

»ALS WÄRE DIE PETERSKIRCHE MUTWILLIG IN FLAMMEN GESETZT«

ZEITGENÖSSISCHE KOMMENTARE ZUM NEUBAU DER PETERSKIRCHE UND IHRE MASSSTÄBE

Von Hubertus Günther

Der Neubau der Peterskirche rief so viele Reaktionen hervor wie kein anderes Bauprojekt der Renaissance. Hier sollen die verschiedenen Haltungen zu der Unternehmung dargelegt werden, die entweder direkt in den zeitgenössischen Schriften eingenommen wurden oder sich indirekt abzeichnen¹. Dazu werden Bemerkungen aus zeitgenössischen Quellen zusammengetragen und mit der zeitgenössischen theoretischen Literatur verglichen, um sie historisch einzuordnen. Zudem wird herangezogen, was sich zu unserem Fragenkreis in der Geschichte des Neubaus und in der Gestalt der Projekte abzeichnen könnte. Mit diesem Material sollen keine Theorien aufgebaut werden, und es geht auch nicht darum, zwischen den Stellungnahmen zu werten. Welches Gewicht man den diversen Argumenten beimaß, die damals vorgebracht wurden, hing jeweils von der persönlichen Haltung ab, und so ist es wohl noch heute. Hier soll nur das Spektrum der Positionen, die seinerzeit möglich waren, dargestellt werden.

Die Quellen geben diverse Beweggründe dafür an, weshalb die Konstantinische Basilika über der Grablege Petri zerstört werden und was den Neubau rechtfertigen sollte: Es zeichnen sich viele Motive für die Planung ab: religiöse Kriterien oder andersartige ideologische Gründe, Rücksichten auf praktischen Nutzen, Eigenliebe oder Frömmigkeit des Bauherrn oder politische Überlegungen, speziell solche zu der angeschlagenen politische Situation, in der sich die Kirche nach dem Exil von Avignon, nach dem großen Schisma und im Vorfeld der Reformation befand. Der Stellenwert dieser Motive wurde südlich und nördlich der Alpen im Laufe der Renaissance zunehmend unterschiedlich beurteilt.

Die Urteile über den Neubau der Peterskirche berühren auch die Kunsttheorie einschließlich der humanistischen Wertmaßstäbe, mit denen sie zusammenhängt, wie die Normen der *Magnificentia*, des *Habitus* im Ganzen und generell des *Decorum* oder Schicklichen, also des nach Nutzen und Herkommen Angemessenen. Zwar gehen die entsprechenden Schriftquellen gewöhnlich nur indirekt auf diesen Bereich ein. Aber ihr Vorteil liegt gerade darin, daß sie, unabhängig von den inneren Zwängen der logischen Konstruktion theoretischer Abhandlungen, Zeugnis davon ablegen, nach welchen Kriterien ein Bau realiter be-

urteilt wurde. Ganz spontan freilich entstanden auch diese Urteile selten. Sie sind oft abhängig von weiteren Rahmenbedingungen: der päpstlichen Panegyrik, reformatorischer Kritik, humanistischer Ideale oder rhetorischer Topoi.

Zunächst kommt die Bedeutung des *Decorum* als Grundlage der Schönheit vielfach zum Ausdruck. Die Vorstellungen vom Nutzen eines Kirchenbaus und kirchlicher Prachtentfaltung bestimmten die unterschiedlichen Wertungen dessen, was angemessen sei. In Zusammenhang mit der Orientierung des *Decorum* am Herkommen stehen die Zeugnisse von der Bindung der Kunst, ihrer Konzeption oder ihrer Beurteilung, an die Tradition und der Eigenwert oder die ›Ehrwürdigkeit‹ des Alten – das generelle Problem der Avantgarde, Neues durchzusetzen.

Die Kommentare zum Neubau spiegeln den Zusammenhang von Schönheit mit Großartigkeit und schönem Schein. Sie alle sollten Bewunderung, Würde, Ehre und Ruhm fördern. Der praktische Nutzen von Schönheit als Mittel zur Werbung von Anhängern und zur Abschreckung von Feinden wurde gewürdigt. Andererseits konnten Mäzenatentum und Prachtentfaltung, je nach den angelegten Maßstäben, von Geiz und Gier, Verschwendung und Luxus, Eitelkeit und Trug zeugen.

Künstlerische Qualität und Nutzen des Neubaus fanden widersprüchliche Gewichtungen. Als eigentlicher Anlaß für die Unternehmung galten entweder ihre religiöse Bestimmung oder künstlerische Kriterien. Für die einen diente die Kunst nur dem Nutzen, für die anderen standen der Eigenwert von Kunst, künstlerische Autonomie und Selbstverwirklichung des Künstlers im Vordergrund. Entsprechend unterschiedlich wurde der Einfluß eingeschätzt, den die Künstler oder der Papst auf die Planung nahmen. Im Sinn des Neuplatonismus erschien irdische Schönheit als Abglanz himmlischer Schönheit und wirkte damit als Wegweiser zu Gott. Aber man warnte auch davor, daß der sinnliche Reiz der Schönheit von der religiösen Hingabe ablenke.

Schließlich sei der Unterschied erwähnt, der sich zwischen den künstlerischen Urteilen in den Kommentaren zum Neubau oder in ähnlichen Quellen und der zeitgenössischen Kunsttheorie abzeichnet. Der rationalen Struktur der Theorie steht der Ausdruck von emotionaler Wirkung

gegenüber. Der überwältigende Effekt unmäßiger Größe, von Musik, vom strahlenden Glanz der Prachtentfaltung und von besonderen Lichtverhältnissen wurde notiert, aber er konnte in der Kunsttheorie nicht logisch definiert werden. Im Laufe des 17. und 18. Jahrhunderts sollte sich die Kunsttheorie wandeln und dem Affekt öffnen, aber die emotionale Wirkung der Kunstwerke blieb anscheinend weitgehend gleich.

Pracht als Teil des angemessenen Auftretens der Mächtigen

In der Renaissance wurde viel darüber geschrieben, wie wichtig ein gutes Auftreten in der Öffentlichkeit für das Ansehen sei. Man erkannte, daß die rein äußerliche Form durchaus dem praktischen Nutzen dienen kann. Man bemerkte, daß der Habitus, wenn er kunstvoll oder großartig inszeniert ist, Bewunderung weckt: zuerst Bewunderung für die äußere Erscheinung und dann für die Person, die sie zur Schau stellt, oder für das, wofür sie zur Schau gestellt wird. Über diesen Effekt handeln diverse Traktate vom idealen Fürsten, Kardinal oder Höfling oder über die *Magnificentia* allgemein. Für Machiavelli bildet dieser Effekt eine Grundlage der politischen Haltung. Er rät den Fürsten, Tugenden zur Schau zu stellen. Aber, meint er, man braucht sich nicht unbedingt nach den Tugenden zu richten, im Gegenteil: das kann sogar schädlich sein. Nur der Schein der Tugend soll stets gewahrt bleiben. Pragmatisch gesehen, sei es nämlich so: »Die Menschen urteilen im allgemeinen mehr nach dem Schein als nach den realen Verhältnissen. Denn die meisten sehen ihre Führer nur, wie sie erscheinen; wenige lernen sie wirklich kennen«². Machiavellis Auffassung war schon durch Aristoteles³ vorbereitet. Sie leitete wohl viele Amtshandlungen der Renaissance und auch anderer Zeiten.

Lapo da Castiglione, Sekretär Papst Eugens IV. und enger Freund Leon Battista Albertis, berücksichtigt die Wirkung des schönen Scheins in seinem »Dialog über die Würde der Römischen Kurie« (1438). Dort heißt es, die Mitglieder der Kurie und allen voran die Kardinäle würden dem Papst nicht nur in wichtigen Angelegenheiten helfen, sondern sie dienten der Kirche auch als Dekor. Wie schön sei es, wenn alle Mitglieder der Kurie, Erzbischöfe, Bischöfe, Patriarchen, Protonotare und die schier unendlich vielen anderen Chargen an einem Ort zum Gottesdienst oder bei einer anderen Zeremonie um den Papst auf seiner hehren *Cathedra* vereint seien und es erhebe sich der Gesang jener göttlichen Hymnen und Psalmen, intoniert im Rhythmus der verschiedenen Stimmen; wer könne

dann so inhuman, barbarisch, grob, hart, so sehr Gott feindlich und der Religion entfremdet sein, daß er, dies alles hörend und sehend, nicht gerührt sei und daß die Religion ihm nicht Geist und Seele erfasse, während Staunen ihn erfülle und tiefe Süße ihn durchdringe?⁴ Die Schönheit der Zeremonie, so finden Castiglione und mit ihm andere, führe den Betrachter zu Gott. Damit, darf man anfügen, erfüllt sie im Rahmen der Kirche einen guten und nützlichen Zweck.

Allenthalben liest man in den Schriften der Renaissance, auch würdige Bauten gehörten zur angemessenen Erscheinung von hochgestellten Personen und von Fürsten oder von Städten, wie aus Leonardo Brunis *Laudatio auf Florenz* (1402) und vielen anderen Stadtbeschreibungen der Renaissance hervorgeht. Paolo Cortesi legt in seinem Traktat »Über das Amt des Kardinals« (1510) ausführlich dar, daß die Würdenträger der Kirche angemessene Residenzen haben sollten⁵. Auch Institutionen brauchten Bauten, die ihre Würde demonstrieren. Das galt in besonderem Maß für die Kirche. Der Kardinal Egidio da Viterbo stellte in einem Brief von 1505 die Alternative auf, entweder gar nicht oder großartig zu bauen. Pracht und Großartigkeit seien immer ehrenvoll; bei Bauten und speziell öffentlichen Gebäuden seien sie aber nicht nur ehrenvoll, sondern notwendig. Der Ehre Gottes werde man so allein gerecht^{5a}.

Denn, so war das übliche Argument, der Schmuck bewirke, daß die Kirchen Gott würdig schienen und daß sich die Betrachter wie in den Himmel erhoben fühlten. Schon der Patriarch Photios von Konstantinopel (856-886) führt in der berühmten »Ekphrasis« diese beiden Gründe dafür an, daß Kirchen prächtig geschmückt werden sollten⁶.

Zwei Bedingungen galten als notwendig, damit die Kirche den erwünschten Eindruck durch ihr öffentliches Auftreten, sowohl durch Zeremonien, als auch durch Bauten, erzielen kann. Einerseits, hieß es, müsse sie über reichliche finanzielle Mittel verfügen. Das erklärten viele Literaten um die Mitte des 15. Jahrhunderts, so Lapo da Castiglione, Bernardo Accolti oder Enea Silvio Piccolomini⁷. Andererseits, hieß es, müsse richtiger Kunstverstand eingesetzt werden. Das lehrte unter anderen Fra Luca Pacioli, der von der Mathematik zur Architekturtheorie fand: »Die Architektur ist nichts wert ..., wenn sie nicht so proportioniert ist, wie es sich gehört. Ohne rechte Proportionen ist sie weder schön noch praktisch. Sie ist gewissermaßen nicht gesund. Das erweist sich auch bei Kirchen, sowohl in der Gestalt und Konstruktion der Bauten, als auch in ihren Gesängen: Die Harmonie der Messen ist wenig wert, wenn sie nicht so komponiert sind, wie es sich gehört« (1497)⁸.

Nach der neuplatonischen Konzeption, die in der Renaissance weite Verbreitung fand, spiegelt die ideale Schönheit den Geist Gottes und leitet deshalb zu Gott⁹. Ambrogio Massari, von 1477 bis 1484 Ordensgeneral der Augustiner, folgerte aus den Schriften des Hl. Augustinus und des Hl. Thomas von Aquin, Schönheit und Tugend seien als Spiegel Gottes beide einander gleich: »Es ist die Schönheit, mit der er uns ergreift. Es ist die Zier, mit der er uns süß umschlingt. Es ist der Duft, mit dem er uns eng an sich zieht und vereint. Es ist der süße Geschmack, durch den wir seine Lieblichkeit genießen. Es ist der Glanz, in dem jenes unaussprechliche Licht seine Ähnlichkeit erkannte. Es ist der schimmernde Ornat, in dem uns der Schimmer des ewigen Lichts erscheint, er zeichnete uns aus als reine Spiegel von Gottes Majestät und Bild seiner Güte«¹⁰.

Kritik am großartigen Auftreten der Kirche und an kirchlichen Mäzenatentum. Gegenargumente

Andererseits stieß das großartige Auftreten der Kirche auf Ablehnung. Seit Jahrhunderten kursierten Schmähungen gegen die Kurie wegen Prunksucht, zwielichtigen Geldgeschäften, Geiz und Ausbeutung der Gläubigen¹¹. Die Lieder von Pilgern und Vaganten oder Satiren italienischer Dichter sind voll davon. Die Kritik lebte in der Renaissance fort¹². Ungezählte Schmähungen von italienischen Humanisten trafen die Kirche, die Kurie und besonders derb das Mönchtum. Zumeist war der Zustand der modernen Kirche generell angesprochen. Manchmal gerieten aber auch einzelne Persönlichkeiten, speziell Päpste, ins Schußfeld. Berühmt ist die heftige Kritik am pompösen Repräsentationsstil der Kirche unter Paul II.¹³

Seit dem Konzil zu Basel übte sich die Kurie in Selbstkritik. Meist ging dies in moderaterem Ton und in konstruktivem Sinn als Teil von Zukunftsprogrammen vor sich¹⁴. Beispielsweise hielt Lapo da Castiglionchio 1438 auf dem Konzil zu Ferrara der Kurie ihre Korruption vor und forderte sie zu einer radikalen Reform auf, wenn die Kirche nicht untergehen sollte¹⁵. Grabreden auf verstorbene Päpste legten den Finger auf Mißstände, um die Nachfolger auf bessere Wege zu führen¹⁶. Aber auch die populäre Polemik drang in den Kreis der Kurie ein. Poggio Bracciolini etwa, 1414 bis 1453 päpstlicher Sekretär, polemisierte in seinem Traktat »Adversus hypocrisim« (1447/1448) und im Dialog »De avaritia« gegen die Kleriker, die unter dem Mantel der Demut »beständig Privilegien, Reichtümer und Ehrenämter« anstrebten¹⁷.

Auch die Bewunderung für Munifizienz und großartige Erscheinung hielt nicht von der Kritik ab. Leon Battista Alberti, obwohl er 1428 selbst in den geistlichen Stand getreten war, klagt in seinem Dialog über den »Pontifex« (1437) Genußsucht und Prunksucht von Kurialen und Päpsten an. Das Geld der Kirche, das eigentlich für die Armen bestimmt sein sollte, würden sie ausgeben, um Nero an Kleidern, Lukull an Speisen und Sardanapal an Vergnügungen zu überbieten¹⁸. Sogar in seinem Architekturtraktat, obwohl er dort aufwendige Gotteshäuser empfiehlt, wendet sich Alberti gegen den Überfluß der Kirche¹⁹. Er haßte generell Luxus: »Odi sumptuositatem«²⁰. Gegen Ende des 15. Jahrhunderts verspottete der neapolitanische Humanist Giovanni Pontano, Verfasser der berühmten Traktate über die sozialen Tugenden (Liberalitas, Beneficentia, Magnificentia, Splendor), in seinem Dialog »Charon« Geiz und Luxus der Kirche. Der Fährmann der Unterwelt erhält seine Frage: »Tretet denn nicht die Priester und Päpste den Verbrechen entgegen ...?« von Merkur die höhnische Antwort: »Niemand ist weniger besorgt um die wahre Religion, denn ihr Eifer besteht ja darin, ihr Vermögen zu vermehren, Geld anzuhäufen und sich damit zu beschäftigen, ihren Körper zu mästen; und während sie alle ruchlos geizig sind, speist doch niemand feiner, kleidet sich niemand eleganter ...«²¹.

Als grundlegendes Übel wurde die Konstantinische Schenkung, die angebliche Übertragung der Staatsgewalt auf die Päpste durch Konstantin, erkannt. Die Entlarvung dieser Urkunde als Fälschung durch Lorenzo Valla (1440) war nicht allein von historisch-philologischen Interessen getragen, sondern stand auch in Zusammenhang mit der Kritik am Zustand der modernen Kirche²². Der Anspruch der Kirche auf weltliche Macht war längst umstritten: Dante und gegen Ende des 14. Jahrhunderts Luigi Marsili wandten sich gegen ihn, wenn auch der eine in der Hoffnung auf eine nationale Erneuerung Italiens unter den Kaisern, und der andere mit Bezug auf die Politik von Florenz: »Christus sandte sie aus um zu predigen ... aber ich finde im Evangelium nicht, daß er sie zum Herrschen ausgesandt hätte« (Luigi Marsili 1375)²³. Seit dem 11. Jahrhundert erhob sich Polemik gegen die Konstantinische Schenkung. Bernhard von Clairvaux warnte den Papst davor, daß er mit seinem prachtvollen Auftreten dem Kaiser Konstantin statt dem Hl. Petrus folge. Petrarca erklärte die Konstantinische Schenkung zur Ursache für die Korruption der modernen Kirche²⁴. Die weltliche Macht, die sie angeblich verlieh, soll die Kirche weg von ihrem eigentlichen Auftrag auf einen Irrweg geführt haben. Denn von nun an habe sie nach

weltlichen statt nach geistlichen Gütern gestrebt. Dante und dann viele Humanisten der Renaissance hielten der Kirche das apostolische Armutsideal vor, das vor der Konstantinischen Schenkung geherrscht haben soll²⁵.

Coluccio Salutati wurde zum Protagonisten dieser Richtung von Kritik in der Renaissance. Er stellt in seinem Traktat ›De seculo et religione‹ (1381) dem damaligen Zustand der Kirche rühmliche Exempel der Armut aus der Bibel und aus der antiken Geschichte Griechenlands wie Roms gegenüber. Nachdem die Kirche von Konstantin Macht und Reichtum erhalten habe, sei sie derart entartet, daß sie schließlich im Schisma zerfallen sei: »Erst ist unseren Kirchenführern, wie es weltlichen Fürsten geht, der Hunger nach Geld und dann nach Macht gekommen. Nachdem sie einmal feinen Weizen, Honig und Öl gekostet, sich mit Gold und Silber geschmückt und sich in feinem Leinen, Damast und bunten Tüchern gekleidet hatten, gelangten sie an die weltliche Macht und machten die gloriose Christenheit verabscheuungswürdig ... Und weil der Reichtum Geist und Moral verdirbt, so haben diese Geldsäcke mit ihrem ganzen gloriosen Überfluß alles zerstört«²⁶. Alberti formuliert im Architekturtraktat seine Kritik an der modernen Kirche, indem er der Verwahrlosung der Sitten und der Prunksucht, die sie angenommen habe, die Genügsamkeit und Tugend gegenüberstellt, die in der Urkirche geherrscht habe. Ähnlich werden in der Kritik am Repräsentationsstil der Kirche unter Paul II. die Armut der Urkirche und die Gebote der Bescheidenheit und Genügsamkeit dem Pomp entgegengehalten. Es hieß auch hier, angemessener wäre es gewesen, das verschleuderte Geld den Armen zu geben.

Lapo da Castiglionchio, Bernardo Accolti und Enea Silvio Piccolomini stellten sich gegen die Kritik, daß die Kirche zu reich und verschwenderisch sei. Sie hielten dem entgegen, die Funktion der Kirche in der Gesellschaft habe sich seit dem Urchristentum grundlegend gewandelt²⁷. Enea Silvio Piccolomini schreibt dazu: »Zugegeben, wer für sich leben will, fährt am sichersten, wenn er die Armut wählt, denn Reichtümer sind nach dem Wort des Herrn wie Dornen, und ohne Gepäck kommt man leichter auf dem Weg zum Leben voran. Aber wer über andere regiert, muß reich sein, denn es gehört sich, daß er glanzvoll auftritt«²⁸. Ebenso fand Lapo da Castiglionchio, die moderne Kirche brauche Reichtum, denn neuerdings werde allein Wohlstand bewundert und Armut ernte nur noch Verachtung. Es würde jetzt lächerlich wirken, führt er bildhaft aus, wenn der Papst wie einst Christus auf einem Esel reitend erscheinen würde²⁹.

Schon im Mittelalter stießen große Kirchbauten vielfach auf Kritik³⁰. Es hieß, sie seien in Wahrheit mehr zum eigenen Ruhm der Bauherrn als zum Ruhme Gottes gestiftet worden. Dieser Verdacht lebte unverändert in der Renaissance fort^{30a}. Alberti, als unerschöpflicher Quell, der er war, für bissige Kritik ebenso wie für weise Ratschläge, lieferte trotz der Anweisungen für großartige Gotteshäuser, die er im Architekturtraktat gab, auch dazu Beiträge. Im ›Momus‹ hält Charon auf der Fähre zur Unterwelt einem Fürsten, der seine Leistungen rühmt, entgegen: »Wie kannst du dich damit brüsten, Tempel und Theater erbaut zu haben, da dies nicht zur Zierde der Stadt geschah, sondern aus Ruhmsucht und um dir einen zweifelhaften Namen bei der Nachwelt zu machen?«³¹. Savonarola klagt, daß selbst die Messen dazu benutzt würden, um sich in Szene zu setzen, nicht nur von Laien, sondern ebenso von Klerikern: »Aber diese lauen Seelen haben alles verkehrt. Wo alles zum Ruhme Gottes bestimmt ist und gemacht werden soll, da haben sie alles zu ihrem Ruhm gewandt und haben sich alles angeeignet, was Gottes sein sollte«³².

Sei es wegen solcher genereller Skepsis oder wegen direkter Anschuldigungen oder um Kritik vorzubeugen oder vielleicht auch nur um vor dem Hintergrund imaginärer Kritik die eigene Tugend herauszustrichen: manche Stifter von Kirchenbauten sahen sich veranlaßt, ihr Mäzenatentum zu rechtfertigen. Das bedeutendste Beispiel dafür ist Cosimo Medici, dessen Bautätigkeit nach Macchiavellis Urteil geradezu Formen wie bei einem König annahm. Beim Bau seines Palastes soll er »mehr aus Furcht vor Neidern als wegen der Kosten« auf großen Aufwand verzichtet haben³³. In der Tat wurde seinerzeit allenthalben davor gewarnt, daß es für einen Bürger gefährlich sei, mit Geld um sich zu werfen und sich großartig in Szene zu setzen, weil es Neid erzeuge^{33a}. Um Cosimos großzügiges kirchliches Mäzenatentum zu verteidigen, verfaßte Timoteo Maffei, Abt der Badia von Fiesole, eine Schrift ›Gegen die Schmähungen der Magnificencia des Cosimo Medici‹ (wohl um 1454-56). Das zentrale Problem bestand für Maffei in der weit verbreiteten Meinung, daß »der Namen der Magnificencia, zu dem du so viel beigetragen hast, bei den Christen mehr als Laster denn als Tugend gilt«³⁴. Maffei faßte die Argumente des Hl. Thomas von Aquin für und wider die Magnificencia in die Form eines Dialogs, der darauf hinausläuft, Cosimo als öffentliches Vorbild für spätere Generationen hinzustellen, »... denn durch die Magnificencia, die Cosimo beim Bau von Klöstern und Kirchen übte, hat die Nachwelt den Glanz Gottes vor Augen und wird bedenken, mit wie viel Frömmigkeit und wie viel

Dankbarkeit wir Gott verpflichtet sind, und nicht religiösen Leuten oder Klerikern»³⁵. Francesco Pizzolpasso beschrieb für seinen Gönner, den Kardinal Branda Castiglione, dessen Erneuerung von Castiglione Olona (1432). Am Ende preist er, daß Castiglione sein Geld für Bauten statt für Vergnügungen ausgegeben habe. Das alles habe er nicht für seinen eigenen, sondern für Gottes Ruhm getan. »Was für ein Unterschied besteht doch zwischen Ruhm und Ruhm«, ruft er am Ende aus. Im Original: »Quantum interest gloria gloriae«³⁶.

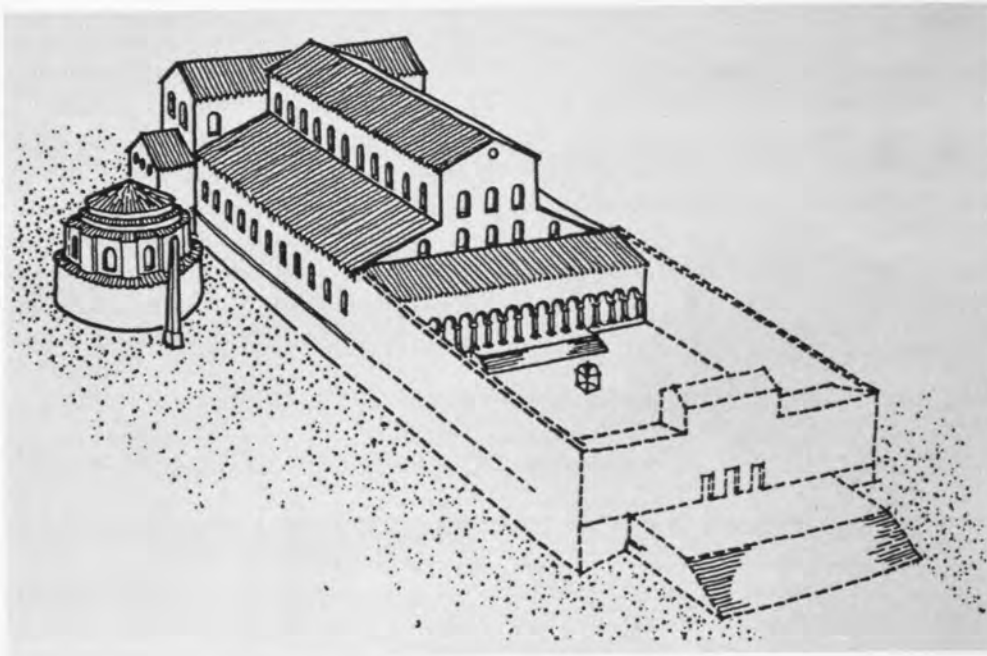
Die Konzeption des Umbaus der Peterskirche unter Nikolaus v.: Demonstration der Macht zur Großartigkeit als Abschreckung

Die Stadt Rom kam zu Beginn des 15. Jahrhunderts dem christlichen Armutsideal recht nahe. Während des Exils der Kurie in Avignon (1309-1377) und während der Wirren des anschließenden Schismas (1378-1417) waren die römischen Kirchen verwahrlost. Auch die Peterskirche befand sich in traurigem Zustand (Abb. 1-2). Wölfe sollen in ihrer Umgebung herumgestrichen sein. Ihre Mosaiken waren schwarz und unkenntlich vor Schmutz. Die Obergaden des Hauptschiffes hatten sich so stark zur Seite geneigt, daß man be-

fürchtete, sie würden einstürzen. Zudem war der Bau klein und altmodisch gemessen an den Hauptkirchen anderer Metropolen, die inzwischen zu Macht und Reichtum aufgestiegen waren. Wie sehr mußte der Kontrast Papst Eugen iv. auffallen, als er den neuen Dom von Florenz in der pompösen Feier einweihte, die Giannozzo Manetti beschrieben hat (1436)³⁷.

Im »Zibaldone« des Giovanni Rucellai kommt dieser Kontrast kraß zum Ausdruck. Giovanni rühmt die Bauten seiner Heimat Florenz und feiert stolz den Dom als größte Kirche der Welt³⁸. Die Beschreibung der Ewigen Stadt, die Giovanni bei seiner Pilgerfahrt im Jubeljahr 1450 verfaßte, ist erfüllt von Bewunderung für die Größe der Antike. Aber die Erscheinung der christlichen Monumente entsprach nicht recht der Bedeutung, die Rom als Zentrum der Christenheit zukam. Giovanni vergleicht sie jeweils mit Florenz, und da wirken sie unangemessen bescheiden. Die Patriarchalbasiliken einschließlich der Peterskirche reichen nach seinem Eindruck nur an die Hauptkirchen der Betsorden von Florenz heran: an S. Croce und S. Maria Novella³⁹. Den Dom von Florenz erreicht keine an Größe.

Nach dem Jubeljahr 1450 nahm sich Papst Nikolaus v. (1447-1455) der Erneuerung der Peterskirche an (Abb. 3). Zwei Maßnahmen waren vorgesehen, um die Basilika wie-



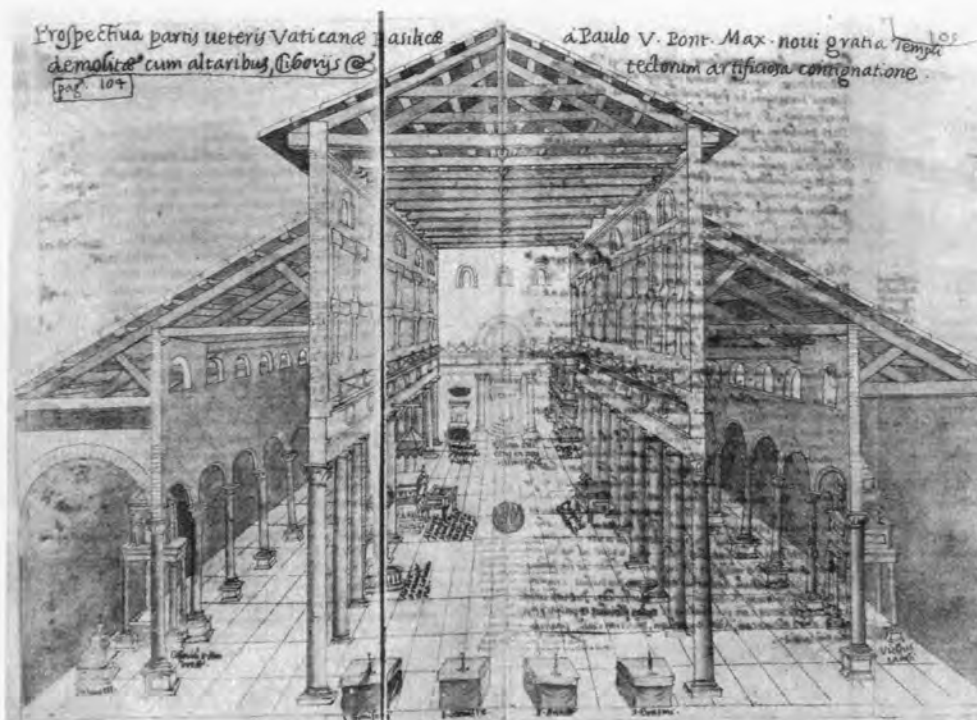
1 Konstantinische Peterskirche. Rekonstruktion nach A. Arbeiter

derherzurichten: Sanierung und Erweiterung. Im Langhaus sollte dem Verfall durch Abstützung der Obergaden entgegengewirkt werden, die Fenster wurden erneuert. Das alte Querschiff sollte mitsamt der Apsis abgebrochen werden. An seiner Stelle sollte ein doppelt so großes neues Querhaus und ein tiefer Chor entstehen. Der Bau von Fundamenten und Mauern dafür wurde begonnen. Die geplante Erweiterung sollte wahrscheinlich der immensen Vergrößerung der Kurie seit frühchristlicher Zeit Rechnung tragen. Das Anwachsen der Zahl der Kurialen hatte schon vor dem Exil in Avignon, unter Nikolaus iv., zu ähnlichen Umbauten in S. Giovanni in Laterano und in S. Maria Maggiore geführt.

