

CHRISTOPH LUITPOLD FROMMEL

RAFFAEL UND ANTONIO DA SANGALLO DER JÜNGERE

(TAFELN XCIX-CXVI)

Für Konrad Oberhuber zum 50. Geburtstag

DIE ZAHLREICHEN Aktivitäten des Jubiläumjahres haben nicht zuletzt zu einer Klärung von Raffaels architektonischem Oeuvre beigetragen¹. Ein guter Teil seiner dokumentierten Projekte konnte rekonstruiert oder in späteren Aufnahmen nachgewiesen werden; sein Weg von den gemalten zu den gebauten und von den bramanthesken Architekturen der ersten zu den antikischen seiner letzten Phase konnte nachgezeichnet werden.

Umso rätselhafter bleibt nach wie vor der Charakter seiner Zusammenarbeit mit Antonio da Sangallo d.J. in den beiden letzten grossen Projekten, der Villa Madama und Neu-St. Peter. Diese Zusammenarbeit wird vor allem durch die Skizzen Sangallos dokumentiert²; Raffaels Architekturzeichnungen sind bis auf wenige Ausnahmen, die sich auf figuralen Entwürfen befinden oder in Sangallos Besitz geraten waren, seit dem 16. Jahrhundert verschollen.

Wäre die Lage umgekehrt, so würde man kaum zögern, Raffael allein die Ideen für Villa Madama und St. Peter zuzuschreiben. Doch Sangallos Skizzen sind durch zahlreiche Alternativen und Pentimenti als Entwürfe ausgewiesen und keinesfalls als unselbständige Leistungen eines Gehilfen abzutun. Offensichtlich greift Sangallo als eigenständige und verändernde Kraft in den Planungsprozess ein, ohne dass sein Anteil genau abzugrenzen wäre. Und obwohl an Raffaels künstlerischer Verantwortung nicht zu zweifeln ist, lässt sich bisher kaum entscheiden, wo sich die Ideen des einen oder des anderen durchgesetzt haben.

Eben dieses Problem will der vorliegende Beitrag untersuchen. Der einzige aussichtsreiche Ausgangspunkt scheint eine vergleichende Betrachtung jener wenigen Projekte, die beide Meister noch völlig unabhängig voneinander konzipierten. Nur wenn es gelingt, die Eigenart des jungen Sangallo von der Raffaels klar zu sondern,

¹ C.L. FROMMEL, S. RAY und M. TAFURI, Katalog der Ausstellung *Raffaello architetto*, Mailand 1984; in Buchform mit Index Mailand 1984. Der vorliegende Aufsatz wuchs aus meinen beiden während des Raffael-Kongresses der Musei Vaticani und der Bibliotheca Hertziana gehaltenen Referaten über St. Peter und die Villa Madama hervor. Die meisten dort vorgetragenen Ergebnisse publizierte ich dann in den entsprechenden Beiträgen des

erwähnten Kataloges (op. cit., 241 ff.). Eine Reihe von Gesprächen, die ich während der Ausstellung mit Freunden und Kollegen führen durfte, und zwar vor allem mit K. Oberhuber, gaben den Anstoss zu den hier vorgelegten Überlegungen. C. Denker danke ich für ihre Hilfe bei der Klärung zahlreicher Probleme dieses Aufsatzes, H. Peuker für die Anfertigung der Rekonstruktionen.

² Loc. cit.

kann auch das sangalleske Ingredienz in den gemeinsamen Projekten genauer bestimmt und damit eine der faszinierendsten Symbiosen der neueren Architekturgeschichte gebührend gewürdigt werden.

Raffaels und Sangallos architektonische Anfänge

Raffaels architektonische Anfänge liegen weitaus offener zutage als jene Sangallos³. 1508 durch Bramantes Vermittlung an den päpstlichen Hof berufen, setzte er sich bereits in den Fresken der Stanza della Segnatura unmittelbar mit Bramantes römischem Stil und seiner Vision der antiken Architektur auseinander. Die Architektur hatte schon in den Bildhintergründen von Raffaels peruginesker Frühzeit eine bedeutende Rolle gespielt. Während der Florentiner Jahre war sie zwar aus seinen Bildern weitgehend verschwunden, hatte dann jedoch um 1507/08 in den Zeichnungen nach antiken Monumenten oder in der Pantheon-Apsis der "Madonna del Baldachino" wieder neue Aktualität gewonnen⁴. Und da sich Raffael in seinen Gemälden auf die räumlich-visuelle Utopie konzentrieren und die technisch-konstruktiven Probleme der baulichen Realisierung ausser Acht lassen konnte, standen von Anfang an Bramantes Systeme und deren ästhetische Implikationen im Vordergrund. So vermochte er im Laufe nur weniger Jahre tiefer als irgendein anderer Zeitgenosse in Bramantes Raumvisionen einzudringen. Wie einst der junge Bramante selbst sich unter dem Eindruck L.B. Albertis vom Maler zum Architekten entwickelt und in illusionistischen Fresken oder Stichen seine ersten architektonischen Utopien artikuliert hatte, so spielte auch der junge Raffael Bramantes grosse Themen durch: den tonnengewölbten Saal, der sich in einen durchlichteten Kuppelraum ausweitet, oder die von Doppelpilastern und Statuennischen artikulierte Wand in der "Schule von Athen", die von Säulen gestützten Kuppeln im "Heliodor" oder die massige Rustika in der "Befreiung Petri". Und er tat dies mit solcher Virtuosität, dass man um 1510-13 Bramantes Stil in Raffaels Fresken anschaulicher vor Augen hatte als in den fragmentarischen Bauunternehmungen des Papstes. Freilich beliess es Raffael nicht bei der malerischen Umsetzung seiner Vorbilder, sondern veränderte diese in einer Richtung, die bereits die Eigenart seiner beiden ersten, um 1512/13 geplanten Bauten ankündigt: des Marstalls und der Grabkapelle von Agostino Chigi.

