Vierergruppen von Pfeilern denken, die die Kuppeln tragen. Während sich das eine Paar von Arkaden im freien Raum wölbe, sagt Prokop, »hat das andere eine Art von Wand und ganz kleine Säulen unter sich«. Diese Art von Wand mit Säulen, darf man sich, wenn man die Hagia Sophia nicht kennt, ähnlich denken wie diejenige unter den Arkaden in S. Marco, und statisch ist sie auch wirklich im Prinzip verwandt. An das mittlere Quadrat sollen im Grundriß vier Dreiecke anschließen, die die Ausdehnung der angrenzenden Raumteile bestimmen. Im Ganzen konnten die Beschreibungen der Hagia Sophia in der Art des Prokop während der Renaissance durchaus auf Kreuzkuppelkirchen mit Reminiszenzen von S. Marco bezogen werden.

Vermutlich war es in der Renaissance auch sinnvoll, den vermeintlichen Herkulestempel in Mailand (S. Lorenzo) in die »griechische« Tradition zu stellen. Darauf deutet die Beschreibung der ehemaligen Marienkirche auf dem Harlungerberg in Brandenburg, die Reiner Reineccchus 1580 gab: »... und ist diese Kirche fast auff die arth wie die griechischen Kirchen gebawet. Denn sie schier rund ist und schleusset sich in vier viereckete thürme, also daß die halben Circkel zwischen einem jeden thurm dz ansehen eines Creutzes gewinnen¹³⁴«. Die Marienkirche (gebaut zwischen ca.1220-ca.1250, 1722 zerstört) war ein spätromantischer Zentralbau über quadratischem Grundriß mit tetrastylter Disposition, aber ohne Kup-

131. M. Fabiansky, "Ideal 'musea' in Filarete's 'Trattato'". In *Biuletyn Historii Sztuki* XLVII 2-4, 1986, 199.

132. Prokop, Bauten I 1. Paulos Silentiarios, Beschreibung der Kirche der Heiligen Weisheit, bes. 450ss.

133. P. Gylus, « De topographia Constantinopoleus ». In *Thesaurus Graecorum Antiquitatum* VI. Venedig, Ed. J. Gronovius 1735, 3256-3262.

134. R. Reineccchus, *Chronica des Chur und Fürstlichen Hauses der Marggrafen zu Brandenburg*. Wittemberg 1580, fol. P III v. Auch Martin Zeiller charakterisiert die Disposition der Brandenburger Kirche als »nach Art der griechischen Kirchen«, in *Matthäus Merian, Topographia electoratus Brandenburgensi et ducatus Pomerani*. Frankfurt 1652, 32. H. Hipp, *Studien zur »Nachgotik« des 16. und 17. Jahrhunderts in Deutschland, Böhmen, Österreich und der Schweiz*. Diss. Tübingen 1979, 587s.

pel (Abb. 54). Wie beim vermeintlichen Herkulestempel in Mailand endeten die Kreuzarme in Exedren, und über den Ecken des Baus erhoben sich vier Türme¹³⁵.

Bramantes Erfahrungen in Mailand

Bramante hielt sich lange Zeit in Mailand auf und erlebte dort seinen beruflichen Erfolg, indem er zum Hofarchitekten der Sforza aufstieg. Es ist allgemein bekannt, wie nachhaltig ihn die Erfahrung prägte, die er in Mailand sammelte. Neben seinem bahnbrechenden Entwurf für die Peterskirche auf UA 8v skizzierte er die beiden wichtigsten Kirchen von Mailand: den Dom und S. Lorenzo, ähnlich wie gut hundert Jahre früher Antonio de' Vincenti die Maße des Pantheons auf seinem Plan des Mailander Doms festhielt. Bramante verband in seinen Entwürfen für die Peterskirche die prominentesten norditalienischen Bautypen, die er in Mailand als antik kennenlernte: die kleblattförmige Disposition der vermeintlichen Herkulestempel in Mailand und Como, die Ecktürme von S. Lorenzo, die tetrastyle Disposition. Die Idee, die tetrastyle Disposition mit griechischen Tempeln zu verbinden, war vielleicht schon zur Zeit von Bramantes Aufenthalt in Mailand bekannt. Fra Giocondos Vitruv-Studien waren nach den Anhaltspunkten, die es zur ihrer Datierung gibt, Ende des 15. Jahrhunderts weit fortgeschritten. Cesariano bezeichnet sich selbst als Schüler Bramantes¹³⁶. Die Verbindung der Dreikonchenanlage mit einer Mittelkuppel nach dem Vorbild des Pantheons war, wie damals oft betont wurde, an S. Lorenzo in Mailand vorgebildet.

Eine ähnliche Verbindung prominenter Bautypen war am Hof der Sforza bereits vor Bramante bekannt, allerdings nur in Idealentwürfen.

Filarete entwarf in seinem Architekturtraktat (verf. 1461-1464) zwei große Heiligtümer, die in vieler Hinsicht auf Bramantes Idealentwurf für die Peterskirche auf UA 1 vorausweisen¹³⁷. Die Kathedrale der neu geplanten Idealstadt Sforzinda (Abb. 55) gleicht S. Lorenzo in Mailand (Abb. 5) als Zentralbau mit beherrschender Mittelkuppel und Türmen über den Ecken. S. Lorenzo beschreibt Filarete ebenfalls¹³⁸. Die Kathedrale gleicht S. Marco in Venedig (Abb. 18) als tetrastyle Anlage, zudem durch die eingestellten Wände und Säulen unter den Hauptarkaden und durch ihren Schmuck. Filarete beruft sich ausdrücklich auf S. Marco für die Gestaltung der Kathedrale von Sforzinda¹³⁹. Daß S. Marco seinerzeit in Mailand als Modell für die neue Architektur präsent war, lehrt der Zentralbau über griechischem Kreuz mit fünf Kuppeln über der Vierung und den Kreuzarmen, der auf der von Sperandio geschaffenen Medaille mit dem Portrait von Filaretos Patron Francesco Sforza dargestellt ist (Abb. 59)¹⁴⁰. Zudem orientiert Filarete die Beschreibung der Kathedrale von Sforzinda an der Hagia Sophia und führt die Hagia Sophia auch ausdrücklich

135. O. Jork, *Brandenburg in der Vergangenheit und Gegenwart*. Brandenburg 1903, 108ss. F. Grasow, *Brandenburg die tausendjährige Stadt*. Brandenburg 1927, 130ss. Goetz 1968, 88ss.

136. Vgl. die Einleitung von C. H. Krinsky zum Reprint von Cesarianos Vitruvedition, München 1969.

137. A. Averlino gen. Il Filarete, *Trattato di architettura*. Ed. A. M. Finoli/ L. Grassi, Mailand 1972, 191ss., 246ss., 409s., Taf. 26ss., 82.

138. Ed. cit., 448s., Taf. 89. Zum lombardisch-venezianischen Einfluß auf Filarete vgl. schon M. Salmi, « Antonio Averlino detto il Filarete e l'architettura lombarda del primo Rinascimento ». In *Atti del primo Congresso Naz. di Storia dell'Architettura*. Florenz 1938, 185-196.

139. Ed. cit., 248ss.

140. G. Hill, *Corpus of italian medals of the Renaissance before Cellini*. London 1930, Nr. 361. J. Grahame Pollard, *Italian medals*. London 1984, 203s. Scaglia 1970, 19s. Pedretti 1978, 95. C. Loyd, "Reconsidering Sperandino". In *Studies in the History of Art XXI: Italian Medals*. Washington 1987, 102s. S. Eiche/ G. Lubkin, "The mausoleum plan of Galeazzo Maria Sforza". In *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz XXXII*, 1988, 547. Die Medaille entstand vielleicht kurz nach dem Tod des Francesco Sforza (1466). Sie stellt vermutlich ein Projekt für ein Sforza-Mausoleum dar, dessen Entwurf auf Filarete zurückgehen könnte.

an¹⁴¹. Die Renaissance der Kreuzkuppelkirche in der Renaissance beginnt mit Filaretos Idealentwurf für die Kathedrale von Sforzinda. Erst darauf folgen zunächst, vielleicht durch Filarete inspiriert, S. Maria delle Grazie in Pistoia und dann die venezianischen Kreuzkuppelkirchen. Das Heiligtum der alten Idealstadt Plusiapolis, die Filarete beschreibt, bildet auch einen Zentralbau über quadratischem Grundriß mit vier gleichen Kreuzarmen, einer Mittelkuppel und vier Türmen (Abb. 56). Hinzukommen, im Prinzip garnicht so anders als bei Bramante, die Ausweitung der Vierung zum Oktogon und vier Nebenkuppeln. Filarete erweckt den Eindruck, als folgten Disposition und Schmuck ähnlichen Prinzipien wie die Kathedrale von Sforzinda, nur noch gesteigert zu größerer Würde entsprechend dem allgemeinen Verhältnis von Antik zu Modern.

Plusiapolis spiegelt eine Vision der Antike wieder. Aber keine römische Antike, sondern eine Antike, die im Orient liegt. Der Grundstein von Plusiapolis trägt Inschriften in »uralten hebräischen und arabischen und griechischen Lettern¹⁴²«. Vielleicht gab Filaretos Freund, der Güzist Francesco Filelfo, der ebenfalls zum Hof von Mailand gehörte, die Anregung, statt der römischen, die östliche oder griechische Version der Antike vorzustellen. Vielleicht trug dazu auch der Besuch des Johannes Palaiologos bei, den Filarete auf der Porta Argentea darstellte. Jedenfalls brachte Filelfo Filarete dazu, ein griechisches Vorbild für die Rahmenhandlung seines Architekturtraktats zu wählen: Platons »Atlantis«. So entsteht der Eindruck, daß Fra Giocondo mit seiner Deutung von Vitruvs Beschreibung des griechischen Tempels an Ideen anknüpfte, die seinerzeit bereits in Norditalien verbreitet waren. Er verwandelte in eine archäologische Rekonstruktion, was vordem eine vage Vorstellung war, in der sich Hebräisch, Griechisch, Arabisch mit vermeintlich antiken mailändischen und venezianischen Elementen zu einer Einheit verbinden konnten.