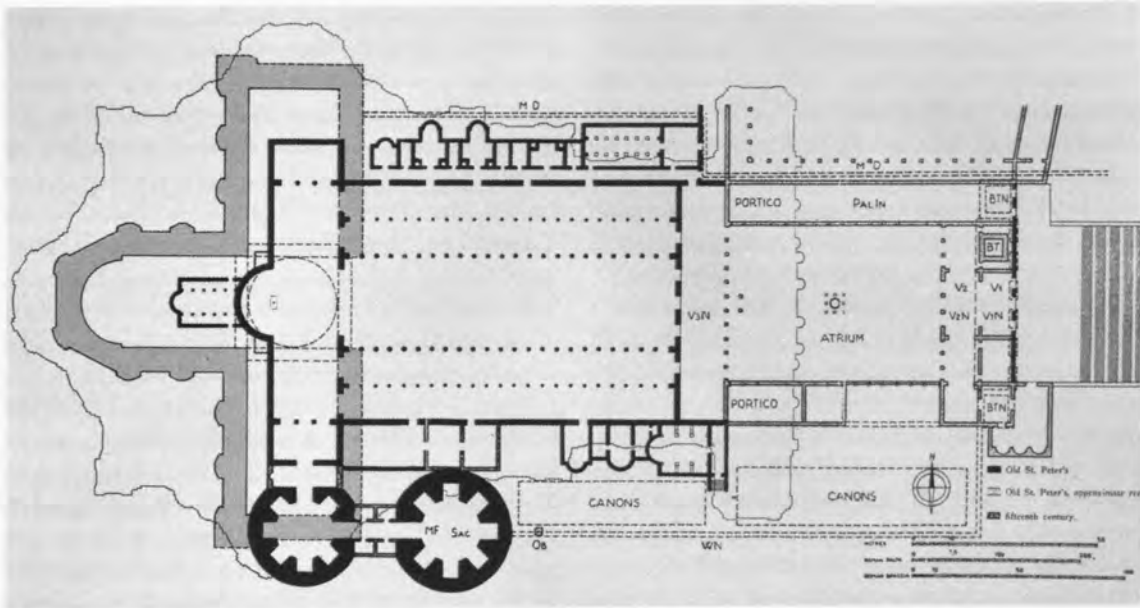
Das Projekt ist hauptsächlich durch die 'Vita Nikolaus' v.' bekannt, die Giannozzo Manetti verfaßte⁴⁰. Allerdings findet sich hier das offenkundige Motiv nicht: Manetti verschwiegt, daß die praktischen Notwendigkeiten, also Sicherung der Statik und Vergrößerung des Raums für die angewachsene Kurie, eine Erneuerung der Basilika erforderten. Man muß es aus anderen Quellen rekonstruieren; es geht besonders aus den Angaben hervor, die Alberti, wohl der planende Architekt des Projektes, in sein Architekturtraktat einstreute⁴¹. Manetti gibt keinen

wirklich sachlichen Bericht. Statt die praktischen Gründe zu nennen, die das Projekt nötig machten, übertreibt er gewaltig die Maßnahmen, die vorgesehen waren, und gelangt zur rhetorischen Vision eines völligen Neubaus von fabelhafter Pracht⁴². Um die Würde des Projekts noch weiter zu steigern, dichtet er ihm weise künstlerische Berechnungen an und vergleicht es, ähnlich wie früher in seiner Beschreibung des Florentiner Doms⁴³, mit dem menschlichen Körper als kleinem Abbild des Universums, mit der Arche Noah, mit dem Salomonischen Tempel. Schließlich stellt er das Projekt den Weltwundern an die Seite und führt zur Bekräftigung alle Sieben Weltwunder im einzelnen auf.

Manetti rühmt die Weltwunder in seinem Traktat 'Über die Würde des Menschen', das Filippo Brunelleschi als Zeugnis von dessen Tatkraft gewidmet ist⁴⁴. Es berührt ihn nicht, daß manche von den Weltwundern aus funktionalistischer Warte problematisch waren und nicht dem Decorum entsprachen. Die Pyramiden galten als Zeugnisse maßlosen Ehrgeizes ohne praktischen Nutzen. Deshalb stießen sie schon bei Plinius und danach bei vielen Intellektuellen der Renaissance einschließlich Albertis auf heftige Kritik⁴⁵.



2 Innenansicht der alten Peterskirche, nach G. Grimaldi



3 Projekt Papst Nikolaus' v. für den Umbau der Peterskirche, mit der alten Basilika und dem Umriss des ausgeführten Neubaus.
Rekonstruktion nach T. Magnuson

Die ›Vita Nikolaus' v.‹ stellt die Erneuerung der Peterskirche in den Rahmen eines anspruchsvollen Bauprogramms, das einen weitläufigen Ausbau des Papstpalastes und eine urbanistische Neuordnung des Borgo Leonino einschließt. Auch dieser Bericht ist stark übertrieben. Die Baumaßnahmen erscheinen bei Manetti als Teil eines noch weiter gespannten Programms, das zum Ziel hatte, der äußeren Repräsentation der Kirche mehr Glanz als bisher zu verleihen. In diesem Sinn habe sich der Papst zunächst darum gekümmert, berichtet Manetti, die heiligen und die profanen Zeremonien zu verschönern; er habe kostbare Paramente angeschafft und neue Mützen mit vielen Edelsteinen und Perlen anfertigen lassen.

Die Konzeption, die hinter dem Projekt stand, geht aus einer Ansprache hervor, die Nikolaus v. auf dem Totenbett den Kardinälen gehalten haben soll. Manetti überliefert sie als ›Vermächtnis Nikolaus' v.‹⁴⁶. Zunächst legte der Papst den Kardinälen seine Verdienste dar. Besonders horchten die Zuhörer auf, berichtet Manetti eigens, als der Papst dazu überging, sich gegenüber den Widerständen zu rechtfertigen, die sich seiner Bautätigkeit entgegengestellt hätten. Wer ihn kritisierte und was der genaue Inhalt der Kritik war, präzisiert Manetti nicht.

Soweit indirekt aus dem ›Vermächtnis‹ hervorgeht, richtete sich der Widerstand in erster Linie gegen den großen finanziellen Aufwand der Baumaßnahmen Nikolaus' v. Er gehörte also in den Rahmen der verbreiteten Kritik an der Prunksucht der Kurie und an der Ruhmsucht von Stiftern. Aber er erhielt besonders Nahrung durch die Eroberung von Konstantinopel (1453). Das Abendland hatte nicht einmal wirklich versucht, die Christenheit im Osten zu schützen. Dagegen, daß sich die Kirche mit ihrer Selbstdarstellung beschäftigte statt das Vordringen der Heiden abzuwehren, erhoben sich die Stimmen. Eine von ihnen gehörte dem großen franziskanischen Prediger Johannes von Capistrano, der durch seinen entschlossenen Einsatz für den Kreuzzug 1456 Belgrad vor den Türken rettete. Gleich nach dem Tod Nikolaus' v. (1455) schrieb er: »In diesem Augenblick höchster Not für den Glauben scheint mir wahrhaftig, es wäre Petrus lieber und Gott willkommener, wenn sie das Geld, das sie für den Schmuck der Lateransbasilika und der Peterskirche zusammentragen, für den Schutz der christlichen Religion ausgeben würden, statt alle Kirchen Roms und der Welt, Türme und Paläste mit purem Gold und edlen Steinen zu bauen«⁴⁷. Poggio Bracciolini, inzwischen Kanzler von Florenz, fürchtete, daß

die Türken, wenn sie weiter siegen würden wie bisher, bald auch Italien eroberten. Deshalb intervenierte er im Geheimen um zu erreichen, daß Nikolaus v. aufhörte, sein Geld für Bauunternehmungen aufzuwenden. Denn die, so schrieb er, würden »in dieser Zeit, um offen zu reden, alle nicht nur mißbilligen, sondern verachten«⁴⁸. Poggio trieb seine Kritik noch weiter. Er prangerte jetzt sogar die große Menge der Sekretäre an, die Nikolaus v. eingestellt hatte, obwohl er doch selbst lange Zeit davon profitiert hatte⁴⁹.

Ein anderes Problem stellte vielleicht die Absicht dar, die Westpartie der Konstantinischen Basilika abzubrechen. In der Beschreibung der Peterskirche, die Maffeo Vegio 1455-1457 verfaßte, klingt eine gewisse Nostalgie und Trauer an über die Zerstörung der alten Bauteile, die der Vergrößerung des Chores weichen mußten⁵⁰. Im übrigen ist in den Quellen nicht ausdrücklich Kritik daran bezeugt. Es ist noch keine Rede von dem Argument, das wir später hören werden, die Kirche sei wegen ihres Alters und wegen der vielen Zeichen von Frömmigkeit, die sich in ihr angesammelt hatten, so ehrwürdig, daß sie erhalten werden müsse. Aber bereits Alberti lehrt im Architekturtraktat generell, Alter verleihe einer Kirche nicht weniger Autorität, als der Schmuck ihr Würde gebe, und daß diese Haltung wirklich den realen Verhältnissen entsprach, zeigt das Beispiel der jahrhundertlangen umsichtigen Konservierung und Restaurierung des unscheinbaren Kirchleins von S. Giacomo di Rialto trotz Verfallserscheinungen und Brand, weil es in Venedig und ebenso an der römischen Kurie als Gründungsbau von Venedig galt⁵¹.

Biblische Vorbilder wie der Salomonische Tempel, den Manetti für das Projekt Nikolaus' v. zitiert, konnten als Rechtfertigung für große Bauunternehmungen gelten⁵². So etwa beim Dom von Florenz. Aber im Angesicht der Notsituation der Christenheit reichte es nicht, sich darauf zu berufen. Nikolaus v. und Manetti versuchten auch nicht, die Kritiker zu beschwichtigen, indem sie das Projekt bescheiden heruntergespielt hätten. Im Gegenteil, wie gesagt, sie übertrieben seine Dimensionen sogar. Der Papst wollte zeigen, daß seine Baumaßnahmen gerade in der Notsituation angebracht und notwendig seien, damit die Kirche Kraft gewinne, um zu bestehen. Zunächst betonte er, ihm sei es nicht um Ruhm und Ehre für die eigene Person gegangen, sondern um das Ansehen der römischen Kirche⁵³. Dann entwickelte er den folgenden Gedankengang.

Die Autorität der Kirche stehe über allem, beginnt die Argumentation, aber das könnten nur diejenigen wirklich begreifen, die ihre Geschichte und Entwicklung von Anfang an kennen. Das gemeine Volk, unwissend und kulturlos, wie

es nun einmal sei, glaube offenbar das, was ihm die Gelehrten über die Größe der Kirche sagten. Dieser Glaube stehe jedoch auf schwachen Füßen und verschwinde mit der Zeit, wenn er nicht unterstützt werde durch etwas Großartiges. Um im Bewußtsein des Volkes feste und unverbrüchliche Überzeugungen zu schaffen, müsse etwas vorhanden sein, das zum Auge spreche. Ein Glaube, der nur durch Dogmen untermauert sei, werde stets schwächlich und wankend bleiben. Die Erfahrung lehre nämlich, daß große und dauerhafte Bauten, gewissermaßen immerwährende Monumente, die wie von Gott gebaut wirkten, bei den Betrachtern die Devotion stärken und festigen würden⁵⁴.

Nikolaus v. stand mit der Auffassung, daß großartige Bauten die Devotion stärken würden, seinerzeit nicht allein. Papst Pius II. gab sich, als er Pienza errichten ließ, überzeugt davon, daß die prächtige Erscheinung des neuen Doms das Gefühl der Betrachter bewege und ihnen religiöse Ehrfurcht einflöße⁵⁵. Alberti betont in seinem Architekturtraktat, wie wichtig es für die Pflege der Frömmigkeit sei, Tempel zu haben, welche die Seele wunderbar erheben und sie mit Wohlgefallen und Bewunderung erfüllen. Da die Kirche als ein Ort erscheinen müsse, der Gott würdig ist, solle sie so schön sein, daß man sich nichts Herrlicheres vorstellen könne. Sie solle so gestaltet werden, »daß die Besucher beim Eintreten überrascht erschauern vor Bewunderung all der Herrlichkeit und kaum den Ausruf zurückhalten können, diese Erscheinung sei wahrhaft ein Gott würdiger Ort«⁵⁶. Im Zusammenhang mit dem Dom von Florenz gesteht Alberti zudem im Sinn von Lapo da Castiglionchio, »diese Gesänge und Hymnen der Kirche ... bewegen mich zu einer gewissen, ich weiß nicht wie ich sagen soll, Entspanntheit des Gemüts, die von der Verehrung Gottes erfüllt ist«⁵⁷.

Nikolaus v. lehrt weiter: Neben der religiösen Erhebung der Gemeinde und ihrer Annäherung an Gott bewirkten großartige Bauten den praktischen Effekt, die Achtung der ganzen Welt vor der Institution der Kirche zu stärken. Dadurch werde die Kirche vor inneren Feinden und fremden Angriffen geschützt. Deshalb habe er, Nikolaus v., Rom so geschmückt und befestigt, wie es der Verehrung der Stadt durch die ganze Christenheit und ihrer göttlichen Bestimmung als Residenz der Päpste entspreche. Deshalb habe er die Befestigungen Roms und anderer Städte im Kirchenstaat wiederhergestellt, deshalb habe er die römischen Stationskirchen erneuert und begonnen, den Papstpalast und die Peterskirche zu erneuern.

Der Zusammenhang von Großartigkeit, Schönheit, Pracht mit Machtdemonstration und Sicherheit wurde

auch von anderen gesehen. Alberti zum praktischen Effekt von Schönheit: »Aber die Schönheit wird sogar gefährliche Feinde veranlassen, ihren Zorn zu zügeln und sie unverletzt zu lassen; ja, ich möchte sogar wagen zu behaupten, daß ein Werk durch nichts vor der Gewalttätigkeit der Menschen auf gleiche Weise so sicher und unverletzbar sei wie durch die Würde und Anmut seiner Form«⁵⁸. Selbst bei der Beschreibung von Befestigungen legt Alberti ebenso Gewicht auf die äußere Erscheinung wie auf praktische Vorrichtungen. Denn, zugespitzt formuliert: Wenn die äußere Erscheinung nur machtvoll genug ist, erübrigen sich die praktischen Vorrichtungen, weil der Feind abzieht, bevor es überhaupt zum Kampf kommt: »Ich möchte auch, daß die Mauern einer Stadt derart seien, daß bei ihrem Anblick der Feind erschauert und alsbald kleinmütig abzieht«⁵⁹. Große Dimensionen von Mauern und Gräben verleihen nach Alberti den Befestigungen »Majestät«. Sogar von Schmuck wie Mosaiken und Inkrustationen ist die Rede. Eine ähnliche Art der Argumentation wie Alberti führt Cortesi als Begründung dafür an, daß die Paläste von Kardinälen aufwendig gestaltet sein sollten. Er meint, das einfache Volk, gewöhnlich mehr durch seine Gefühle als durch rationale Überlegungen geleitet, werde durch die prachtvolle Erscheinung in Bewunderung vor der Macht versetzt und dadurch von Übergriffen auf die Residenzen abgehalten⁶⁰.

Die Verbindung von Schönheit über Machtdemonstration mit Sicherheit war nicht nur ein rhetorisches Wortspiel. Sie hatte durchaus einen pragmatischen Hintergrund. Die mittelalterlichen Städte legten soviel Wert darauf, nach außen hin großartig zu erscheinen, daß sie bereit waren, dafür die rein militärische Verteidigungsfunktion ihrer Mauern zu vermindern: Sie legten Stadttore von einer Größe an, die weit über praktische Bedürfnisse hinausgingen⁶¹. Derartige Eingänge sollten anscheinend Größe und Macht der Städte demonstrieren. Gerade die gewaltigen Kastelle waren in mancher Hinsicht mehr auf die imposante Erscheinung als auf günstige Kampfpraxis hin angelegt. Ein besonders deutliches Beispiel dafür bildet die Festung St.-André, die Johann II., der Gute, von Frankreich oberhalb von Villeneuve-lès-Avignon anlegte (seit 1362), nachdem Papst Innozenz VI. die Mauern von Avignon erneuerte: Die Festung steht weithin sichtbar auf der Spitze eines Hügels. Vor allem vom Papstpalast in Avignon aus kann man sie gut sehen. Hohe Mauern und mächtige Wehrtürme umgeben sie. Allerdings nur auf der Seite, die zum Papstpalast blickt. Die Hälfte der Festung, die man nicht von Avignon aus sehen kann, besteht aus einer kleinen, unscheinbaren Mauer ohne Türme. Der Zweck der

Anlage besteht offenbar weniger in Kampfbereitschaft als in der Demonstration gegenüber dem Papst, wer wahrer Herr im Lande ist. Die rein militärische Kraft war manchmal wenig effektiv. Man denke an den Italienfeldzug Karls VIII. von Frankreich (1494). Das Heer des Königs nutzte trotz seiner Größe, seiner Schlagkraft und des überwältigenden Artillerieparcs, den es mit sich führte, nichts mehr, als sich die politischen Verhältnisse wandten. Der König ließ es stehen und floh zu Schiff nach Frankreich.

Das Streben nach Sicherheit soll nach damaliger Ansicht schon in der Antike ein Grund dafür gewesen sein, schöne und prächtige Bauten zu errichten. Guillaume Philandrier erklärt mit Bezug auf Albertis Auffassung, daß auf diese Weise damals die äußeren Feinde abgeschreckt werden sollten (1544)⁶². Nach Flavio Biondo errichteten die römischen Kaiser die riesigen Bauten, die zur Lustbarkeit des Volkes dienten, wie Theater, Zirkusse oder Thermen, um die innere Sicherheit zu festigen: Denn sie meinten, solange das Volk dort bade, spiele oder sich sonst ergötze, herrsche öffentliche Ruhe (1446)⁶³.

Abschließend erinnert Nikolaus V. an die dauernde Gefährdung, der die Kirche durch innere wie durch äußere Feinde ausgesetzt war. Hier spricht er die Gefahr an, die der Christenheit durch die Türken drohte. Aber zunächst zählt er die vielen Päpste auf, die über die Zeiten hinweg durch ihre eigenen Untertanen, die Römer, verfolgt wurden. Er beginnt mit Eugen II. (824-827) und endet mit seinem letzten Vorgänger, Eugen IV. (1431-1447). Noch Eugen IV. mußte für ein Jahrzehnt vor den Römern fliehen. Wie real die Furcht des Papstes vor einer Wiederholung solcher Vorgänge war, bezeugen die starken Befestigungen, die er zum Schutz des Vatikans anlegen ließ. Die lange Liste der verfolgten Päpste soll offenbar vor Augen führen, daß die Kirche zunächst einmal für ihre innere Sicherheit sorgen muß, bevor sie sich wirksam nach außen wenden kann.

Letztlich bedeutet die Botschaft, die Nikolaus V. in seinem »Vermächtnis« übermitteln will: Wenn die Kurie nach dem Exil von Avignon, nach dem großen Schisma und nach der Vertreibung Eugens IV. im Angesicht der Türkengefahr endlich wieder erstarken will, so muß sie erst einmal fest in Rom Fuß fassen, und dazu ist es nötig, daß sie ihren Anspruch auf Macht und Würde in ihrer Residenz auch äußerlich angemessen zur Schau stellt.

Die folgenden Päpste der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts führten das Projekt Nikolaus' v. nur sehr zögerlich weiter. Einige von ihnen, besonders Paul II. (1464-1471)⁶⁴, unternahm gelegentlich einige Anstrengungen, aber sie trieben den Bau nicht substantiell voran. Manche Päpste initiierten sogar aufwendige Restaurierungen an Teilen, die für das Projekt hätten zerstört werden müssen⁶⁵. Offenbar herrschte eine gewisse Ratlosigkeit darüber, wie man sich zwischen den beiden Extremen der idealen Armut des Christen und der Repräsentation des Machtanspruchs der Kirche verhalten sollte.

Besonders fällt diese Scheu vor der Erneuerung der Peterskirche bei zwei Päpsten auf: dem Humanisten Pius II. (1458-1464) und dem tatkräftigen Franziskanergeneral Sixtus IV. (1471-1484). Sie steht in markantem Kontrast zu der regen Bautätigkeit, die diese Päpste sonst entfalteteten.

Enea Silvio Piccolomini kommentierte kurz vor seiner Wahl zum Papst die Initiative Nikolaus' v. mit den Worten, sie würde den Werken der römischen Kaiser an Großartigkeit gleichkommen, wenn es möglich wäre, sie zu vollenden. Aber bisher vermehrten sie nur die vielen großartigen Ruinen in Rom⁶⁶. Nachdem Enea die Cathedra Petri bestiegen hatte, drängte der Hang zur Selbstdarstellung die Fortführung der Arbeiten seines Vorgängers zurück. Pius II. setzte sich lautstark für einen Kreuzzug gegen die Türken ein. Aber er hielt die Gelder der Kirche nicht zurück, um den Christen im Osten zu helfen. Er investierte sie lieber in den Ausbau seines Heimatdorfes Corsignano zur Idealstadt Pienza, die mit Bauten im modernen Stil und einer prächtigen Residenz ausgestattet ist, und in die Paläste, die seine Familie in Siena errichtete.

Die Panegyrik auf Sixtus IV. knüpfte an die Verherrlichung der Bautätigkeit Nikolaus' v. an. Beide Päpste wurden mit Augustus verglichen, der nach dem berühmten Wort des Sueton die Stadt aus Ziegel, die er vorgefunden habe, in Marmor erneuerte^{66a}. Sixtus IV. erscheint geradezu wie ein Vollstrecker der Absichten Nikolaus' v. in der Liste seiner Werke, die Platins Inschrift zur Darstellung der Ernennung des Leiters der Vatikanischen Bibliothek anführt. Zwar wird Nikolaus v. dort nicht genannt, aber das meiste von dem, was die Liste enthält, hat er eingeleitet: beginnend mit der Gründung der Bibliothek selbst, dann die urbanistische Erneuerung Roms, die Wiederherstellung der Aurelianischen Mauer und der Aqua Virgo, schließlich die Befestigung des Vatikans. Nur Bauarbeiten an der Peterskirche fehlen.

Für Sixtus IV. paßte eine so aufwendige Repräsentation, wie sie der Konzeption dieser Unternehmung zugrunde lag, anscheinend schlecht zum Armutsideal des Franziskanerordens, aus dem er hervorging. Die Panegyrik auf Sixtus IV., gleichermaßen in den Lobliedern der Humanisten wie in den Inschriften der Straßenmeister Roms und auch in Platins Inschrift, kehrt in betonter sprachlicher Einfachheit die *utilitas publica* als Leitmotiv des Pontifikats heraus⁶⁷. Es hieß, die Bauten, die unter Sixtus IV. entstanden, seien nicht wie die antiken Prachtwerke aus Lust und Eitelkeit, Prunksucht und Stolz errichtet worden, sie dienten vielmehr dem Nutzen, der Frömmigkeit und der Würde⁶⁸. Das großartigste Monument für diese Haltung bildet das Ospedale di S. Spirito, das Sixtus IV. beim Vatikan errichten ließ, damals wohl das größte Hospiz des Abendlandes, viel gerühmt zu seiner Zeit als Zeichen der praktischen Sorge des Papstes um die Wohlfahrt seiner Herde. Das entsprach dem Stil Sixtus' IV.

Frommer Jugendtraum oder Wunsch nach monumentaler Selbstdarstellung als Triebfeder des Neubaus unter Julius II.

Erst Julius II. (1503-1513) griff das Projekt von Nikolaus v. wieder auf. Die allerersten Dokumente, die den Eingriff in die Bausubstanz der Peterskirche betreffen, sprechen noch nicht von einem Neubau. Es heißt dort, Julius II. habe die Peterskirche wiederherstellen und ausschmücken wollen⁶⁹. Das entspricht den Absichten Nikolaus' v. Auch mit weiteren Aktivitäten folgte Julius II. dem Bestreben seines Vorgängers, Würde und Ansehen der Kirche durch angemessene Repräsentation zu demonstrieren. Er sorgte für einen Pontifikalornat von unerhörter Pracht und richtete später einen großen Sängerkorps ein, die Cappella Julia, um die Feierlichkeit von Messen und anderen Zeremonien zu heben⁷⁰.

Schließlich weitete sich das Projekt zu einem völligen Neubau der Peterskirche aus. Die Dokumente sprechen jetzt von einer Erneuerung »a fundamentis«. 1507 erließ der Papst einen Ablaß, um Geld für den Neubau einzutreiben⁷¹. In der entsprechenden Bulle versichert er, daß er schon als Kardinal davon geträumt habe, die Peterskirche wieder herzurichten und zu erweitern, und er erfülle sich nun, da er durch Gottes Fügung zum Papst aufgestiegen sei, diesen Wunsch. Als Gründe für seinen Vorsatz nennt er persönliche Frömmigkeit und Sorge um die Glorie des Apostelfürsten.

Die Inschrift auf dem Grundstein der Peterskirche gibt als Motiv für den Neubau Einsturzgefahr an: »vetustate ac

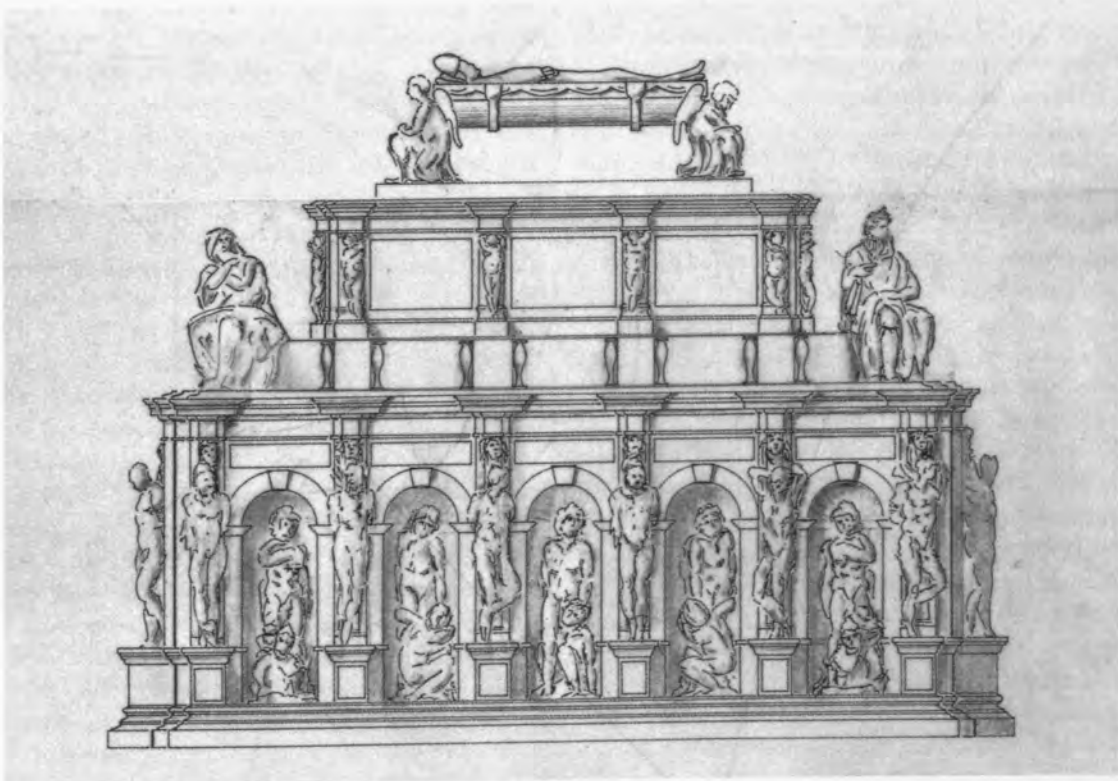
situ squalentem»⁷². In einer Ablaßbulle, die Julius II. 1510 erließ⁷³, heißt es, der Papst habe die Aufgabe, die Kirchen, da sie Häuser Gottes seien («ecclesiae ipsae quae domus dei sunt») zu pflegen, zu bewahren und auszubessern, wenn es notwendig sei. Die Peterskirche bedürfe beträchtlicher Ausbesserungen. Deshalb werde sie jetzt erweitert und neugebaut.

Von der Argumentation Nikolaus' v., daß die großartige Erscheinung des Vatikans zum Schutz der Kirche und zur Abwehr ihrer Feinde nötig sei, ist nicht mehr die Rede. Die nächsten Feinde bezwang Julius II. mit Waffengewalt. Gelegentlich beschwor er den Kreuzzug gegen die Türken und die Befreiung Jerusalems, aber nur um Geld einzutreiben⁷⁴. Die Finanzierung des Neubaus der Peterskirche kollidierte manchmal direkt mit dem Bemühen fremder Nationen, die Ungläubigen abzuwehren. Das ist 1508 sowohl für Spanien, als auch für Polen belegt⁷⁵. Als der König von Polen bat, ihm wegen der Türkengefahr die Abführung von Geldern für den Neubau zu erlassen, ermunterte ihn Julius II., wie er schrieb, so sehr er nur könne, den Kampf

gegen die Ungläubigen beherzt zu führen, und er versicherte, daß er ihm großzügig alles überlassen würde, was irgend an Ablaßgeldern anfiel, wenn nicht die Peterskirche, wie er zu seiner Scham gestehe, ganz heruntergekommen sei und unglaublicher Aufwand zu ihrer Wiederherstellung erforderlich sei.

Die Entwicklung, die zum Neubau führte, ist durch Künstlerbiographien überliefert, nämlich durch die ›Viten Michelangelos‹, die Giorgio Vasari (1550/1568) und Ascanio Condivi (1553) abfaßten, gestützt anscheinend auf Informationen, die Michelangelo selbst gab. Aus der Warte der Kunstszene sahen die Motive, die Julius II. leiteten, freilich egozentrischer aus als in der Ablaßbulle von 1507 und auf dem Grundstein⁷⁶.

Kaum zwei Jahre, nachdem er die Cathedra Petri bestiegen hatte, so berichten die beiden Adepten Michelangelos, begann Julius II., sich um ein Monument für sein eigenes Grab zu sorgen. Der beste Bildhauer seiner Zeit, Michelangelo, sollte es ausführen. Michelangelo präsentierte einen Entwurf für ein Mausoleum von gigantischen Aus-



4 Projekt Michelangelos für das Grabmal Papst Julius' II. Rekonstruktion H. Günther, Zeichnung V. Buhmann

maßen, wie es sie noch nie auch nur annähernd bei den Päpsten in Rom gegeben hatte (Abb. 4). Er plante ein Monument von über zehn Metern Länge und sieben Metern Breite, höher als ein dreigeschossiges Haus, bestückt mit mehr als vierzig überlebensgroßen Statuen aus Marmor und Bronzereliefs, die die Taten Julius' II. darstellen sollten. Zehntausend Dukaten waren für das Projekt veranschlagt. Für so viel Geld konnte man damals eine ganze Kirche bauen. Unten um die Grabkammer sollten sechsundreißig Statuen fast Schulter an Schulter stehen: zwanzig gefesselte Nackte und dazwischen Viktorien in der Pose von Siegern über Unterworfenen zu ihren Füßen.

Vasari vergleicht das Projekt für das Mausoleum Julius' II. mit den Grabmälern antiker Kaiser⁷⁷. Die gefesselten Nackten hält er für Allegorien der Provinzen, die der Papst dem Hl. Stuhl unterworfen habe. Diese Deutung wirkt verständlich. Das Projekt nähert sich in vieler Hinsicht den Grabmälern weltlicher Herrscher oder Heerführer. Auch dort finden sich Gefesselte zum Zeichen der Unterwerfung durch den Verstorbenen. Dieses Motiv und andere Elemente, die Michelangelo für das Julius-Grab vorgesehen hatte, gehörten bisher gewöhnlich nicht zu Gräbern von kirchlichen Würdenträgern. Aber das alles paßt zu dem kriegerischen Habitus, der Julius II. vor allen Päpsten der Renaissance auszeichnet.

Condivi meint, Michelangelo habe den Triumph des Todes über die Künste zum Ausdruck bringen wollen. Julius II. hatte bereits, als er noch Kardinal war, auf dem Grab seines Oheims Sixtus IV. die Künste darstellen lassen. Nach Condivi sollten die gefesselten Nackten am Julius-Grab die Künste personifizieren, die sich durch den Tod des Papstes nicht mehr entfalten können. Der Triumph des Todes war in der Renaissance ein allbekanntes Thema als Auftakt der Trionfi. Aber in einer Kirche war er bisher eher ungewöhnlich als ultima Ratio. Dort erwartete man statt dessen den Triumph Christi über den Tod. Der Triumph Christi über den Tod, den die Himmelfahrt markiert, bildete ein klassisches Motiv an Grabmälern. Michelangelos Interesse konzentrierte sich offenbar auf das Schicksal der Künste. Und es genügte ihm, seine ikonografische Konzeption gewissermaßen an sich zu realisieren, ohne sich viel darum zu kümmern, sie den Betrachtern vor Augen zu führen. So einzigartig und individuell, wie sie war, ließ sie sich an dem geplanten Monument kaum erkennen. Nicht einmal ein so versierter Kenner wie Vasari war dazu in der Lage. Aber sie paßte zu der ganzen Art, in der sich Michelangelo und andere prominente Künstler seiner Zeit aufführten bzw. wie geschildert wird, daß sie sich aufgeführt hätten: Das Prin-

zip Kunst oder die Person des Künstlers standen im Zentrum ihrer Werke.

Nach Vasari wollten Julius II. und Michelangelo das Grabmal »zum Gedächtnis des Papstes und als Zeugnis des Könnens Michelangelos« errichten⁷⁸. Gleich ob man sich an die ikonografischen Angaben Vasaris oder Condivis hält, in beiden Fällen diente das Bildprogramm des Julius-Grabes nur der Verherrlichung des Papstes. Allein schon die Planung des Mausoleums zeugt von einem schrankenlosen Hang zur Selbstdarstellung. Bisher war es in Rom nicht üblich, daß sich die Päpste um so eitle Belange wie die Gestaltung ihrer eigenen Grabmäler kümmerten.