Ganz anders verliefen Sangallos architektonische Anfänge. Gleichfalls in einer prominenten Künstlerfamilie grossgeworden, musste er sich dennoch "von der Pique" hochdienen — nicht anders als einst seine beiden Oheime Giuliano und Antonio der Ältere⁵. Als Kind erlebte er aus nächster Nähe die Entstehung von Giulianos Meisterwerken wie den Zentralräumen in Prato und der Sakristei bei S. Spirito, der Villa Medici in Poggio a Caiano oder dem Palazzo Gondi. Und vor 1492 mag er am Hofe der Medici auch seine wichtigsten Auftraggeber gesehen haben: Giovanni und Giulio de' Medici und Alessandro Farnese. Nach Vasaris Zeugnis folgte er als Lehrling den beiden älteren Sangalli nach Rom. Dort konnte er Antonio dem Älteren assistieren und an päpstlichen Bauunternehmungen wie der Decke von S. Maria Maggiore (1496 ff.), der Rocca von Civita Castellana (ca. 1497 ff.), oder der Befestigung der Engelsburg seine ersten architektonischen Erfahrungen gesammelt haben⁶. Jeden-

³ Op. cit., 13 ff.

⁴ Op. cit., 16 ff.

⁵ G. GIOVANNONI, *Antonio da Sangallo il Giovane*, Rom 1959, 13 ff.; A. BRUSCHI, Antonio Cordini, detto Antonio da Sangallo il Giovane, in: *Dizionario Biografico degli Italiani* 29, Roma 1983, 3 ff.

mit ausführlicher Bibliographie; A. Bruschi bereitet eine umfassende Monographie über den Meister vor.

⁶ Zur Decke von S. Maria Maggiore s. zuletzt P. JACKS, Alexander VI's Ceiling for S. Maria Maggiore in Rome, in: *RömJbKg* 22 (1985); zur Rocca

falls lernte er im Umkreis der beiden Oheime nicht allein das Handwerk des Maurers und Zimmermanns, sondern auch die Anfangsgründe der Architektur und des Zeichnens, und zwar auch des figuralen Zeichnens, das er besser beherrschte als etwa der gleichfalls vom Handwerker aufgestiegene Palladio⁷. In seinem um 1539 entworfenen Vorwort einer geplanten Vitruv-Übersetzung erinnert sich Sangallo allerdings nur seiner Anfänge unter Bramante, die er in den Beginn des Pontifikates Julius' II. setzt — wohl nicht nur als Verbeugung vor dem grösseren Namen, sondern weil er in der Tat Bramante am meisten verdankte⁸. Kein anderer sei gleichermassen zur Kommentierung Vitruvs berufen, da nur er, Sangallo, sowohl die Texte als auch die Monumente kenne: "...che abbia le notizie delli edifitii antichi di Roma e fuora di Roma e abbia anchora qualche parte in le lettere latine e volgare e si abia longa sperientia in la arte come abiamo noi: Quali abiamo consumato li studii nostri in Roma dalla eta nostra di anni XVIII al principio del pontificato di papa Julio nel MD... e sempre stato alli servitii de' detti pontefici in le loro fabriche al tempo di papa Julio sotto Bramante architetto sino a l'anno... (fehlt) del pontificato di Leone...". Spätestens seit dem Regierungsantritt Julius' II. im Herbst 1503, als Bramante zum päpstlichen Baumeister ernannt war und einen grossen Mitarbeiterstab brauchte, gehörte Sangallo demnach Bramantes Baubüro an.