Leonardo zeichnete die berühmten Bauten in Mailand, als er am Hof der Sforza weilte: den Dom, S. Lorenzo, S. Sepolcro (Abb. 15)¹⁴³. Er entwarf damals klassische Kreuzkuppelkirchen und Kirchen mit Elementen von S. Lorenzo wie den Konchen, den Umgängen oder den vier Ecktürmen (Abb. 57)¹⁴⁴. Er verband diese Dispositionen miteinander und gelangte so zu Entwürfen für Kreuzkuppelkirchen, deren Kreuzarme alle in Konchen enden und von Umgängen umgeben sind (Abb. 58)¹⁴⁵. Solche Anlagen verband er in Skizzen mit achteckigen Vierungen¹⁴⁶. Manche von Leonardos Zentralbau-Entwürfen erinnern an Filaretos Beschreibungen der Heiligtümer in Sforzinda und Plusiapolis. Vor allem kommt Leonardo Bramantes Entwürfen für die Peterskirche nahe¹⁴⁷. Leonardo entwickelte in seinem Entwürfen auch ähnliche massive Pfeiler wie Bramante.

In Rom brauchte Leonardo keine antiken Bauten mehr zu zeichnen. Er soll sich bereits in Mailand seine Vision der Antike geschaffen haben. Das berichtet Giulio Camillo: « Leonardo Vinci, il qual come vide Roma la primera volta disse: "Certo così fatta io la ho veduta già per sogno"¹⁴⁸ ». Die engen Beziehungen zu Mailand, die die Entwürfe für die Peterskirche aufweisen, deuten darauf hin, daß es Bramante in mancher Hinsicht ähnlich ergangen sein könnte. Das Spektrum der seinerzeit berühmten norditalienischen Bauten oder bedeutenden Bautypen, die als antik galten, was immer das konkret meinte, und deren Rezeption in der Architektur und Architekturtheorie Norditaliens, besonders in Mailand, dieses Spektrum blieb für Bramante anscheinend auch in Rom trotz der Konfrontation mit den römischen Ruinen prägend.

141. Ed. 1972, 74. Fabianski 1986, 199. Zu Filaretos Interesse an griechischer Kunst cf. J. Onians, "Alberti and Filarete. A study in their sources". In *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* XXXIV, 1971, 106ss.

142. « lettere antichissime ebrae e arabiche e greche ». Ed. 1972, 385.

143. Firpo, 22, 31, 50, 52. Vgl. L. H. Heydenreich, *Die Sakralbau-Studien Leonardo da Vinci's*. München 1971. J. Guillaume, « Léonard et l'architecture ». In *Léonard de Vinci ingénieur et architecte*. Montreal 1987, 224ss.

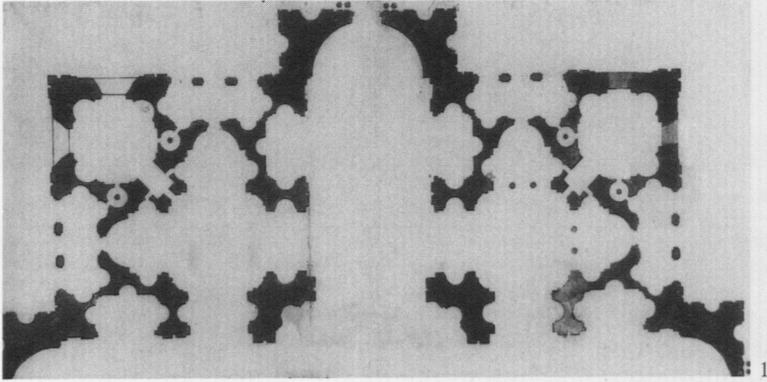
144. Firpo, 36, 40, 47, 51, 53 etc.

145. Firpo, 55, 58.

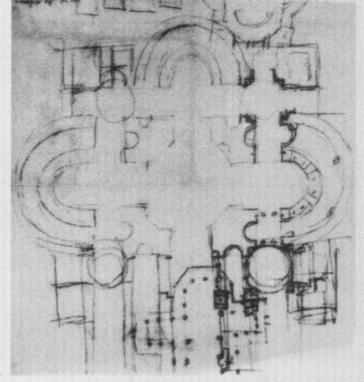
146. Firpo, 54, 59.

147. L. H. Heydenreich 1981, 43-47 (Zur Genesis des St. Peter-Plans von Bramante).

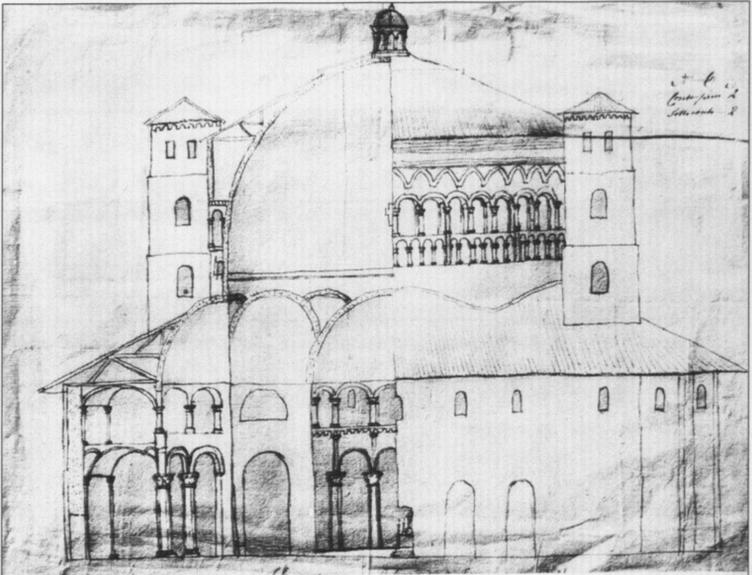
148. L. Bolzoni, « L'idea dell'eloquenza. Un'orazione inedita di Giulio Camillo ». In *Rinascimento* XXIII, 1983, 149.



1



2

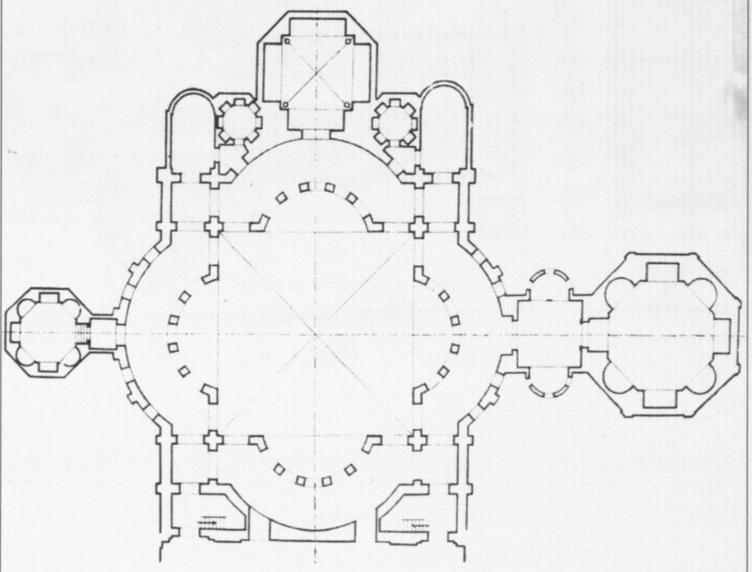
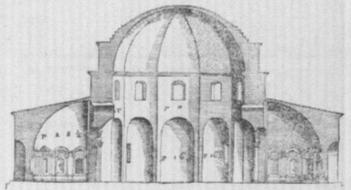
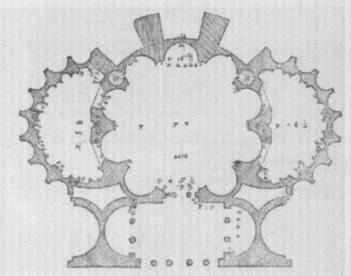