Weder Vasari noch Condivi entdeckten im Projekt für das Julius-Grab viel religiösen Sinn. Eine derartige Ansammlung von lebensnah gestalteten Nackten, wie es Michelangelo vorgesehen hatte, wirkte sicher fremd in einer Kirche, und schicklich fanden es dort auch nicht alle⁷⁹. Schon Alberti hielt es nicht für angemessen, in den Kirchen Dinge zu haben, die den Geist der Gläubigen mit sinnlichen Verlockungen von religiösen Gedanken ablenken würden⁸⁰. Savonarola wetterte gegen falsche Pracht bei religiösen Bildwerken: Man erfinde sie heutzutage für die Kirchen mit solcher Kunst und solchem Aufwand, daß sie das Licht Gottes verdunkeln würden und dazu verführten, »nicht Gott, sondern die Kunst in ihnen zu betrachten«⁸¹. Die Reserve gegenüber dem Kult der Kunst in Kirchen wurde in der Gegenreformation kanonisch. Die Nackten, die Michelangelo im »Jüngsten Gericht« malte, gaben Anlaß zur Polemik, obwohl sie sich wegen des Sujets viel eher hätten rechtfertigen lassen als die Nackten am Julius-Grab. Man wollte sogar das ganze Fresko deshalb zerstören. Schließlich gab man sich damit zufrieden, die kritischen Stellen zu übermalen⁸².

Es erhob sich die Frage, berichten Condivi und Vasari weiter, wo das Mausoleum aufgestellt werden sollte. Michelangelo oder sein älterer Landsmann und Förderer, der Architekt Giuliano da Sangallo, der lange Julius II. treu verbunden war, brachte die Idee auf, das Projekt Nikolaus' V. für die Erweiterung der Peterskirche auszuführen, um das Grabmal im neuen Chor aufzustellen. Dort wäre es eindrucksvoll zur Geltung gekommen. Es wäre zum Blickpunkt der ganzen Basilika geworden, hätte sogar die Grablage Petri an Prominenz übertroffen. Condivi betont eigens, daß es wirklich das Projekt des Grabmals gewesen sei, das die Erneuerung der Peterskirche auslöste. Der Kausalzusammenhang, den Condivi herstellt, entspricht der unverblühten Zurschaustellung der eigenen Ruhmsucht, die sich Julius II. mit seinem Mausoleum leisten wollte.

Aber demnach stimmte die Angabe Julius' II. nicht ganz, daß seine persönliche Frömmigkeit und der schlechte Zustand der Basilika den Ausschlag gegeben hätten.

Es ist denkbar, daß Michelangelo, der inzwischen selbst zum Baumeister von St. Peter aufgestiegen war, als *Condivi* seine *„Vita“* verfaßte, hier eine Legende um des eigenen Ruhmes willen aufbrachte. Aber selbst wenn die Berichte *Condivis* und *Vasaris* nicht ganz der Wahrheit entsprechen sollten, bliebe es bezeichnend, mit welcher Selbstverständlichkeit sie den Neubau der Peterskirche auf ganz unreligiöse Motive zurückführen: Sorge des Papstes um seinen Nachruhm und Sorge um die Gestaltung beim Künstler.

Der Künstler als bestimmende Instanz

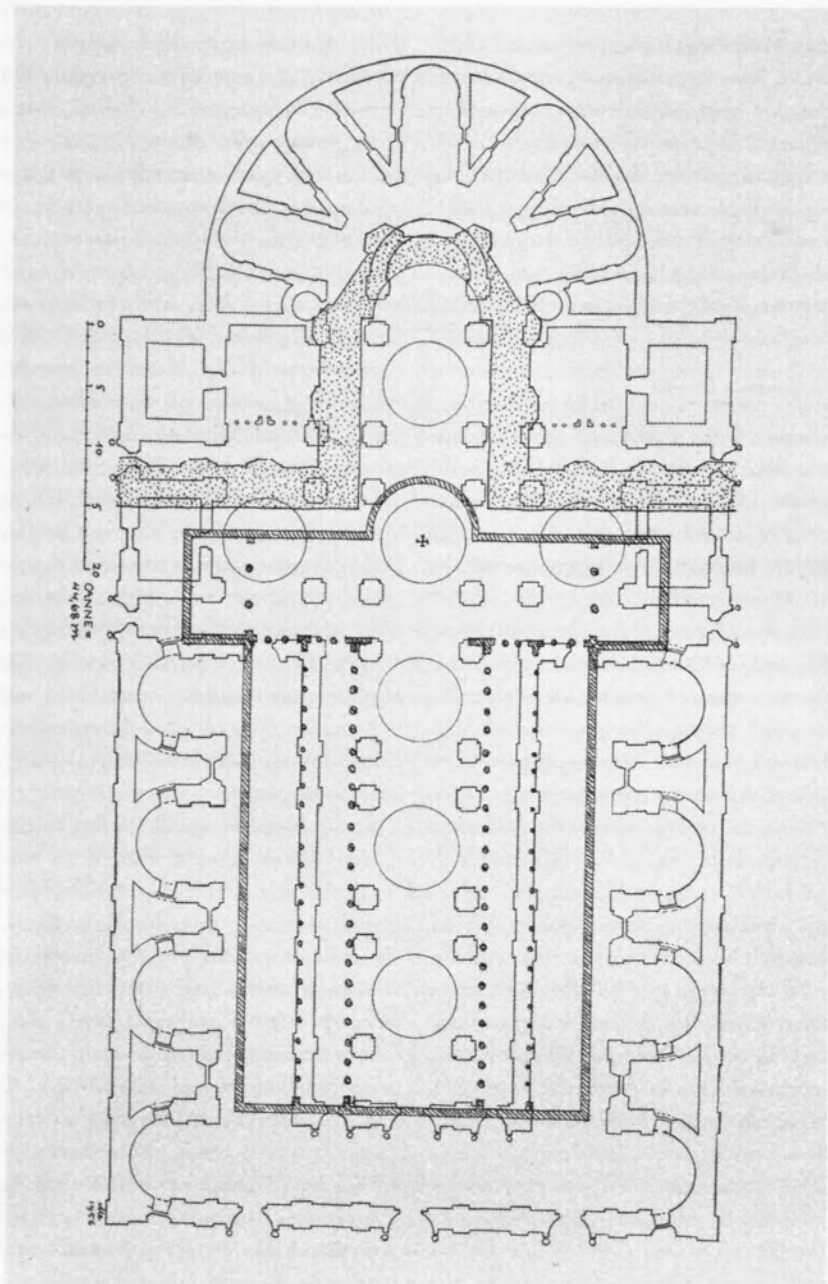
Ebenso bemerkenswert an den Berichten *Condivis* und *Vasaris* ist, daß nicht der Papst die Idee gefaßt haben soll, das Projekt Nikolaus' V. fortzuführen, sondern seine Künstler, und zwar aus rein künstlerischen Erwägungen heraus. Nikolaus V. und Julius II., bzw. für sie ihre humanistischen Sprecher Manetti und Egidio da Viterbo, schrieben sich selber zu, den Anstoß zum Neubau gegeben zu haben. Im Fall von Nikolaus V. hält sich Vasari an den Bericht des Humanisten. Er nennt nur den ausführenden Bauleiter, Bernardo Rossellino, und stellt es als einen Idealfall hin, daß der Papst tatkräftig und kenntnisreich genug gewesen sei, »um die Künstler nicht weniger zu bestimmen, als sie ihn bestimmten«. Wenn der Bauherr sich selbst auskenne, ließen sich große Unternehmungen leicht vollenden. Aber wenn er unfähig sei, sich eine eigene Meinung zu bilden, würde viel Zeit im Schwanken zwischen diversen Plänen und Meinungen vertan^{82a}. Sonst sahen Vasari und auch andere Künstler ihre Kollegen gern in der Rolle des Bestimmenden. Schon Filarete versetzte in seinem Architekturtraktat den Architekten in die Rolle eines Führers und Lehrers seines Fürsten, und hinter dieser Haltung stand eine lange Tradition, die auf Hippodamos von Milet zurückgeht⁸³. Aber wir werden sehen, auch ein Schriftsteller, der nicht selbst Künstler war, stellte den Architekten der Peterskirche dominanter in seinem Bereich als den Papst hin.

Die dominierende Position, die der Künstler hier einnimmt, entspricht dem freien Ausleben des künstlerischen Genies in der Gestaltung des Mausoleums, das Michelangelo für sich in Anspruch nahm und das Julius II. zuließ. Als Julius II. den Gedanken an sein Grabmal aufgab, fand Michelangelo eine andere Gelegenheit, seine Konzeption eines Museums idealer nackter Männer zu verwirklichen,

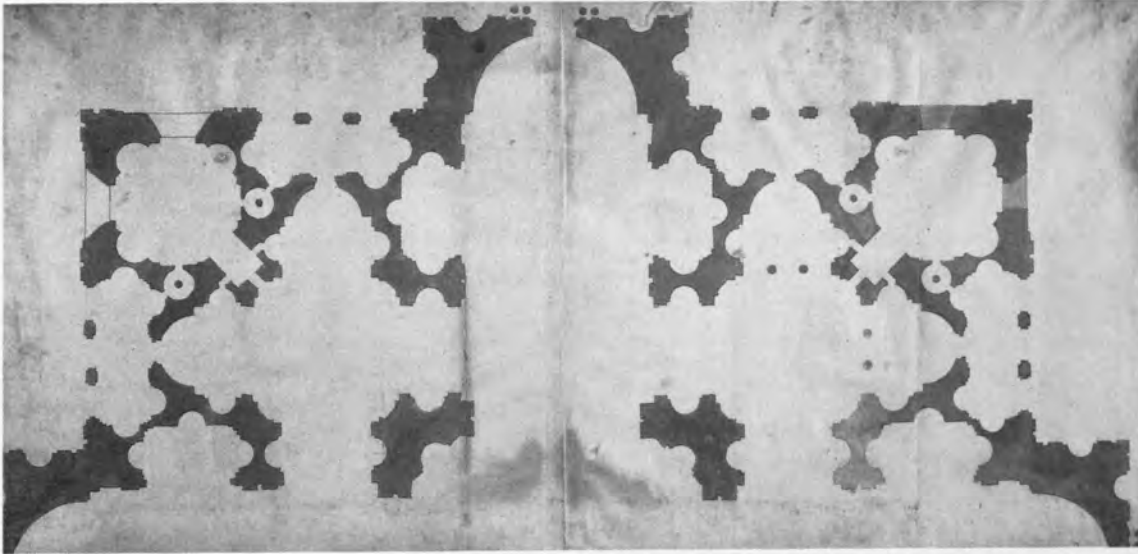
jetzt allerdings als Malerei: nämlich in dem Heer von *Ignudi* an der Decke der Sixtinischen Kapelle, obwohl er dort eigentlich nichts weiter als die zwölf Apostel malen sollte. Ähnlich hatte Michelangelo schon früher seine künstlerische Autonomie durchgesetzt, nämlich bei der Statue des David. Aus dem Auftrag, David als Prophet zu bilden, wurde unter seinen Händen ein Heros in Siegerpose als erste monumentale Freiplastik in idealer Nacktheit seit der Antike. Savonarola zu dieser Art von künstlerischer Konstanz: »Jeder Maler malt, wie man zu sagen pflegt, eigentlich sich selbst. Nicht daß er sich selbst in jedem Konterfei darstellen würde, denn er malt ja auch andere Dinge. Aber insofern als er Maler ist, malt er nämlich nach seinem eigenen Konzept«⁸⁴. Wieder kommt die Erinnerung an *„Momus“* auf, wo sich bei der Suche nach einem Architekten zur Beratung über einen Neubau, in diesem Fall der ganzen Welt, die Klage erhebt, die Mitglieder dieses Berufsstandes hätten die Eigenheit, sich niemals nach den Vorstellungen von Laien bzw. von Bauherren zu richten⁸⁵. Der Drang nach Selbstverwirklichung, wie man heute sagen würde, scheint bei den Künstlern nach damaligem Urteil geradezu sprichwörtlich gewesen zu sein. In diversen Schriften des 15. Jahrhunderts oder in *Vasaris* *„Viten“* kehrt oft Savonarolas Sentenz wieder⁸⁶. Leonardo da Vinci hat sich intensiv mit dem Phänomen der Selbstdarstellung der Künstler in einem speziellen Sinn von Selbstverständnis auseinandergesetzt⁸⁷.

Condivi und *Vasari* fahren fort zu berichten, Giuliano da Sangallo und andere Architekten hätten Pläne für die Weiterführung des Projektes Nikolaus' V. geliefert. Der Plan, den Fra Giocondo für die Erneuerung der Peterskirche vorlegte, zeigt, wenn auch in sehr idealisierter Form, wie die Weiterführung ausgesehen hätte, wenn man von Manettis Bericht ausging (Abb. 5). Als Sieger aus dem Wettbewerb ging Donato Bramante hervor, der Baumeister des päpstlichen Palastes. Er stach seine Konkurrenten mit dem Vorschlag aus, die Peterskirche rundum neu zu bauen. Zugleich verdrängte er Michelangelo und dessen Projekt für das Julius-Grab. *Condivi* stellt den Vorgang wütend als eine Kabale Bramantes hin und benutzt fortan jede Gelegenheit, um den Intriganten schlechtzumachen. Wieder erscheint der Künstler und nicht der Papst als derjenige, der das Geschehen beherrscht. Wieder werden formale statt religiöse Gründe als maßgeblich hingestellt.

Bramante entwarf einen wahrhaft grandiosen Plan (Abb. 6-7). Sein Modell nahm wenig Rücksicht auf die Konstantinische Basilika. Es löste sich überhaupt von allen Bautraditionen, die in Rom oder Mittelitalien gewachsen



5 Fra Giocondo, Plan für den Neubau der Peterskirche (Florenz, Uffizien, Gabinetto Disegni e Stampe, 6 A), über dem Grundriß der Konstantinischen Peterskirche und der begonnenen Erweiterung Papst Nikolaus' v., nach Metternich/Thoenes



6 Bramante, Pergamentplan für den Neubau der Peterskirche. Florenz, Uffizien, Gabinetto Disegni e Stampe, 1 A

waren. Um seinem Plan ein Höchstmaß an Herrlichkeit zu verleihen, vereinte Bramante die großartigsten Architektur motive aller Zeiten: die Pantheonkuppel von der römischen Antike und die kleeblattförmige Disposition nach dem Vorbild des berühmtesten antiken Heiligtums in Norditalien, dem vermeintlichen Herkulestempel (S. Lorenzo) in Mailand, das Kreuzkuppelschema von Byzanz wohl im Hinblick auf die Hagia Sophia, die in Oberitalien zu dieser Zeit als das eindrucksvollste Heiligtum der Christenheit galt, schließlich von der größten modernen Kirche Italiens, dem Dom von Florenz, die zum Oktogon ausgeweitete Vierung mit Kuppelpfeilern, die so massiv sind, daß sie jeweils eine ganze Seite der Vierung bilden⁸⁸. So schuf Bramante die Vision von einem Museum der großartigsten Architektur motive, das sich typologisch gewissermaßen über Zeit und Raum erhebt.

In der Baupraxis war es nicht üblich, sich so weit von den lokalen Traditionen zu lösen, wie es Bramante in seinem Modell für die Erneuerung der Peterskirche tat. Es galt auch nicht als angemessen. Noch Guarino Guarini (1624-83) hielt in seinem Architekturtraktat fest: »Bauten dürfen nicht so disponiert sein, daß sie der Gewohnheit von Land und Leuten entgegenstehen«⁸⁹. Selbst der Sultan Mehmet hielt sich, als er nach der Eroberung von Konstantinopel die Apostelkirche durch eine Moschee ersetzte, in der Disposition des Neubaus an die lokale Tradition byzantinischer Kirchen. Die Ähnlichkeit der neuen Mo-

scheen im Ganzen, die die Türken in Konstantinopel errichteten, mit den alten byzantinischen Kirchen fiel schon in der Renaissance auf^{89a}. Bauten jenseits aller üblichen Bindungen lebten sonst gewöhnlich nur in der Phantasie. Filarete stellte sich das Hauptheiligtum der idealen Stadt, die er in seinem Architekturtraktat beschrieb, als auffällig ähnliche Anhäufung von anspruchsvollen Motiven vor, wie sie Bramante für die Peterskirche plante. In beiden Fällen ist die phantastische Kollage offenbar von dem Wunsch getragen, den großartigsten Bau zu schaffen, den man sich nur denken konnte.



7 Cristoforo Caradosso Foppa (?), Gründungsmedaille für den Neubau der Peterskirche von 1506. Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Médailles

Bramante gewann den Papst für sich anscheinend dadurch, daß er ihm versprach, ein Monument für seinen Nachruhm zu schaffen, das noch grandioser als das von Michelangelo geplante Grab geworden wäre. Jedenfalls bereicherte Bramante seinen Plan durch einen kühnen Gedanken, mit dessen Verwirklichung der Neubau von St. Peter als Werk Julius' II. anschaulich in Erscheinung getreten wäre. Das berichtet Egidio da Viterbo⁹⁰: Bramante habe dem Papst einzureden versucht, die Peterskirche umorientieren zu lassen. Ihre Hauptachse sollte um ungefähr neunzig Grad gedreht werden. Die Front sollte nicht mehr wie bisher nach Osten blicken, sondern nach Süden. Auf diese Weise sollte der vatikanische Obelisk vor ihr stehen. Bramante pries, wie herrlich es sei, wenn diejenigen, die zum Tempel des Papstes Julius kämen, im Vorhof den Obelisk sähen, der als Grabmonument des Julius Caesar galt. Bramante war so begeistert von der schönen Wirkung seiner Konzeption, daß er bereit war, das Apostelgrab zu verlegen, um die Kirche umorientieren zu können. Um den Papst für seinen Vorschlag zu gewinnen, versuchte er ihn davon zu überzeugen, daß sich das Apostelgrab verlegen ließe, ohne es irgendwie zu verändern. Aber Julius II. lehnte es ab, wie Egidio sagt, das Unbewegliche zu bewegen, und er bestand trotz wiederholtem Drängen Bramantes auf seinem Verbot, Hand an das Grab Petri zu legen.

Wieder erscheint der Künstler in einer sehr bestimmten Rolle, auch wenn er sich diesmal nicht durchsetzt. Wieder geht der Künstler unbekümmert über religiöse Bedenken hinweg. Nochmals bringt ein Künstler den Papst in Verbindung mit einem Herrscher und Krieger: Julius II. als zweiter Julius Caesar. Aber bei Egidio, dem Kirchenfürsten, erscheint der Papst, anders als in den Berichten der Künstler um die Sorge, die er für sein eigenes Mausoleum trug, als das weise Oberhaupt der Kirche: In Verehrung Petri hält er Bramante entgegen, die Kirche sei um das Apostelgrab herum zu bauen und nicht das Apostelgrab in der Kirche. Was die Ausrichtung auf den Obelisk des Caesar betreffe, so ließ er wissen, das Heilige sei nicht für das Profane, die Religion nicht für den äußeren Glanz und die Frömmigkeit nicht zur Zierde da⁹¹. Solche Sentenzen klingen ähnlich grundsätzlich wie das Vermächtnis Nikolaus' v.: In dem Bericht Egidios treffen zwei Welten unvermittelt aufeinander: die Welt der Kunst und diejenige der Religion. In der einen gibt die Religion nur den Anlaß zur Entfaltung des äußeren Glanzes, in der anderen dient der äußere Glanz nur zur Entfaltung der Religion. So stellt es jedenfalls Egidio hin.

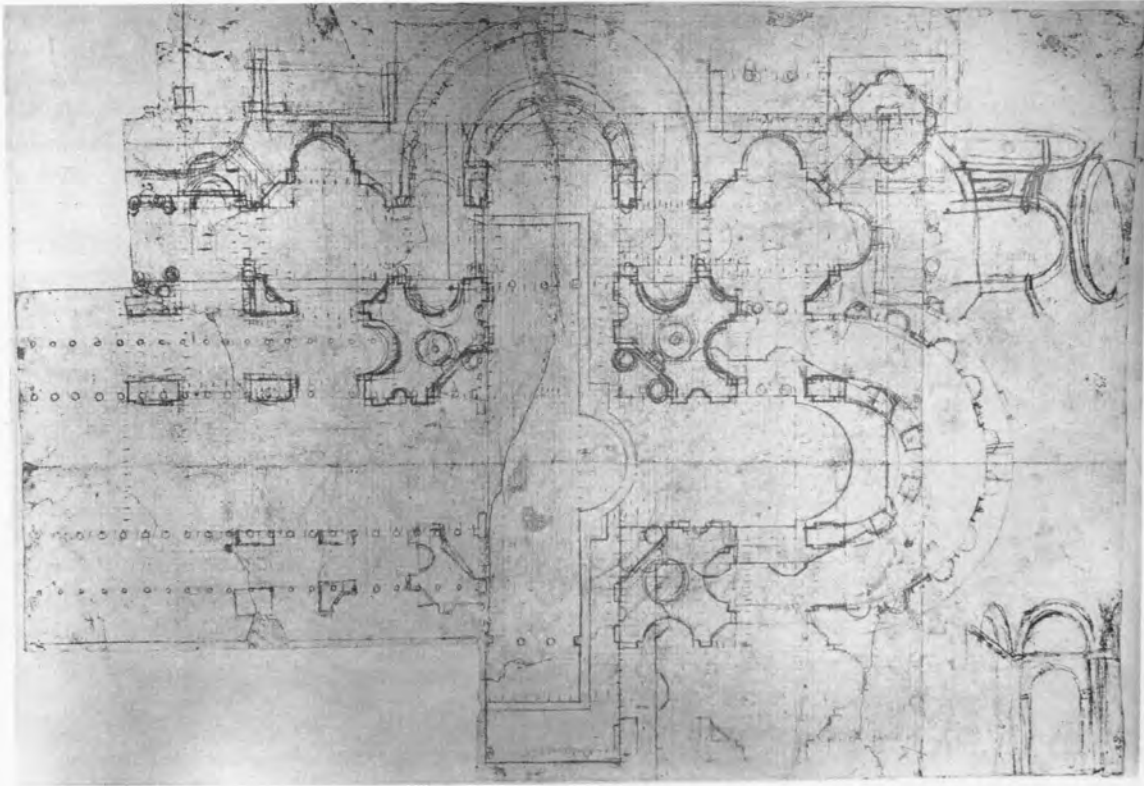
Verwirrung zu Beginn des Neubaus und nach dem Tod der Protagonisten

Das Modell, das Bramante vorschlug, hatte am Ende auch »keinen Effekt«, wie Bramantes Adjunkt Antonio da Sangallo auf der Rückseite des Pergamentplans notiert. Beibehalten wurde eigentlich nur die oktagonale Vierung mit Kuppel. Sie war inzwischen als Zeichen der besonderen Würde von St. Peter unverzichtbar. Sie war ein fester Bestandteil der meisten großen Kirchen Italiens geworden.

Es fehlen zeitgenössische Zeugnisse zu den Gründen, die dazu führten, daß Bramantes Modell abgelehnt wurde. Es muß nicht unbedingt der Papst gewesen sein, der dafür verantwortlich war, zumindest nicht er allein. Auch andere waren von dem Neubauprojekt betroffen, vor allem das Kardinalskollegium, die Chorherren und das Priesterkollegium von St. Peter. Disparate Pläne und Bauteile weisen darauf hin, daß mehrere Parteien mit unterschiedlichen Konzeptionen Einfluß auf den Neubau nahmen. Natürlich, möchte ich sagen, ist der Konflikt in der Bauhütte von St. Peter nicht ausdrücklich überliefert. Es gehört über Zeit und Raum hinweg zu den unverbrüchlichen Konventionen von Institutionen aller Art, innere Differenzen vor der Außenwelt zu verdecken. Trotzdem kennt man solche Auseinandersetzungen und ihre Folgen aus dem mittelalterlichen Baubetrieb⁹². Für den Neubau der Peterskirche läßt sich aus den Plänen ungefähr folgendes ablesen.

Eine starke Fraktion hielt offenbar Bramantes radikale Vorstellung eines Neubaus ohne viel Rücksicht auf die alte Basilika für unangemessen und wollte statt dessen der Idee folgen, die Michelangelo und Giuliano da Sangallo zuerst aufgebracht haben sollen, nämlich an die Konzeption Nikolaus' v. anzuknüpfen. Vielleicht um die Abhängigkeit vom Projekt Nikolaus' v. zu demonstrieren, wurde der Grundstein für den Neubau an einer der unter Nikolaus v. begonnenen Mauern gelegt, und man benutzte teilweise die Fundamente, die unter Nikolaus v. gelegt worden waren. Diese Art der Teilnutzung früherer Fundamente sparte jedenfalls nicht viel Geld, und statisch war sie sogar bedenklich. Das sollte sich bald erweisen.

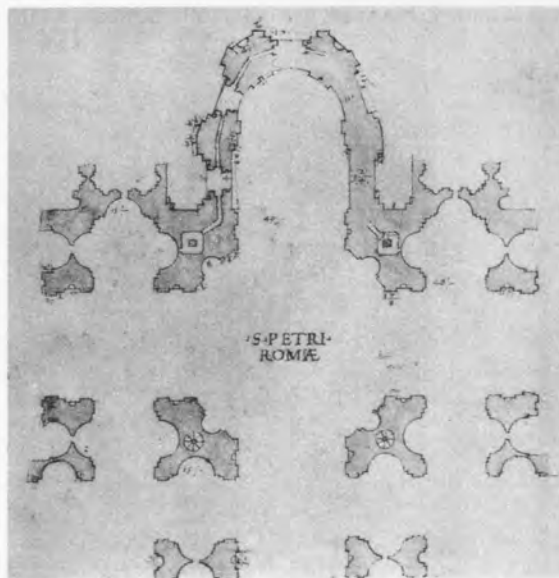
In welcher Weise man dem Projekt Nikolaus' v. folgen sollte, darüber allerdings, scheint es, gingen die Meinungen weit auseinander: Einerseits wollte man sich nur an die Hauptmaße halten. Das geschieht, im Prinzip ähnlich wie in Fra Giocondos Plan, im zweiten Plan Bramantes (Abb. 8). Er zeigt mit außerordentlicher Umsicht auch die Konstantinische Basilika und die unter Nikolaus v. begonnenen Strukturen. So demonstriert er, daß er von ihnen



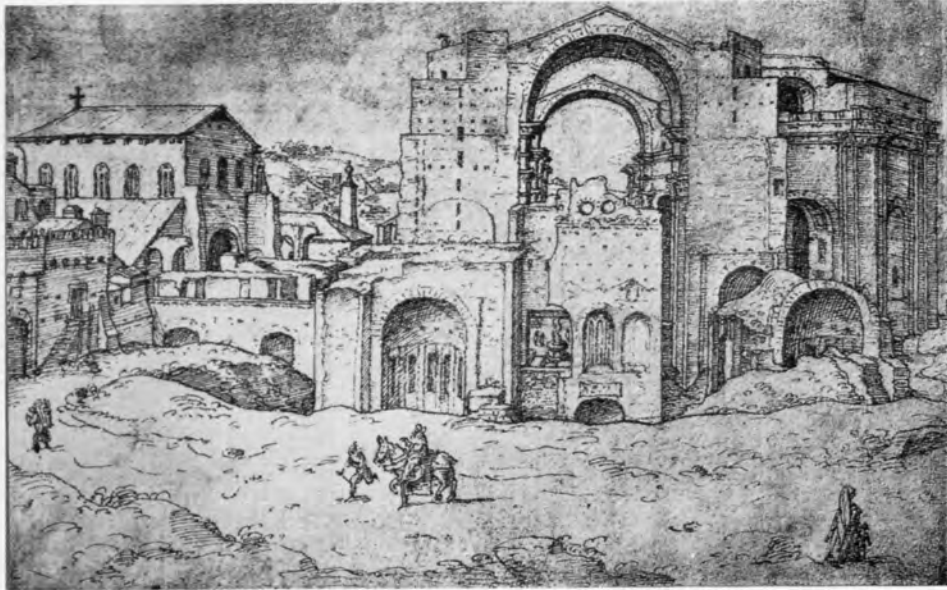
8 Bramante, Plan für den Neubau der Peterskirche. Florenz, Uffizien, Gabinetto Disegni e Stampe, 20 A

ausgeht. Allerdings paßt er sich nur den Maßen an; außer minimalen Elementen der Fundamente übernimmt er nicht die alte Bausubstanz. Andererseits wollte man die unter Nikolaus v. begonnenen Strukturen wenigstens teilweise, so speziell den Chor, in modernen Formen vollenden. Obwohl es einigermaßen widersinnig erscheint, vermitteln die folgenden Baumaßnahmen den Eindruck, daß man damit begann, die beiden unterschiedlichen Konzeptionen gleichzeitig zu realisieren: Die Vierung mit den Anschlüssen zu den Querschiffen wurde nach Bramantes zweitem Plan ausgeführt, der Chor Nikolaus v. wurde in modernen Formen vollendet (Abb. 10).

Die Arbeiten am Neubau von St. Peter gingen mit der ungestümen Energie voran, die Julius II. und seinem Architekten zueigen war. Trotzdem erscheint die Situation, die Julius II. und Bramante bei ihrem Tod hinterließen, noch trauriger als der heruntergekommene Zustand der Konstantinischen Basilika im 15. Jahrhundert⁹³. Die Konstantinische Basilika war zu beträchtlichen Teilen zerstört, ihre Ausstattung verwüstet. Auf Veduten sieht man ihre



9 Grundriß der vor 1515 ausgeführten Teile des Neubaus der Peterskirche, Codex Coner



10 Kreis des Marten van Heemskerck, Vedute der Peterskirche
 (links Rest der alten Basilika, rechts die begonnenen Teile des Neubaus).
 Berliner Skizzenbücher 1, fol 15r, Berlin, Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett



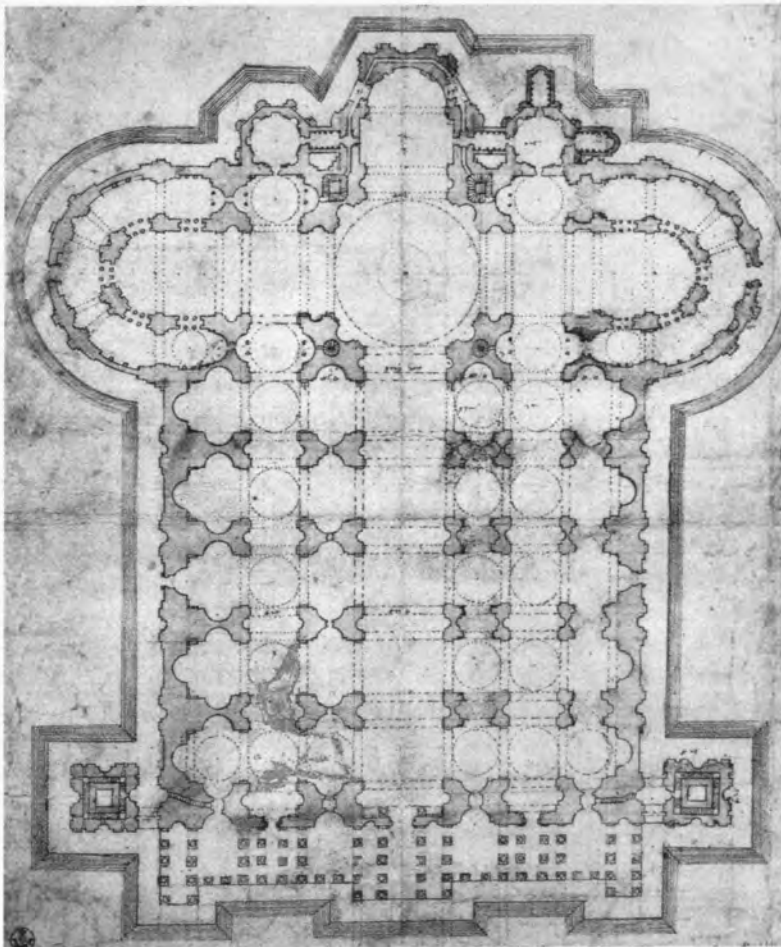
11 Marten van Heemskerck, Blick in die Vierung des Neubaus der Peterskirche (im Vordergrund Säulen vom Querschiff der Konstantinischen Basilika, Mitte Altarhaus Leos x. vor der Wand des Querhauses der Konstantinischen Basilika, links Pfeiler der neuen Vierung). Stockholm, Nationalmuseum

Teile achtlos weggeworfen zwischen Schuttbergen liegen (Abb. 10-11). Die Stätte der Andacht hatte sich in eine hektische Baustelle verwandelt. Gerade die Zeremonien, denen am meisten Würde anstand, mußten unter offenem Himmel abgehalten werden. Der Altar über der Grablege Petri stand im Freien. Der Zeremonienmeister Paris de Grassis schildert in seinen Tagebüchern, wie mißlich die Verhältnisse waren, besonders im Winter, wenn es kalt und naß war und Sturm die Kerzen ausblies⁹⁴.