Über dessen Struktur ist erstaunlich wenig bekannt: Wie Bramante vor seiner Ernennung zum Frate del Piombo, die erst im Juli 1512, also etwa sieben Monate vor Julius' Tod, erfolgte, bezahlt wurde, ob er ausser den wenigen fest angestellten Handwerkern und dem "misuratore" Riniero da Pisa über feste Stellen verfügte, verschweigen die Quellen⁹. Jedenfalls werden seine beiden einzigen nachweisbaren Zeichner, nämlich Antonio di Pellegrino und Antonio da Sangallo der Jüngere, stets als selbständige Zimmerleute geführt und entlohnt¹⁰. Einer der beiden, ein Zimmermann Antonio aus Florenz, repariert im Juni 1505 eine päpstliche Barke¹¹, und Sangallo baut im März 1506 einen Triumphbogen anlässlich der Rückkehr des siegreichen Papstes aus Bologna¹². Alle seit 1506 dokumentierten Arbeiten unternahmen sie als leitende

von Civita Castellana s. E. MÜNTZ, *Les arts à la cour des papes Innocent VIII, Alexandre VI, Pie III*, Paris 1898, 216 f.; Giovannoni, 343 ff.; O. SPECIALE, Antonio da Sangallo il Vecchio: il cortile della Rocca di Civita Castellana, in: *Annuario Università degli Studi di Roma, Istituto di Storia dell'Arte* (1973-74), 199 ff.; die Arbeiten an der Rocca sind seit Dezember 1497 bezeugt (op. cit., 200), und A. da Sangallo d. Ä. lässt sich seit 1496 in Rom nachweisen (Jacks, op. cit.). Möglicherweise wurde Cronaca, mit dem A. da Sangallo d. Ä. noch im Februar 1496 im Palazzo Vecchio zusammengearbeitet hatte (C. VON FABRICZY, Simone del Pollaiuolo, il Cronaca, in: *JbPrKs* 27 (1906, Beiheft, 54 f.) im Juli 1497 nach Rom gerufen, um Sangallos Modell für die Rocca und zumal für deren antikischen Hof zu begutachten: "vocatū Romam pro consulendo circa modellum cuiusdam edifitii: quod dicitur construendum per Summum Pontificem" (loc. cit.). Für die römischen Bauunternehmungen Alexanders VI. aus dieser Zeit wären weder ein aufwendiges Modell noch der Rat des Antikenkenners Cronaca nötig gewesen; zur Befestigung der Engelsburg s. E. Müntz, op. cit., 165, 208 ff.; E. RODOCANACHI, *Le Château Saint-Ange*, Paris 1909, 93 ff.; C. D'O-

NOFRIO, *Castel S. Angelo*, Rom 1971, 206 ff.

⁷ S. etwa Giovannoni, Abb. 24, 36, 54, 234 ff., 314, 343 f. sowie zahlreiche andere Blätter; B. DEGENHART, Dante, Leonardo und Sangallo. Dante-Illustrationen Giuliano da Sangallos in ihrem Verhältnis zu Leonardo da Vinci und zu den Figurenzeichnungen der Sangallo, in: *RömJbKg* 7 (1955), 273 ff. Die Verwandtschaft von Sangallos Zeichenstil mit dem seines Onkels Antonio d. Ä. ist auch noch in den Blättern seiner Reifezeit unverkennbar, obwohl dort die frühere Zartheit und Leichtigkeit mehr und mehr einer harten energischen Strichführung weichen.

⁸ Giovannoni, 396 f.

⁹ FROMMEL, Die Peterskirche unter Papst Julius II. im Licht neuer Dokumente, in: *RömJbKg* 16 (1976), 74 ff. mit Bibl.

¹⁰ Op. cit.; FROMMEL, Eine Darstellung der "Loggien" in Raffaels "Disputa"?, in: *Festschrift für Eduard Trier zum 60. Geburtstag*, Berlin 1981, 115 ff.

¹¹ Giovannoni, 385.

¹² Ich verdanke diesen Hinweis Christoph Jobst, der das entsprechende Dokument in seiner Disser-

Baumeister im Auftrag Bramantes. Als virtuose Zimmerleute waren sie imstande, Kräne, Transportmittel und andere Maschinen zu bauen, Kuppeln, Gewölbe und Gussmauerwerk zu verschalen, die "moduli" für die Hausteine der Steinmetzen zu liefern und die Dachstühle zu entwerfen, kurz: die wichtigsten Voraussetzungen für die Arbeit der Maurer und Steinmetzen zu schaffen¹³. Und offenbar gelang es Bramante, den Eifer seiner wichtigsten Assistenten durch eine direkte Beteiligung an den Bauarbeiten anzuspornen. Als selbständige und verantwortliche Unternehmer erhielten sie allein in den Jahren 1510/11 über 2700 Dukaten für Gerüste und Verschalung der Vierungsbögen von St. Peter und für Holz für die Kuppel der Torre Borgia¹⁴. Letztere wurde möglicherweise allein von Sangallo ausgeführt, da Antonio di Pellegrino 1511 aus den Dokumenten verschwindet und wohl bereits gestorben war.