5

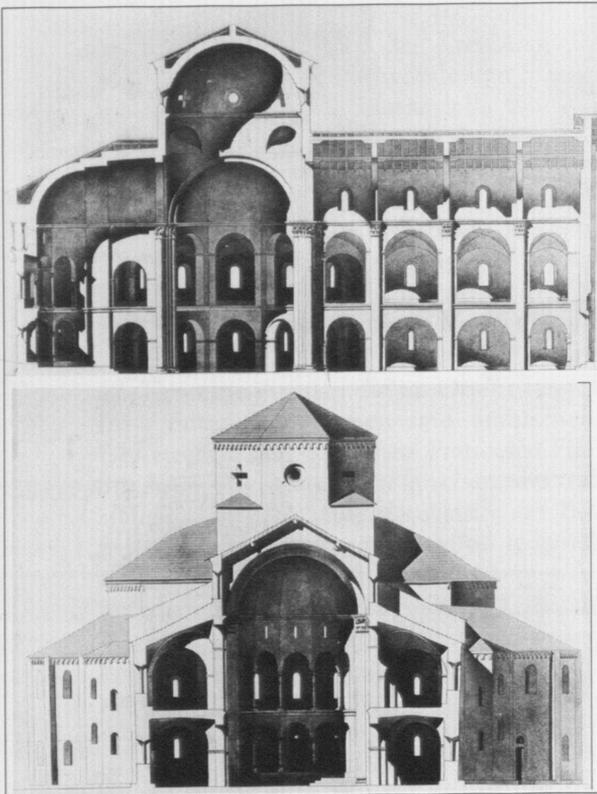


3

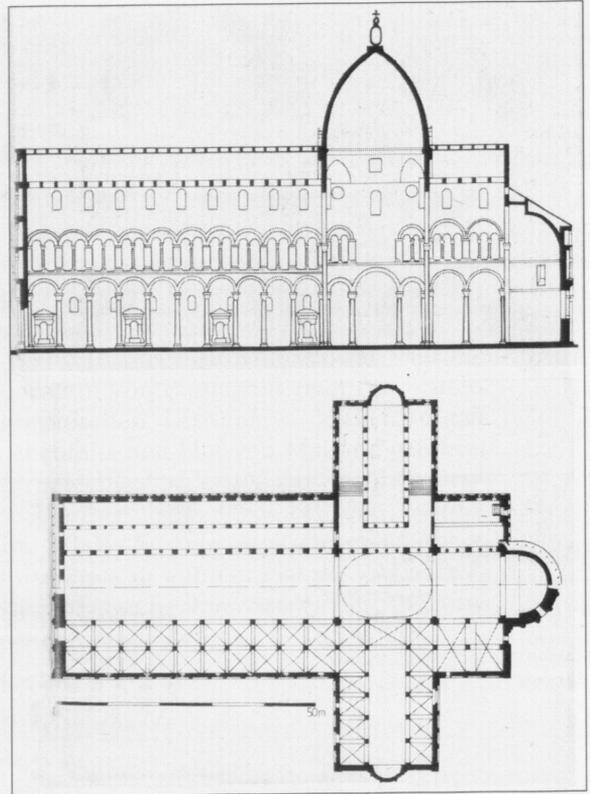
4



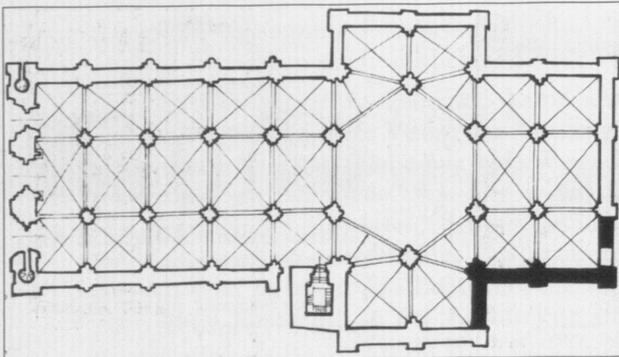
1. Donato Bramante, Idealplan für den Neubau der Peterskirche, U A 1.
2. Donato Bramante, Entwurf für den Neubau der Peterskirche, U A 8.
3. Cristoforo Foppa, gen. Il Caradosso, Gründungsmedaille der Peterskirche, Umzeichnung (H. Günther).
4. Vermeintlicher Tempel des Jupiter (jetzt gen. Pavillon in den Licinianischen Gärten) (nach A. Palladio, 1570).
5. S. Lorenzo in Mailand, Grundriß und Aufriß/Querschnitt vor dem Umbau im 16. Jh., anon. Zeichnung 16. Jh., Mailand, Castello Sforzesco.



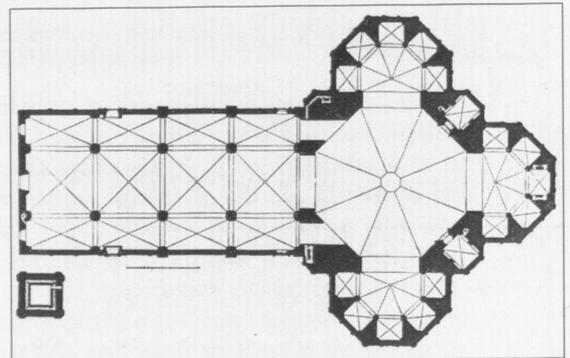
6. S. Fedele in Como, Querschnitt und Längsschnitt (nach A.K. Porter 1915).



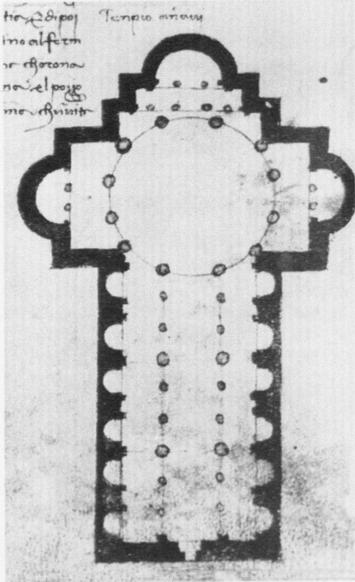
7. Dom von Pisa Grundriß und Längsschnitt.



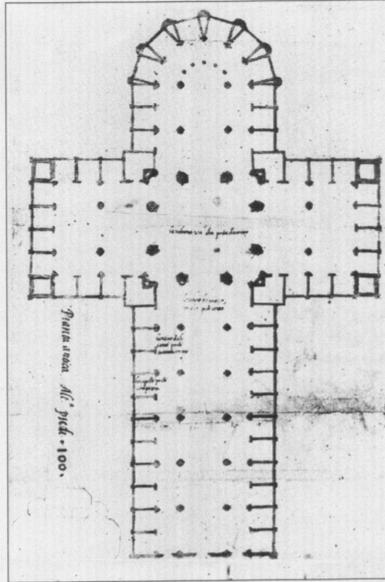
8. Dom von Siena vor der Vergrößerung Anf. des 14 Jh., Grundriß (nach E. Carli 1979).



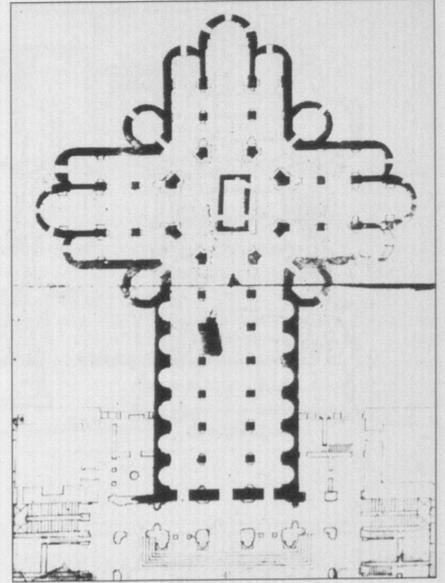
9. Dom von Florenz, Grundriß.



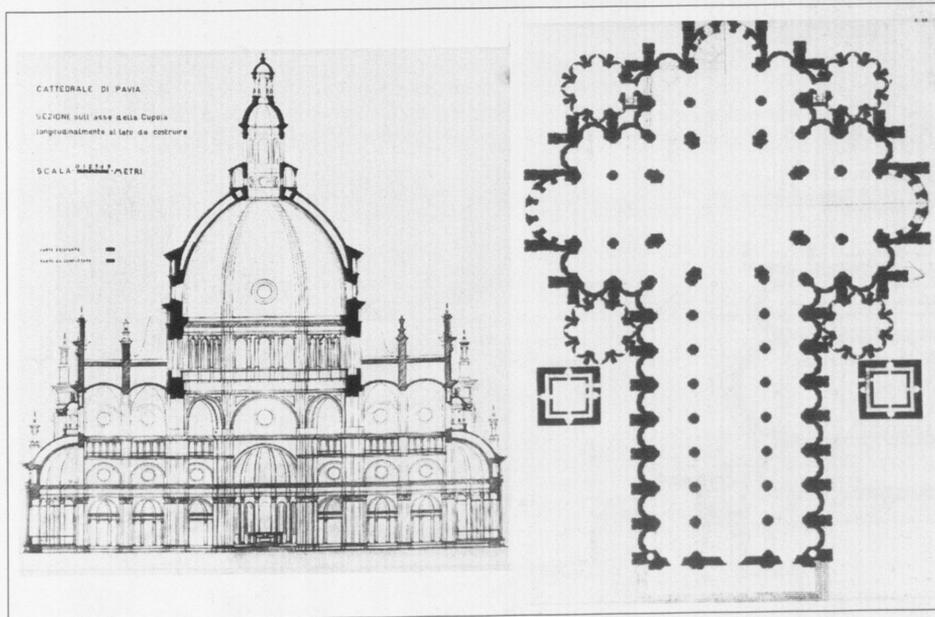
10. Francesco di Giorgio Martini, Erste Version des Architekturtraktats, Cod. Torinese Saluzz.: Idealer Grundriß einer Kirche.



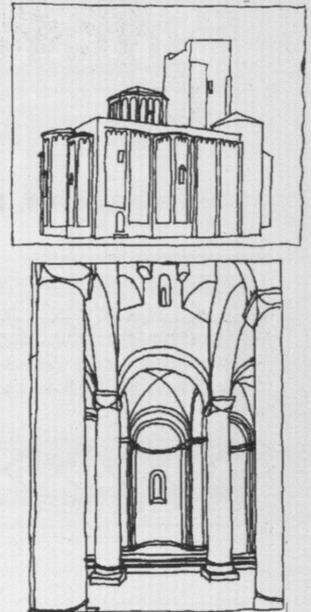
11. S. Petronio in Bologna, Grundriß des Projektes des A. Arriguzzi, Nachzeichnung des B. Peruzzi und S. Serlio, Bologna, Museo della Fabbriceria di S. Petronio.



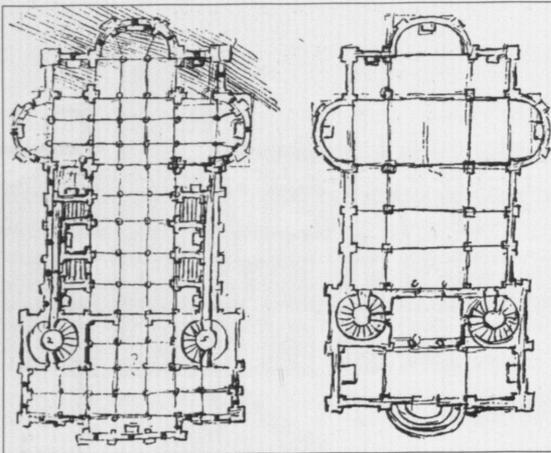
12. S. Maria di Loreto, Grundriß, ursprünglicher Zustand und Veränderungen des 16. Jh.s, anon., Zeichnung 16. Jh., Archivio di Stato, Roma.