Der Nachfolger Julius' II., Papst Leo X. (1513-1521), kümmernte sich zunächst einmal darum, den Zeremonien einen einigermaßen akzeptablen Rahmen zu geben. Bei seinem Amtsantritt hatte ihm Egidio da Viterbo eindringlich geraten, die Pflege der kirchlichen Zeremonien zu erneuern⁹⁵. Leo X. ließ zu diesem Zweck ein Tabernakel um den Altar

errichten. Das war ein monumentales, aufwendig dekoriertes und massiv gebautes Haus (Abb. 11). Offenbar rechnete der Papst damit, daß sich die Fertigstellung des Neubaus der Peterskirche noch lange Zeit hinziehen werde. Und man versteht leicht die Gründe dafür. Die begonnenen Teile paßten nicht recht zueinander. Bald zeigten große Risse auch noch, daß sie ihrerseits statisch nicht sicher waren. Überdies hatte Bramante kein umfassendes Modell für den ganzen Bau hinterlassen. Es gab kein einheitliches Konzept für die Vollendung.

Wie groß die Ratlosigkeit nach dem Tod Julius' II. und Bramantes war, demonstriert die jämmerliche Disharmonie der Pläne, die Giuliano da Sangallo anschließend für die Vollendung von St. Peter vorlegte (Abb. 12): Die widersprüchliche Verbindung von Megalomanie da, wo nichts



12 Giuliano da Sangallo, Plan für die Fortführung des Neubaus der Peterskirche. Florenz, Uffizien, Gabinetto Disegni e Stampe, 7 A

ins Werk gesetzt worden war, im Langhaus, mit kleinlaut zusammengeschrumpften Verhältnissen da, wo die Auseinandersetzung mit der Realität begann, im Chor, die disproportionierte Aneinanderreihung so heterogener Elemente wie dem relativ bescheidenen Chor und den aufwendigen Kreuzarmen, diese klägliche Kollage war kaum der Würde der Peterskirche angemessen. Statt den Bau voranzutreiben, setzten lange Diskussionen darüber ein, wie es weitergehen sollte. Man überlegte sogar, den neuen Chor wieder abzubrechen oder umzubauen, und das geschah schließlich auch. »Vernachlässigt« fand Egidio da Viterbo den Bauplatz, ein »Zeugnis höchster Unfrömmigkeit und Undankbarkeit« (Grabrede auf Leo x.)⁹⁶. Dom Edme, Abt von Clairvaux, beobachtete, der schöne Anfang, den Julius II. gemacht habe, verfallende inzwischen (1520/21)⁹⁷. Keines der Werke Julius' II. werde Leo X. jemals vollenden, spottete man in Rom (1517)⁹⁸. Condivi behauptet etwas voreingenommen: Wenn Michelangelo nicht die Leitung der Bauhütte übernommen hätte, »hätte man bis zum jüngsten Tag auf die Vollendung der Peterskirche warten können«⁹⁹.

Lob des Neubaus im Gefühl des Erschauerns vor seiner Großartigkeit

Trotz aller Probleme vertrauten die Humanisten, die mit der Kurie verbunden waren, auf die Zukunft und priesen den Neubau in den höchsten Tönen. Sie bewunderten vor allem die kolossalen Dimensionen des Projekts: Die neue Peterskirche sei der größte Bau der Welt, größer als alle Tempel der Antike, größer als das Pantheon, größer als der Dianatempel von Ephesos, der zu den Weltwundern zählte, sie sei selbst ein neues Weltwunder, fast wie von Giganten gebaut sei sie und dergleichen rühmten sie¹⁰⁰. Mehr als die enorme Größe fiel ihnen trotz all ihrer Bildung gewöhnlich nicht auf. Zu rationalen Urteilen über die künstlerischen Besonderheiten des Projekts gelangten sie nicht. Das war die normale Haltung der Humanisten vor solchen Riesenbauten, und ebenso üblich waren die Komparative, die sie bemühten. Der Dom von Florenz bildet ein anderes prominentes Beispiel dafür¹⁰¹.

Bei aller kunsttheoretischen Dürftigkeit solcher Elogen ist der Gefühlsüberschwang interessant, der im Angesicht der riesigen Dimensionen zum Ausdruck kam.

Enthusiastisch apostrophierte man kolossale Bauten gern als »wahnsinnig« (»insanus«) und als »Wahnsinn« (»insania«) die Initiative ihrer Mäzene. Das Epitheton »insanus«, eigentlich »ungesund«, wurde dabei in doppelter

Bedeutung ähnlich wie »wahnsinnig« in der heutigen deutschen Umgangssprache gebraucht: im ursprünglichen Sinn als »geistesgestört« oder allgemein »jenseits des Angemessenen« bzw. »unschicklich«, übertragen als »wunderbar«, gewissermaßen »so großartig, wie man es nur im Wahn erleben kann«. Welche der beiden gegensätzlichen Wertung impliziert wird, hängt jeweils vom Kontext ab. Diese Art von Würdigung, verbunden mit unterschiedlichen Wertungen, kehrt besonders oft in Berichten der Renaissance über antike Architektur wieder. Sie wurde manchmal auf Leistungen der eigenen Zeit angewandt, um sie als entsprechend ungewöhnlich hinzustellen¹⁰². Besonders Nero und Cosimo Medici waren davon betroffen, wieder mit unterschiedlichen Wertungen, gelegentlich auch Julius II. und der Neubau der Peterskirche. Onofrio Panvinio schwärmte 1560, Julius II. sei wunderbar entflammt (»mirum in modo inflammatus«) für die Baukunst. In seiner Weitherzigkeit, die keinen Platz für kleine Sachen gelassen habe, sei der Papst stets gierig (»avidus«) nach großartigen Bauten gewesen. Aus dieser Haltung heraus habe er den Neubau der Peterskirche begonnen. Fachkundige Architekten hätten seinen Wahnsinn (»insaniam«) unterstützt und so habe er die ungeheueren und fast wahnsinnigen (»ingentes et paene insanas«) Strukturen des Neubaus begonnen¹⁰³.

Oft verband sich die Begeisterung für riesige Dimensionen mit einem Gefühl des Schauers, des »horror«¹⁰⁴. Umberto Foglietta etwa rühmte die erhebende Wirkung des Neubaus von St. Peter, »der die Betrachter mit Schauer (horrore) erfüllt«¹⁰⁵. Auch mit anderen kraftvollen Begriffen wurde das Gefühl der »Überwältigung« ausgedrückt. Ein Beispiel dafür bildet Bramantes enthusiastisches Plädoyer für die Umorientierung der Peterskirche auf den Vatikanischen Obelisken, so wie es Egidio da Viterbo wiedergibt: Der Besucher, meinte Bramante, werde auf diese Weise durch den Anblick des Neubaus »bewegt und wie vom Donner gerührt« sein (»commotus attonitusque«)¹⁰⁶.

Dem Gefühl des freudigen Schauers im Angesicht überwältigender Großartigkeit von Bauten wurde seit dem Beginn der Renaissance Ausdruck verliehen. Es wurde mit dem kraftvollen Ausdruck »horror« und manchmal mit »Überraschung« bezeichnet. Die Reaktionen auf den kolossalen Neubau der Peterskirche bilden nur ein Beispiel dafür. Bereits Alberti wünschte sich, wie wir sahen, Kirchen so großartig, daß »die Besucher beim Eintreten überrascht erschauern« (stupefacti exhorrescant)¹⁰⁷. Er fühlte, daß dunkles Dämmerlicht in Kirchen Schauer (»horror«) erzeuge, und derart »typisch romantisch« (G. Germann) klingende Empfindungen wurden in der Renaissance

mehrfach zu Bauten geäußert¹⁰⁸. Auf Gian Pietro Ferretti, Bischof von Lavello, übten die byzantinischen Mosaiken in der Kuppel von S. Vitale in Ravenna »mit ihrer strengen und ehrwürdigen Erscheinung« die Wirkung aus, »Schauer (horrorem) gemischt mit religiöser Verehrung einzufloßen« (1525)¹⁰⁹. Alle oben zitierten Abhandlungen über den frommen Schauer, den Kirchenbauten, Zeremonien und Choräle auslösen können, gehören in diesen Bereich. In ähnlichem Sinn verband der Neapolitanische Hofkapellmeister Johannes de Tinctoris (um 1436-1511) mit Musik unter anderem die Aufgabe, Frömmigkeit zu wecken, und die Fähigkeit, in Ekstase zu versetzen¹¹⁰.

Dieses Gefühl war, seiner Charakterisierung nach, ähnlich einer »sort of delight full of horror«, wie Edmund Burke 1757 die Wirkung des »Sublimen« umschrieben hat¹¹¹. Burkes Grundlage bildete das rhetorische Traktat »Über das Sublime«, das früher als ein Werk des griechischen Schriftstellers Longinos (um 80 n. Chr.?) galt. Dort wird das »Sublime« definiert als das Übergroße, Gewaltige, das alles Zweckmäßige und Berechenbare übersteigt. Es überwältigt die Ratio durch die »Überraschung«, die das Außergewöhnliche und Unerwartete ausübt. Es erregt Staunen und erschüttert, versetzt in Ekstase. Naturerscheinungen wie Blitz und Gewitter haben diese Wirkung, nicht aber Menschenwerke, die zwar kunstvoll aber nicht enorm sind: »... über ein Flämmchen hier, das wir selbst anzünden, staunen wir, auch wenn es sein Leuchten rein bewahrt, nicht so sehr wie über jene Feuer des Himmels, die doch häufig ins Dunkel tauchen«. Der Pseudo-Longinos kennt das »Sublime« in Rede, Dichtung und Musik, aber nicht in der bildenden Kunst und in der Architektur.

Allerdings wurde das Gefühl des »freudigen Schauers« in der Renaissance noch nicht zum Kriterium der Schönheit erhoben. Schönheit entspringt nach der Auffassung der Renaissance aus dem Maß, das »Sublime«, die Ekstase, der »horror« dagegen aus dem Übermaß, ähnlich wie auch der »Wahnsinn«. Eine derartige Erregung entzieht sich der Vernunft. Im Gegensatz dazu zeigt Albertis Architekturtraktat ebenso wie die anderen einschlägigen Schriften der Renaissance: Die in der Kunsttheorie behandelte Schönheit sollte rational bestimmt und gesetzmäßig definiert sein.

Über die Zeiten hinweg kann man Zeugnisse dafür finden, daß sich der sinnliche Genuß, den Schönheit erregt, der Ratio entzieht. Das wird oft mit »ich weiß nicht wie« ausgedrückt: »Was aber die Schönheit sei, das weiß ich nit« (A. Dürer)¹¹². Besonders der Reiz der natürlichen Schönheit ließ sich nicht weiter beschreiben. Petrarca besang ihn als ein vages »ich weiß nicht was« (»un non so che«)¹¹³. Ein

Kunstwerk konnte die gleiche Wirkung ausüben, wenn es die natürliche Anmut so überzeugend wiedergab. Entsprechend beschrieb im hohen Mittelalter der Magister Gregorius sein Erlebnis der kapitolinischen Venus: Sie sei mit derart »wunderbarer und unbeschreiblicher« Kunstfertigkeit gemacht, daß sie mehr wie eine lebendige Kreatur als wie eine Statue wirke. Ihm erschien ihre Oberfläche wie die nackte Haut, schließlich spürte er geradezu das Blut in ihr kreisen. »Ich weiß nicht«, ender der Bericht, »welche magische Bezauberung mich zwang, sie dreimal wiederzusehen, obwohl sie zwei Stadien von meiner Herberge entfernt war«¹¹⁴. Eine ähnliche Bezauberung, »eine gewisse, ich weiß nicht wie ich sagen soll, Entspannung des Gemüts«, befahl Alberti, wie zitiert, bei den Klängen der Hymnen im Dom von Florenz. Auch besondere Lichtverhältnisse konnten dies vage Gefühl vermitteln: Alberti erwähnt das, wie ebenfalls schon zitiert, in Bezug auf die Dämmerung in Kirchen. Sebastiano Serlio spricht in seinem Buch über die römischen Antiken (1540) davon, daß das einheitliche Oberlicht im Pantheon eine unfaßbare Wirkung hervorruft: nicht nur die Architektur erhalte durch die besondere Lichtführung eine wunderbare Grazie, sogar den Personen, die sich in dem Raum bewegten, so unscheinbar sie sonst wären, wüchse dadurch »ich weiß nicht was für eine Großartigkeit und Schönheit« zu¹¹⁵.

Beim Betrachten von so grandiosen Bauwerken wie der neuen Peterskirche verschlug die überwältigende Wirkung den Humanisten gewissermaßen die Sprache: Das erhebende Gefühl drängte kunsttheoretische Überlegungen zurück. So, wenn nicht bloß durch Einfallslosigkeit, ließe sich die kunsttheoretische Dürftigkeit der humanistischen Kommentare zum Neubau der Peterskirche erklären.

In der spätantiken Architektur war die unfaßliche Wirkung durch komplexe Strukturen und verborgene Konstruktionsmittel angelegt. Prokop beschreibt diese »Kunstgriffe« ausführlich bei der Hagia Sophia und schließt mit der folgenden Charakterisierung der Wirkung, die sie hervorrufen: »Indessen mögen die Menschen noch so sehr nach allen Seiten hin ihr Augenmerk richten und voll Staunen über alles die Brauen zusammenziehen, es übersteigt doch ihre Kräfte, die Kunst ganz zu verstehen, und so entfernen sie sich stets von dort ganz benommen von der überwältigenden Größe des Eindrucks«¹¹⁶. Manuel Chrysolaras griff das in seinem Vergleich von Rom und Konstantinopel (1411) auf, der hochberühmt in der Renaissance war: »Denn so, wie wir das Himmelsgewölbe bewundern, das kreisend in sich zurückkehrt, ebenso fassungslos stehen wir vor dieser unnachahmlichen, himmlischen Kuppel und können

nicht begreifen, wie sie einmal gebaut wurde und wie sie halten kann¹¹⁷. 1437 übertrug ein russischer Reisender diese Sentenz auf den Dom von Florenz: »Die Künstlichkeit dieses Bauwerks vermag unser Geist nicht zu erfassen«¹¹⁸. In der italienischen Renaissance kehrt der alte griechische Topos, soweit ich weiß, nicht wieder. Wohl konnte man die überwältigende Wirkung von Größe und anderen unfasslichen Phänomenen bewundern, aber die Unmöglichkeit, die Struktur zu verstehen, konnte da kaum als Vorzug erscheinen, wo Gesetzmäßigkeit demonstriert werden sollte. Der »gotischen« Architektur warf man gerade ihre unbegreifliche Statik vor. Serlio bewunderte die grandiose Kuppel, die Bramante für die Peterskirche plante, aber er kritisierte ihre gewagte Statik: Eine so große Masse, meint er, ließe sich nur zu ebener Erde realisieren und nicht über Arkaden von schwindelnder Höhe¹¹⁹.

In Byzanz könnte sich auch die Erinnerung an das Traktat des Pseudo-Longinos über die Zeiten hinweg gehalten haben: Manuel Chrysolaras orientierte sich vielleicht an ihm in der zitierten Eloge auf die Hagia Sophia¹²⁰. Im Abendland weckte der Pseudo-Longinos, vermutlich wegen der rationalen Ausrichtung der Kunsttheorie in der Renaissance, erst spät Interesse. Er wurde 1554 »wiederentdeckt« bzw. erstmals publiziert¹²¹. Im Verlauf des 17. Jahrhunderts und besonders im Klassizismus wurde das »Sublime« zum Gegenstand intensiver theoretischer Auseinandersetzung. Bei der Übertragung des »Sublimen« von der Literatur und Rhetorik auf bildende Kunst und Architektur verschob sich die Bedeutung etwas. So wurde oft mehr Gewicht gelegt auf den Effekt des »horror«, der aufgewählten Gefühle, als auf die »Überraschung«, die der Redner geschickt einsetzen kann, um diesen Effekt zu erzeugen. Aber wirklich neu am Umgang mit dem »Sublimen« war im Grunde nur, so scheint mir, daß es so enthusiastisch analysiert, in die Kunsttheorie einbezogen und als ein Kriterium der Schönheit auf bildende Kunst und Architektur bezogen wurde. Mit der Einbeziehung des »Sublimen« öffnete sich die Kunsttheorie dem Gefühl. Die normative Ästhetik trat in den Hintergrund.

Die Reaktion auf den Neubau der Peterskirche wurde auch als »Staunen« (»stupendo«) oder »Bewundern« (»admirari«) bezeichnet. Die gleichen Begriffe benutzt der Pseudo-Longinos ebenfalls, um das Gefühl der Überwältigung zu bezeichnen. Daran erinnert die Definition, die Cristoforo Landino in den »Disputationes Camaldulenses« gibt: »Bewunderung nennt man das Staunen, das aus einer unsere Kraft übersteigenden Wahrnehmung hervorgeht«¹²². Nur klingen sie weniger eindringlich, und sie sind

auch nicht so eindeutig auf ein Gefühl bezogen, das die Ratio übersteigt. Im Unterschied zum »horror« konnten sie durchaus auch die Reaktion auf die rational begründete Kunstfertigkeit eines Werks bezeichnen.

Das Attribut »sublim« erscheint ebenfalls in den Elogen auf den Neubau der Peterskirche¹²³. Aber es bezieht sich eigentlich nicht auf die Reaktion von Affekten. Es heißt, wie ursprünglich das entsprechende Wort beim Pseudo-Longinos (peri hypsous), nur soviel wie »hoch« oder »groß«. In der Renaissance wie im Mittelalter kann es zudem »hervorragend« oder »großartig« im wertenden Sinn meinen (wie bei Luca Pacioli und anderen¹²⁴). Andere Ausdrücke für »hoch« (wie »altus« und »excelsus«) konnten in gleicher Weise übertragen werden. Von der Wertung »hervorragend« ist nur ein kurzer Schritt zum Epitheton »erhaben«. In diese Richtung konnte das Adjektiv »hoch« von der Antike über das Mittelalter hinweg bis in die Renaissance zum Lob von Bauten noch gesteigert werden zu »himmelanstrebend«, »bis über die Wolken reichend« oder ähnlich¹²⁵. Dementsprechend wurden der Papstpalast im Vatikan als Wolkenkratzer (1524) und die Peterskirche, »das hohe Haus des Apostelfürsten«, als »himmelhoch aufgetürmt« (1511) gerühmt¹²⁶.

Baldassare Castiglione, um mit den Elogen fortzufahren, preist in seinem »Buch vom Hofmann« (voll. 1518) die Erneuerung der Peterskirche als Paradigma der Liberalitas, die einem Fürsten anstehe¹²⁷. Wie selbstverständlich wird der Neubau unter diesem Blickwinkel zwischen den Herzogspalast von Urbino und die antiken Bauwerke gestellt. Und wie selbstverständlich werden als Motive für diese Unternehmungen Ehre im Leben und Nachruhm angegeben: »e per onor vivendo e per dar di sé memoria ai posteri«.

Egidio da Viterbo stellt in einer Ansprache über das Goldene Zeitalter, die er 1507 vor Julius II. hielt, die besonderen Leistungen des Papstes vollmundig heraus¹²⁸: Der Papst habe wie kein anderer auf den Schmuck heiliger Dinge und auf Glanz und Zier von Religion und Frömmigkeit geachtet. In diesem Geist habe er die Peterskirche begonnen zu erneuern. Die Größe der Fundamente, die er bereits habe legen lassen, würden alle davon überzeugen, daß hier der größte, aufwendigste, spektakulärste und überhaupt der bewundernswürdigste Tempel der Welt entstehe. Wegen seiner unerhörten Größe und Pracht beurteilt Egidio den Neubau als angemessen für den Apostelfürsten. Aber auch er endet schließlich bei dem Motiv, das von Anfang an für die Erneuerung der Peterskirche ausschlaggebend gewesen sein soll: Der Neubau erscheint als Denkmal für den Erbauer. Durch den Beginn dieses wundervollen Werks, ver-



13 Giotto, Der Traum Papst Innozenz' III.,
Basilika S. Francesco, Assisi

sichert Egidio dem Papst, »stehst du im Begriff, der Nachwelt ein ewiges Monument deiner Geistesgröße zu hinterlassen und deinen Nachfahren zu künden, welcher Art und wie groß Julius ist«. In religiös gestimmte Panegyrik übersetzt, führt er den Gedanken fort: Die Propheten des Alten Testaments hätten gesungen, es werde Salomon sein, der den eingestürzten Tempel erneuern werde. »Aber es wäre wahrlich um vieles angemessener gewesen, daß die Propheten auf dich hingewiesen hätten, der du den Tempel des unsterblichen Priestertums aufbaust«. Ihm sei offenbart worden, Gott wolle, daß Julius II. seine Kirche stütze. Im Gedanken daran, daß der Oheim des Papstes, Sixtus IV., einst Franziskanergeneral war, stellt sich hier die Erinnerung an die Offenbarung ein, die Innozenz III. im Traum zuteil wurde, daß Franz von Assisi die gefährdete Kirche stützt (Abb. 13). Aber dann folgt die von Nikolaus V. her bekannte Sorge um die Wehrhaftigkeit der Kirche: Ihm, Egidio, sei Gottes Wille kundgetan, heißt es weiter, daß Julius II. seine Kirche stärken solle, indem er die abtrünnigen Provinzen bezwinde. Vielleicht bezog sich Vasari mit seiner Interpretation der Gefesselten auf derartige Ideen aus dem Kreis der Kleriker. Egidio fährt fort, Gott habe vorherbestimmt, daß gerade Julius II. die neue Peterskirche errichte, weil er mit seinen Taten mehr als alle anderen seine Liebe zu den heiligen Dingen zeige. So erscheint der Neubau der

Peterskirche am Ende als Demonstration dafür, daß Julius II. der Auserwählte Gottes sei.

Die Offenbarung, daß Gott Julius II. vorherbestimmt habe, seinen Tempel zu erneuern, spannt Egidio nach dem Tod Julius' II. in der »Historia viginti saeculorum« (vor 1518) unter Berufung auf Propheten, Psalmen und Philosophen weiter aus¹²⁹. Einerseits begründet er dort, daß der gewaltige Aufwand des Neubaus der Größe Gottes gerecht werde. Andererseits erklärt er auf seine Weise, warum Sixtus IV. das Projekt Nikolaus' V. nicht vorangetrieben habe. Der Allmächtige habe nämlich Sixtus IV. versagt, den Tempel zu erneuern, und ihm befohlen, diese Aufgabe einem Nachfolger zu überlassen, so wie David hinter Salomon habe zurücktreten müssen. Seine eigene Baulust habe Sixtus IV. unter den gegebenen Umständen auf andere Kirchen lenken müssen. Anscheinend ist schon Egidio der oben angesprochene Kontrast aufgefallen zwischen der regen Bautätigkeit, die Sixtus IV. in Rom entfaltete, und seinem geringen Engagement für die Vollendung des Projektes Nikolaus' V. Mit seiner Erklärung für das Phänomen gelingt es Egidio zugleich, ein frommes Motiv für den exzessiven Nepotismus zu finden, den Sixtus IV. auch entfaltete: Der Papst habe lauter Nepoten zu Kardinälen kreiert, auf daß einer von ihnen ihm nachfolgen könne, damit sich der Wille Gottes, seinen Tempel zu erneuern, erfülle.

Flammender Widerstand gegen den Neubau und Trauer über den Abbruch der alten Basilika

Die Christenheit erging sich nicht einmütig in derartigen Lobreden. Onofrio Panvinio berichtet im Anschluß an seine überschwengliche Würdigung des Neubaus der Peterskirche, Leute aus allen Schichten und besonders die Kardinäle hätten die Unternehmung mißbilligt¹³⁰. Nach einer Bemerkung, die Paolo Cortesi 1510 fallen ließ, nahm der Widerstand lebhaftere Formen an. Im Zusammenhang mit Gedanken über Ungerechtigkeit gegenüber dem Neuen, das schwer durchzusetzen ist, berichtet Cortesi verständnislos: »... ähnlich ist die Art von lästigem Unrecht, dem anscheinend keine Vernunft beikommen kann. Man tut so, als wäre die Peterskirche mutwillig in Flammen gesetzt, wo sie doch durch Julius II. zum Zeichen seiner persönlichen Frömmigkeit und ihrer Würde als dem vornehmsten aller Heiligtümer weitaus herrlicher erneuert wird. Zu den Gründen für den stürmischen Aufruhr ist zu sagen: Diejenigen, die davon hören, werden durch die Aufregung angeheizt, um so mehr zu urteilen, je weiter sie sich von der Vernunft entfernen«.¹³¹

Der flammende Widerstand, den Cortesi und Panvinio ansprechen, hatte besonders zwei Gründe: zum einen die alte Kritik an der Prunksucht der Kirche, zum anderen Trauer um den Abbruch der Konstantinischen Basilika.

Wir kennen aus dieser Zeit die übliche Kritik an Geldgier und Prunksucht der Kirche. Sie lebte auch in Rom weiter, sogar bei denjenigen, die davon profitierten. Michelangelo verspottete in einem Sonett an Julius II. Militanz und Gewinnsucht der Kurie: »Hier macht aus Kelchen Helme man und Schwerter, / verkauft das Blut des Herrn mit beiden Händen, / zu Schild' und Lanzen werden Kreuz und Dornen, / so daß selbst Christus die Geduld verlöre. / Doch käm' er besser nicht in diese Stadt, / denn seines Blutes Preis stieg' zu den Sternen: / Bis auf die Haut verkauft' man ihn in Rom, / versperrt sind alle Wege hier dem Guten«¹³².

Um die Mitte des 16. Jahrhunderts war die Kritik an Prunksucht, Ignoranz und Kriegstreiberei Julius' II. so geläufig, daß sie als Anekdoten gelegentlich in die »Viten Michelangelos« von Condivi und Vasari einfloß¹³³. Auf die Frage Michelangelos, ob seine Statue in Bologna ein Buch in der linken Hand tragen solle, soll der Papst geantwortet haben: »Was soll ein Buch; ein Schwert! Was weiß ich von Bildung«. Der Aufforderung des Papstes, die Figuren an der Decke der Sixtinischen Kapelle mit Gold zu dekorieren, damit die Fresken prächtiger wirkten, soll Michelangelo, offenbar in Anspielung auf den Kontrast zwischen Urchristentum und moderner Kirche, entgegengehalten haben: »Die, die hier gemalt sind, waren doch arm«.

Raffaele Maffei steigerte in seiner »Kurzen Geschichte Julius' II. und Leos X.« (1520) die Kritik an Luxus und Prunksucht zum Vergleich der Kurie mit einem Narrenfest und Theater¹³⁴. Er wiederholt die altbekannten, aber deshalb nicht unbedingt weniger angebrachten Argumente: Der Prunk an Gewändern und Geräten, die bei Zeremonien gebraucht würden, die kostbare Ausstattung der Kirchen, das alles entspeche kaum dem Ideal der christlichen Enthaltensamkeit und sei nur das Resultat von Ruhmsucht. Im gleichen Geist wendet er sich gegen die vielen aufwendigen Neubauten: Er hält all den großen Aufwand für übertrieben oder überflüssig.¹³⁵

Nach Vasari richtete sich die Kritik am Neubau der Peterskirche gegen dessen enorme Größe; überdimensioniert sei Bramantes Plan gewesen: »Apparve smisurato il concetto di Bramante«¹³⁶. Als überdimensioniert (»smisurato«) bezeichnete auch Paolo Giovio den Neubau¹³⁷. Raffaele Maffei fand die Unternehmung generell überflüssig: »Die Mühe, die sich der Papst um die Erneuerung der Vatikanischen Basilika gemacht hat, war wirklich nicht nötig.

Die Angelegenheit ist bis auf den heutigen Tag nicht ausgestanden und liefert den Nachfolgern Grund für beträchtliche Schwierigkeiten« (1520)¹³⁸. Allerdings ist dieses abschätziges Urteil zu relativieren: Raffaele Maffei verachtete Julius II., weil er fand, daß dieser Papst die humanistischen Studien nicht genügend gefördert habe. Speziell mangelte es ihm an der Förderung seiner eigenen Schriften¹³⁹. Machiavelli bestätigt 1513, daß Julius II., nachdem er die Cathedra Petri bestiegen hatte, in solchen Bereichen sparsam war, um Kriege finanzieren zu können¹⁴⁰. Aber er billigt dieses Verhalten bei einem Fürsten.

Nach dem, was Cortesi notiert, richtete sich die Kritik gegen den Abbruch der Konstantinischen Basilika. Oftmals wurde geklagt und kritisiert, Bramante habe ohne viel Rücksicht auf Alter, Würde und Verehrung, weggerissen, was im Wege stand, um schnell mit dem Neubau voranzukommen¹⁴¹. Panvinio sagt zu den Gründen, die die Gegner des Neubaus geleitet hätten: »Es ist nicht so, daß sie die neue herrliche Basilika nicht hätten bauen wollen, aber sie beklagten, daß die alte Kirche zerstört wird, die dem ganzen Erdkreis ehrwürdig ist, wegen ihrer Reliquien erhaben und wegen der berühmten Monumente in ihr vornehm ist«¹⁴². 1517, in der unten noch zu besprechenden Komödie »Scimmia« des Andrea Guarna, wird erstmals ausdrücklich als Argument gegen den Abbruch der Konstantinischen Basilika formuliert, sie habe allein schon durch ihr hohes Alter selbst die abgefemtesten Gemüter zu Gott geführt¹⁴³. Das war vielleicht schon oft gedacht worden. Ähnlich kommentierte Alberti, wie gesagt, generell die Ehrwürdigkeit des Alters von Kirchen. Diese Ansicht stand vermutlich hinter dem flammenden Widerstand gegen den Abbruch, von dem Cortesi berichtet, und leitete die Kritik an Bramantes achtlosem Umgang mit der Kirche und ihrer alten Ausstattung. Aber, soweit ich sehe, umschreibt Guarna zum ersten Mal ausdrücklich die religiöse Bedeutung der Konstantinischen Basilika. Erst im Lauf der Gegenreformation wurde darüber viel schriftlich raisonniert, und jetzt zunehmend ernsthaft¹⁴⁴. Damals erhob sich sogar heftiger Widerstand dagegen, die letzten Teile abzubauen, die von der Konstantinischen Basilika übrig waren, um den Neubau zu vollenden. Als Borromini das Langhaus der Konstantinischen Lateransbasilika sanierte, folgte er teilweise vielleicht ähnlichen Prinzipien wie Nikolaus V. bei seinem Projekt für die Wiederherstellung der Peterskirche: Die alte Bausubstanz wurde wie eine Reliquie erhalten, nur gestützt und ummantelt durch neue Strukturen.

Gegenüber der Kritik wurde der Abbruch der Konstantinischen Basilika, wie wir sahen, von Anfang an als Not-

wendigkeit hingestellt, weil sie auffällig geworden sei. Sigismondo de' Conti, der Historiograph Julius' II. und alter Intimus der Rovere-Familie, fügte dem üblichen Argument den neuen Gesichtspunkt hinzu, daß die Basilika von geringem künstlerischen Wert sei, da sie in einer derben Epoche entstanden sei, als einigermaßen elegante Architektur unbekannt gewesen sei (1511)¹⁴⁵.

In der Renaissance war allgemein die Meinung verbreitet, daß die Künste im Laufe der Spätantike, längst vor den Einfällen der Barbaren, zunehmend verfielen¹⁴⁶. Viele, unter anderem Serlio und Palladio, nahmen eine ähnliche Entwicklung für die Architektur an. Für sie gehörte demnach die Konstantinische Basilika zur verderbten Architektur. Für Vasari begann die Dekadenz gerade mit Konstantin wegen dessen Übersiedlung nach Byzanz. Andere, wie Raffael und Antonio da Sangallo, meinten, daß die Architektur unter Konstantin weiterhin ihr hohes Niveau bewahrt habe. Allerdings auch sie führten nicht die Basiliken, die Konstantin stiftete, zum Zeugnis dafür an. Auf den Konstantinsbogen wurde verwiesen.

Sigismondo de' Conti ist der früheste Zeuge für die historische Theorie vom Verfall der Architektur unter Konstantin. Das scheint heute weitgehend vergessen zu sein. Aber Onofrio Panvinio (1530-1568) wiederholt in seiner ›Geschichte der Peterskirche‹ das abwertende Urteil über den ersten Bau und die gesamte Konstantinische Architektur offenbar noch mit direktem Bezug auf Sigismondo^{146a}. Angesichts der engen Verbindung Sigismondos zu Julius II. und des Datums seiner Schrift darf man hier immerhin die Frage aufwerfen, ob die These vom Verfall der Architektur unter Konstantin im Zusammenhang mit dem Abbruch der Konstantinischen Peterskirche aufkam oder zumindest Auftrieb dadurch erhielt.