Diese enormen Summen stehen für die grosse Verantwortung, die ihnen etwa die riesigen Spannweiten von St. Peter auferlegten. Da sie sich gleichzeitig auch an anderen Baustellen betätigten, waren ihnen beträchtliche Einnahmen sicher. Das übliche Gehalt eines "misuratore" oder "soprastante" von jährlich etwa 60 Dukaten konnte dagegen schwerlich locken.

Diese vermutlich hohen Profite hatten die beiden offensichtlich mit unbezahlten Dienstleistungen im Baubüro Bramantes zu erkaufen. Antonio di Pellegrino war nachweislich an der Planung des Neu-St. Peter und des Palazzo dei Tribunali, wahrscheinlich aber auch des Vatikanpalastes beteiligt, Sangallo an der Neuplanung des päpstlichen Appartements im Stanzen-Geschoss des Vatikans, an der Rocca in Civita Castellana und der Kirche San Biagio. Dabei beschränkte sich ihre Tätigkeit keineswegs auf die Um- oder Reinzeichnung von Bramantes Entwürfen. So schlägt etwa Antonio di Pellegrino auf U 3 A mehrere Alternativen für Neu-St. Peter vor, mit reduziertem Kreuzkuppelsystem, Kreuzgratgewölben und den Langhauspfeilern vorgestellten Vollsäulen, wie sie kaum alle Bramante selbst zuzutrauen sind¹⁵. Und weder Antonio di Pellegrinos Entwürfe U 124 A für die Pendentifs von St. Peter oder U 136 A r für den Palazzo dei Tribunali noch der wohl gleichfalls von seiner Hand stammende "disegno grandissimo" U 287 A für den Vatikanpalast entsprechen der Ausführung¹⁶. Auch Sangallos Entwurf U 1623 A r für eine Decke des Vatikanpalastes und seine Skizzen auf U 977 A für die Rocca von Civita Castellana lassen sich nur als eigenständige Ausarbeitung kursorischer Anregungen Bramantes interpretieren¹⁷.

Wie diese Zusammenarbeit Bramantes mit seinen beiden Assistenten im einzelnen verlief, veranschaulichen etwa die Projekte für die Kirche des Palazzo dei Tribunali. Dem lateinischen Kreuz auf Antonio di Pellegrinos Gesamtprojekt U 136 A r wurde nachträglich eine Apsis angefügt, wahrscheinlich sogar von Bramante selbst, von dem auch die urbanistische Skizze auf Verso stammen dürfte¹⁸. Der endgültige Grundriss

tation über Sangallos Kirche Santa Maria di Loreto in Rom veröffentlicht wird.

¹³ Über Sangallos Baumaschinen für St. Peter s. FROMMEL, *Il cantiere di S. Pietro prima di Michelangelo*. Vortrag gehalten 1983 auf dem Seminar des Centre d'Etudes Supérieures de la Renaissance in Tours (im Druck).

¹⁴ Frommel 1976, 116 ff.

¹⁵ F. GRAF WOLFF METTERNICH, *Die Erbauung der Peterskirche zu Rom im 16. Jahrhundert*, Wien-München 1972, fig. 7 f.

¹⁶ Op. cit., fig. 25 f.; C. THOENES, *Progetto e realtà nel S. Pietro di Bramante*, Vortrag gehalten

1983 auf dem Seminar des Centre d'Etudes Supérieures de la Renaissance in Tours (im Druck); zu A. di Pellegrinos Anteil am Palazzo dei Tribunali s. FROMMEL, *Der römische Palastbau der Hochrenaissance*, Tübingen 1973, II, 329 f., T. 146 b; zur möglichen Zuschreibung des "disegno grandissimo" U 287 A für den Vatikan an A. di Pellegrino s. Frommel, in: Raffaello architetto, 360; zu A. di Pellegrinos Arbeiten in Loreto um 1509/10 s. K. WEIL GARRIS, *Alcuni progetti per piazze e facciate di Bramante e di Antonio da Sangallo il Giovane a Loreto*, in: *Studi Bramanteschi...*, Rom 1974, 316 ff.

¹⁷ Zu Sangallos Anteil an der Erneuerung des Appartements Julius' II. s. Frommel 1981, 113 ff.;

der Kirche, wie ihn Peruzzis Aufnahme U 109 A v des Baubestandes, der Codex Coner oder Aristotele da Sangallo überliefern, lag damals also noch nicht fest¹⁹.