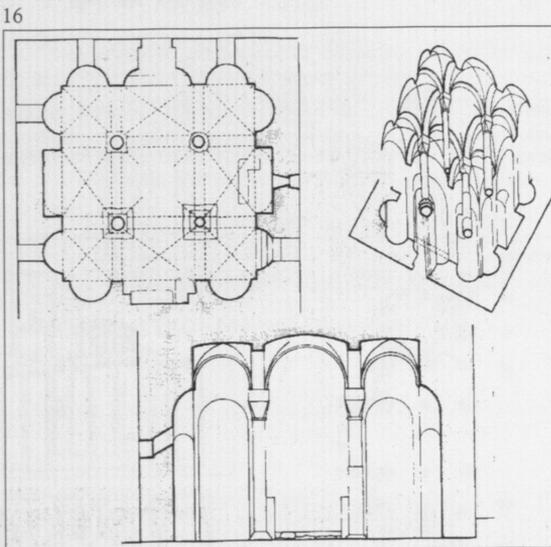
13. Dom von Pavia, Grundriß und Querschnitt des Modells von C. Rocchi und G.P. Fugazza.



14. S. Salvatore di Genga, Marche, Ansicht von Außen und Innen.



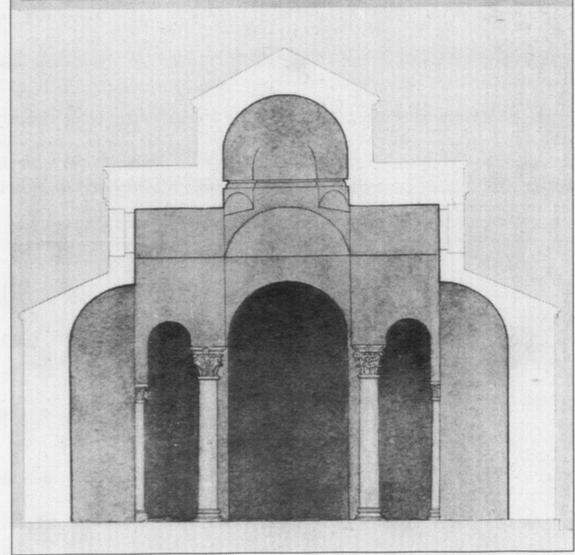
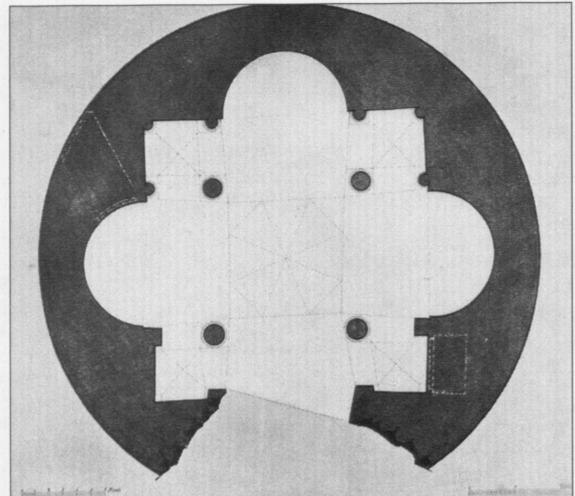
15



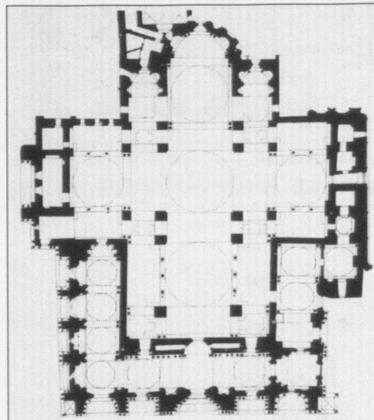
16

15. S. Sepolcro in Mailand, Grundriß von Unter- und Oberkirche vor der Veränderung im 16. Jh. nach einer Zeichnung im Ms. B des Leonardo da Vinci.

16. S. Maria di Paderna bei Piacenza, Grundriß, Querschnitt und isometrische Ansicht.



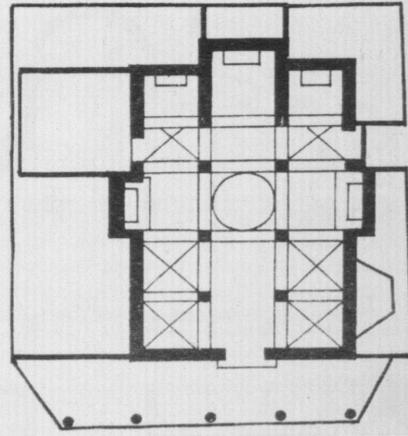
17. S. Satiro in Mailand, Grundriß und Querschnitt (nach A.K. Porter 1915).



18. S. Marco in Venedig, Grundriß.



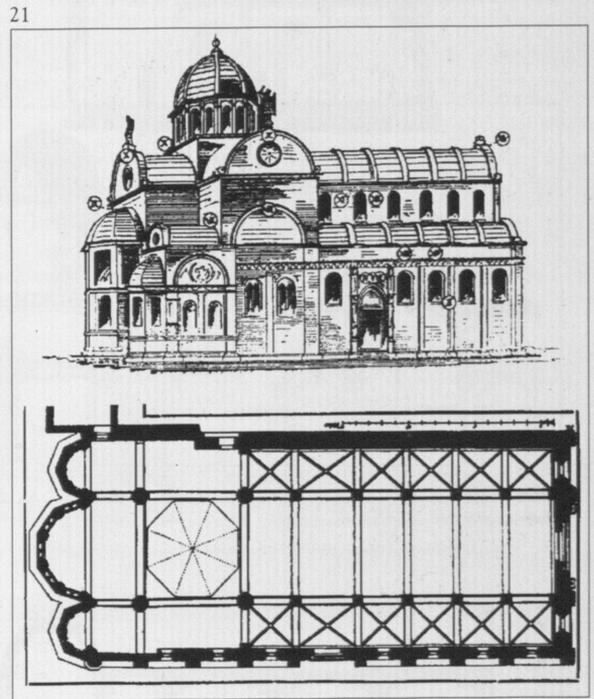
19a



19b



20

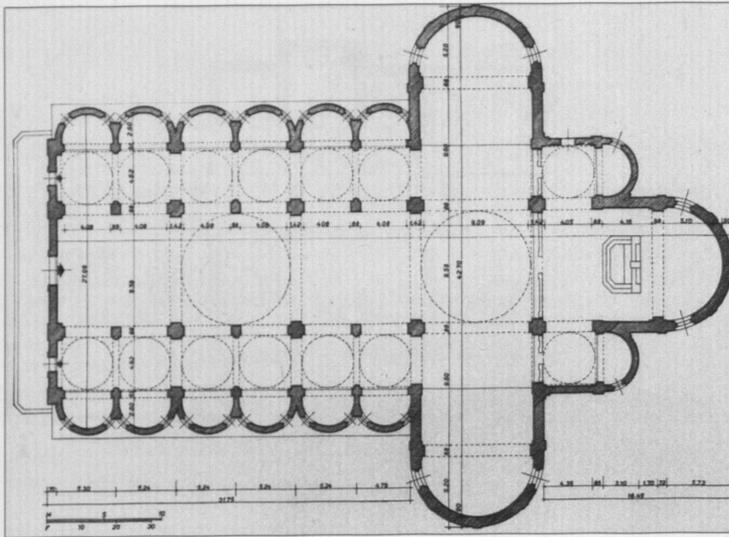


21

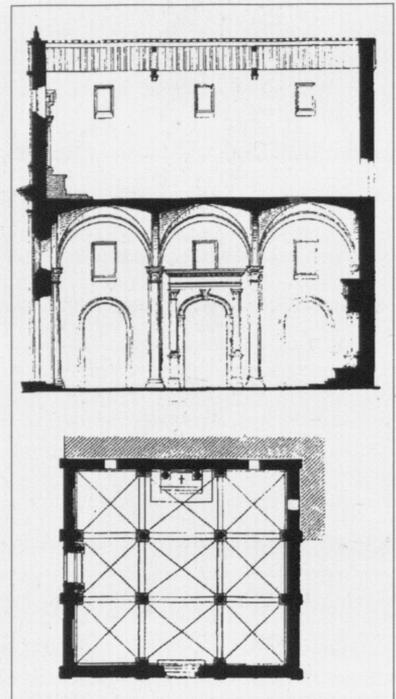
19. S. Giacomo di Rialto in Venedig, Grundriß und Innenansicht.

20. S. Maria delle Grazie in Pistoia, Innenansicht.

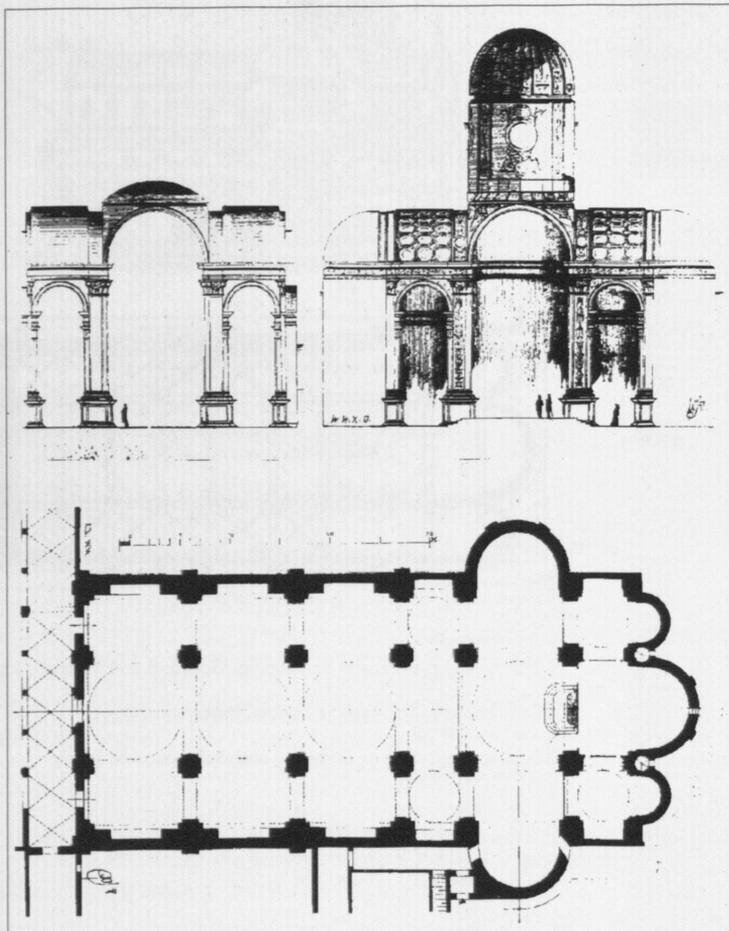
21. Dom von Sebenic, Grundriß und Außenansicht (nach A.G. Fosco 1893).