Höchstens ausnahmsweise ließ die Avantgarde der Renaissance eine alte christliche Kirche als so schön gelten, daß sie antiken Tempeln ebenbürtig schien. Zu Beginn des 15. Jahrhunderts waren die Verhältnisse noch anders. Da erlebten die Basiliken eine Renaissance (durch Brunelleschi oder S. Marco in Rom). Die Hagia Sophia wurde wie ein antikes Meisterwerk geschätzt¹⁴⁷. Allerdings außerhalb der intellektuellen Zirkel der Hochrenaissance herrschten weniger rigide Maßregeln. Da fanden die spätantiken christlichen Basiliken und sogar »gotische« Kirchen Anerkennung. Das sahen wir schon am Beispiel von S. Vitale in Ravenna. S. Vitale galt damals als »gotisch«, denn es war immer bekannt, daß der Bau unter den Goten errichtet wurde. 1510 bewunderte ein portugiesischer Höfling des Herzogs von Braganza bei seiner Ankunft in Italien die

Mosaiken in der Cappella Palatina von Palermo und im Dom von Monreale. Während seines folgenden Aufenthalts in Rom (1510-1517) war er ebenso beeindruckt von der Konstantinischen Peterskirche und ihrer alten Ausstattung¹⁴⁸.

Die Schuldfrage und die künstlerische Selbstverwirklichung

Nach dem Tod Julius' II. und Bramantes kamen Zweifel und Kritik an den Teilen des Neubaus auf, die begonnen waren¹⁴⁹. Das, was Bramante an Vorlagen für die Ausführung weiterer Teile des Baus geschaffen hatte, speziell sein Modell für die Kuppel über der Vierung schien nach seinem Tod kaum noch realisierbar. Serlio führt als Bestätigung für seine Vorbehalte gegen die Statik von Bramantes Kuppelmodell an, die Vierungspfeiler, die Bramante ausführte, seien inzwischen schon, ohne Belastung, an diversen Stellen geborsten¹⁵⁰. Mitte des 16. Jahrhunderts wurden die Fundamente eines der Pfeiler verstärkt. Auch am neuen Chor traten Schäden auf: In der Apsis soll mitten durch die Muschel in der Kalotte ein gewaltiger Riß gelaufen sein. Zu diesen Mängeln kamen noch die Klagen über die Rücksichtslosigkeit, mit der zu Beginn des Neubaus alles Alte, das im Wege stand, zerstört worden sei.

Ähnlich wie Bramante wurden dann dessen Nachfolger von deren Nachfolgern kritisiert: Raffael von Antonio da Sangallo und Antonio von Michelangelo¹⁵¹. Antonio da Sangallo warnte, wenn man so planlos wie bisher unter Raffael fortfahre, würden die Gelder, die man ausbebe, wenig zur Ehre Gottes und des Papstes beitragen¹⁵². Michelangelo gab Antonio die Schuld daran, daß »diese Bauhütte eine einzige Geschäftemacherei« sei¹⁵³. Diese Vorwürfe mögen ihre Gründe gehabt haben. Aber hier spielte wohl auch das typische soziale Phänomen eine Rolle, daß die Nachfolger besser als ihre Vorgänger dastehen wollen. Alberti berichtet davon, daß dieser Mechanismus schon zu Beginn der Renaissance im Baubetrieb funktionierte¹⁵⁴. Seine Tradition reicht weit in die mittelalterlichen Bauhütten zurück.

Michelangelo wollte von den, wie er fand, Irrwegen, auf die die Bauhütte vor ihm geraten sei, zu den Anfängen zurückkehren¹⁵⁵. Wer sich von Bramantes Plan entfernt habe, habe sich von der Wahrheit entfernt, postulierte er. Nun galt Bramante als leuchtendes Vorbild. Aber zunächst erschien Bramante als der Schuldige an der Misere der Baustelle.

In einer Komödie mit dem Titel ›Scimmia‹ (›Farce‹), die der Literat Fra Andrea Guarna aus Salerno, bekannt

hauptsächlich durch eine Grammatiklehre, 1517 verfaßte, wurde Bramante sogar die Schuld an dem ganzen Neubau zugeschoben¹⁵⁶. Damit wird die Verantwortung für das Projekt also ähnlich dargestellt wie bei Condivi und Vasari: Der Künstler trägt sie angeblich. Die Komödie handelt davon, daß diverse Kuriale aus der Ära Julius II. an der Pforte des Paradieses ankommen und daß Petrus ihre Seelen zur Rechenschaft zieht. Hier geht es nicht um den Kontrast zwischen alter und neuer Kirche und überhaupt nicht um grundsätzliche Belange. Die notorische Kritik an den Kurialen lebt augenzwinkernd fort.

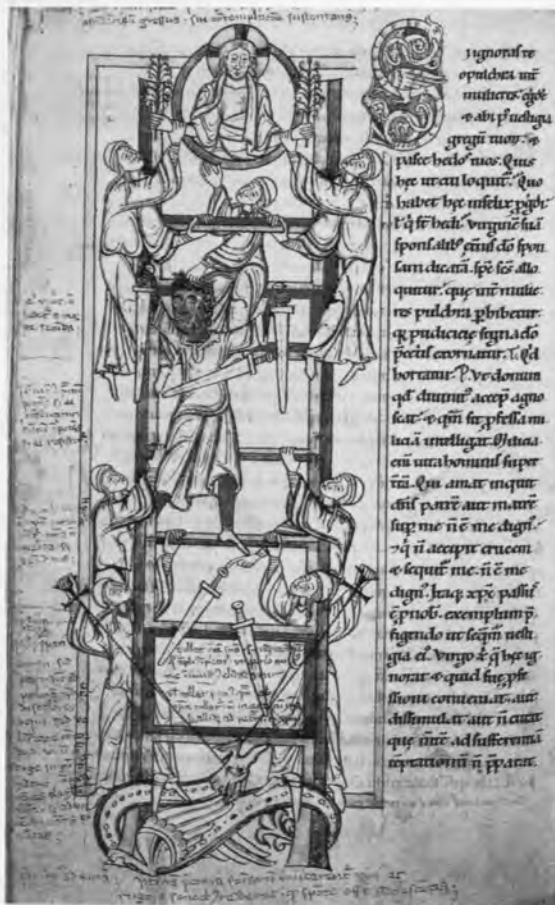
Im Mittelpunkt der Komödie stehen die Zerstörung und der Neubau der Peterskirche. Der Protagonist unter den irdischen Ankömmlingen im Himmel ist Bramante. Selbstherrlich und voll Tatendrang präsentiert sich der

berühmte Architekt. Sogleich schlägt er Petrus Baumaßnahmen zur Erneuerung der veralteten Einrichtungen im Himmel vor. Die alte Himmelsleiter sei unbequem und unzumutbar. Statt dessen will er eine neue anlegen. Gewunden und so breit soll sie sein, daß die Seelen der Alten und Schwachen zu Pferd ins Paradies aufsteigen können. Als Petrus zögert, der Ausführung zuzustimmen, droht Bramante damit, zur Hölle zu fahren, um ihre durch ewiges Feuer beschädigten Räume zu erneuern.

Die Vorstellung von der Himmelsleiter hatte eine lange Tradition (Abb. 14)¹⁵⁷. Sie blieb auch weiter lebendig, wie beispielsweise die unten weiter behandelte Bulle ›Sacrosanctis salvatoris‹ lehrt, die Leo X. 1515 erließ, um Ablass zur Finanzierung des Neubaus der Peterskirche in den Handel zu bringen. Die Bulle beginnt mit der Verkündigung der Absicht, die Gläubigen, die es nötig hätten, zum Hafen des ewigen Heils zu führen, so daß sie, nachdem sie des Teufels List durch Werke der Frömmigkeit, das heißt hier: durch den Kauf von Ablässen, überwunden hätten, »gewissermaßen wie auf einer Leiter glücklich zur Glorie des Himmels gelangen können«¹⁵⁸. Das Projekt der neuen Himmelsleiter spielt offenbar auf die hochfliegenden Pläne zur urbanistischen Erneuerung Roms an, die Bramante mit sprichwörtlicher Rücksichtslosigkeit durchführte¹⁵⁹, und orientiert sich formal an der außergewöhnlichen Wendelrampe, die Bramante für Julius II. beim Papstpalast baute (Abb. 15). Die hektische Neuerungssucht, die Bramante im Himmel an den Tag legt, spiegelt generell sein Verhalten auf Erden. Sie soll hier vor allem das Schicksal der Peterskirche begründen, die ihr zum Opfer fiel.

Weiter zum Dialog vor der Paradiestür in der ›Scimmia‹: Petrus wirft Bramante vor, daß er seine Kirche zerstört habe, obwohl sie allein schon durch ihr hohes Alter selbst die abgefemtesten Gemüter zu Gott geführt habe. Bramante verteidigt sich, indem er geltend macht, daß Julius II. den Abbruch befohlen habe. Aber Petrus läßt die Ausrede nicht gelten: Bramante habe durch seine Einflüsterungen und Künste den Papst zu der Weisung verleitet. Das gibt Bramante dann auch zu¹⁶⁰.

Der Dialog ist natürlich überspitzt. Aber es ist doch bezeichnend, wie der Künstler, seine Stellung, seine Macht und seine Motive eingeschätzt werden. Und diesmal kommt die Rollenverteilung nicht aus Künstlerkreisen, sondern von einem Literaten und Kleriker: Auch aus Guarnas Sicht erscheint der Künstler als Führer. Da, wo er eingreift, bestimmen die Mächtigen nicht, was geschieht. Sie lassen es nur zu.



14 Himmelsleiter, Speculum virginum (Mittelrhein, Maria Laach), um 1150. Köln, Hist. Archiv, W 276a



15 Bramante, Wendelrampe zum Belvedere, Vatikan

Bramante kennt für seine Untat, die Peterskirche abzubauen, keine anderen Gründe als den künstlerischen Freiraum. Er habe getan, stellt er fest, was ein Architekt tun müsse. Ein Architekt habe sich ordentlich um die Fundamentierung und die statische Sicherheit der Mauern zu kümmern, und er habe alles mit den rechten Proportionen und Maßen gemacht, wie es die Kunst vorschreibe, so daß er rühmen könne, sich unter den Künstlern ausgezeichnet zu haben¹⁶¹. Er kommt gar nicht erst darauf, Frömmigkeit vorzuschützen. Geld soll florieren, findet er. Auf den freien Willen, den Gott den Menschen gegeben habe, beruft er sich. Seinen Tatendrang will er ausleben, um mit Savonarola zu reden: seine Konzeption verwirklichen. Libertas und Licentia, die Freiheit und die Erlaubnis, nach eigenem Belieben zu handeln, meint er, gehörten wie Zwillingsschwestern zusammen, und deshalb stünde es ihm nach den Gesetzen der Natur frei, seinen Willen auszuleben¹⁶². Am liebsten hätte er in seiner Baumanie Rom und die ganze Welt zerstört, so wird er im Himmel eingeschätzt. Trotzdem läuft das Gericht auf eine versöhnliche Lösung

hinaus: Bramante wird nicht abgewiesen. Er muß nur solange vor dem Paradies warten, bis die Peterskirche fertiggestellt ist.

Der Empfang an der Paradiestür wurde bereits früher in der bildenden Kunst dargestellt. Allerdings unter günstigerem Vorzeichen. Sixtus IV. ist in den Fresken, mit denen er das Ospedale di S. Spirito schmücken ließ, selbst abgebildet (Abb. 16-17)¹⁶³: Zunächst präsentiert der Papst dem Himmel die Bauwerke, die er stiftete, allen voran das Ospedale. Dann erscheint er vor der Tür zum Paradies und findet dort Aufnahme durch Petrus. Bereits in der Antike wurde der Empfang des Herrschers an der Himmelstür dargestellt¹⁶⁴. Das Motiv wurde auch im mittelalterlichen Begräbniszereemoniell des Rituale Romanum angesprochen¹⁶⁵. Die christliche Kunst kannte die Darstellungen der gnädigen Aufnahme von Seelen Verstorbener in den Himmel und der Präsentation frommer Werke durch ihre Stifter. Auch das realistische Szenario an der Paradiestür war vorgebildet¹⁶⁶. Guarnas literarisches Vorbild stammt aus dem Umkreis der Reformation nördlich der Alpen.



16 Papst Sixtus IV. präsentiert seine guten Werke im Himmel.
Fresko, Rom, Ospedale di S. Spirito



17 Papst Sixtus IV. vor der Paradiestür.
Fresko, Rom, Ospedale di S. Spirito

Auch in Deutschland war schon im 15. Jahrhundert Kritik an der Prachtentfaltung der Kirche laut. Sie bezog sich, wie die eingangs angeführten italienischen Abhandlungen, auf den Kontrast zwischen der Armut und Tugend der Urkirche einerseits und dem Reichtum und der Prunksucht der modernen Kirche andererseits. Sie mag bestärkt worden sein durch die geringe Aktivität der Kirche im Angesicht der Bedrohung durch die Türken, der die Christen an der Ostgrenze des Reiches nach der Eroberung von Konstantinopel ausgesetzt waren. Die oben angeführte Kritik des Johannes von Capistrano war sicher durch dessen langen Aufenthalt in Deutschland, Böhmen und Polen beeinflusst. Enea Silvio Piccolomini gibt in der ‚Germania‘ (1457/58) die Kritik an der Kirche wieder, die seinerzeit in Deutschland verbreitet war, und er versucht, sie mit den gleichen Argumenten zu entkräften, die in Italien dazu gebraucht wurden¹⁶⁷: »Ihr sagt: ›Warum dieser ganze Aufwand? Ich brauche auch nicht alle diese Pferde, die langen Kleider und diesen dienstbaren Apparat. Es würde reichen, wenn im Papstpalast die Kardinäle mit wenigen Dienern wären und ein einfaches und strenges Leben führten...‹ Und wenn ihr sagt, die früheren Führer unserer Kirche seien bis Konstantin arm gewesen und hätten sich mit wenigem begnügt, so antworten wir, daß damals die Christen arm waren und Christus im Geheimen verehrt wurde«. Aber, so fährt Enea fort, inzwischen habe sich die Situation gewandelt. Der Papst habe nun eine große Herde zu hüten, er habe Hilfe in der Not zu geben, Feinde abzuwehren und für die Verbreitung der Religion zu sorgen. Daher sei es jetzt nötig, daß die Kurie über reichliche Gelder verfüge. So sei es schon bei den Religionen im Altertum gewesen, bei den Ägyptern und Persern wie bei Griechen und Römern und auch bei den Galliern, so bezeuge es das Alte Testament für Moses und Aaron.

Die Kritik an der Verweltlichung und Prachtentfaltung der Päpste steigerte sich im Laufe des 16. Jahrhunderts in Deutschland. Martin Luther oder Ulrich von Hutten sind nur zwei besonders prominente Beispiele aus dem frühen 16. Jahrhundert dafür¹⁶⁸. In diesem Sinn wurde es geradezu sprichwörtlich, den Papst als »Antichrist« und Rom als »Hure Babylon« zu bezeichnen¹⁶⁹. Diese Stimmung kam auch in der bildenden Kunst zum Ausdruck: Lucas Cranach (1522) und Hans Holbein (1523) stellten Babylon, als es von Gott vernichtet wird, in der Form des Vatikans dar; man erkennt sogar die Peterskirche: Unterhalb der himmlischen Heerscharen erscheinen von rechts nach links

das Belvedere Innozenz' VIII. auf dem Hügel, der Papstpalast mit einstürzenden Türmen, davor der Turm der vatikanischen Befestigung Nikolaus' V. und die Engelsburg, am linken Bildrand schließlich das Langhaus der Peterskirche mit der Benediktionsloggia Pius' II. (Abb. 18)¹⁷⁰. Das waren noch Holzschnitte zur Bibelillustration. Ende des 16. Jahrhunderts wurde daraus sogar ein Sujet von Gemälden: Jacob I. van Swanenburgh (1571-1638) gibt der Unterwelt, in der Aeneas erscheint, eine Silhouette von der Gestalt des Vatikans (Abb. 19). Der Umriß ist zwar phantastisch variiert, trotzdem lassen sich seine charakteristischen Elemente im Vergleich mit zeitgenössischen Veduten, wie derjenigen des Jan Brueghel von 1594 (Abb. 20), deutlich als Tiber, Engelsburg und Peterskirche identifizieren¹⁷¹.

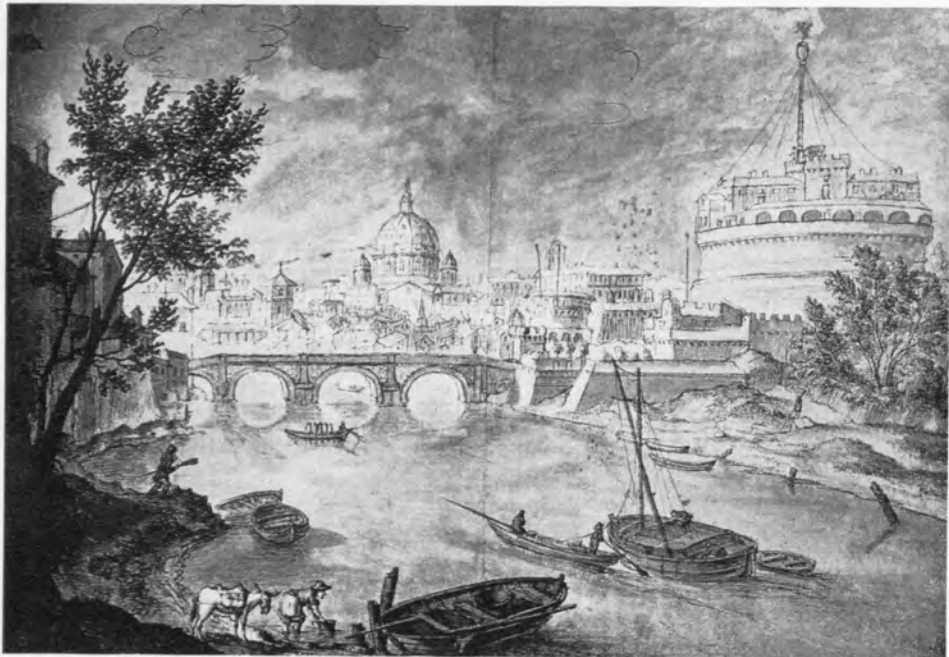
Erasmus von Rotterdam wandte sich vielfach gegen den Geist der modernen römischen Kirche¹⁷². Er verurteilte den Kult um das Erbe des antiken Rom, den ciceronianischen Formalismus in der religiösen Literatur und das Hei-



18 Hans Holbein, Kapitel XIV der Johannes-Apokalypse in der Bibel von Thomas Wolff, Basel 1523



19 Jacob van Swanenburgh, Die Sibylle zeigt Aeneas die Unterwelt.
Leiden, Stedelijk Museum 'De Lakenhal'



20 Jan Bruegel, Ansicht der Engelsburg und Engelsbrücke in Rom (um 1596).
Lavierte Sepiazeichnung. Privatbesitz

dentum in der bildenden Kunst, das so weit gehe, daß der Raub des Ganymed eine tiefere Wirkung ausübe als die Himmelfahrt Christi.

Der heidnisch-christliche Komparativ, den Erasmus da anstellt, erinnert an die unbekümmerte Empfehlung, die Sebastiano del Piombo 1533 Michelangelo gab, im Gewölbe der Medici-Kapelle den Raub des Ganymed zu malen, nur durch einen Kunstgriff der Heiligkeit des Ortes angepaßt: »... du könntest ihm einen Heiligenschein geben, so daß er wie der hl. Johannes in der Apokalypse aussähe, der in den Himmel emporgetragen wird«¹⁷³. Man denke auch an Leonardos ›Johannes‹, der sich mit leichten Änderungen 1683/85 in einen ›Bacchus‹ verwandeln ließ, an Giambolognas ›Bacchus‹, der in der Gegenreformation zum ›Johannes‹ avancierte, oder an Caravaggios Bild eines erotischen Knaben, der seinerzeit wechselweise als Johannes oder als der Hirt Phryxus gedeutet wurde. Der Ulmer Kaplan Felix Faber wunderte sich bei seinem Besuch in Venedig (1483/84) darüber, daß am Grab des Dogen Giovanni Mocenigo zwischen christlichen Gestalten unvermittelt heidnische Götter, die Taten des Herkules und nackte Knaben in antikischem Habitus dargestellt seien: »Die einfachen Leute meinen, es seien Heiligenbilder, und verehren den Herkules als Simson, die Venus als Magdalena und so weiter«^{173a}.

Im ›Lob der Torheit‹ (1508) mokiert sich Erasmus noch harmlos mit Martial und Horaz über diejenigen, »die das Bauieber haben. Heute muß das Runde viereckig, morgen das Viereckige rund werden, und so weiter ohne Maß und Ende, bis sie bettelarm darstehen«¹⁷⁴. In den ›Colloquia familiaria‹ (1523/24) kritisiert er ernsthafter die unnütze Verschwendung, die in Stiftungen für Bau und Ausschmückung von Kirchen vielfach geübt werde, während gleichzeitig viele Christen bitteren Mangel leiden müßten¹⁷⁵. Als Beispiel führt er den Prunk der Certosa von Pavia an, »innen wie außen und von oben bis unten aus weißem Marmor erbaut, und fast alles, was es drinnen gibt, wie Altar, Säulen, Gräber, ist aus Marmor«, und er fragt sich, ob es wirklich angebracht sei, »so viel Geld zu verschleudern, damit wenige Mönche einsam in einer marmornen Kirche singen?« Den Mönchen falle die Kirche nur zur Last: Sie könnten sich kaum vor Besuchern retten und seien durch ein Legat gezwungen, beständig riesige Geldsummen zu verbauen. Der Wille des Stifters verbiete, die Mittel barmherzigen Zwecken zuzuwenden. Diese Verhältnisse seien bei der Certosa besonders auffällig; aber ähnliches gebe es bei vielen Kirchen. In seinen Augen zeuge das von Hoffart und nicht von Barmherzigkeit.



21 Papst Julius II. vor der Pardiestür, Illustration zum »Dialogus Julius exclusus e coelis«, Holzschnitt, o. O. und o. J. (1518?)

Als überdeutliche Zeugnisse für die schrankenlose Ruhmsucht erschienen Erasmus die Grabmäler der Reichen: »Sie sorgen dafür, daß sie in Stein gemeißelt oder gemalt werden und ihr Name und Titel hinzugefügt wird«. Mit solchen Monumenten würden sie die Kirchen großteils füllen, »und dereinst werden sie wahrscheinlich verlangen, daß ihre Leichname auf den Altären selbst beige-setzt werden«¹⁷⁶. Man kann sich vorstellen, wie Erasmus erst Michelangelos gigantisches Projekt für das Julius-Grab und die Berichte, daß es die eigentliche Ursache für die Erneuerung der Peterskirche gewesen sei, beurteilt hätte, wenn er sie gekannt hätte.

Mit der Kritik an dem »weltlich und prechtlich« Gebaren der Kirche (Luther) verband sich oft die Abscheu vor dem kriegerischen Einsatz Julius' II. In der Streitschrift ›An den Adel deutscher Nation‹ (1520) prangert Luther die Gewalttätigkeit der Päpste und speziell des »blutsäuffers« Julius II. an¹⁷⁷. Erasmus verurteilt Julius II. in einem Epigramm in ähnlichem Sinn. Hier fanden die Elogien ihr Echo, mit denen sich Julius II. an der Kurie als neuer Caesar huldigen ließ. Der Papst sei wirklich ein zweiter Julius, fand Erasmus. Wie Julius Caesar sei er ein Tyrann, der Mord, Krieg und Blutvergießen über den Erdkreis gebracht habe. Wie dieser habe er die Götter verachtet¹⁷⁸.

In einem Pamphlet mit dem Titel ›Julius exclusus e coelis‹, das er kurz nach dem Tod Julius' II. anonym in Umlauf brachte (vor 1516), kleidete Erasmus seine Kritik an Julius II. in die Form eines Dialogs zwischen Petrus und dem Papst (Abb. 21)¹⁷⁹. Julius II. erscheint nach seinem Tod im Himmel. Vor der Pforte zum Paradies tritt ihm Petrus entgegen, um ihn zur Rechenschaft zu ziehen. Voll Stolz berichtet Julius II. von seinen großen Taten: von Kriegen, Eroberungen und anderen militanten Verdiensten um das vermeintliche Wohl der Kirche. Aber Petrus versteht nicht, wie man solche Werke rühmen kann. Er sieht sie als Verstöße gegen die Botschaft Christi an. Julius II. prahlt auch mit dem äußeren Glanz, den die Kirche neuerdings entfalte. Da stoßen der Geist des Urchristentums und der modernen Kirche hart aufeinander. Julius II. zu Petrus: »Du träumst wohl noch immer von jener alten Kirche, in der du mit verhungerten Bischöfen einen jämmerlichen Papst gespielt hast, ausgeliefert der Armut, dem Schweiß, Gefahren und unzähligen Unbequemlichkeiten. Aber die Zeit hat alles zum Besseren gewandt. ... Was, wenn du jetzt die vielen aus den Schätzen der Könige erbauten Kirchen sehen könntest, überall tausende von Priestern, ... die vielen Bischöfe ..., die herrlichen Paläste der Geistlichkeit ...«, und so geht es lange weiter bis zur abschließenden Frage: »ich sage, was würdest du da sagen?« Petrus antwortet: »Daß ich einen höchst weltlichen Tyrannen sehe, einen Feind Christi, das Verderben der Kirche«. Schließlich weist Petrus Julius II. aus dem Paradies. Lakonisch gibt er ihm einen Trost mit auf den Weg zur Hölle: »Aber willst du einen guten Rat? Du hast eine Schar tüchtiger Männer, du hast unermessliche Geldmittel, du selbst bist doch ein guter Bauherr; errichte dir ein neues Paradies, aber wohl bewehrt, damit es nicht von den Dämonen erobert werden kann«¹⁸⁰. Diese Sentenz ist wohl auf den Neubau der Peterskirche gemünzt.

Der ›Julius exclusus‹ diente Guarna offenbar als Vorbild für die ›Scimmia‹. Von dort stammt die generelle Idee der Handlung. Aber nördlich der Alpen war die Kritik viel schärfer. Erasmus wendet sich direkt gegen Julius II. selbst statt nur gegen Kuriale, seine Anklage berührt die Substanz der Kirche und nicht nur periphere Erscheinungen. Hier geht die Handlung schlimm aus.

Der ›Julius exclusus‹ wiederum basiert auf diversen Vorformen. Das antike Vorbild für den Dialog am Eingang zum Paradies sind die ›Totengespräche‹ des Lukian, in denen Charon, Hermes und Aiakos, der Richter der Unterwelt, mit den Toten sprechen, die in der Unterwelt ankommen. Diese Schrift zog wegen ihres Kynismus viele

Humanisten an. Sie erlebte zahlreiche Übersetzungen (so von Erasmus, Reuchlin und Melanchton). Sie wurde in den oben zitierten Werken von Alberti, Pontano oder anderen italienischen Schriftstellern rezipiert. Auch die durch Lukian geprägte Schrift ›Heremita‹, die Antonio de Ferraris gen. il Galateo gegen die berüchtigten Unsitten richtete, die unter Alexander VI. (1492-1503) an der Kurie herrschten, gehört zu den Vorformen des ›Julius exclusus‹. Galateo steigert die Kritik zur Blasphemie, wenn er sie gegen das Paradies und gegen Petrus selbst richtet. »Deine Kleider waren die eines Fischers; du hattest kaum eine Kappe auf dem Kopf; jetzt stolzierst du im Schmuck von Diademen voll Edelsteinen herum«, wirft der Eremit dem Apostel vor¹⁸¹. Nördlich der Alpen hinterließen Lukians ›Totengespräche‹ ihre Spuren in den Werken von Ulrich von Hutten, Hans Sachs und anderen. Ein mittelalterliches Vorbild für die ironische Kritik an der Kirche, die im ›Julius Exclusus‹ geübt wird, bildet der launige Spott der Narrenspiele, die in der Zeit von Karneval oder Weihnachten (messe de l'âne) durchaus mit Billigung der Kirche stattfanden. An Fastnacht 1512 wurde in Paris mit königlichem Privileg eine Posse aufgeführt, bei der die Kirche in Begleitung von Allegorien des Vertrauens (›Confiance‹) und der Gelegenheit (›Occasion‹) als zänkisches Weib auftrat, das jedem Widerstand gegen den Anspruch, weltliche und geistliche Gewalt bei sich zu vereinen, mit dem Anathema begegnete¹⁸². Der ›Julius exclusus‹ ist sicher durch die vielen Schriften beeinflusst, die den Kontrast zwischen der Armut der tugendhaften Urkirche und dem Reichtum der modernen Kirche ansprachen. Nördlich der Alpen war die bekannteste Abhandlung zu diesem Thema die ›Germania‹ des Enea Silvio Piccolomini. Anscheinend bezieht sich Erasmus direkt darauf. In der ›Germania‹ vertreten die Deutschen ähnliche Argumente, wie sie Erasmus Petrus in den Mund legt, und Enea versucht sie zu entkräften in einem Geist, der letztlich demjenigen des Julius II. bei Erasmus gleicht, wenn auch der Ton bei Enea ungleich moderater und die Argumentation bedachtsamer ist.

Trotz aller Heftigkeit der Attacken gegen Julius II. sollte man Erasmus als weltläufigen Humanisten, der er war, vielleicht nicht zu grundsätzlich nehmen. In seinen Angriffen gegen Julius II. spielt auch wieder der Haß des Literaten gegen den Mangel an literarischen Ambitionen bei diesem Papst eine Rolle: »Nur in einem unterscheidest du dich von Julius Caesar: daß du, der du nicht von Adel bist, den Wein statt Bildung liebst«, schmäht sein zitiertes Epigramm Julius II.¹⁸³ Den Neubau der Peterskirche führt Erasmus in den ›Colloquia familiaria‹ bei aller Kritik an verschwenden-

derischen Kirchenstiftungen nicht als Beispiel für Verschwendung an. In der Widmung eines seiner Werke an Papst Leo x. rühmt er ihn sogar indirekt: »Schon sehe ich, wie Männer, die durch ihren Geist herausragen, oder mächtige Könige dem neuen Salomon Marmor, Elfenbein, Gold und Gemmen zum Bau des Tempels bringen« (1518)¹⁸⁴.

Empörung gegen den Ablasshandel

Im 16. Jahrhundert wandte sich die Kritik nördlich der Alpen in erster Linie gegen den Ablasshandel und gegen die Sonderabgaben, die erhoben wurden, um den Neubau der Peterskirche zu finanzieren¹⁸⁵. Von Anfang an wurde der Neubau der Peterskirche, wie wir sahen, mit Ablassgeldern finanziert, ganz gemäß dem Rat Macchiavellis, daß ein Herrscher nur dann großzügig in finanziellen Angelegenheiten sein soll, wenn er fremdes Geld ausgibt: »Es kommt darauf an, ob ein Herrscher seine Aufwendungen mit eigenen Mitteln und den Mitteln seiner Untertanen bestreitet oder aus dem Gut anderer Leute. Im ersten Fall muß er sparsam sein, im zweiten Fall darf er keine Gelegenheit zur Freigebigkeit vorübergehen lassen«, heißt es in dem Traktat über den Fürsten, das Machiavelli 1516 Lorenzo Medici, dem Schützling Leos x., widmete und das zu Beginn der Gegenreformation auf den Index gesetzt wurde¹⁸⁶. Die Kritik am Ablass hatte eine alte Tradition und nahm im Laufe der Zeit zu. Aber sie erhielt besonderen Antrieb durch die Bulle »Sacrosanctis salvatoris«, mit der Leo x. 1515 wieder einmal Ablass für den Neubau der Peterskirche ausschrieb. Die ganzen Umstände, die sich mit dieser unseligen Bulle verbanden, waren extrem fragwürdig.

Nachdem Leo x. zu Beginn der Bulle die Sorge um das Heil seiner Herde bekundet hat, erläutert er, daß es nötig geworden sei, die Peterskirche zu erneuern, da sie – das bekannte Argument – durch ihr Alter ruinös und schwarz vor Schmutz sei. Sein Anliegen sei, das großartige Werk, das Julius II. mit unglaublichem Aufwand begonnen habe, weiterzuführen und, so Gott wolle, zu vollenden, wie es der Majestät des hehren Tempels gebühre und der Würde der Christenheit zuträglich sei¹⁸⁷. Die Anweisung, die den Unterkommissaren zur Ausführung des Ablasses gegeben wurde, schreibt vor, daß die Prediger und Beichtväter die Gläubigen immer wieder nachdrücklich auf den »notwendigen Grund« hinweisen sollen, der den Papst veranlaßt habe, so großzügigen Ablass auszuschreiben, und sie leitet ausführlich dazu an, wie dies zu geschehen habe. Die Gläubigen sollen erfahren, warum der Bau mit einzigartigem Aufwand konzipiert ist und warum er unbedingt vollendet

werden muß: »nemlich weil die Kirche St. Petri und Pauli, welche die vornehmste in der gantzen Welt ist, von dem Papst Julio gottseligen Andenckens biß auf den Grund niedergerissen worden, in der Meynung und Absicht eine andere neue zu bauen, welche wie sichs gebühret, ihres gleichen in der Welt nicht haben darff, weil sie das Haupt der anderen ist, und bey ihr des Pabsts als Gottes Stadthalters, der auch mit Christo einen Richt-Stuhl hat, Residentz sich findet, auch in derselben verschiedene Körper, fürnemlich aber besagter sel. Apostel Petri und Pauli, und unzehlicher Märtyrer und anderer Heiligen gelegen sind, welche Körper wegen dieses Ruins von Regen und Hagel beständig verunehret werden. In Betrachtung dessen könnte ohne große Schmach gegen S. Heiligkeit und der gantzen Christenheit dieser Klotz nicht länger ungestalt und dem Regen so unterworffen bleiben«^{187a}.