Nun findet sich auf einer von Sangallos unidentifizierten Zeichnungen, U 1304 A, der Grundriss einer Kirche, die in ihrem Typus, ihren Dimensionen, vor allem aber in ihrem beiderseitigen Anschluss an ein Gebäude, genau dem auf U 136 A r festgelegten Rahmen entspricht²⁰. Und sowohl die Handschrift als auch die motivische Nähe zu Bramante deuten auf den jungen Sangallo. Dieser Grundriss steht nun insofern den auf U 136 A r angedeuteten Konturen noch näher als der ausgeführten Version, als er gleichfalls ein lateinisches Kreuz mit nur einer, dem Westarm angeschobenen Apsis vorsieht. Bezeichnenderweise sind die meisten Motive des Entwurfes U 1304 A unmittelbar von Bramantes Ausführungsprojekt für St. Peter von 1506 übernommen²¹: Der durch breite Pfeilerschrägen ausgeweitete Kuppelraum, die Kuppelpfeiler mit ihren von Türen oder Nischen getrennten Pilastern oder die eingezogene Apsis stammen von dorthier. Ja, der polygonale, von Pilasterbündeln artikulierte Aussenbau des Chores erklärt sich hier nicht, wie in St. Peter, aus den Fundamenten des Vorgängerbaus, sondern lediglich als formales Zitat. Selbst das kurze Langhaus erinnert an den einschiffigen Vorchor von Bramantes Neu-St. Peter.

Im Ausführungsprojekt gelang es dann der Tatze des Löwen, diese wenig originelle Kompilation des Schülers in eine durch und durch originelle Erfindung umzuwandeln. Bramante verkleinerte die Apsis soweit, dass er sie an den beiden Querarmen wiederholen konnte. Damit erhob er die Chorpartie zu einem echten, hierarchisch aufwachsenden Zentralbau, dessen Äusseres vom anderen Tiberufer und dessen Inneres vom rudimentären Langhaus aus zu überblicken war. Und indem Bramante die Zäsur zwischen Langhaus und Chor verringerte und beide durch eine kontinuierlich umlaufende Pilasterordnung zusammenband, schuf er jenes kohärente Raumbild, das auch seine übrigen Sakralräume auszeichnet. Sangallos Projekt wäre stabiler, mit seinen insgesamt fünf grossräumigen Altarkapellen auch funktioneller und in seiner schlichteren Gestalt vielleicht sogar billiger ausgefallen als die so viel wirkungsvollere Variante des Meisters. Ähnliche Merkmale sollten dann zehn Jahre später Sangallos Projekte von jenen Raffaels unterscheiden.

Wie die bauliche Realisierung solcher, mit Hilfe seiner Assistenten entstandenen Projekte Bramantes aussah, ist heute wohl am besten in der Rocca von Civita Castellana zu beobachten²². Die Wappen Julius' II. datieren den Vorhof mit seiner grandiosen Papstloggia, die grosse Treppe an der Westflanke des Hofes, den oktagonalen Mastio sowie eine Reihe von rustizierten Portalen in die Zeit von Bramantes Verantwortung; und die Inschrift im oktagonalen Brunnen — "dum aedem divi Petri de urbe in ampliore erigebat formam" — dehnt die Bauzeit auf die Jahre 1506-13 aus, als Sangallo Bramante assistierte. In der Tat haben sich auf Sangallos U 977 A einige Skizzen Sangallos für Civita Castellana erhalten, die so weit von der Ausführung abweichen und so frei skizziert sind, dass sie sich nur als Originalentwürfe interpretieren lassen²³. Im Gegensatz zu S. Biagio gelangten Sangallos Vorschläge hier al-

zu Sangallos Tätigkeit in Civita Castellana s. Giovannoni, 343 ff.

¹⁸ FROMMEL, *Il Palazzo dei Tribunali in Via Giulia*, in: *Studi Bramanteschi*, Rom 1974, 523 ff.; Frommel 1973, II, 329 ff., T. 146 a, b.

¹⁹ Loc. cit., T. 147 a; Bruschi 1969, 946 ff.

²⁰ FERRI, *Disegni di architettura civile e militare esistenti nella R. Galleria degli Uffizi in Firenze*, Rom 1885, 25.

²¹ Wolff Metternich, Abb. 16; Raffaello architetto, 264.

²² s. Anm. 6, 17.

²³ Giovannoni, Abb. 371, 373. Wenn Alessandro Neroni bereits am 31.10.1502 als Kommissar des Baus der Rocca fungiert (Müntz, 217 f.) und in gleicher Funktion noch am 1.4.1505 auftritt (ASV, arm. 39, vol. 23, f. 278: "Alexander de Neronibus deputatus commissarius super constructione arcis Civitatis Castellanae, cum facultibus"),

5 lerdings fast wörtlich zur Ausführung, so dass alle unter Julius II. entstandenen Teile der Rocca nicht Bramante, sondern dem jungen Sangallo zugeschrieben wurden. Das Rustikaportal Julius' II. im Vorhof wiederholt nahezu wörtlich das gegenüberliegende Portal Antonios d. Ä. da Sangallo aus dem Pontifikat Alexanders VI.; und Vorhof und Treppe zeichnen sich zwar durch Bramantes grandiose Gesinnung, nicht aber durch ein entsprechendes Detail aus.