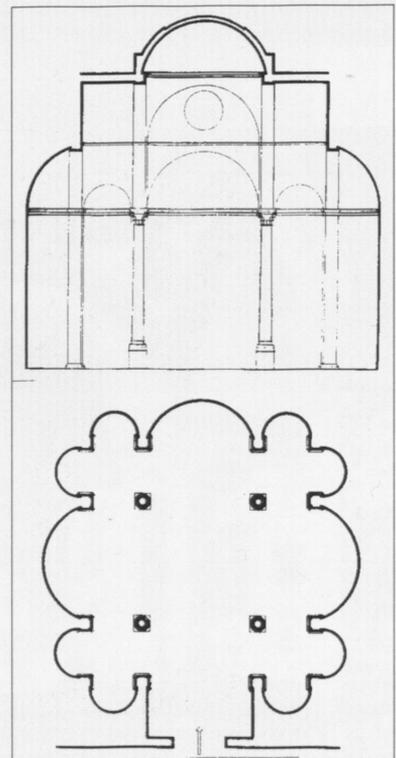
22. S. Benedetto in Ferrara, Grundriß (nach B. Zevi, 1960).



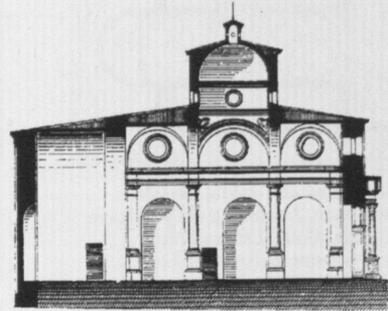
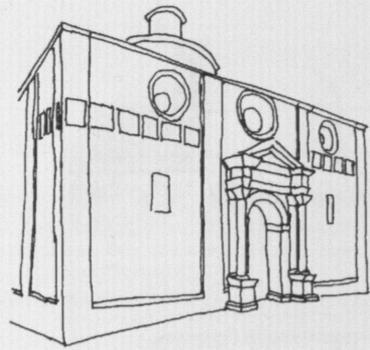
24. S. Maria di Fontegiusta in Siena, Grundriß und Längsschnitt (nach P. Laspeyres, 1882).



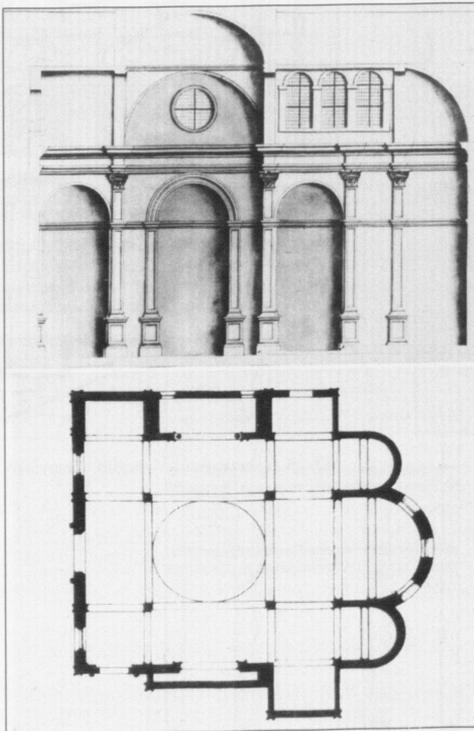
23. S. Niccolò in Carpi, Grundriß und Längsschnitte (nach H. Semper, 1882).



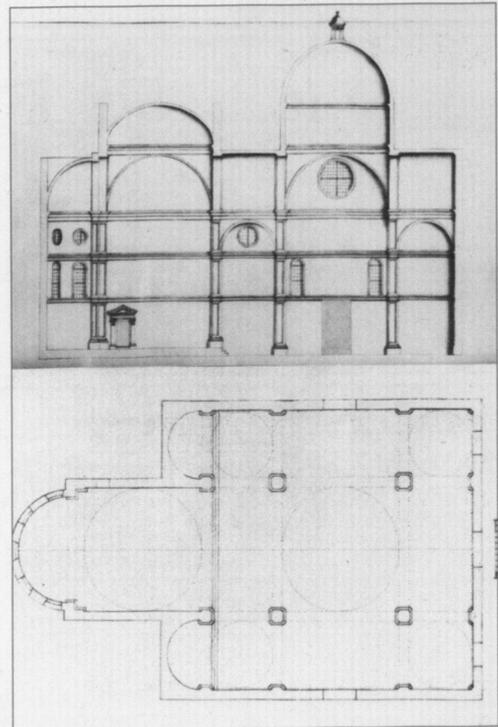
25. Erlöserkapelle im ehem. Konvent von S. Maria Teodote in Pavia, Grundriß und Querschnitt (nach A. Peroni, 1972).



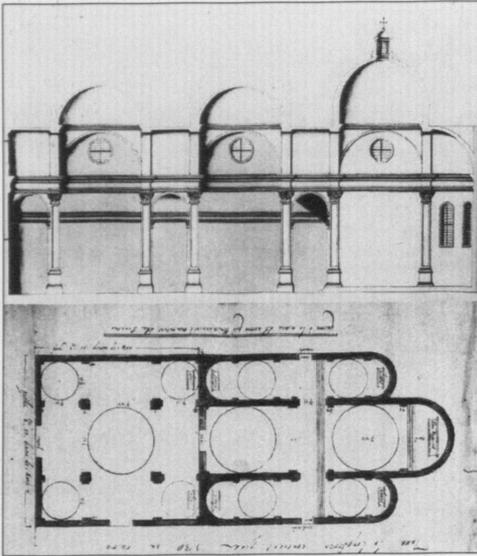
26. S. Maria Nuova in Orciano, Ansicht von Außen und Innen, Querschnitt (nach P. Laspeyres, 1882).



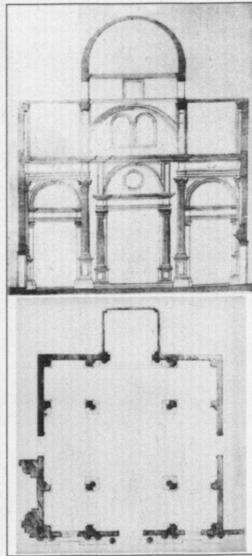
27. S. Giovanni Crisostomo in Venedig, Grundriß (nach A.M. Odenthal, 1980) und Längsschnitt, Zeichnung des Ant. Visentini, RIBA, London.



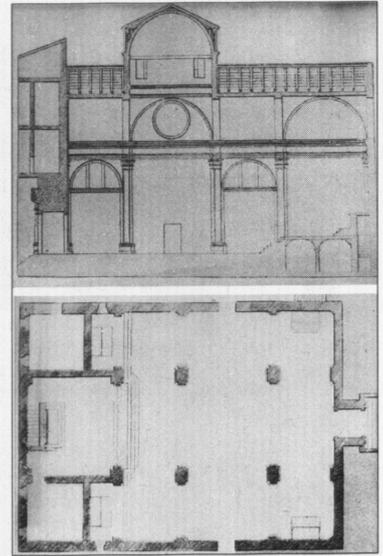
28. S. Nicolò di Castello in Venedig (zerstört), Grundriß und Längsschnitt, Zeichnung des Ant. Visentini, RIBA, London.



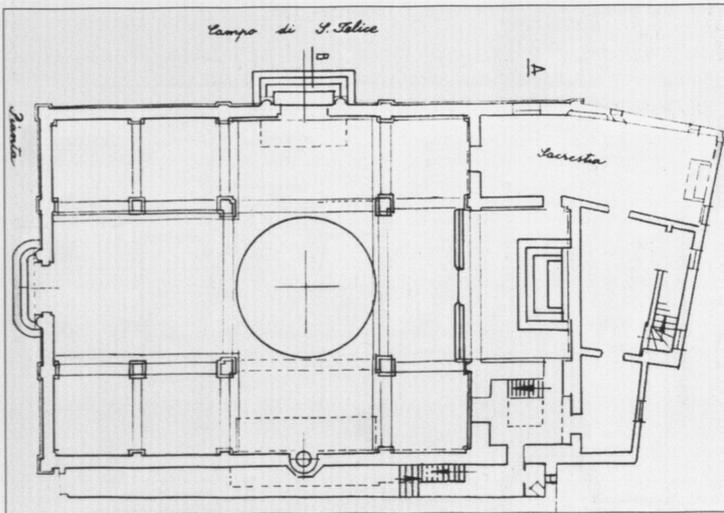
29. S. Andrea della Certosa in Venedig (zerstört), Grundriß (nach einer anon. Zeichnung des 17. Jh.s in Venedig, Archivio di Stato) und Längsschnitt, Zeichnung des Ant. Visentini, RIBA, London.