In Wahrheit gab nicht die Peterskirche den Anlaß für die Initiative, sondern der Bedarf an gewaltigen Geldmengen, die der Kardinal Albrecht von Brandenburg brauchte, um die Anerkennung seiner beispiellosen Anhäufung von Pfründen zu finanzieren¹⁸⁸. Die Hälfte der Ablassgelder war für dieses an sich schon bedenkliche Exempel von Simonie bestimmt. Die andere Hälfte ging nach Rom. Aber sie scheint, soweit man aus den erhaltenen Abrechnungen ersehen kann, durch undurchsichtige Kanäle geflossen zu sein und nur zu einem unbestimmten Teil bei der Bauhütte von St. Peter angekommen zu sein¹⁸⁹.

Der lahme Gang der Arbeiten erweckte den Eindruck, als kümmerten sich die Nachfolger Julius' II. nicht wirklich um den Neubau. Das berichtet ausdrücklich Johann Fichard aus Rom (1536)¹⁹⁰. So war es nur natürlich, wenn man bezweifelte, daß die Spenden wirklich für den Neubau der Peterskirche verwendet würden. In ganz Europa kursierten Gerüchte über den Verbleib der Ablassgelder. Der Florentiner Historiker Francesco Guicciardini (1483-1540) verbreitete, Leo x. wende sie seiner Schwester Maddalena zu; der deutsche Reformator Ulrich von Hutten mutmaßte, nachts würden die Steine von der Baustelle der Peterskirche zum Palast des päpstlichen Nepoten Giulio Medici gebracht¹⁹¹. In England behauptete Christopher St. German (1460?-1540/41), es sei offenkundig, daß die Ablassgelder nie ihr Ziel erreichen würden¹⁹². Luther deutete in seinem Schreiben »An den christlichen Adel deutscher Nation« (1520) ähnliches an¹⁹³. Paolo Giovio berichtet schließlich von dem Gerücht, Leo x. habe das Geld teilweise zur Ausschmückung des Papstpalastes abgezweigt, damit der Papst besser und würdiger als der Hl. Petrus wohne¹⁹⁴.

Dieser Ablass war nur ein Teil der im ganzen unwirtschaftlichen und verschwenderischen Finanzpolitik, die typisch für das Pontifikat Leos X. ist. Selbst aus dem engsten Kreis der Kurie erhoben sich gegen diese Ablasspraxis Bedenken. Egidio da Viterbo brachte sie in seiner Grabrede auf Leo X vor¹⁹⁵. Um so mehr wurde die Ablasspraxis nördlich der Alpen angeprangert. Am höchsten schlugen die Wogen in Deutschland, denn dort nahm sie die schlimmsten Formen an.

Seit der Ablass von 1515 feilgeboten wurde, erhob Luther oft seine Stimme dagegen. Der Reklame, die der Unterkommissar Tetzl für den Ablass machte, hielt er in den Wittenberger Thesen (1517) entgegen: »Wenn der Papst wüßte, wie die Ablassprediger das Geld erpressen, würde er die Peterskirche lieber zu Asche verbrennen, als sie mit Haut, Fleisch und Knochen seiner Schafe aufzubauen«¹⁹⁶. Oder anders herum gefaßt: »Warum baut der Papst, der heute vermögender als der reichste Crassus ist, nicht wenigstens diese eine Peterskirche lieber mit seinem eigenen Geld als mit dem seiner Gläubigen?«¹⁹⁷ Im »Sermon von Ablass und Gnade« (1518) meinte Luther, besser sei es, »das gute Werk einem Bedürftigen zu erweisen, als daß zu einem Gebäude gegeben wird, auch viel besser als der Ablass«¹⁹⁸. Die Reihe von Luthers Klagen gegen die Ausbeutung der Gläubigen wegen des Neubaus der Peterskirche ließe sich lange fortsetzen.

Besonderes Interesse verdient noch ein Disput aus dem Jahr 1518, weil Luther dort den Sinn von Kirchenbauten anspricht. Er begegnet der Vorstellung, die Peterskirche gehöre der ganzen Christenheit mit dem Argument, daß sie den Deutschen gewöhnlich nichts nutze. Ihr Nutzen hat für ihn nichts mit dem öffentlichen Auftreten der Kirche zu tun. Ein Kirchenbau dient nach seiner Meinung nur als Raum für die Gemeinde beim Gottesdienst: »Unsere Kirchen sind uns nützlicher und nötiger, denn wir können nicht alle zur Peterskirche kommen, um das Wort Gottes zu hören und die Sakramente zu empfangen, was der einzige Grund dafür ist, das man baut. Besser wäre es, die Peterskirche würde nicht gebaut, als daß unsere Pfarrkirchen verkommen. Das passiert nämlich, wie wir sehen und beklagen, während die Subsidien von allen unseren Kirchen abgezogen werden für Ablässe zum Bau der unersättlichen Peterskirche. Über jene kalt kasuistischen Gründe, die dafür geltend gemacht werden, nämlich daß die Peterskirche der ganzen Christenheit gehöre, darüber lachen die Deutschen, und das mit Recht« (1518)¹⁹⁹.

Über die Erscheinung von christlichen Kirchen stimmten die Reformatoren Luther, Calvin und Zwingli darin

überein, daß sie »bequem« für die Gemeinde, das meint: praktisch für die Teilnahme am Gottesdienst, und »würdig« für den Anlaß sein sollten. Luxus und übersteigerte Dimensionen lehnten sie alle ab. Letztlich, meinte Luther, würde der Teufel einen »Säustall«, in dem gebetet wird, mehr fürchten als alle die »hohen, großen, schönen Kirchen, Türme, Glocken, die irgend sein mögen«. Kirchen, die nicht mehr für den Gottesdienst benötigt würden, solle man abbrechen. Unpraktisch fand Luther, wie er am Beispiel des Kölner Doms darlegt, speziell Kirchen mit großer Höhe und doppelten Seitenschiffen, die von Reihen enggestellter Säulen abgetrennt sind, so daß man von dort aus kaum noch Altar und Kanzel wahrnehmen kann. Sein Fazit, wohl noch mit Bezug auf die Konstantinische Basilika: »Sanct Peters Münster zu Rom. Coloniae el Ulm templa sunt amplissima et inopposita« (1538)^{199a}.

Um die gleiche Zeit, als Luther den Text von 1518 verfaßte, beobachtete der Sekretär des Kardinal Luigi von Aragon, Antonio de Beatis, das Verhalten der Deutschen in Kirchen und ihre Aktivitäten im Kirchenbau und verglich beides mit italienischen Verhältnissen. Auch nach seinen Erfahrungen waren die Kirchen für die Deutschen mehr als für die Italiener nur für den Gottesdienst bestimmt: Er berichtet, in Deutschland einschließlich der Niederlande laufe man da nicht herum, wie es in Italien selbst während der Messen üblich sei, unterhalte sich nicht über Geschäfte und feiere nicht, sondern alle achteten nur darauf, den Gottesdienst anzuhören und auf Knien ihr Gebet zu verrichten. Andererseits sah er die Kirchen in Deutschland nicht in so elendem Zustand wie Luther. Im Gegenteil fand er, die Deutschen bauten so viele Kirchen neu, daß ihn Neid erfasse im Angesicht der vielen Kirchen, die seine Landsleute aus Unfrömmigkeit herunterkommen oder verfallen ließen^{199b}.

Die anderen großen europäischen Nationen, wie Frankreich, Spanien und England, verfügten über eine zentrale Gewalt, die stark genug war, um sich den Exzessen des Ablasswesens zu widersetzen. Daher gab es dort weniger Grund für Kritik im breiten Volk. Die Landesherren traten als Opposition zur Kirche auf. So ließ Ludwig XII. von Frankreich während seiner Auseinandersetzungen mit Alexander VI. und Julius II. Münzen prägen mit dem Motto: »Ich werde den Namen Babylons verwüsten« (»Perdam Babylonis nomen«)²⁰⁰. In seinem Auftrag schmähete der prominente Humanist Jean Lemaire de Belge Julius II. als brutalen, gottvergessenen Priester²⁰¹. Schon 1508 wird vom Widerstand der spanischen Regierung gegen die Abführung von Geldern für den Neubau der Peterskirche be-

richtet²⁰². In England verband sich die Kritik an der Ablasspraxis mit der Opposition gegen den sogenannten »peter pense«, den das Land nach Auffassung der Kurie verpflichtet war, regelmäßig an die Kurie abzuführen²⁰³. Die Engländer empfanden den Tribut als unrechtmäßig, wie Thomas Morus darlegte, weil ihr Land souverän und unabhängig vom Hl. Stuhl sei²⁰⁴. Heinrich VIII. schaffte den »peter pense« 1534 endgültig ab. Christopher St. German erschien der Verkauf von Ablass, der angeblich für den Neubau der Peterskirche dienen sollte, als ein Grund für die neue Entfremdung zwischen Volk und Kirche. Er berichtet, vielen erscheine eher Habgier als Sorge um das Seelenheil des Volkes als das wahre Motiv für den Verkauf des Ablasses, zumal da sich herausgestellt habe, daß er in Wahrheit nicht der Peterskirche zugute käme²⁰⁵.

Desinteresse an Kunstfragen bei den Protestanten

Gegenüber der Macht- und Geldgier der Kirche traten andere Kriterien als Zielscheibe der Kritik zurück. Für die Spiritualisten stand schon im Mittelalter die bildende Kunst als Medium, das auf die Sinne wirkt, grundsätzlich im Gegensatz zum Heiligen, das sie als eine Sphäre der geistigen Verinnerlichung verstanden. Daher sprachen sich manche von den Reformatoren prinzipiell gegen christliche Kunst aus, aber durchaus nicht alle, besonders Luther nicht, und nicht einmal für Zwingli war das ein zentrales Thema²⁰⁶. Kritik an der Verweltlichung der Kunst im Sinn Savonarolas erhob sich, soweit ich sehe, nur selten nördlich der Alpen.

Der Abbruch der alten Peterskirche ließ Luther offenbar kalt. Im gleichen Jahr 1510, in dem Cortesi vom flammenden Widerstand gegen den Neubau der Peterskirche berichtet, weilte Luther in Rom. Aber er notierte nichts dazu²⁰⁷. Ebenso wenig interessierte der Abbruch Erasmus. Im »Julius exclusus« kommt er nicht vor. Generell berührte diese Angelegenheit die Reformatoren nördlich der Alpen wenig. Um mit Luther zu reden, es war ja nicht ihre Kirche.

Die Kritik an der Verweltlichung der Kunst war, ähnlich wie das Lob der Kunst als Zeichen von Würde, eher Sache der Italiener. Das gleiche gilt für die Trauer über den Abbruch der alten Peterskirche. Alle zitierten Stellungnahmen dazu zeugen wohl von dem besonderen Interesse an Kunst, das damals speziell in Italien verbreitet war. Nördlich der

Alpen traten solche Themen in den Hintergrund. Dennoch wurden die Lutheraner in Italien seit dem Beginn der Gegenreformation polemisch gegen Kunst eingesetzt, wenn sie Mißfallen erregte. Michelangelo war ein beliebtes Opfer dieser Strategie, und sein Beispiel lehrt, wie weit der Bogen dabei gespannt werden konnte. Entweder wurden die Lutheraner als Wächter der Moral hingestellt. So warnte Pietro Aretino vor dem Skandal, den die Nuditäten in Michelangelos »Jüngstem Gericht« bei den Lutheranern auslösen könnten, wenn das Bild als Stich verbreitet würde (1546)²⁰⁸. Oder die Lutheraner galten als Erfinder unmoralischer künstlerischer Einfälle. So hieß es 1549 bei einer Polemik gegen ein Werk Michelangelos, der dabei als »Erfinder der Schweinereien« angesprochen wird²⁰⁹.

Eines der wenigen Beispiele für moralische Kritik von der Seite der Lutheraner, wie sie Aretino androhte, betrifft den Neubau von St. Peter: 1516 meinte der Wormser Kanoniker Karl von Bodmann, daß das Motiv für diese Unternehmung »kein guter Geist des Evangeliums, sondern ein Geist verweltlichter Künste sei, der dem christlichen Volke keinen Segen bringen, vielmehr zu großem Schaden gereichen werde«²¹⁰. Einer der noch selteneren Vorfälle von Verweltlichung der Kunst im Umfeld der Reformation ereignete sich 1537 in Augsburg. Der Rat der Stadt ersetzte damals die Statue des Hl. Ulrich auf dem Brunnen vor dem Rathaus durch eine Statue des Neptun. Bischof und Domkapitel erhoben daraufhin beim Kaiser Klage, »daß die von Augsburg, als widersinnige Leute, S. Ulrichs, des heiligen Bischofs Bildnis ... verachter Weis hinweggetan und an derselben Statt des Abgotts Neptun Bildnis auf den Brunnen gestellt haben«. Allerdings hatte dieser Tausch wohl politische Gründe und wurde sogar von den katholischen Bürgern mitgetragen²¹¹. Im übrigen taten sich die Lutheraner weder durch Verbreitung unsittlicher Darstellungen, noch durch Anprangern moderner religiöser Darstellungen als unsittlich besonders hervor. Die Italiener benutzten sie anscheinend eher, um ihre eigenen Kunstinteressen zu unterstreichen. Für formale Belange zeigten die Reformatoren generell wenig Sinn. In einer Betrachtung über die Sitten der zeitgenössischen Italiener staunte Johannes Boehm 1520: »Maler, Bildhauer und Metallbildner bewundern sie mehr als Bauern; jedoch den letzteren gebührte bei den Alten bekanntlich das höchste Lob«²¹².

Verzeichnis der abgekürzt zitierten Literatur

- Alberti, L'architettura: L. B. Alberti, L'architettura. De re aedificatoria. Ed. G. Orlandi/P. Portoghesi, Mailand 1966.
- Alberti, Momus: L. B. Alberti, Momus seu de principe, Ed. M. Boenke, München 1993
- Black 1982: R. Black, Ancients and moderns in the Renaissance. Rhetoric and History in Accolti's »Dialogue on the preeminence of men of his own time«. In: Journal of the History of Ideas XLIII, 1982, S. 3-32.
- Condivi, Vita Michelangelo: A. Condivi, Vita di Michelangelo, Ed. E. Spina Barelli, Mailand 1964.
- Cortesi 1510: P. Cortesi, De cardinalatu, Rom 1510.
- Coulton 1953: G. G. Coulton, Art and the reformation, Cambridge 1953.
- Frommel 1976: C. L. Frommel, Die Peterskirche unter Papst Julius II. im Licht neuer Dokumente. In: Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte XVI, 1976, pp. 57-136.
- Garin 1961: E. Garin, La cultura filosofica del Rinascimento italiano. Florenz 1961.
- Manetti, Vita Nicolai v.: G. Manetti, Vita Nicolai v summi pontificis, Ed. L. A. Muratori, in: Rerum Italicarum Scriptores III 2, Mailand 1734, Sp. 921-946.
- O'Malley 1979: J. W. O'Malley, Praise and blame in Renaissance Rome. Rhetoric, doctrine, and reform in the sacred orators of the papal court, c. 1450-1521. Durham N. C. 1979.
- Pastor, Geschichte der Päpste: L. von Pastor, Geschichte der Päpste im Zeitalter der Renaissance, diverse Editionen Leipzig, dann Freiburg.
- Piccolomini, Germania: E. S. Piccolomini, Germania, Ed. A. Schmidt, Köln/Graz 1962.
- Vasari/ Milanese: G. Vasari, Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori, Ed. G. Milanese, Florenz 1906.

ANMERKUNGEN

- ¹ Die Meinungen zum Neubau der Peterskirche finden sich hauptsächlich in den historischen Abhandlungen über Rom und die Päpste der Renaissance, wie denjenigen von L. v. Ranke, F. Gregorovius, A. v. Reumont und bes. L. v. Pastor. Diese historischen Schriften und insbesondere Pastors »Geschichte der Päpste« geben auch einen gewissen Überblick über die verschiedenen Meinungen zum Neubau der Peterskirche. Sie bilden eine Grundlage für die vorliegende Abhandlung. Eine andere Grundlage bildet die Zusammenstellung der Quellen zum Neubau der Peterskirche in Frommel 1976. Zur Baugeschichte der Peterskirche vgl. F. Graf Wolff Metternich / C. Thoenes, Die frühen St.-Peter-Entwürfe 1505-1514, Tübingen 1987. Zuletzt bes. C. L. Frommel, San Pietro. In: Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo. Kat. Ausstlg. Venedig u. a. a. O. 1994, S. 399-423. Dort findet sich die weitläufige weitere Literatur. Neuerdings sind die Fragestellungen um den Neubau wieder in Bewegung geraten. Davon zeugen bes. auch die Schriften jüngerer Autoren wie von H. Hubert, O. Klodt (zuletzt in: Festschrift für Fritz Jacobs zum 60. Geburtstag. Münster 1996, S. 119-141) u. a. Vgl. dazu die in Druck befindlichen Akten des Kongresses über die Peterskirche, der 1995 in Rom stattfand. Dort habe ich bereits das Thema der vorliegenden Arbeit in kürzerem Umfang behandelt. Wegen der Weitläufigkeit unseres Themas kann im folgenden generell nur die wichtigste Literatur angeführt werden. Unterschiede und Parallelen zwischen der Kunsttheorie der Renaissance und den Maßstäben, die in anderen zeitgenössischen Schriftquellen angelegt werden, sind auch am Beispiel des Decorum dargelegt in H. Günther, »Insana aedificia thermarum nomine extracta«. Die Thermen in der Sicht der Renaissance. In: Hülle und Fülle. Festschrift für Tilmann Buddensieg, Alfter 1993, S. 251-283. Der Beitrag ist separat erschienen in Alfter 1994.
- ² »A uno principe, adunque, non è necessario avere in fatto tutte le soprascritte qualità, ma è bene necessario parere di averle. Anzi ardirò di dire questo, che, avendole e osservandole sempre, sono dannose; e parendo di averle, sono utili.... E gli uomini, in universali, iudicano più agli occhi che alle mani; perché tocca a vedere a ognuno, a sentire a pochi. Ognuno vede quello che tu pari, pochi sentono quello che tu se'«. N. Machiavelli, Il principe (1513), cap. XVIII. In: id., Tutte le opere, Ed. M. Martelli, Mailand 1993, S. 284.
- ³ Aristoteles, Politik 1314a 38-1314^b 17 ff.
- ⁴ »... est posterum cardinalium pulcherrimum amplissimumque collegium, qui apostolorum explent ordinem et pontifici, non praesidio modo maximis in rebus gerendis atque administrandis, sed etiam decori et ornamento esse videntur. Sunt archiepiscopi, episcopi, patriarchae, protonotarii aliique paene infiniti ordines, omnes maxima dignitate et auctoritate ad Dei cultum instituti et inventi, qui cum in unum vel ad sacrificium vel ad quamvis rem divinam obeundam coiverunt, et sedente pontefice maximo in augusta illa pontificum sede collocato cuncti ex ordine assederunt, ac divini illi hymni ac psalmi disparibus variisque vocibus decantantur, quis est tam inhumanus, tam barbarus, tam agrestis, quis rursus tam immanis, tam Deo hostis, tam expertus religionis, qui haec aspiciens audiensque non moveatur, cuius non mentem atque animum aliqua religio occupet et stupore perstringat et dulcedine quadam delinuat?« L. da Castiglione, Dialogus super excellentia et dignitate curiae Romanae. In: Prosatori latini del '400, Ed. E. Garin, Mailand/Neapel 1952, S. 19 f. Vgl. generell O'Malley 1979.
- ⁵ Cortesi 1510; K. Weil-Garris/J. F. D'Amico, The Renaissance cardinal's ideal palace: a chapter from Cortesi's »De Cardinalatu«. In: Studies in Italian Art and Architecture 15th through 18th centuries, Rom 1980, S. 45-119.

- ⁵⁸ «Ego semper aut nihil agendum aut honorifice magnificeque agendum quidquid agi oporteat existimavi. Quod si magnificentia ac splendor ubique honestus est, in aedificiis ipsis atque imprimis publicis non modo honestus mihi visus est sed necessarius. Da igitur operam ut quod divini honoris gratia fit, nostra cum ignominia non fiat». J. W. O'Malley, *Giles of Viterbo on church and Reform*, Leiden 1968, S. 135, Anm. 2.
- ⁶ Photius, *The homilies*, Ed. C. Mango, Cambridge/Mass. 1958, S. 186, 188.
- ⁷ Black 1982, Piccolomini, Germania, S. 99 ff.
- ⁸ «L'Architettura ancora nulla vale [...] se debitamente non è proportionata nè a l'occhio nè a l'abitare mai piace ne diletta. E ancora dici non essere sana. E si prova anche di templi in lo formationi e constructioni e di loro cori, l'armonia de li divini officii poco valere, se con la debita proportionione non sono dispositi». L. Pacioli, *De arithmetica, geometria, proportioni et proportionalità*, Venedig 1497 v1 1 (2).
- ⁹ E. Panofsky, *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, Hamburg 1924.
- ¹⁰ «Est pulchritudo, qua illud nostri capit. Est decor, quo nos quam dulciter amplexatur. Est odor, quo nos ad se attrahit et copulat. Est dulcedo, per quam illius gustamus suavitatem. Est splendor, in quo lux illa ineffabilis suam recognovit similitudinem. Est candidus ornatus, quo nos ille est candor lucis aeternae, speculum sine macula dei maiestatis et imago bonitatis illius nos insecnavit». A. Massari, *Vita precellentissime ecclesiae doctoris divi Aurelii Augustini*, Rom 1481, f. 192. E. Battisti, *I Comaschi a Roma nel primo Rinascimento*. In: *Arte e Artisti dei Laghi Lombardi I (Architetti e Scultori del '400)*, Como 1959, S. 7 f.
- ¹¹ J. Benzinger, *Invectiva in Romam. Romkritik im Mittelalter vom 9. bis zum 12. Jahrhundert*, Lübeck/Hamburg 1968. P. Brezzi, *Tra condanne ed esaltazioni. I giudizi sulla città e l'idea di Roma nel '400 e '500*. In: *Roma e l'Antico nell'Arte e nella Cultura del '500*, Rom 1985, S. 11-22.
- ¹² Garin 1961, S. 166-182 (*Desideri di riforma nell'oratoria del Quattrocento*).
- ¹³ M. Miglio, *Storiografia pontificia del '400*, Bologna 1975, S. 119-143 (*Vidi thiam Pauli papae secundi*).
- ¹⁴ L. Celier, *Alexandre VI et la réforme de l'église*. In: *Mélanges d'Archéologie et d'Histoire* xxvii, 1907, S. 65-124. Idem, *L'idée de réforme à la cour pontificale du concile de Bâle au concile de Lateran*. In: *Revue des Questions Historiques* lxxxvii, 1909, S. 418-435.
- ¹⁵ L. da Castiglionchio, *De curiae commodis*. Garin 1961, S. 171 f.
- ¹⁶ J. M. Mc Manamon, *The ideal Renaissance pope: funeral oratory from the papal court*. In: *Archivum Historiae Pontificiae* xiv, 1976, S. 9-70.
- ¹⁷ Poggio Bracciolini, *Adversus hypocrisim*, Lyon 1579, S. 18-20. Idem, *Opera*. Straßburg 1511, fol. 7r (*Historia disceptativa de avaritia*). Il Quattrocento. *L'Età dell'Umanesimo*, Ed. A. Tartaro/F. Tateo, Bari 1971, S. 74-76.
- ¹⁸ «Non profecto quod pauperum est, id cubiculariis et ministris impudentiae, spretis bonis atque egregiis viris, suppeditarent, ut jam quidem Neronem vestibus, Lucullum coenis, Sardanapalum deliciis, et flagitiosos atque impurissimos omnes omni infamia atque dedecore, mea sententia, superarint...» L. B. Alberti, *Opera inedita et pauca separatim impressa*, Ed. G. Mancini, Florenz 1890, S. 74 ff (Pontifex).
- ¹⁹ Alberti, *L'Architettura*, S. 629 (*De re aed. vii 13*).
- ²⁰ «Odi sumptuositatem. Delectant, quae ingenium ad venustatem et lepiditatem attulerit» Alberti, *L'Architettura*, S. 80z (*De re aed. ix 4*).
- ²¹ «An, obsecro, sceleribus his sacerdotes ac pontifices non eunt ipsi obviam? [...] Nulli de vera religione sunt minus solliciti, quippe quorum studium est ampliare rem familiarem, congerere pecuniam atque in saginandis corporibus occupari; et cum nimis improbe avaris sint omnes, nemo coenat lautius, nemo vestit elegantius». G. Pontano, *Dialoge*, übersetzt von H. Kieffer, München 1984, S. 88.
- ²² Garin 1961, S. 173. Black 1982, S. 81-84.
- ²³ Selmi, *Documenti cavati dai trecentisti circa al potere temporale della Chiesa*. In: *Rivista Contemporanea* xxx, 1862, S. 121 f.
- ²⁴ C. Erdmann, *Die Entstehung des Kreuzzugsgedankens*, Stuttgart 1935, S. 112, 131 ff., 212 ff. P. Partner, *The lands of St. Peter. The papal state in the middle ages and the early renaissance*, London 1972, S. 184 ff. Bernhard von Clairvaux, *De consideratione* iv 3 (6). Zur imperialen Stilisierung päpstlicher Zeremonien vgl. I. Herklotz, *Der Campus Lateranensis im Mittelalter*. In: *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* xxii, 1985, S. 1-43. Petrarca, *Let. fam.* vi 1 u. 3; xiv 1. Sen. ii 2; xiii 13.
- ²⁵ Partner 1972, loc. cit. Black 1982, S. 22. G. Leff, *The making of the myth of a true church in the later Middle Ages*. In: *Journal of Medieval and Renaissance Studies* I, 1971, S. 1-15. Ders., *The Apostolic ideal in later medieval ecclesiology*. In: *Journal of Theological Studies* N. S. xviii, 1967, S. 58-82. L. B. Pascoe/J. Gerson: *The «ecclesia primitiva» and reform*. In: *Traditio* xxx, 1974, S. 379-409. P. Stockmeir, *Causa reformationis und alte Kirche*. In: *Von Konstanz nach Trient*. München 1972, S. 1-13. Ders., *Die alte Kirche – Leitbild der Erneuerung*. In: *Tübinger theologische Quartalschrift* cxlvi, 1966, S. 385-480. Black 1982, S. 22 f.
- ²⁶ «Quam post Constantinum, qui non dotavit sed ditavit ecclesiam et superba sibi tradidit imperialis apicis ornamenta (pace cunctorum dictum sit), hi nostri praesules, quibus sicut aliis illis ducibus terrenae civitatis primo pecuniae, deinde imperii cupido crevit, postquam simulam, mel, et oleum comederunt et ornati sunt auro et argento et vestiti sunt bysso et pollimito et multicoloribus et decori facti sunt vehementer nimis et demum profecerunt in regnum, illam civitatem gloriosam abominabilem reddiderunt... ita ista divites corruptum pecunia mentes et bonos mores pene cuncta cum sua gloriosa rerum omnium opulentia destruxerunt». C. Salutati, *De saeculo et religione*, Ed. B. L. Ullman, Florenz 1957, S. 121-131. Il Quattrocento (wie Anm. 17), S. 44 f.
- ¹⁷ Black 1982, S. 27.
- ²⁸ «Fatemur, qui sibi ipsi vivere velit securissime paupertatem eligere; nam divitiae sine teste domino, et expeditus iter ad vitam facilius exequitur. At qui praesit aliis adundare oportet, nam eum preclare agere convenit». Piccolomini, Germania, S. 101.
- ²⁹ L. da Castiglionchio (wie Anm. 4), loc. cit. H. Baron, *Franciscan poverty and civic wealth*. In: *Speculum* xiii, 1938, S. 29 f.
- ³⁰ Coulton 1953, S. 328-344. J. Onians, *The last judgement of Renaissance architecture*. In: *Royal Society of Arts Journal* cxxviii, 1980, S. 701-720.