Kein Zweifel also, dass Sangallo unter Bramante und zumal in den Jahren 1511-13, als Antonio di Pellegrino ausgeschieden war, auch als Entwerfer eine wichtige Rolle in der päpstlichen Bauhütte spielte, dass er aber dabei von Bramantes Ideen getragen war und immer tiefer in das Denken und Wollen des Meisters eindrang. Schon deshalb musste es ihm leichter fallen, so ungewöhnlich lange, bis etwa in sein 30. Lebensjahr hinein, auf eine selbständige Laufbahn zu verzichten. Für einen jungen Baumeister der Begabung, der analytischen Intelligenz und der Lernbegier Sangallos konnte es in der Tat keine bessere Schulung geben, zumal sich die Zusammenarbeit gewiss auch auf das Studium der antiken Monumente und Texte und insbesondere von Vitruvs Traktat erstreckte.

Im übrigen scheint ihn Bramante mehr und mehr durch profitable Aufgaben an sich gebunden zu haben. So berichtet der über Sangallo meist wohlunterrichtete Vasari: "...chè era vecchio (Bramante), e dal parletico impedito le mani, non poteva come prima operare; a porgergli aiuto ne' disegni che si facevano: dove Antonio tanto nettamente, e con pulitezza conduceva; che Bramante trovandogli di parità misuratamente corrispondenti, fu sforzato lasciargli la cura d'infinite fatiche, che egli aveva a condurre, dandogli Bramante l'ordine, che voleva, e tutte le invenzioni, e componimenti, che per ogni opra s'avevano a fare: nelle quali con tanto giudizio, espedizione e diligenza si trovò servito da Antonio, che l'anno MDXII Bramante gli diede la cura del corridore, che andava a' fossi di Castel Santo Agnolo; della quale opera cominciò avere una provisione di X scudi il mese. Avvenne che seguì la morte di Giulio II, onde l'opera rimase imperfetta..."²⁴.

Zu den "infinite fatiche" jener Jahre, deren Idee von Bramante, deren Ausarbeitung und Ausführung jedoch von Sangallo stammte, könnten auch die um 1510-12 entstandenen Fassaden der Palazzi Fieschi und Falconieri gehört haben²⁵. Motive wie die grandiosen Eckrisalite des Palazzo Fieschi und deren Superposition oder die dorischen Ädikulen und die Portale beider Paläste sind unmittelbar von Bramantes Spätwerk inspiriert, ohne doch die Suggestion authentischer Bramante-Erfindungen zu besitzen. Da es wenig wahrscheinlich ist, dass ein ungreifbarer Bramante-Nachfolger wie Giuliano Leno, Rinieri da Pisa oder Antonio di Pellegrino den Entwurf lieferte,

heisst dies wohl, dass die Arbeiten unter Julius II. ohne grössere Unterbrechung weiterliefen.

²⁴ VasMil 1550, III, 867; dass diese Nachricht der Wahrheit entspricht, bestätigt eine Tagebucheintragung vom 1.9.1512: "Mercredy premier de Septembre anno sopra dite le pape Julio II^o fest comencer le strade depuys la porte qui est pres du chasteau saint ange fin a la tour de pape nicolo et fest geter et abatre a tere toutes les vignes qj estoit (?) la pour fere la dite strade et aussi pour fere ung coridor cioe una allee secrete depuys la dite tour de pape nicholo fin au chateau... toutes folis pauvres gens perdre leur vignes..." (Biblioteca Vaticana, Cod. Barb. 3552, fol. 12v; nicht zitiert bei L. MADELIN, *Le journal d'un habitant*

français a Rome au XVI siècle (1509-1544), in: *MélArchHist* 22 (1902, 250 ff.).

²⁵ Frommel 1973, I, 97 ff., 180 ff.; FROMMEL, in: *Le palais Farnèse*, Rom 1981, 171, Anm. 235; bei genauem Vergleich der wenigen originalen Details beider Fassaden erweisen sich jene des Palazzo Falconieri als deutlich bramantesker — seien es die Erdgeschossädikulen mit ihren an den Kamin der Magliana erinnernden Voluten, ihrem klareren dorischen Gebälk, den akzentuierteren Zwickel-Scheiben, der Scheitelvolute oder dem kunstvolleren Gesims, seien es die Zwischengesimse oder die schlichten Fensterrahmen des Piano Nobile, die den Türädikulen Julius' II. und Leos X. auf der Engelsburg nahestehen.

könnte der junge Sangallo hier Ideen seines Meisters ähnlich unvollkommen realisiert haben wie in der Rocca von Civita Castellana.