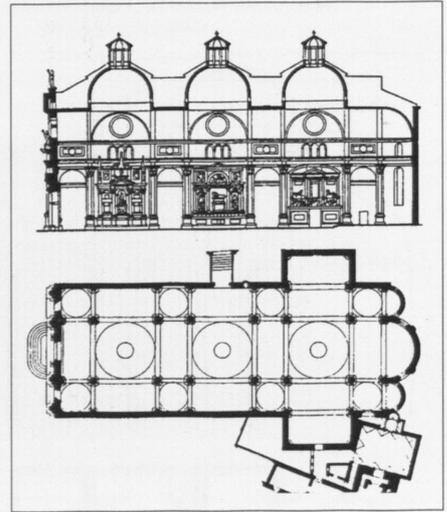
30. S. Gemignano in Venedig (zerstört), Grundriß und Längsschnitt (nach V. Coronelli, 1708-1709).



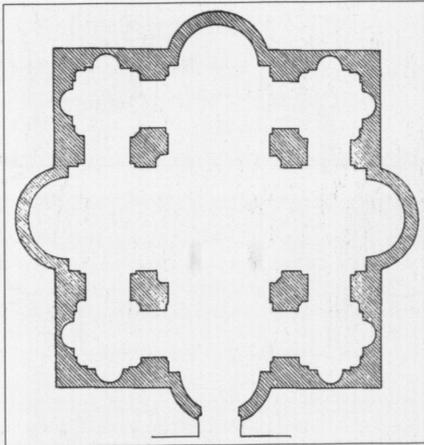
31. S. Giovanni Elemosinario in Venedig, Grundriß und Längsschnitt (nach L. Cicognara/ A. Diedo/ G.A. Selva, 1815-1820).



32. S. Felice in Venedig, Grundriß.

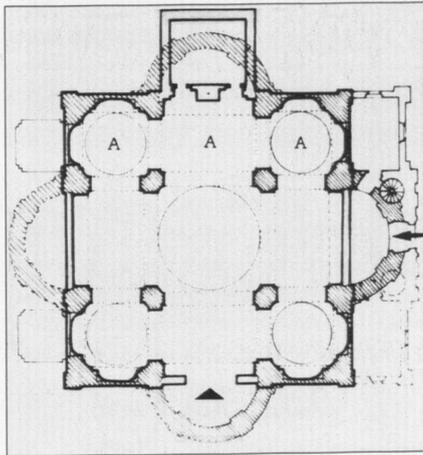


33. S. Salvatore in Venedig, Grundriß.



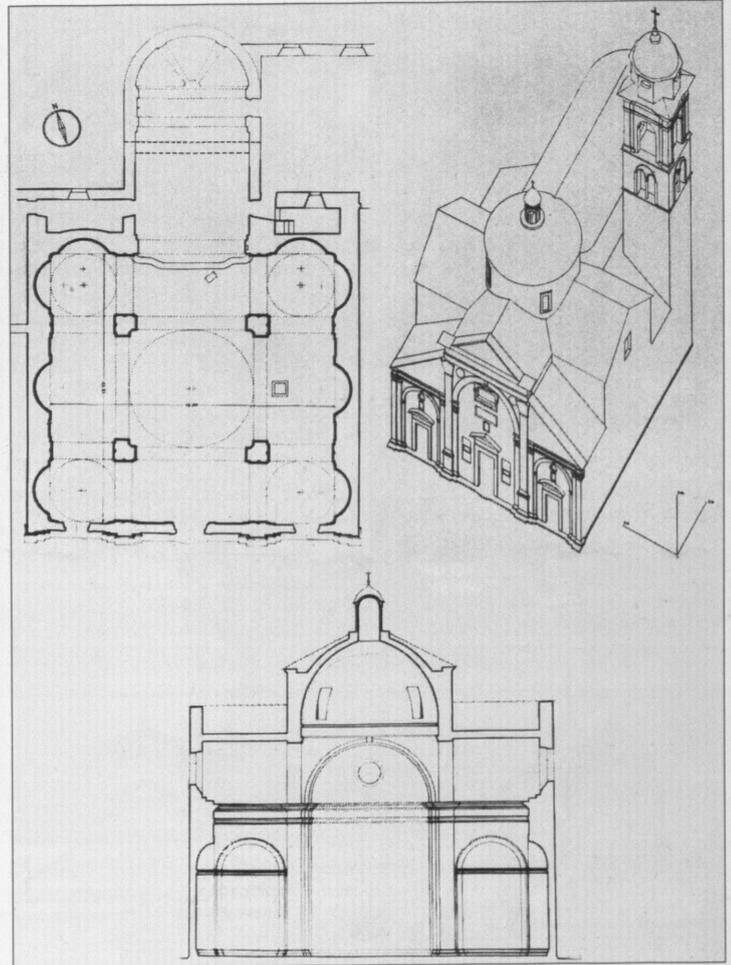
34

36

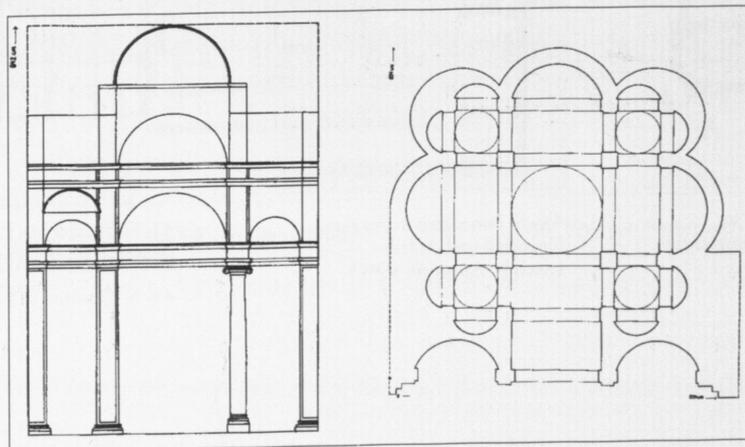


34. SS. Celso e Giuliano, Grundriß des Ausführungsprojektes (nach H. Günther, 1982).

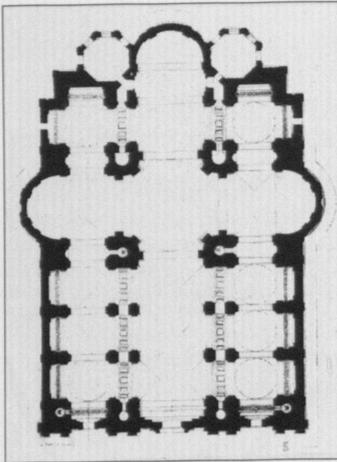
36. S. Maria di Fortezza in Viterbo, Grundriß mit Einzeichnung des ursprünglichen Zustands (schwarz hervorgehoben, nach E. Bentivoglio, 1987).



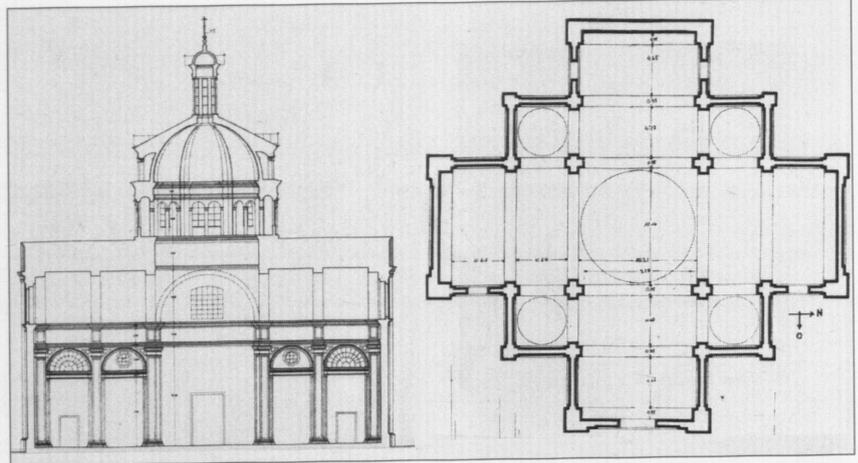
35. Pfarrkirche von Roccaverano, Grundriß, Längsschnitt und Ansicht (nach E. Checchi, 1949).



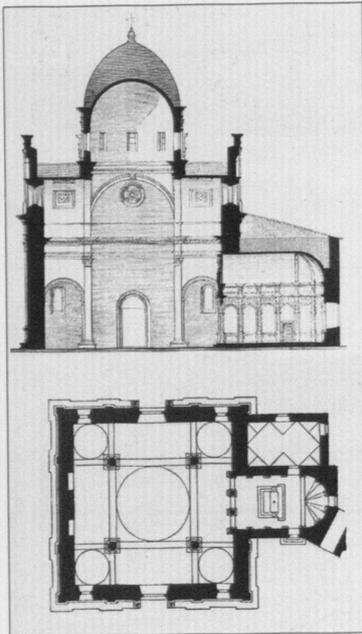
37. Marienkapelle von S. Sisto in Piacenza, Grundriß und Querschnitt (nach J. Ganz, 1968).



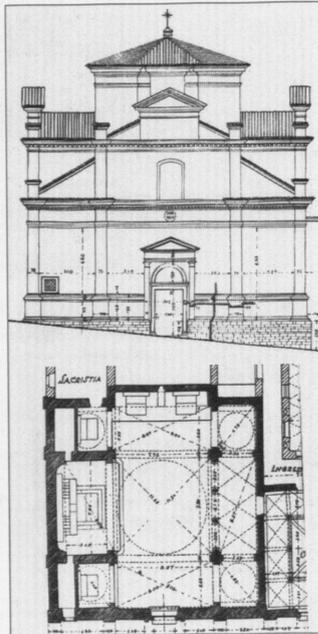
38. Dom von Carpi, Grundriß
(nach H. Semper, 1882).



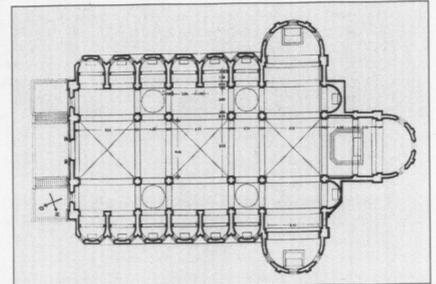
39. S. Maria di Campagna in Piacenza, Grundriß im Jahre 1528 und Querschnitt
(nach J. Ganz, 1968).