- ^{30a} Zu Ruhmsucht als Ideal in der italienischen Renaissance vgl. E. Zilsel, *Die Entstehung des Geniebegriffes*, Tübingen 1926, S. 120-130 (Kap. »Das Fehlen sachlicher Kulturideale«).
- ³¹ »Quid est quod te iactes quod templa et theatra non ad urbis ornamentum, sed ad gloriae cupiditatem et ineptam nominis posteritatem comparaveris?« Alberti, *Momus*, S. 404.
- ³² »Ma li tepidi hanno fatto tutto a rovescio, perchè dove ogni cosa è ordinata e debbasi fare per gloria di Dio, eglino hanno convertito ogni cosa in gloria loro e hanno fatto sua ogni cosa che doveva essere di Dio«. G. Savonarola, *Prediche italiane*, Ed. R. Palmarelli, Florenz 1930-35, III 1, S. 388. G. Gruyer, *Les illustrations des écrits de Jérôme Savonarole*, Paris 1879, S. 183-208.
- ³³ Vasari/ Milanese II, S. 371.
- ^{33a} So ein anonym Kaufmann des 14. Jh. *Consigli sulla mercatura di un anonimo trecentista*, Ed. G. Corti, in: *Archivio Storico Italiano* CXI, 1952, S. 118. Ähnlich Albertis »Vita anonyma« (L'autobiografia di Leon Battista Alberti, studio e edizione. Ed. R. Fubini/A. Menci Gallorini, in: *Rinascimento* II, 1972, S. 71) oder Gino Capponi: *Ricordi politici e familiari di Gino di Neri Capponi*, Ed. G. Folena, in: *Miscellanea di Studi offerte a Armando Balduino e Bianca Bianchi*, Padua 1962, S. 37. Und Gio. Morelli: *Medieval Trade in the Mediterranean World*, New York 1955, S. 423. R. A. Goldthwaite, *The building of Renaissance Florence*. Baltimore/London 1982, S. 77-83.
- ³⁴ »Magnificentiae nomen, cui tantum tribuis, vitium magis apud Christianos, quam virtutem prae se ferre videtur.« T. Maffei, *In magnificentiae Cosmi Medicei Florentini detractores*. In: *Deliciae eruditorum*, Ed. G. Lami, Florenz 1736-69, XIII, S. 150-168. E. H. Gombrich, *Norm and form. Studies in the art of Renaissance*, London 1966, I, S. 35-57 (The early Medici as patrons of art). A. D. Fraser Jenkins, *Cosimo de' Medici's patronage of architecture and the theory of magnificence*. In: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* XXIII, 1970, S. 162-170.
- ³⁵ »et quae posteritati summo studio commendari mereantur, quum in monasteriorum templorumque structuris Cosmi magnificentia divinam excellentiam ante oculos habuerit, et non quali in religiosos aut clericos, sed quanta in Deum pietate uti debeamus, quantaque gratia excogitarit.« T. Maffei (wie Anm. 34), S. 156.
- ³⁶ T. Foffano, *La costruzione di Castiglione Olona in un opuscolo inedito di Francesco Pizzolpasso*. In: *Italia Medioevale e Umanistica* III, 1960, S. 173-187.
- ³⁷ G. Manetti, *De saecularibus et pontificalibus pompis*. In: *Umanesimo e Esoterismo*, Ed. E. Battisti, Padua 1960, S. 310-320. Cf. G. Tanturli, *Rapporti del Brunelleschi con gli ambienti fiorentini*. In: *Filippo Brunelleschi. La sua opera e il suo tempo* I, Florenz 1980, S. 125-144.
- ³⁸ G. Rucellai, *Il zibaldone quaresinale*, Ed. A. Perosa, London 1960, S. 65.
- ³⁹ *ibidem*, S. 68-70.
- ⁴⁰ Manetti, *Vita Nicolai v.*; T. Magnuson, *Studies in Roman '400 architecture*, Stockholm 1958, S. 351-362. F. Pagnotti, *La vita di Niccolò scritta da Giannozzo Manetti*. In: *Archivio della Società Romana di Storia Patria* XIV, 1891, S. 411-436. L. Onofri, *Sacralità, immagine e proposte politiche: La »Vita« di Niccolò v di Giannozzo Manetti*. In: *Humanistica Lovaniensia* XXVIII, 1979, S. 27-77.
- ⁴¹ Alberti, *L'architettura*, S. 75 (De re aed. I 10), S. 999 (De re aed. x 17). G. Urban, *Zum Neubauprojekt von St. Peter unter Papst Nikolaus v.* In: *Festschrift für Harald Keller*, Darmstadt 1963, S. 131-173.
- ⁴² C. W. Westfall, *In this most perfect paradise*. Alberti, Nicholas V, and the invention of conscious urban planning in Rome, 1447-55, University Park, Penn./London 1974. C. Burroughs, *A planned myth and a myth of planning: Nicholas V and Rome*. In: *Rome in the Renaissance: the City and the Myth*. Binghamton 1982, S. 197-207. C. Mack, *Nicholas the fifth and the rebuilding of Rome: reality and legacy*. In: *Light on the Eternal City: Recent Observations and Discoveries in Roman Art and Architecture*. University Park 1987, S. 31-56. C. Smith, *Architecture in the culture of early humanism*, New York/Oxford 1992, S. 190 f.
- ⁴³ G. Manetti, *De saecularibus* (wie Anm. 37), S. 311.
- ⁴⁴ G. Manetti, *De dignitate et excellentia hominis*, Ed. H. Lepin, Hamburg 1990, S. 58 f.
- ⁴⁵ J. Onians (wie Anm. 30), S. 701-720. C. Smith (wie Anm. 42), S. 40-53. H. Günther (wie Anm. 1).
- ⁴⁶ Manetti, *Vita Nicolai v.*, Sp. 945-960. C. D'Onofrio, *Visitiamo Roma nel Quattrocento*, Rom 1989, S. 54-59.
- ⁴⁷ »... vere puto gratius esset Petro et Deo acceptius, quod in hac evidenti necessitate fideique periculo ornamento Basilicae Salvatoris et Apostolorum Petri et Pauli conflarentur et distraherentur pro tuitione Christianae religionis, quam si omnes ecclesiae Urbis et Orbis, turres et palatia fabricarentur auro mundo et componerentur lapidibus pretiosis«. Giovanni da Capestrano, *Brief an Calixtus III*. L. Wadding, *Annales Minorum*, Rom 1931, XII, S. 286. Pastor, *Geschichte der Päpste* I (1925), S. 558 Anm. 4. C. D'Onofrio (wie Anm. 46), S. 54.
- ⁴⁸ »Id dicam, Teucros si victoriam consequuntur, brevi Italia poturos... ad hoc incita et hortare summum Pontificem, unicum fidei caput. Nam omnes in eum respiciunt; et sicut alias ad te amice scripsi, hortare ut cesset ab impensa aedificandi, quam, ut tecum vera loquar, omnes non culpant hoc tempore, sed de-testantur«. Poggio Bracciolini, *Epistolae*, Ed. T. Tonelli, Florenz 1832, epist. XI 6 (an Pietro de Noceto). Pastor, *Geschichte der Päpste* I (1925), S. 558 Anm. 4. Vgl. M. Miglio, *Una vocazione in progresso: Michele Canensi, biografo papale*. In: *Studi Medievali* XII, 1971, S. 489.
- ⁴⁹ Poggio Bracciolini, *Epist.* (wie Anm. 48), epist. XIII 8. G. Voigt, *Die Wiederbelebung des classischen Alterthums*, Berlin 1893 II, S. 65, 72 f.
- ⁵⁰ M. Vegio, *De rebus memorabilibus basilicae S. Petri Romae*. In: *Acta Sanctorum*, Jun. VII, S. 80 f.
- ⁵¹ Alberti, *L'architettura*, S. 545 (De re aed. VII 3): »Et vetustatem non minus auctoritatis, quam ornamentum dignitatis afferre templis arbitramur«. Zur Konservierung von S. Giacomo: H. Günther, *Geschichte einer Gründungsgeschichte. San Giacomo di Rialto, San Marco und die venezianische Renaissance*. In: *Per assiduum studium scientiae adipisci margaritam*. Festgabe für Ursula Nilgen zum 65. Geburtstag, St. Ottilien 1997, 231-260.
- ⁵² E. Battisti, *Rinascimento e Barocco*, Turin 1960, S. 72-95 (Roma apocalittica e re Salomone).
- ⁵³ »Quibus quidem nos caussis, non ambitione, non pompa, non inani gloria, non fama, non diuturniori nominis nostri propa-

gatione, sed majori quadam Romanae Ecclesiae auctoritate, et ampliori Sedis Apostolicae apud cunctos Christianos populos dignitate ac certiori usitatarum persecutionum evitacione, talia tantaque aedificia mente et animo conceperamus». Manetti, Vita Nicolai v., loc. cit.

⁵⁴ »Romanae namque Ecclesiae auctoritatem maximam ac summam esse, ii solent intelligunt, qui originem et incrementa sua ex literarum cognitione perceperunt. Ceterorum vero cunctorum populorum turbae literarum ignarae, penitusque expertes, quamvis a doctis et eruditis viris, qualia et quanta illa sunt, crebro audire, eisque tamquam veris et certis assentiri videantur, nisi tamen egregiis quibusdam visis moveantur, profecto omnis illa eorum assensio debilibus et imbecillis fundamentis innixa, diuturnitate temporis ita paulatim elabitur, ut plerumque ad nihilum recidat. At vero quum illa vulgaris opinio doctorum hominum relationibus fundata, magnis aedificiis perpetuis quodammodo monumentis ac testimoniis paene sempiternis, quasi a Deo fabricatis, in dies usque adeo corroboratur et confirmatur, ut in visis posterisque illarum admirabilium constructionum inspectores continue traducatur; ac per hunc modum conservatur et augetur, atque sic conservata et aucta, admirabili quadam devotione conditur et capitur«. Manetti, Vita Nicolai v., loc. cit.

⁵⁵ »ipsa templi facies commotionem mentis et religionis quandam reverentiam excitat intrantibus«. Pius II., Commentarii, Ed. A. van Heck, Vatikanstadt 1984, S. 551.

⁵⁶ »His de rebus velim quidem templo tantum adesse pulchritudinis, ut nulla spes ne cogitari uspiam possit ornatio; et omni ex parte ita esse paratum opto, ut qui ingrediantur stupefacti exhorrescant rerum dignarum admiratione, vixque se contineant, quin clamore profiteantur, dignum profecto esse lucum deo, quod intueantur«. Alberti, L'architettura, S. 545 (De re aed. VII 3).

⁵⁷ »questi canti e inni della Chiesa [...] commuovonmi a certa non so quale io la chiami lentezza d'animo piena di riverenza verso di Dio«. L. B. Alberti, Profugiorum ab aerumna libri. In: Idem, Opere volgari, Ed. C. Grayson, Bari 1966 II, S. 108.

⁵⁸ Alberti, L'architettura, S. 446 (De re aed. VI 2).

⁵⁹ »Ac velim quidem eiusmodi esse urbis murum, ut eo spectato horreat hostis et mox diffidens abscedat«. Alberti, L'architettura, S. 538 (De re aed. VII 2)

⁶⁰ »Nam cum perspicuum sit indoctam hominum multitudinem sensu solere magis quam ratione meditata duci, satis sciri potest eam cum sumptuosas senatorum aedes spectando admiratur perfacile solere ab iniuria revocari ...«. Cortesi 1510. K. Weil-Garris/J. F. D'Amico (wie Anm. 5), S. 89.

⁶¹ W. Braunfels, Mittelalterliche Stadtbaukunst in der Toskana, Berlin 1966, S. 45 ff.

⁶² G. Philandrier, In Decem Libros M. Vitruvii Pollionis De Architectura Annotationes, Rom 1544.

⁶³ »Licet vero eam extructionum insaniam a luxu sicut diximus profectam sciamus, ipsa tamen nonnullos principes bene et utiliter usos esse videmus. Quod dum popu. Ro. in eas conveniens aedes lavat et ludit, colludentes spectat et interim hyeme frigora, aestate caumata mitigat, quietiorem ubique civitatis statum reddit. Qua ratione circos, theatra, amphitheatra a principio instituta, suo ostendimus loco«. F. Biondo, Roma instaurata II 3-4. H. Günther (wie Anm. 1).

⁶⁴ E. Müntz, Les arts à la cour des papes, Paris 1878-79 II, S. 44-48.

⁶⁵ So wurde z. B. S. Petronilla, die spätantike Rotunde, die direkt an das alte Querhaus der Peterskirche anschloß, unter Pius II. 1463-64 und unter Ludwig XI. von Frankreich 1491 restauriert und baulich verändert; Michelangelo schuf seine Vatikanische »Pietà« für S. Petronilla. T. Alpharanus, De basilicae Vaticanae antiquissima et nova structura. Ed. D. M. Cerrati, Rom 1914, S. 136 Anm. 1. E. Müntz (wie Anm. 64), S. 237, 287. H. Koethe, Zum Mausoleum der weströmischen Dynastie bei Alt-St. Peter. In: Römische Mitteilungen XLII, 1931, S. 13. C. Samaran, Jean de Bilhères-Lagraulas Cardinal de St.-Denis, Paris 1921, S. 78. P. La Croix, Mémoire historique sur les institutions de la France à Rome, Paris 1892, S. 270-285. K. Weil-Garris Brandt, Michelangelo's »Pietà« for the Capella del Re di Francia. In: Il se rendit en Italie. Festschrift für André Chastel, Paris/Rom 1987, S. 78 f.

⁶⁶ »Hic urbem Romam multis ac maximis aedificiis mirum in modum exornavit, cuius opera si compleri potuissent, nulli veterum imperatorum magnificentiae cessura videbantur, sed iacent adhuc aedificia sicut ruinae murorum ingentes«. E. S. Piccolomini, Opera quae extant omnia, Basel 1571, S. 458 f. (De Europa). E. Müntz (wie Anm. 64) I, S. 71. R. Rubinstein, Pius II and roman ruins. In: Renaissance Studies II, 1988, S. 202.

^{66a} Franc. Griffolini zu Nikolaus v. R. Black 1982, S. 23 f. – Grabrede auf Sixtus IV. Mc Manamon 1976 (wie Anm. 16), S. 50.

⁶⁷ Die Panegyrik auf Sixtus IV. ist zusammengestellt bei T. Buddensieg, Die Statuenstiftung Sixtus' IV. im Jahre 1471. In: Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte XX, 1983, S. 33-73. Kommentar dazu: H. Günther (wie Anm. 1), S. 261 f.

⁶⁸ So der englische Humanist Robert Flemmyng. T. Buddensieg (wie Anm. 67), S. 62.

⁶⁹ Frommel 1976, S. 92, Dok. 12-14.

⁷⁰ C. L. Frommel, »Capella Iulia«: Die Grabkapelle Papst Julius' II. in Neu-St. Peter. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte XI, 1977, p. 26-62.

⁷¹ Frommel 1976, S. 97 f., Dok. 54.

⁷² Frommel 1976, S. 95, Dok. 26.

⁷³ Frommel 1976, S. 115, Dok. 256.

⁷⁴ Frommel 1976, S. 112, Dok. 216.

⁷⁵ Frommel 1976, S. 108 f., Dok. 160, 175.

⁷⁶ Condivi, Vita Michelangelo, S. 38 ff. G. Vasari, Le vite de' più eccellenti architetti, pittori e scultori italiani, 1550, Ed. C. Frey, Berlin 1887, S. 598 f., 628 f. Vasari/Milanesi VII, S. 162 ff. Frommel 1976, S. 87 ff., Dok. 4 ff.

⁷⁷ Ausführlicher werde ich über Michelangelos Projekt für das Julius-Grab in den Akten des Kongresses »La chapelle funéraire et la tombe monumentale à la Renaissance«, Centre d'Études sup. de la Renaissance, Tours 1996, handeln.

⁷⁸ G. Vasari, Le vite 1550 (wie Anm. 76), S. 63.

⁷⁹ Ausführlicher werde ich über das Thema »Christliche Scham und ideale Nacktheit« in den Akten des Kongresses »Religion, Literatur, Künste«, Institut für Dogmatische und Ökumenische Theologie, Innsbruck 1997, handeln.

⁸⁰ Alberti, L'architettura, S. 608 (De re aed. VII 10).

⁸¹ Fra Girolamo Savonarola, Prediche italiane ai fiorentini, Ed. F. Cognasco, Perugia/Venedig o. J. (1930), S. 161 ff. R. M. Steinberg, Fra Girolamo Savonarola. Florentine art and Renaissance historiography, Athens/Ohio 1976.

- ⁸² E. Tietze-Conrat, Michelangelo, Pietro Aretino and the «Last Judgement». In: *Art Bulletin* xxv, 1943, S. 154-156. M. W. Roskill, Dolce's «Aretino» and venetian art theory of the cinquecento, New York 1968, S. 27. R. De Maio, Michelangelo e la controriforma, Rom/Bari 1978, S. 18-63.
- ^{82a} «il quale era d'animo grande e risoluto, ed intendeva tanto, che non meno guidava e reggeva gli artisti, ch'egliino lui: la qual cosa fa che le imprese grandi si conducono facilmente a fine, quando il padrone intende da per sè, e come capace può risolvere subito; dove uno irresoluto ed incapace, nello star fra il sì e il no, fra varj disegni e opinioni, lascia passar molte volte inutilmente il tempo senza operare». Vasari/Milanesi III, S. 100.
- ⁸³ H. Günther, Sforzinda. Eine Idealstadt der Renaissance. In: *Alternative Welten in Mittelalter und Renaissance*, Düsseldorf 1988, S. 231-258.
- ⁸⁴ «Ogni pittore dipinge, come si suole dire, in fondo se stesso [...] Non che esso rappresenterebbe in ogni effigie se stesso, siccome dipinge anche altre cose. Ma in quanto che è pittore, dipinge secondo il suo concetto proprio». Fra Girolamo Savonarola, *Prediche sopra Ezechiele*, Ed. R. Ridolfi, Rom 1955 I, S. 343.
- ⁸⁵ «Diana inventuram se optimum quendam architectum pollicita est, sed negare id genus artificum velle imperitis censoribus subesse, ne quod arte ab se elaboratum sit alii, ut aliquid fecisse videantur, mutando vitent atque depravent.» Alberti, *Momus*, S. 272.
- ⁸⁶ A. Chastel, *Art et humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique*, Paris 1961, S. 102 f. P. Barolsky, *Why Mona Lisa smiles and other tales by Vasari*, Pennsylvania 1991.
- ⁸⁷ M. Kemp, «Ogni dipintore dipinge se»: A neoplatonic echo in Leonardo's art theory? In: *Cultural Aspects of the Italian High Renaissance. Essays in Honour of Paul Kristeller*, New York 1976, S. 311-323.
- ⁸⁸ H. Günther, Leitende Bautypen in der Planung der Peterskirche. In: *L'Eglise dans l'Architecture de la Renaissance*, Paris 1996, S. 41-78.
- ⁸⁹ «L'architettura non deve disporre in tal guisa le sue fabbriche che sian opposte al costume del paese e delle persone». G. Guarini, *Architettura civile* I 3 (2), Mailand 1968, S. 12.
- ^{89a} «Ad huius templi formam omnia fere Turcarum templa sunt constructa». Zur Hagia Sophia, 1555/62. Ogier Ghislain van Boesbeeck, *Legationis Turcicae epistolae quatuor*. Ed. Z. von Martels, Hilversum 1994, S. 60 f.
- ⁹⁰ Egidio da Viterbo, *Historia viginti saeculorum*. Frommel 1976, S. 89 f., Dok. 8.
- ⁹¹ «negare id Iulius, immota oportere esse sacra dictitare, movere non movenda prohibere ... Nihilo serius Julius in sententia perstat, nihil ex vetere templi situ inverti, nihil e primi pontificis tumulo attractari, se passurum dicit, quid Caesaris obeliscum deeat, ipse viderit, se sacra prophanis, religionem splendori, pietatem ornamentis esse praepositurum cum scriptum non sit, tumulum in templo, sed templum in tumulo esse aedificandum». Egidio da Viterbo, Frommel 1976, S. 89 f., Dok. 8.
- ⁹² W. Schöller, Die rechtliche Organisation des Kirchenbaues im Mittelalter vornehmlich des Kathedralbaues, Köln/Wien 1989. W. Metternich, *Der Dom zu Limburg an der Lahn*, Darmstadt 1994. J. S. Ackerman, *Ars sine scientia nihil est. Gothic theory of architecture at the Cathedral of Milan*. In: *Art Bulletin* xxxi, 1949, S. 84-111.
- ⁹³ C. Thoenes, St. Peter als Ruine. Zu einigen Veduten Heemskercks. In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* II, 1986, S. 481-501.
- ⁹⁴ J. Shearman, Il «tiburio» di Bramante. In: *Studi Bramanteschi*, Rom 1974, S. 567-574.
- ⁹⁵ «Ea propter mitto oleas, ut sentias Julio successisse te, ut Numa pugnaci Romulo, ad quietem felici saeculo tuo restituendam et sacra beato otio excolenda, bonasque artes sapientia et liberalitate, quibus diis es persimilis, fovendas; curesque Numae hinc pacem tuis reddere, hinc sacra templis instaurare, hinc disciplinas, quae uni se tibi offerunt ...» Egidio da Viterbo, *Epistola xviii. ad Leonem x. veterum scriptorum et monumentorum historiarum ... collectio*. Ed. E. Martène/U. Durand, Paris 1724-33 III, 1259. F. X. Martin, Friar, reformer, and Renaissance scholar: Life and work of Giles of Viterbo (1469-1532), Villanova 1992, S. 352. J. W. O'Malley, *Giles of Viterbo: A reformer's thought on Renaissance Rome*. In: *Renaissance Quarterly* xx, 1967, S. 5. dort mit der unzutreffenden Angabe, Egidio habe Leo x. aufgefordert, Kirchen zu errichten. Gerade dies tut er in diesem Brief nicht. Allerdings in der «Historia viginti saeculorum» (Frommel 1976, S. 89, Dok. 8) fordert er Leo x. auf, den Neubau der Peterskirche zu vollenden.
- ⁹⁶ «In postremis autem ecclesiae et summi Pontificis curis Basilicae apostolorum Principis restauratio reponenda non fuerit. Cuius aedis vastitas et neglecta ruina maxima impietatis et ingratitude arguere nos potest erga eum, qui vera fuit fidei petra rerumque nostrarum amplissimum columen et fundamentum». Egidio da Viterbo, *Promemoria ad Hadrianum P. vi. de depravando statu R. Ecclesiae et quomodo reformari possit atque debeat* In: C. Höfler, *Analecta zur Geschichte Deutschlands und Italiens*. In: *Abhandlungen der K. Akademie der Wissenschaften München*, Hist. Cl. VI 3, 1846, S. 74. Zum Einfluß von Effizienz bei der Ausführung von Bauprojekten als Kriterium hoheitlicher Leistungsfähigkeit auf das Ansehen von Bauherrn im Mittelalter vgl. M. Warnke, *Bau und Überbau*, Frankfurt 1976, S. 23 f.
- ⁹⁷ «l'eglise de Saint Pierre qui estoit du tout ou a peu pres desolee et ruinee, est piteable chose de la voir en tel estat. Le pape Julle y avoit fait quelque peu de beau commencement, mais faulte de couverture yl se ruinoit fort». Dom Edme, *Relation d'un voyage a Rome*. Ed. Harmand. In: *Mémoires de la Société d'Agriculture, des Sciences, Arts et Belles-Lettres du Département de l'Aube* xv, 1849-50, S. 196.
- ⁹⁸ A. Luzio/R. Renier, La cultura e le relazioni letterarie di Isabella d'Este Gonzaga. Appendici. In: *Giornale della Letteratura Italiana* XLII, 1903, S. 90. Pastor, *Geschichte der Päpste* IV (1906), S. 549.
- ⁹⁹ Condivi, *Vita Michelangelo*, S. 79.
- ¹⁰⁰ «Tu Divi Petri Apostolorum aedem plurimorum annorum ictu pene collabentem instaurare in animum indixisti. Quod nulli sane Pontifices priores praedecessores tui numerosi sumptus magnitudine attentare ausi sunt. Si ad calcem, quod inchoasti, Deo opitulante, perduxeris, Pontificum laudem facile superabis». Laurentius Parmensis, *De operibus et rebus gestis Julii II commentarius* (1507?). *Anecdota Litteraria*. Rom 1773 III, S. 9.

«E oltre a tutte le altre opere fondò la Chiesa di San Pietro che, finita, sarà il più grande edificio della chiesa del mondo» (ital. Übers. aus dem Portugies.), zur Bautätigkeit Julius' II. Anon. gen. Fidalgo di Chaves, ... Roma e de suas grandezas e indulgencias e grandes acontecimentos», Madrid, Reale Academia di Storia, Ms. N. 76 Salazar y Castro. (1510-17). S. Deswarte, Uno sguardo venuto da lontano: tra Roma antica e Roma cristiana. In: Roma e l'Antico nell'arte e nella cultura del Cinquecento, Rom 1985, S. 497 Anm. 9.

«Basilica divi Petri apostoli principis in Vaticano a beato Silvestro papa eiusdem nominis primo fuit, quae centrum marmoreis est sustentata columnis, quam quidem nunc tua beatitudo amplificat. Excedit enim admirationem et magnificentiam Graeciae in aedificatione templi Aephesiae Dianae ducentis viginti annis facti a tota Asia ... Nil mirandum est beatissime pater. Nam templum cathedralis ecclesiae Sanctae Mariae floris nuncupatum civitatis nostrae florentinae et septis quadratisque lipidibus constructum ... quae omnia deo dante sanctitas tua vult superare in supradicta basilica quod praeclarum et admirabile opus iam ad sidera tendit fabricae cui sanctitatis tua Fatium sanctae romanae ecclesiae cardinalem titulum sanctae Sabiniae instituit». F. Albertini, Opusculum de mirabilibus novae et veteris urbis Romae, Rom 1510 III, S. 3 f.

«Operis descriptio omnem antiquitatem pulchritudine et magnitudine superata videtur, in capite enim basilicae testudo futura est latior et altior templo Pantheon...» S. De' Conti, Le storie de' suoi tempi dal 1475 al 1510 (1511), Rom 1883, S. 343 f.

«... templum divi Petri apostoli a fundamentis aedificare coepit atque magna ex parte ingentem molem absolvit, quae antiqua omnia fere aedificia proceritate excedit vestigia eius indicant et ab omnibus videri potest ...» C. De Fine, ca. 1511-13. Pastor, Geschichte der Päpste III (1924), S. 1141, Nr. 136.

«Stat moles duplicis spatium complexa theatri/Brachia diffundans huc illuc undique longa./... Desine mirari spectator pantheon ingens/Quisvis vis: et veter(um) delubra antiqua deorum./Atque huc verte oculos, et suscipe fornices altas/Ab-sides, atque lacus convexo in fornice pictos./Et caligantem curvae testitudinis orbem./Aspice tartareo nova fundamenta profundo/lacta: fatigatis operum tot milibus ergo:/Hoc opus immensum: cui mons non sufficit unus:/Unica nec rupes: nec cementarius unus:/Praxiteles unus: pictor non unus Apelles:/Atque Thrason unus satis est vel Daedalus unus./Una syracosii vel dimensoris amussis./Nec perpendiculum, longo ut decempeda tractu./Forma vetus templi penitus discussa recessit./Et nova concepta est species ex arte recentis./Priscorum superans moles, Ephesi Dianam:/De qua se totus Ephesus iactaverat olim». Andrea Fulvio, Antiquaria urbis. Rom 1513, fol. 1 r-v. Frommel 1976, Dok. 63, 267, 373, 389, 390.

¹⁰¹ C. Smith (wie Anm. 42), S. 42-45.

¹⁰² H. Günther (wie Anm. 1).

¹⁰³ O. Panvinio, De rebus antiquis memorabilibus basilicae sancti Petri apostolorum principis vaticanae. Frommel 1976, S. 90 f., Dok. 9.

¹⁰⁴ «Versucht man, die frühen Äußerungen über Neu-St. Peter zu überblicken, so ist es bemerkenswert, wie beherrschend die Semantik des Großen, Großartigen und der Frühformen des

Erhabenen ist». R. Preimesberger, Skulpturale Mimesis: Mochis Hl. Veronika. In: Künstlerischer Austausch. Akten des 28. Internat. Kongresses für Kunstgeschichte, Berlin 1992, S. 473.

¹⁰⁵ «quod contemplantium animos horrore perfundit». U. Foglietta, Clarorum Ligurum elogium, Rom 1574, S. 23.

¹⁰⁶ Frommel 1976, S. 89, Dok. 8.

¹⁰⁷ H. Mühlmann, Ästhetische Theorie der Renaissance. Leon Battista Alberti, Bonn 1981, S. 101-104.

¹⁰⁸ «Horror, qui ex umbra excitatur, natura sui auget in animis venerationem». Alberti, L'architettura, S. 616 (De re aed. VII 12). G. Germann, Neugotik. Geschichte ihrer Architekturtheorie. Stuttgart 1974, S. 54 f. Ders., Einführung in die Geschichte der Architekturtheorie, Darmstadt 1980, S. 54.

¹⁰⁹ «Recedunt tamen quam longissime ab oculis in ipsa testitudinis convexura, graecanici operis vetustissimae imagines, moesta quadam venerabilique praesentia horrorem cum religione mixtum spectantium animis incutientes». G. P. Ferretti, Beschreibung von S. Vitale, Ms. in der Biblioteca Classense, Ravenna. C. Ricci, Tavole storiche dei mosaici di Ravenna, Rom 1930-37 VI, S. 24.

¹¹⁰ Johannes de Tinctoris, Complexus effectuum musices. In: Scriptorum de musica IV, Ed. E. de Coussemaker, Paris 1876, S. 191 ff. Music of the Renaissance as viewed by Renaissance musicians. In: The Renaissance Image of Man and the World, Ohio 1966.

¹¹¹ E. Burke, A philosophical enquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful, London 1757.

¹¹² C. G. Allesch, Geschichte der psychologischen Ästhetik. Göttingen/Toronto/Zürich 1987, S. 107 ff.

¹¹³ F. Petrarca, Rime sparse, Nr. 215. Opere I, Ed. E. Chioroboli, Bari 1930, S. 167.

¹¹⁴ «Hec autem imago ex Pario marmore tam miro et inexplicabili perfecta est artificio, ut magis viva creatura videatur quam statua: erubescit etenim nuditatem suam similis, faciam purpureo colore perfusam gerit. Videatur comminus aspicientibus in niveo ore ymaginis sanguinem natere. Hanc autem propter mirandam speciem et nescio quam magicam persuasionem ter coactus sum revisere, cum ab hospicio meo duobus stadiis distaret». Magister Gregorius, Narratio de mirabilibus urbis Romae. Ed. R. B. C. Huygens, Leiden 1970, S. 20.

¹¹⁵ «Et non solamente le cose dell'edificio materiali e stabili hanno una gratia mirabile, ma le persone che si veggono quivi dentro, anchora che habbino mediocre aspetto e presenza, se gli accresce un non sò che di grandezza e di venustà: il tutto nasce dal lume celeste, che da cosa non è impedito». S. Serlio, Il terzo libro nel qual si figurano e descrivono le antichità di Roma, Venedig 1544, S. 1.

¹¹⁶ Prokop, Bauten. Übers. O. Veh, München 1977, S. 26 ff.

¹¹⁷ Manuel Chrysolaras, Erster Brief an den Kaiser Johannes. Übers. F. Grabler, in: Europa im xv. Jahrhundert von Byzantinern gesehen, Graz/Wien/Köln 1965, S. 137. Zur historischen Bedeutung dieser Schrift H. Homeyer, Zur Synkrisis des Manuel Chrysolaras, einem Vergleich zwischen Rom und Konstantinopel. In: Klio LXII, 1980, S. 525-534. S. Settis, Continuità, distanza, conoscenza. Tre usi dell'antico. In: Memoria dell'Antico nell'Arte italiana. Turin 1984-86 III, S. 454 ff.