Jedenfalls repräsentieren die Fassaden der Palazzi Fieschi und Falconieri das missing link zwischen Bramantes Spätstil und Sangallos mutmasslichem Erstlingswerk: der Fassade des Palazzo Ricci, den er um 1512/13 für den Humanisten Tommaso Inghirami, genannt "il Fedra", erneuerte. Dort geht er nicht von den komplexen Systemen des Palazzo Caprini oder des Palazzo dei Tribunali aus, sondern von dem schlichteren Typus des Palazzo Falconieri. Gleichfalls werden die drei Geschosse lediglich durch Gesimse sowie Portal- und Fensterrahmen gegliedert und die Fensterbänke des Erdgeschosses von Voluten getragen, während die Ädikulen der beiden Obergeschosse ohne Sohlbank auf den Zwischengesimsen ruhen. Und wie im Palazzo Fieschi wird das Rundbogenportal von einer vorgekröpften Ordnung gerahmt. Die Rustika, die sich im Palazzo Falconieri auf das bramanteske Portal konzentriert, verwendet Sangallo zur Verstärkung seiner Kanten — in direktem Rückgriff auf fortifikatorische Bauten seiner beiden Oheime wie die Rocca in Civita Castellana und angeregt vielleicht auch durch die dekorative Eckquaderung des Palazzo Pichi²⁶. Im Gegensatz zum Palazzo Falconieri folgen die Ädikulen im Piano Nobile der Palazzi Fieschi und Ricci allerdings dem altertümlichen Typus der Cancelleria — ein Typus, der auch in Sangallos Rocca von Capodimonte auftaucht und daher auch am Palazzo Fieschi weniger auf Bramante als auf Sangallo zurückgehen dürfte²⁷. Wie dem auch sei: In den Fassaden seiner ersten ausgereiften Meisterwerke, der Palazzi Farnese und Baldassini von etwa 1514, verfolgt Sangallo den mit dem Palazzo Ricci eingeschlagenen Weg konsequent weiter.

Gleichfalls noch unter Julius II. entwarf auch Raffael seinen ersten Profanbau: den Marstall des Agostino Chigi, dessen Fassade auf ausdrücklichen Wunsch des Papstes die neu trassierte Via della Lungara schmücken sollte²⁸. Und Raffael gibt auf den ersten Blick zu erkennen, dass er nicht so sehr vom Baukörper und seiner Konstruktion als von der visuellen Erscheinung der Architektur ausgeht. So konzentriert er alle Kunst auf die Fassade und vernachlässigt dafür die übrigen Aussenfronten, ja selbst die rechte Schmalfront, obwohl durch sie der Zugang zu den Wohnräumen des Piano Nobile erfolgte und obwohl vor allem sie von der benachbarten Farnesina aus sichtbar war. In der Fassade führt Raffael jene des Palazzo Caprini und den Aussenchor von St. Peter unmittelbar weiter. Doch indem er die Ordnung kanonischer proportioniert, indem er die Superposition augenfälliger zur Geltung bringt, indem er das Mezzaningeschoss vom Piano Nobile trennt und ein dichteres, kohärenteres Wandrelief schafft, gibt er bereits wesentliche Merkmale seiner architektonischen Eigenart zu erkennen.

Auch die Wirkung der etwa gleichzeitigen Grabkapelle des Agostino Chigi beruht vor allem auf ihrem meisterhaften Raumbild²⁹. Raffael übernimmt den Raumtypus von der Vierung von Neu-St. Peter und stattet ihn, wie Bramante, mit einer vom Pantheon inspirierten Ordnung aus. Doch dank seines grosszügigen Bauherrn kann Raffael auch die kostbaren Materialien und das Ornament des Pantheon nachahmen.

²⁶ Frommel 1973, I, 96, 255 ff.

²⁷ Op. cit., T. 161 a, 186 f.

²⁸ Op. cit. I, 102 f., II, 149 ff.; S. Ray, in: Raffaelo architetto, 119 ff.

²⁹ E. Bentivoglio, in: op. cit., 130 ff.; BENTIVOGLIO, *Raffaello e i Chigi nella chiesa agostiniana di S. Maria del Popolo*, Rom 1984; FROMMEL, *Raffael als Architekt*, Vortrag 1983, in: *Bruno Bushart*, Augsburger Universitätsreden 4, Augsburg 1985, 12 ff.

Dass die Chigi-Kapelle tatsächlich 1513 geplant wurde, bestätigt die Zeichnung 558v des Ashmolean Museum in Oxford, deren recto wohl für das Altarbild der Chigi-Kapelle in S. Maria della Pace bestimmt war (Frommel, in: *Raffaello architetto*, 135). Eine analoge geometrische Studie findet sich auf Giovanni di Gherardo da Pratos Zeichnung für die Florentiner Domkuppel von 1425/26 (H. SAALMAN, *Giovanni di Gherardo da Prato's Designs concerning the Cupola of Santa Maria del Fiore in Florence*, in: *ArtBull* 18, 1 (1959) 11 ff., fig. 1, 2, 4).