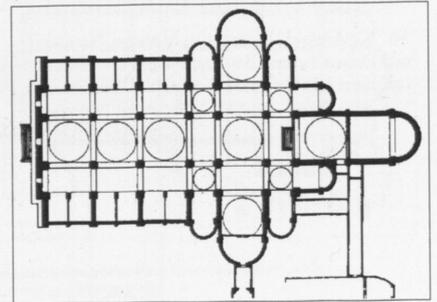
40. Santuario della Madonna in Mongiovino, Grundriß und Querschnitt
(nach P. Laspeyres, 1882).



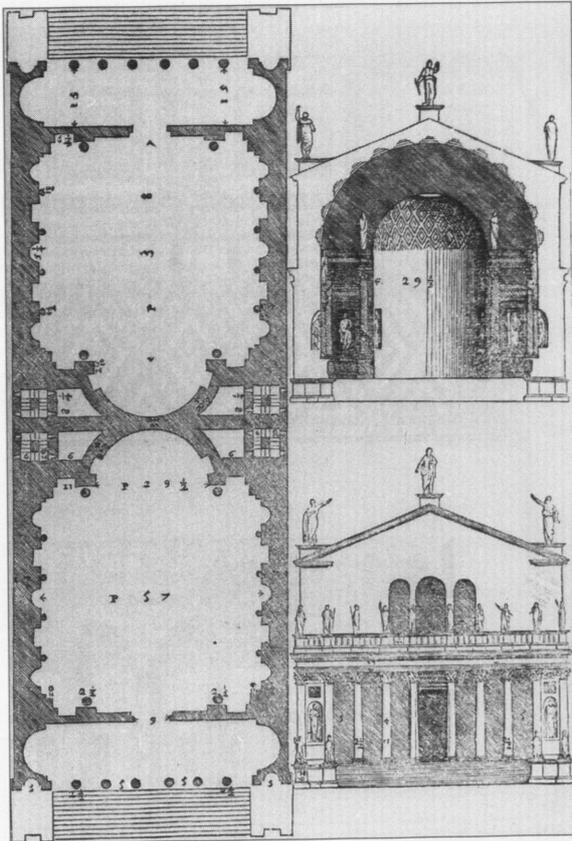
41. S. Benedetto in Bergamo,
Grundriß und Aufriß
(nach L. Angelini, 1961).



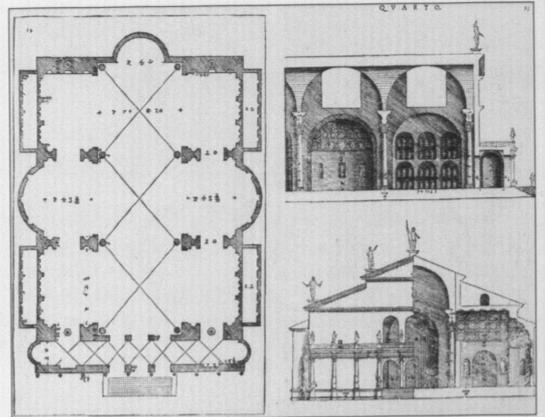
42
43



42. S. Sepolcro in Piacenza, Grundriß,
Längsschnitt und Aufriß (nach J. Ganz, 1968).
43. S. Giustina in Padua, Grundriß.

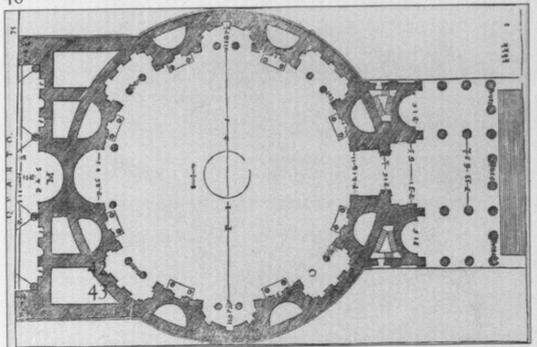


44. Vermeintliches Templum Solis et Lunae (jetzt gen. Tempel von Venus und Roma) (nach A. Palladio 1570).



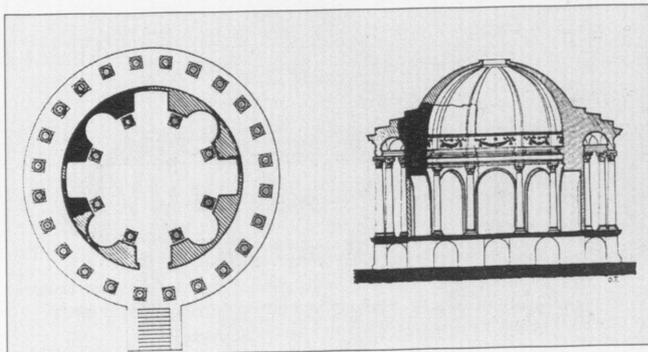
45

46

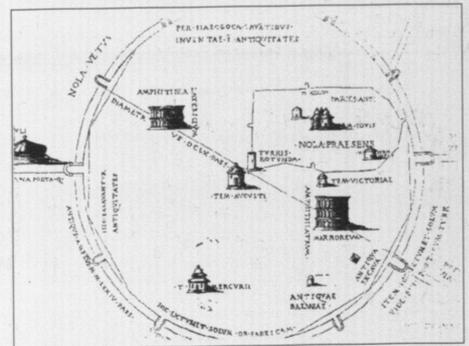


45. Vermeintliches Templum Pacis des Vespasian (jetzt gen. Konstantinsbasilika) (nach A. Palladio, 1570).

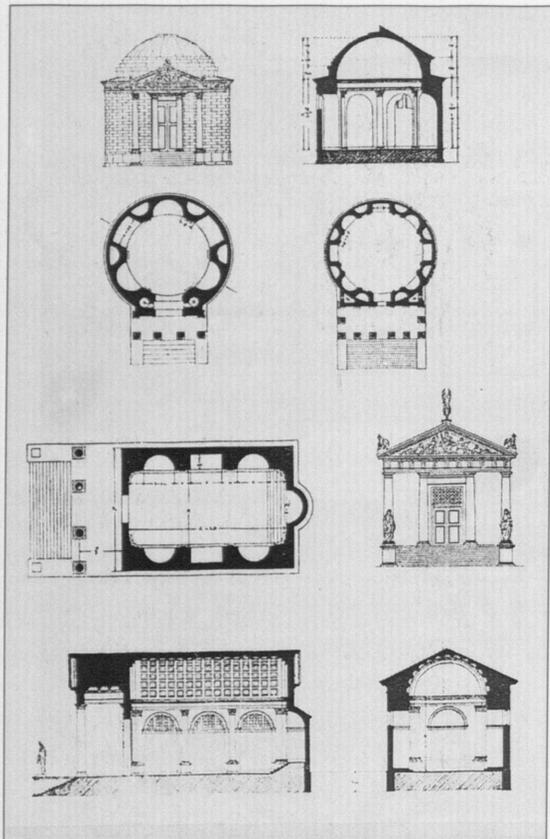
46. Pantheon (nach A. Palladio, 1570).



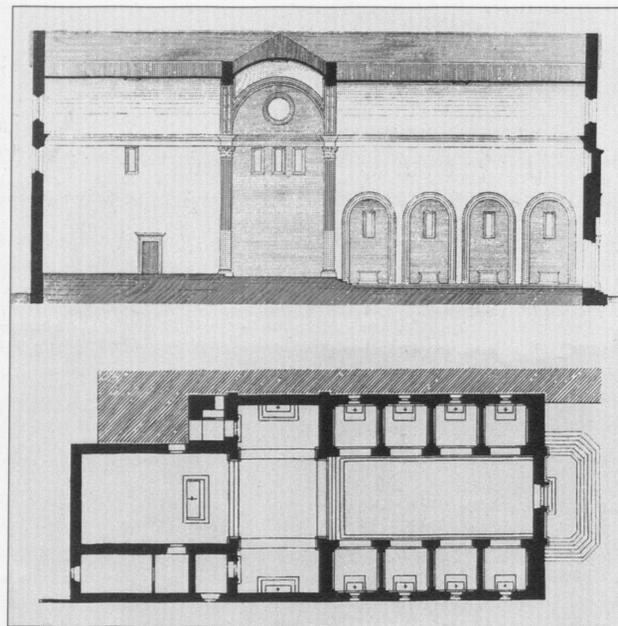
47. Sog. Portunnustempel bei Ostia, Grundriß und Querschnitt (Rekonstruktion L. Canina).