- ¹¹⁸ Reisebericht eines unbekanntenen Russen (1437-40). Ed. G. Stöckl, in: Europa im xv. Jahrhundert von Byzantinern gesehen (wie Anm. 117), S. 165.
- ¹¹⁹ »La figura qui sotto dimostrata è la pianta de la tribuna, che andava sopra i quattro archi ... per la quale si puo comprendere che in tal caso Bramante fuße piu animoso che considerativo: percioche una tanta massa e di tanto peso vorria bonissimo fondamento a farla sicura, non che a farla sopra a quattro archi di tanta altezza ...«. Serlio 1544 (wie Anm. 115), S. 39.
- ¹²⁰ C. Smith (wie Anm. 42), S. 166 f.
- ¹²¹ B. Weinberg, Translations and commentaries of Longinus, On the sublime, to 1600. A bibliography. In: Modern Philology XLVII, 1950, S. 147 ff. Zur Rezeption des Pseudo-Longinus im 16. Jh. vgl. G. Pochat, Geschichte der Ästhetik und Kunsttheorie, Köln 1986, S. 320 ff. Zum Gebrauch des Begriffes »sublim« im 17. Jh. vgl. den Beitrag von R. Preimesberger zum Kongreß über die Peterskirche, Rom 1995 (Akten im Druck).
- ¹²² »Admiratio autem ... stupor dicitur, qui ex eius rei perceptione provenit quae nostram facultatem excellat«. D. Summers, Michelangelo and the language of art. Princeton 1981, S. 171-176.
- ¹²³ Frommel 1976, S. 89, 103, Dok. 8, 103 (Egidio da Viterbo).
- ¹²⁴ »El sublime pignore maestro Pietro deli Franceschi«. L. Pacioli (wie Anm. 8) VI 1 (2), 68v. »tua sublimitas«. L. Bruni. Ed. Humanistische Schriften, Leipzig/Berlin 1928, S. 144, 13. »Ipsius quoque templi ac monasterii admirabiles structurae sublimiaque aedificia id astruent«. M. Venia zu S. Maria del Popolo, Vorwort zu den Werken des Hl. Ambrosius, Ambrosio Corano (ca. 1481). E. Bentivoglio/S. Valtieri, Santa Maria del Popolo a Roma, Rom 1976, S. 18 Anm. 4.
- ¹²⁵ H. Günther, La rinascita dell'antichità. In: Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo. Kat. Ausstlg. Venedig 1994, S. 304 (nur in der korrigierten 2. Aufl. finden sich die Nachweise). Ein separate deutsche Edition des Beitrags ist im Druck.
- ¹²⁶ »Summi Pontificis nobile certe palatium ad usque aetherias Petri claves eductum«. A. Ponte, Rhomitypion, ubi mirabilia omnia urbis Romae et nova et vetera describuntur, Rom 1524, F 2r. »... iam sunt pulchrae turres equataque machino coelo/ Apostolorum principis alta domus/ Menia quid laudas ...«. Rodolfo Iracinti da Teramo, Poema: De gestis Julii II. Pont. Max., Rom 1511. Frommel 1976, S. 124, Dok. 368.
- ¹²⁷ B. Castiglione/G. Della Casa/B. Cellini, Opere, Ed. C. Cordié, Mailand/Neapel 1960, S. 322.
- ¹²⁸ J. W. O'Malley, Fulfilment of the christian golden age under pope Julius II: Text of a discourse of Giles of Viterbo, 1507. In: Traditio XXV, 1969, S. 265-338. F.X. Martin (wie Anm. 95), S. 222-284. Frommel 1976, S. 103, Dok. 103.
- ¹²⁹ Frommel 1976, S. 89 f., Dok. 8.
- ¹³⁰ »Pontifex animo excelso et vasto, in quo parvis rebus locus non erat, magnarum semper molium avidus, aurem peritissimo architecto praebuit, eximiamque apostolo Petro novam basilicam vetere diruta extruere constituit. Qua in re adversus paene habuit cunctorum ordinum homines, et praesertim cardinales«. Frommel 1976, S. 91, Dok. 9.
- ¹³¹ »... simileque est id iniuriae importunae genus cui nulla ratio esse potest in iactura aequanda par. Ut si quispiam D. Petri Delubrum inflammare velle videatur, quod modo ob eam maxime causam magnificentius est, a Julio secundo restitutum, ut sit et privatae religionis index et omnium princeps ara sanctorum. Quocirca idem est de turbidarum perturbationum ratione affirmandum, qua qui audiunt perinde ut averso a ratione animi motu incitantur, ita maxime iudicare solent«. Cortesi 1510, fol. 21v.
- ¹³² »Qua si fa elmi di calici e spade/e l'sangue di Cristo si vend' a giummelle,/e croce e spine son lance e rotelle,/e pur da Cristo pazienza cade./Ma non ci arrivi più 'n queste contrade,/ché n'andre' l'sangue suo 'nsin alle stelle,/poscia c'a Roma gli vendon la pelle,/e èccì d'ogni ben chiuso le strade...«. Michelangelo, The poetry, Ed. J. M. Saslow, New Haven/London 1991, S. 78.
- ¹³³ Condivi, Vita Michelangelo, S. 80, 114. Vasari/ Milanese VII, S. 171, 178.
- ¹³⁴ »Quas ob res Baptista Albertus, vir Romae et litteris praestans et genere vitae paucis comparandus, rem hanc curialem personatis qui per ferias scultorum vagantur, aut qui in theatris scenas agunt comparare solebat«. R. Maffei, Brevis sub Iulio Leoneque historia. Cod. Vat. Ottobon. lat. 2377, fol. 232r-241r. Cod. Vat. Ottobon. lat. 992, fol. 268r-278v. Ed. J. F. D'Amico, Papal history and curial reform in the Renaissance. In: Archivum Historiae Pontificiae XVII, 1980, S. 157-210, spez. S. 182. Vgl. L. B. Alberti, Pontifex: »Prorsus ob eam istam rem; tamen etsi tanta est in plerisque pontificibus insolentia et perulantia, ut etiam pulmentorum exquisitissimos magistros, accipitrum, struthionumque curatores, et mimos, et histriones conductos domi alere ad decus deponent, simias denique atque aviculas, puerilia et muliebria haec propalam in deliciis habent. Flagitium! Panem filiorum dant canibus«. L. B. Alberti, Opera inedita (wie Anm. 18), S. 76.
- ¹³⁵ »Ego vero tantum abesse puto ut ex hoc aliquis laudem promereatur ullam ut longe prudentissimum sanctumque plane virum existimem qui quom maxime possit nunquam nisi forte necessaria aedificaverit. Necessaria namque domus est si eam constructam mercari aut uti minime liceat. Necessaria coenobia, templa, xenodochea ubi opus. Quod si forte his locus abundet, aut satis habeat omnino supervacua... Sed et in sacris mysteriis cerimonisque divinis vestes etiam et ornamenta, tanta operis et auri ostentatione laboratae, Christianae frugalitati minime conveniunt. Nam templorum sacraria ubi arcana et sanctorum reliquia conduntur, ita rebus supervacuis ac gemmis et auro nunc locupletia conspiciuntur, ut ex eis civitatis totius paupertas sustentari facile posset«. R. Maffei (wie Anm. 126), fol. 128v-129r. J. F. D'Amico (wie Anm. 134), S. 167.
- ¹³⁶ Vasari/ Milanese IV, S. 163.
- ¹³⁷ P. Giovio, Le vite di divenove uomini illustri, Venedig 1561, fol. 143v. Frommel 1976, S. 130, Dok. 392a.
- ¹³⁸ »Pontifici vero facto ea primum cura reficiendae Vaticanae basilicae fuit non admodum necessaria quae in hunc usque diem pendet causaque et initium molestiae non parvae successoribus fuit«. R. Maffei/J. F. D'Amico (wie Anm. 134), S. 196 f. Diese Stelle findet sich einzig in Cod. Ottobon. 2377; sie fehlt im Cod. Ottobon. 992. Zu diesem oft behandelten

- Thema vgl. neuerdings etwa F. Haskell. Die Geschichte und ihre Bilder, die Kunst und die Deutung der Vergangenheit, München 1995, 129 ff.
- ¹³⁹ J. F. D'Amico (wie Anm. 134), S. 175, 198.
- ¹⁴⁰ N. Machiavelli (wie Anm. 2), cap. XVI, S. 280.
- ¹⁴¹ Paride De Grassis, Bartolomeo Ferrantini, G. Vasari, A. Condivi. Pastor, Geschichte der Päpste III (1924), S. 928 f. J. S. Ackerman, Notes on Bramante's bad reputation. In: Studi Bramanteschi, Bari 1974, S. 339-349, S. 348. M. Borgolte, Petrusnachfolge und Kaiserimitation. Die Grablegen der Päpste, ihre Genese und Traditionsbildung, Göttingen 1989, S. 292 f.
- ¹⁴² »Non quod novam non cuperent basilicam magnificentissimam extrui, sed quia antiquam toto terrarum orbe venerabilem, tot sanctorum sepulchris augustissimum, tot celeberrimis rebus in ea gestis insignem funditus deleri ingemiscebant«. O. Panvinio (wie Anm. 102). Frommel 1976, S. 91, Dok. 9.
- ¹⁴³ »templum illud meum Romae, scelerati cuiusvis animum sola vetustate in Deum provocans«. So in der unten (wie Anm. 156) besprochenen Komödie des A. Guarna, S. 104.
- ¹⁴⁴ Pastor, Geschichte der Päpste XII (1927), S. 585 ff., 664. H. Hibbard, Carlo Maderno and roman architecture 1580-1630, London 1971, S. 155 ff. D. Campanelli, Le arti negli »Annali«. In: Baronio e l'Arte, Sora 1985, S. 392 ff. C. Thoenes, Maderanos St.-Peter-Entwürfe. In: Architectural History presented to Hellmut Hager, Pennsylvania 1991, S. 101-123. In Vorbereitung: C. Jobst, Die Sakralbaudebatte der Gegenreformation. Italienische Quellen aus posttridentinischer Zeit.
- ¹⁴⁵ »Post haec pontificem ipsum nil humile, demissumque cogitantem sanctissima cura subiit reperandae basilicae principis apostolorum in Vaticano, augustissimam illam quidem et centum columnis subnixam, regulis etiam aeneis a templo Jovis Capitolini translatis tectam. sed rudi seculo et politioris architecturae ignaro conditam, et aliqua ex parte, pariete et peristylis dextri lateris inclinante, ruinae proximam«. Sigismondo dei Conti, Le storie de' suoi tempi dal 1475 al 1510. Rom 1883, S. 343 f. Frommel 1976, S. 124, Dok. 373.
- ¹⁴⁶ H. Günther (wie Anm. 125), S. 293 f.
- ^{146a} »inaequali et parum concinna structura facta et prout ea tempora omnium bonarum artium rudia ferebant. O. Panvinio, De rebus antiquis memorabilis et praestantiae Basilicae Sancti Petri apostolorum principis libri«. Ed. A. Mai, in: Spicilegium Romanum IX, Rom 1844, 229. Zum Zusammenhang dieser Stelle mit Vasaris Urteil 1. Herklotz, »Historia sacra« und mittelalterliche Kunst während der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts in Rom. In: Baronio e l'Arte. Sora 1985, 29 f.
- ¹⁴⁷ H. Günther (wie Anm. 88), S. 59 f.
- ¹⁴⁸ S. Deswarte (wie Anm. 100), S. 498.
- ¹⁴⁹ J. S. Ackerman (wie Anm. 141). C. Thoenes (wie Anm. 93), S. 489 f.
- ¹⁵⁰ Im Anschluß an den in Anm. 119 zit. Text: »e a confirmatione del mio detto, i pilastri già fatti con i suoi archi, senza altro peso sopra, già si risentono e sono crepati in alcuni luoghi«. Serlio 1544, S. 39.
- ¹⁵¹ A. da Sangallo, Memoriale sulla fabbrica di S. Pietro, UA 33. Vasari/ Milanese v, S. 476 f. Michelangelo, Brief an B. Ferratino, ca. 1546/47. In: Il carteggio di Michelangelo IV, Ed. P. Barocchi/R. Ristori, Florenz 1979, S. 251.
- ¹⁵² »li danari che si spendono in Santo Pietro si spendono chon poco onore e utile di Dio e di Vostra Santità«. A. da Sangallo (wie Anm. 151). Vasari/ Milanese v, S. 476 f.
- ¹⁵³ »che quella fabbrica era una bottega ed un traffico da guadagnare«. Vasari/ Milanese VII, S. 219.
- ¹⁵⁴ Alberti, L'architettura, S. 852 (De re aed. IX 9).
- ¹⁵⁵ »... e' non si può negare che Bramante non fussi valente nella architettura quante ogni altro che sia stato dagli antichi in qua. Lui pose la prima pianta di Santo Pietro, non piena di confusione ma chiara e schietta, luminosa e isolata a torno, in modo che non nuoceva a chosa nessuna del Palazzo; e fu tenuta cosa bella, come ancora è manifesto; in modo che chiunque s'è discostato da detto ordine di Bramante, come à fatto il Sangallo, s'è discostato dalla verità ...« Michelangelo, loc. cit.
- ¹⁵⁶ A. Guarna, Scimmia, Ed. G. Battisti, übers. von E. Battisti, Rom 1970. F. Patetta, La figura del Bramante e alcuni riflessi di vita romana dei suoi tempi nel »Scimmia« d'Andrea Guarna. In: Atti della R. Accademia d'Italia. Memorie. Cl. scienze mor. e stor. Ser. 7 IV, 1944, S. 165-202.
- ¹⁵⁷ Cf. S. Giovanni Climacus, La scala santa (sec. VII). R. Martin, The illustration of the heavenly ladder of John Climacus, Princeton 1954.
- ¹⁵⁸ »... per religiosa pietatis opera uti certissimas scalas ad aulae coelestis gloriam valeant feliciter pervenire«. Dokumente zur Causa Lutheri (1517-1521), Ed. P. Fabisch/E. Isarloh, Münster 1988-91 I, S. 212.
- ¹⁵⁹ J. S. Ackerman, Notes on Bramante's bad reputation (wie Anm. 141). H. Günther, Das Trivium vor Ponte S. Angelo. In: Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte XXI, 1984, S. 197 f.
- ¹⁶⁰ »Petrus: Cur evertisti templum illud meum Romae, scelerati cuiusvis animum sola vetustate in Deum provocans? Bramantes: Falsum istud utique: neque enim everti ego. Verum iussu Iulii, evertere operarii. Petrus: Tua fuit haec techna; tuo suasu, tuis artibus inductus issit Iulius; te auctore, te duce evertere operarii. Bramantes: Viam ingederis, et factum fateor«. A. Guarna (wie Anm. 156), S. 104 ff.
- ¹⁶¹ »Bramante: Architecto, cum quid molitur operis, necesse est id primum cogitet quonam in loco fundamenta iaciat, quo robore firmet parietes, quanta crassitudine muros ducat, ne, si postmodum opus faciat vitium, et ipse eo inspicientibus sit ludibrio et artis suae laus pereat. Odere ergo Architecti omnes, si sapiant, vitia ... et, ut te absolvam brevibus, quicquid vivens egi, adhibitis totius artis dimensionibus et iustis proportionibus, inter reliquos artifices benefecisse me arbitror posse gloriari«. A. Guarna (wie Anm. 156), S. 102 ff.
- ¹⁶² »Bramantes: Libero homini cui liberum datum sit arbitrium non licuit libere vivere? Alioquin, quod censurae tuae asserunt interpretes, non erit ibi libertas, ubi actus dispositio dependeat ex alieno arbitrio. Petrus: Liberum arbitrium fateor homini esse, bene an male velit vivere; ceterum et legem habet quam si transgrediatur, dabit paenas. Bramantes: Datam ergo libertatem asseris, licentiam haudquaquam. Petrus: Istud ipsum. Bramantes: Quasi eae non sint sorores germanae ambae, uno partu atque eodem ventre editae, amore ita coniunctae invicem ut altera sine altera esse nequeat. Quod mihi permissum est, Petre, ut faciam libere, idem et licere arbitror iuse optimo; et nisi rerum parentis pervertat iura, liberum omnino hominem satis scio«. A. Guarna (wie Anm. 156), S. 102 ff.

- ¹⁶³ E. D. Howe, *The Hospital of Santo Spirito and Pope Sixtus IV*, New York/London 1978.
- ¹⁶⁴ E. B. Smith, *Architectural symbolism of imperial Rome and the Middle Ages*, Princeton 1956, S. 156, Abb. 124.
- ¹⁶⁵ E. H. Kantarowicz, *The »king's advent« and the enigmatic panels in the doors of Santa Sabina*. In: *The Art Bulletin* xxvi, 1944, S. 207.
- ¹⁶⁶ Zur Darstellung der Himmelstüre in Weltgerichtsbildern cf. *Lexikon der Christlichen Ikonographie II*, Rom etc. 1970, Sp. 284. Zur Auffassung von Kirchentüren als Himmelstüre im Mittelalter cf. J. Sauer, *Symbolik des Kirchengebäudes und seiner Ausstattung in der Auffassung des Mittelalters*, Münster 1964, S. 296 f., 308 f., 320 ff. Die Aufnahme des Stifters oder Künstlers wegen seines guten Werkes in den Himmel wurde wohl auf den Türflügeln der Fenestella des Paliotto von S. Ambrogio in Mailand (um 840) dargestellt: Der Stifter, Erzbischof Angilbert II. von Mailand, und der ausführende Goldschmied Vuolvinius werden dort vom Hl. Ambrosius gekrönt, vermutlich mit der »Krone des ewigen Lebens«. Die Türflügel der Fenestella mögen auch hier als Himmelstüre aufgefaßt worden sein. V. H. Elbern, *Der karolingische Goldaltar von Mailand*, Bonn 1952. Ders., *Auftraggeber und Künstler in der Goldschmiedkunst des frühen Mittelalters*. In: *Settimane di Studio* xxxix, 1992, S. 871 f. A. Reinle, *Das stellvertretende Bildnis. Plastiken und Gemälde von der Antike bis ins 19. Jahrhundert*, Zürich 1984, S. 56.
- ¹⁶⁷ Piccolomini, *Germania*, S. 100 ff.
- ¹⁶⁸ U. Von Hutten, *Schriften*, IV, Ed. E. Böcking, Leipzig 1860, S. 182 f. (*Vadiscus qui et trias Romana inscribitur*).
- ¹⁶⁹ A. Chastel, *The sac of Rome, 1527*, Princeton 1983, S. 67-79.
- ¹⁷⁰ Holzschnitte von L. Cranach für die Kapitel. xiv und xvii der Johannes-Apokalypse im sogen. September-Testament, herausgegeben von Luther, Wittenberg 1522, und Holzschnitte von Hans Holbein für die korrespondierenden Stellen der Bibel von Thomas Wolff, Basel 1523. Chastel 1938 (wie Anm. 169), S. 72 ff.
- ¹⁷¹ Zu Swanenburgh vgl. C. Tümpel, *Rembrandt – Mythos und Methode*, Königstein 1986, S. 14 f.
- ¹⁷² V. Kapp, *Die Antike als Darstellungsmuster weltlicher und geistlicher Machtsprüche des Papsttums von Julius II. bis Pius VI.* In: *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch N. F.* xxxi, 1990, S. 69-94. A. Chastel (wie Anm. 169), S. 132 f.
- ¹⁷³ »A me parebbe (che) li staese bene de Ganimedee, e farli la diademe che pairesse San Ioanni de l'Apochalipse quando el fu rato in cieli«. Brief Sebastiano del Piombos vom 15. VII. 1533. In: *Il carteggio di Michelangelo* (wie Anm. 151), S. 18. Vgl. auch Michelangelos Verwendung derselben Figur für den Christus der Auferstehung und Tityus. C. de Tolnay, *Corpus dei disegni di Michelangelo*, Novara 1975-80, Nr. 3451-v.
- ^{173a} »... et simplices putant esse Sanctorum imagines, et honorem exhibent Herculi, putantes Samsonem, et Veneri, aestimantes Magdalenam, et sic de aliis«. F. Faber, *Evagatorium in Terrae Sanctae, Arabiae et Egypti peregrinationem*. Ed. K. D. Haßler, Stuttgart 1843-49 III, S. 425.
- ¹⁷⁴ »qui insatiabili aedificandi studio flagrant, nunc rotunda quadratis, nunc, quadrata rotundis permutantes. Neque vero finis ullus, neque modus, donec ad extremam redactis inopiam«. Erasmus von Rotterdam, *Laus stultitiae*, Ed. W. Schmidt-Dengler. In: id., *Ausgewählte Schriften*, Darmstadt 1967-80 II, S. 90. Vgl. Martial IX 46; Horaz, *Epist.* I, I (100).
- ¹⁷⁵ »... in eo templum est, intus ac foris ab imo usque ad summum, candido marmore constructum, et fere quicquid inest rerum, marmoreum est, velut altaria, columnae, tumbae. Quorsum autem attinebat tantum pecuniarum effundere, ut pauci monachi solitarii carerent in templo marmoreo? quibus ipsis templum oneri est, non usui, quod frequenter infestentur ab hospitibus, qui non ob aliud eo se conferunt, nisi ut spectent templum illud marmoreum. Atque illic cognovi, quod stultius est, illis legata in singulos annos tria millia ducatorum in structuram monasterii. Et sunt, qui putent esse nefas, eam pecuniam in pios usus avertere praeter mentem testatoris: maluntque demoliri, quod instaurarent, quam non aedificare. Haec quoniam insignia sunt, visum est commemorare: quamquam sunt passim in templis nostris exempla permulta similia. Haec mihi videtur ambitio, non elemosyna.« Erasmus von Rotterdam, *Colloquia familiaria*, Ed. W. Welzig. In: id., *Ausgewählte Schriften*, Darmstadt 1967-80 VI, S. 94 ff.
- ¹⁷⁶ »Divites ambiunt sibi monumentum in templis, in quibus olim nec divis locus erat. Curant se sculptendos ac pingendos, additis etiam nominibus, ac beneficii titulo: adque hisce rebus bonam templi partem occupant, olim opinor postulaturi, ut ipsorum cadavera in ipsis repunantur altaribus«. Erasmus, *Colloquia* (wie Anm. 175), S. 96.
- ¹⁷⁷ M. Luther, *An den christlichen Adel deutscher Nation* (1520). In: *Flugschriften der frühen Reformationsbewegung* (1518-1524), Vaduz 1983 II, S. 632.
- ¹⁷⁸ »Ut examussim quadrat in te Iulii/Nomen secundi. Plane es alter Iulius./Et pontifex fuit ille quondam maximus./Et per nefas arripuit ille tyrannidem./... Contempsit ille deos; et hoc es Iulius./Orbem universum caede, bello, sanguine/Miscebat ille; et hoc es alter Iulius./...« Erasmus von Rotterdam, *Epigramma in Iulium II*, Ed. G. Christian. In: id. *Ausgewählte Schriften*, Darmstadt 1967-80 V, S. 2 (Epigr. 11). Zum Kontext des Anspruchs auf direkte Antikenrezeption cf. Kapp 1990 (wie Anm. 172), S. 81.
- ¹⁷⁹ Erasmus von Rotterdam, *Dialogus, Iulius exclusus e coelis*, Ed. G. Christian (wie Anm. 178), v, S. 6-110. J. K. McConica, *Erasmus and the »Julius«: A humanist reflects on the church*. In: *The Pursuit of Holiness in Late Medieval and Renaissance Religion*, Leiden 1974, S. 339-352. T. Morus, *Complete works*, London/New Haven 1985, xv, S. 261 ff. (zum Skandal, den der »Iulius exclusus« auslöste; gegen die Zuschreibung an Erasmus, die T. Morus bestritt). Die lateinische Edition erschien 1518; eine deutsche Übersetzung wurde um 1521 in Speyer publiziert. Erasmus von Rotterdam, *Kat. Ausst.* Basel 1986, S. 174 f.
- ¹⁸⁰ »Sed vis consilium non malum? Habes manum hominum strenuorum; habes pecuniam immensam; es ipse bonus aedificator; extrue tibi novum aliquem paradisum, sed probe munitum, ne possit a caecodemonibus expugnari.« Erasmus von Rotterdam, *Dialogus, Iulius exclusus* (wie Anm. 179), S. 106.
- ¹⁸¹ Garin 1961, S. 175 f.
- ¹⁸² Pastor, *Geschichte der Päpste III* (1924), S. 806 f.
- ¹⁸³ »Tantum una ab illo levicula differs nota/Quod, gente nulla, vinum amas pro litteris«. Erasmus von Rotterdam, *Epigramma in Iulium II* (wie Anm. 178), loc. cit.

- ¹⁸⁴ »Iam video passim excellentes ingenio viros, ceu magnos et opulentos reges, Solomoni nostro in templi structuram mittere marmora, ebur, aurum, gemmas«. Erasmus von Rotterdam, *Opus epistolarum*, Oxford 1910 II, S. 185.
- ¹⁸⁵ N. Paulus, *Die Geschichte des Ablasses im Mittelalter*, Paderborn 1922-23. Id., *Johann Tetzel der Ablassprediger*, Mainz 1899. F. Beringer, *Die Ablässe. Ihr Wesen und Gebrauch*, Paderborn 1915 (14. ed.), und besonders im Hinblick auf den Ablass für St. Peter und seine Konsequenzen vgl. I, S. 101 ff. G. A. Benrath, *Ablass*. In: *Theologische Realenzyklopädie* 1, Berlin/New York 1977, S. 347-364. Zu antirömischen Tendenzen bei deutschen Humanisten wie Aventin und Hutten wegen des Verdachts, Rom plündern Deutschland nur aus, vgl. H. Riess, *Motive des patriotischen Stolzes bei den deutschen Humanisten*. Diss. Freiburg 1934, S. 32-42.
- ¹⁸⁶ N. Machiavelli (wie Anm. 2), cap. XVI, S. 281. Deutsche Edition R. Zorn, Stuttgart 1963, S. 66.
- ¹⁸⁷ »Cupientes itaque necessariae instaurationis basilicae principis apostolorum de urbe a felicis recordationis Julio papa II, praedecessore nostro, grande quidem et incredibilis impensae opus inceptum prosequi et, si tamdiu in humanis agere nos divina permittet potentia, prout ipsius augustissimi templi maiestas exigit et univerae Christianae rei publicae decori et dignitati expedire conspiciamus, usquequoque perficere«. Dokumente zur Causa Lutheri (wie Anm. 158), S. 214.
- ^{187a} »videlicet quoniam ecclesia beatorum Petri et Pauli que est caput omnium ecclesiarum mundi, per pie memorie Julium Papam usque ad fundamenta destructa sit animo et intentione construendi aliam novam que prout decet, parem in mundo habere non debet, eo quod aliam est caput et apud eam Pape vicarii dei, qui etiam cum Christo unum possidet tribunal, sit residentia et in ea varia maxime dictorum beatorum apostolorum Petri et Pauli et innumerabilium martyrum et aliorum sanctorum corpora sita sint, que corpora propter talem ruinam pluviis et grandinibus continue dehonestantur quibus attentis sine ignominia sanctitatis sue et totius Christiane republice non posset divitiis truncus ille informis et pluvialis remanere«. J. E. Kapp, *Sammlung einiger zum päpstlichen Ablass überhaupt, sonderlich aber zu der im Anfang der Reformation zwischen D. Martin Luther und Johann Tetzel hiervon geführten Schwierigkeit gehörigen Schriften*. Leipzig 1791, S. 141 f., 233 f.
- ¹⁸⁸ Pastor, *Geschichte der Päpste IV* (1906), S. 225-235. Dokumente zur Causa Lutheri (wie Anm. 158), S. 202 ff. (5. Die Initiative des Erzbischofs Albrecht von Mainz und Magdeburg (Dezember 1517) und ihre Vorgeschichte). E. Iserloh, *Luther zwischen Reform und Reformation*, Münster 1968, S. 22 ff. M. Brecht, *Martin Luther*, Stuttgart 1990 I, S. 174-187.
- ¹⁸⁹ A. Schulte, *Die Fugger in Rom 1495-1523*, Leipzig 1904 I, S. 124-129, 142 ff.
- ¹⁹⁰ »Julius Papa magnificentissime et amplissime eam partem, quae sub die est aedificare coepert, absolutis iam aliquot arcubus mirae altitudinis, totum templum restauraturus splendidissime, si vixisset, sed mortuus eius curae successorem nullum habuit«. J. Fichard, *Italia*, Ed. J. C. von Fichard gen. Baur von Eyseneck. In: *Frankfurterisches Archiv für ältere deutsche Literatur und Geschichte* III, 1815, S. 43.
- ¹⁹¹ F. Guicciardini, *Storia d'Italia XIII 4*. Ed. E. Mazzali, Mailand 1988 II, S. 1509 f. Pastor, *Geschichte der Päpste IV* (1906), S. 549.
- ¹⁹² C. St. German, *A treatise concerning the division between the spiryualtie and temporalitie*. In: T. Morus, *Complete works XV* (wie Anm. 179), S. 197.
- ¹⁹³ »Ich schweyg auch noch zur Zeit wo selchs ablas gelt hyn kommen ist. ein ander mal wil ich darnach frage(n) den(n) Campoflore und Belvidere und etlich mehr ortte wissen wol etwas darumb«. M. Luther, *An den Adel deutscher Nation von des christlichen Standes Besserung*. In: M. Luther, *Studienausgabe*, Ed. H.-U. Delius, Berlin 1982 II, S. 121.
- ¹⁹⁴ »Dicevasi ancora ch'egli aveva trasferito una parte di quei sacri danari ne gli ornamenti di palazzo, acciò che il papa et meglio et più onoratamente abitasse che san Pietro ...«. *Giovio 1561* (wie Anm. 137). Frommel 1976, S. 130, Dok. 392a.
- ¹⁹⁵ Egidio da Viterbo, *Promemorata ad Hadrianum* (wie Anm. 96), S. 73 f. J. W. O'Malley, *Giles of Viterbo on church and reform*, Leiden 1968, S. 105-107.
- ¹⁹⁶ »Docendi sunt Christiani, quod si papa nosset exactiones venialium praedicatorum, mallet basilicam s. Petri in cineres ire quam aedificari cute, carne et ossibus ovium suarum«. Dokumente zum Ablassstreit von 1517, Ed. W. Köhler, Tübingen 1934, S. 136 (50. These).
- ¹⁹⁷ »Cur papa, cuius opes hodie sunt opulentissimis Crassis crasiores, non de suis pecuniis magis quam pauperum fidelium struit unam tantummodo basilicam sancti Petri?« Dokumente zum Ablassstreit von 1517 (wie Anm. 196), S. 141 (86. These).
- ¹⁹⁸ M. Luther, *Werke*, Weimar 1985 I, S. 246.
- ¹⁹⁹ »Secundo dico, quod Basilica sancti Petri est commune bonum urbis Romae. Nostrae autem Basilicae sunt nobis utiliores et magis necessariae, quia non possumus omnes ad Basilicam S. Petri convenire, verbum dei audire et sacramenta percipere, qua sola causa aedificantur. Meliusque esset, quod Basilica Sancti Petri non aedificaretur quam quod parochiales nostros Ecclesiae desolarentur. id autem agi videmus et dolemus, dum omnium Ecclesiarum subsidia per indulgentias ad insatiabilem Basilicam S. Petri trahuntur. Quare istas tuas frigidissimas causandi rationes, scilicet quod Basilica S. Petri est totius Christiani populi bonum, etiam rident Germani, sicut iustum est«. M. Luther, *Werke* (wie Anm. 198), I, S. 678 (*Ad dialogum Silvestri Prieratis de potestate papae responsio*, 1518). Vgl. P. Brathe, *Theorie des evangelischen Kirchengebäudes*, Stuttgart 1906.
- ^{199a} Luther, *Werke* (wie Anm. 198) TR 3 Nr. 3781. Vgl. Brathe (wie Anm. 191) I, 2 f., und den vorzüglichen Überblick über die Haltung der Reformatoren bei H. Hipp, *Studien zur »Nachgotik« des 16. und 17. Jahrhunderts in Deutschland, Böhmen, Österreich und der Schweiz*. Diss. Tübingen 1979, 435-441.
- ^{199b} »Lli non se parla de mercantie ne se festegia come in Italia; solo se actende ad ascultare le messe et l'officii divini et al dire le loro orationi tucti ingenochioni; «Nullo passeggia ne le ecclesie, ne meno festegiano come in Italia; «Al culto divino et a le ecclesie atcentano tanto bene et tante se ne edificano de nuovo, che considerando la cultura de le cose divine che se fa in Italia et quante povere ecclesie sono dilapidate et se ruinano, ho invidia ad queste parti non mediocre et mi dog-

- lio infine a le viscere de la poca religione de noi altri Italiani». A. de Beatis, Die Reise des Kardinals Luigi d'Aragona durch Deutschland, die Niederlande, Frankreich und Oberitalien, 1517-1518. Ed. L. Pastor, Freiburg, S. 106, 122, 108.
- ²⁰⁰ Pastor, Geschichte der Päpste III (1924), S. 202 n. 4, 845.
- ²⁰¹ K. M. Munn, A contribution to the study of Jean Lemaire de Belges, Genf 1975, S. 168-179.
- ²⁰² Frommel 1976, S. 108, Dok. 160.
- ²⁰³ P. Fabre, Recherches sur le denier de Saint Pierre en Angleterre au moyen age. In: Mélanges G. B. de Rossi. Recueil de travaux publiés par l'Ecole française de Rome, Paris/Rom 1892, S. 159-182. O. Jensen, The »Denarius Sancti Petri« in England. In: Transactions of the Royal Historical Society N. S. xv, 1901, S. 188-89.
- ²⁰⁴ T. Morus, Complete works (wie Anm. 179), VII, S. 128 f. (The supplications of souls).
- ²⁰⁵ »An other thyng that hath caused ye people to grudge agaynste the pope & other spirituall rulers hath ben the grauntyng of pardons for money. For whan it hathe benne noysed, that the money shulde be bestowed to somme charitable use, as uppon the buyldyng of sayncte Peters church in Rome, or to suche other charitable use: it hathe appered afterwarde evidently, that it hath nat ben disposed to that use. And that hath caused many to thynke that the sayde pardons were graunted rather of covetice, than of charitie, or for the helthe of the soules of the people«. C. St. German (wie Anm. 192), loc. cit.
- ²⁰⁶ Coulton 1953, S. 406-412. H. von Campenhausen, Die Bilderfrage in der Reformation. In: Tradition und Leben. Kräfte der Kirchengeschichte, Tübingen 1960, S. 361-407. S. Michalski, The Reformation and visual arts, London/New York 1993. A. Besançon, L'image interdite. Une histoire intellectuelle de l'icôneclasse, Paris 1994, S. 253-259. R. Wittkower, Künstler, Außenseiter der Gesellschaft, Köln/Berlin/Mainz 1965, S. 26-31. L. B. Parshall/P. W. Parshall, Art and the Reformation. An annotated bibliography, Boston 1986. F. Buchholz, Protestantismus und Kunst im 16. Jahrhundert, Leipzig 1928. P. Lehfeld, Luthers Verhältnis zu Kunst und Künstlern, Berlin 1892. G. Walter, Luthers Würdigung kirchlicher Bau- und Bildkunst. In: Blätter für Christliche Archäologie und Kunst II, 1926, S. 5-9. Bilderstreit. Kulturwandel in Zwingli's Reformation, Zürich 1984. L. Wencelius, L'esthétique de Calvin, Paris 1937. H. Davies, Worship and theology in England, Princeton 1961-75 I, S. 349-376.
- ²⁰⁷ H. Vossberg, Im heiligen Rom. Luthers Reiseeindrücke 1510-1511, Berlin 1966.
- ²⁰⁸ R. De Maio, Michelangelo (wie Anm. 82), S. 28. Aber die Protestanten übten, wie De Maio, S. 20-31, feststellt, keine solche Kritik.
- ²⁰⁹ »Nel medesimo mese si scoperse in Sto. Spirito una Pietà, la quale la mandò un fiorentino a detta chiesa, et si diceva che lorigine veniva dallo inventor delle porcherie, salvandogli larte ma non devotione, Michelangelo Buonarruoto. Che tutti i moderni pittori et scultori per imitare simili capricci luterani, altro oggi per le sante chiese non si dipinge o scarpella che figure da sotterrare la fede et la devotione«. G. G. Gaye, Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV, XV, XVI, Florenz 1839-40 II, S. 500. H. Thode, Michelangelo und das Ende der Renaissance, Berlin 1902-12 III, S. 124.
- ²¹⁰ J. Janssen, Zustände des deutschen Volkes seit dem Beginn der politisch-kirchlichen Revolution bis zum Ausgang der socialen Revolution von 1525, Wien 1897, S. 68.
- ²¹¹ Welt im Umbruch. Augsburg zwischen Renaissance und Barock. Kat. Ausstlg. Augsburg 1980 II, S. 153 f. T. Eser, Hans Daucher. Augsburger Kleinplastik der Renaissance. München 1996, S. 263-267.
- ²¹² »Pictores, statuarij, fusores in maiori admiratione quam agricolae: etsi, ut auditum est, prima laus apud maiores his debebant«. J. Bohemus, Omnium gentium mores, leges et ritus. Freiburg 1536, S. 262 (1. Ed. 1520). Vgl. M. Baxandall, Die Kunst der Bildschnitzer. Tilman Riemenschneider, Veit Stoß und ihre Zeitgenossen. München 1985, S. 144-151.