48. Plan von Nola (nach A. Leoni, 1514).

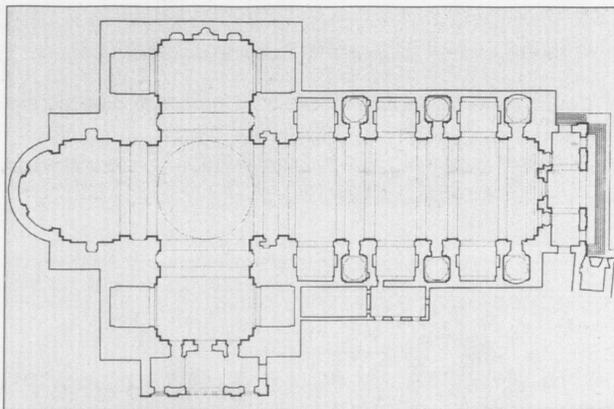


49

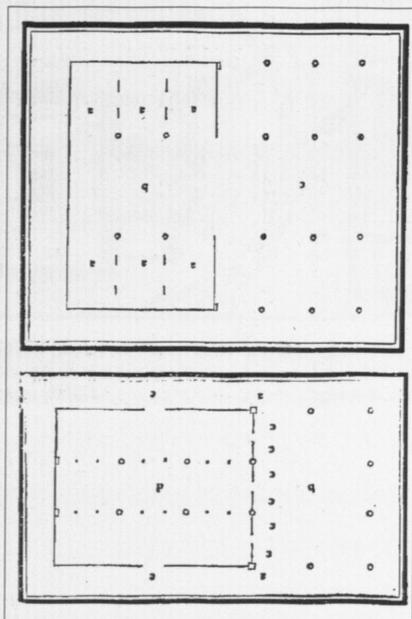


51

52



50

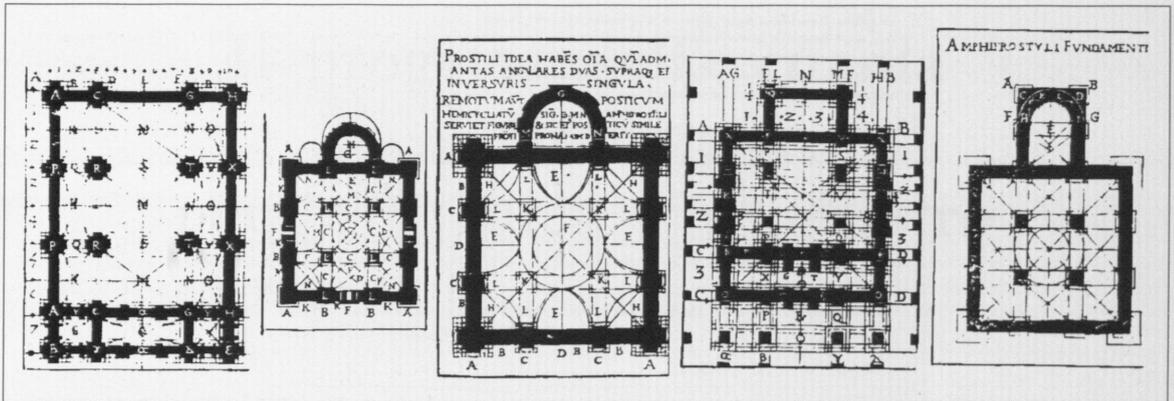


49. Leone Battista Alberti, Idealer runder und rechteckiger Tempel (grafische Umsetzung der Angaben im Architekturtraktat nach M. Theuer, 1910).

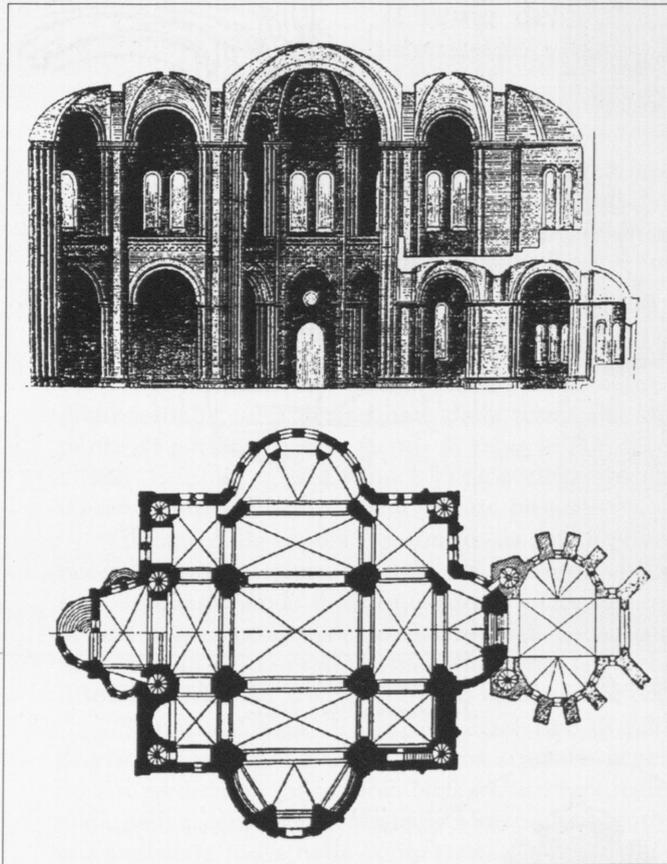
50. Vitruv, Idealer tuskischer und griechischer Tempel (grafische Umsetzung der Angaben im Architekturtraktat nach Fra Giocondo, 1511).

51. Badia bei Fiesole, Grundriß und Längsschnitt (nach P. Laspeyres, 1882).

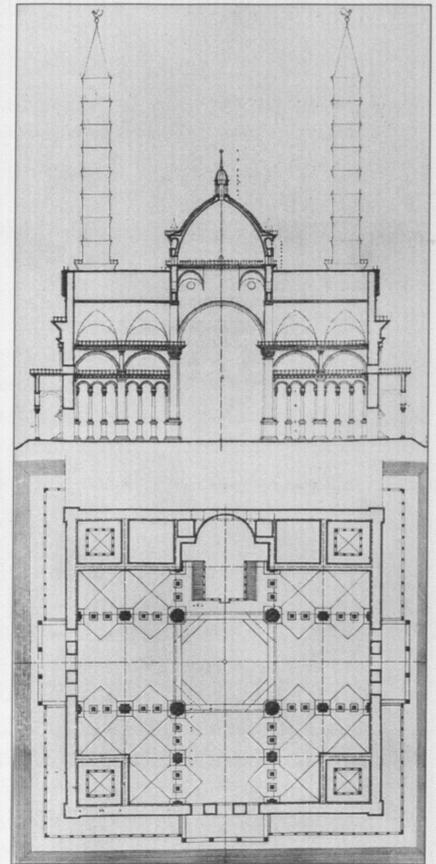
52. S. Andrea in Mantua (nach F. Borsi, 1975).



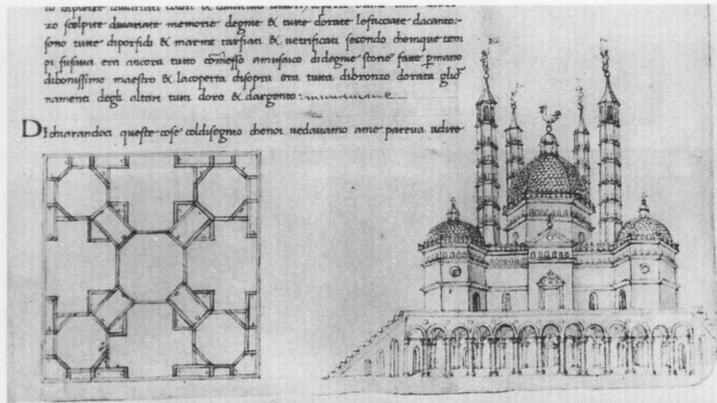
53. Vitruv, Idealer tuskischer Tempel und ideale griechische Tempel (grafische Umsetzung der Angaben im Architekturtraktat nach C. Cesariano, 1521).



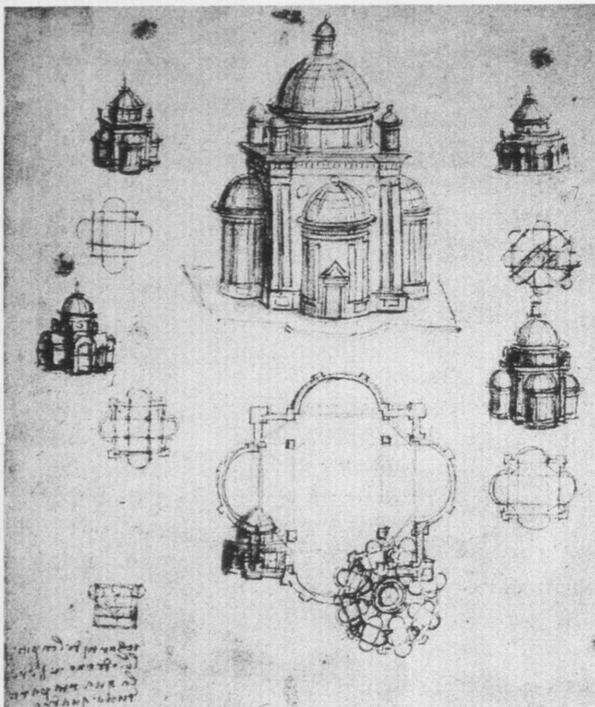
54. Marienkirche auf dem Harlungerberg, Brandenburg (zerstört), Grundriß und Querschnitt (nach O. Schürer, 1929).



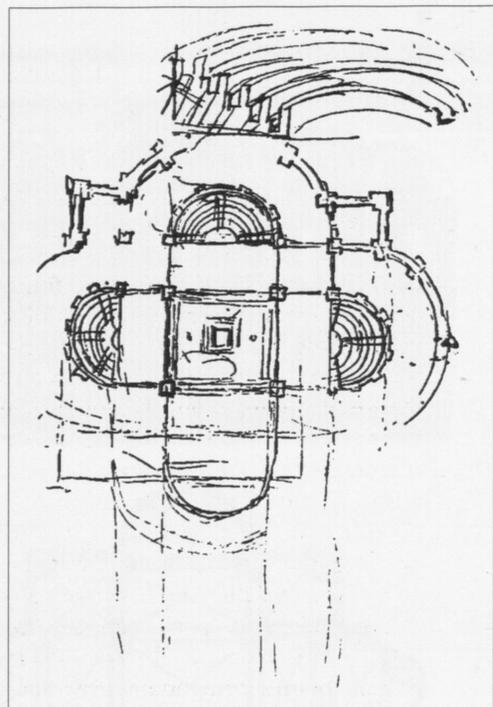
55. Antonio Averlino gen. Il Filarete, Kathedrale von Sforzinda, Grundriß und Querschnitt (grafische Umsetzung der Angaben im Architekturtraktat nach A. Bruschi, 1972).



56. Antonio Averlino gen. Il Filarete, Haupttempel von Plusiapolis, Grundriß und Ansicht, Architekturtraktat, Cod. Magliabechiano.



57. Leonardo da Vinci, Idealentwurf einer Kreuzkuppelkirche, Cod. Ashburn. 2037.



58. Leonardo da Vinci, Idealentwurf eines Kirchengrundrisses, Ms. B.



59. Bartolomeo di Savelli, gen. Il Sperandio, Portaitmedaille des Francesco Sforza, Umzeichnung (H. Günther).