Dabei bekennt er sich zur tektonischen Logik seines Lehrers Bramante, wenn er streng zwischen dem weissen Marmor der aktiv tragenden Elemente und den bunten Füllflächen unterscheidet oder wenn er seine Pilaster mit acht Kanneluren ausstattet, um sie an den Pfeilerschrägen genau halbieren zu können.

7, 8 Dass Raffael sich die körperhafte Sprache des Pantheon nur Schritt um Schritt anzueignen vermochte, lehren nun die drei Planstadien der Eingangsarkade. In der ausgeführten Version folgt Raffael der Vorhalle des Pantheon, indem er seine Pilaster als "colonne quadre", also als vollplastische Pfeilerpilaster, präsentiert. Ja, wenn er der rahmenden äusseren Arkade eine zweite, innere einschreibt, geht er sogar noch über die Körperlichkeit des Pantheon hinaus. Er erweckt damit den Eindruck, als handele es sich auch bei den Pilastern des Kapellen-Innern um vollplastische, partiell in der Wand verborgene Pfeiler. Ähnlich scheinen die beiden Grabpyramiden die seitlichen Füllwände körperhaft zu durchdringen — nicht anders als die Cestiuspyramide die römische Stadtmauer.

9 In den beiden erhaltenen Grundrissprojekten U 165, 169 A hatte Raffael noch an der quattrocentesken Kapellen-Laibung mit den beiden seitlichen Halbsäulen festgehalten. Den Übergang von diesen Halbsäulen zur Pilasterordnung des Kapelleninneren vermitteln auf dem früheren Grundriss U 165 A eingeschobene Wandstücke, die wohl ähnlich neutral wie die zwischen den Halbsäulen der Laibung und den Halbsäulen des Seitenschiffes eingeschobenen Wandstreifen gegliedert werden sollten. Im Kapellen-
10 Inneren sind dieser nackten Wand geknickte Pilaster vorgeblendet, die mit einer Schaftbreite von nur 2 p. Piedestale verlangt hätten. Auf U 169 A besitzt die Kapellenordnung bereits die endgültige Schaftbreite von 2,5 p. und wird denn auch an der Eingangsarkade unmittelbar der quattrocentesken Halbsäulen-Ordnung konfrontiert. In einem Pentimento hatte Raffael zunächst noch geknickte Eckpilaster halber Schaftbreite erwogen, um die neue Laibung in breiten Statuennischen öffnen zu können. Doch er entscheidet sich schliesslich für Pfeilerpilaster und nähert sich damit bereits der körperhaften Sprache des Pantheon und der endgültigen Version. Deren verdoppelte Eingangsarkade erlaubt ihm nun, die Kapelle enger mit der Quattrocentokirche zu verzahnen, dieser nicht nur einen isolierten Prunkraum anzugliedern, sondern einen autonomen Baukörper mit einer eigenen, die Innengliederung vorbereitenden Eingangsfront. Kein anderer Sakralbau dieser Jahre zeichnet sich durch eine vergleichbare Raum-Körperlichkeit aus, und dieser so folgenreiche Schritt ist umso erstaunlicher, wenn man an die relativ fassadenhafte Artikulierung des wenig früheren Marstalls zurückdenkt.

Dieser Schritt war aber mehr als nur die Folge einer allmählichen Entfaltung von Raffaels architektonischem Ingenium. Alles deutet darauf, dass das Jahr 1513 eine noch dezidiertere Hinwendung zu den antiken Monumenten und Texten mit sich brachte und dass dabei die personellen Veränderungen der Petersbauhütte eine entscheidende Rolle spielten. Diese Veränderungen wurden durch den Tod Julius' II. im Februar 1513 und die anschliessende Wahl Leos X. ausgelöst: Die Struktur der Petersbauhütte, die weitgehend auf der charismatischen Kraft Bramantes und freiem Unternehmertum beruht hatte, wurde mit florentinischer Systematik reorganisiert, Bramantes Machtvollkommenheit durch die Berufung zweier so gelehrter und erfahrener Meister wie Fra Giocondos und Giuliano da Sangallos empfindlich beschnitten, die Zahl der Soprastanti vervielfacht³⁰. Weder Fra Giocondo noch Giuliano hatten des Wesen der römisch-kaiserzeitlichen Architektur so umfassend begriffen wie der römische Bramante und der Raffael der Stanzen. Doch Fra Giocondo war der beste Vitruv-Kenner,

³⁰ Frommel 1976, 80 f.; Frommel, in: Raffaello in den Zeichnungen der Hochrenaissance, Bonner architetto, 23, 241; Burns, in: op. cit., 381 ff.; Habilitationsschrift 1984 (im Druck).
H. GÜNTHER, *Das Studium der antiken Architektur*

Giuliano einer der umfassendsten Antikenkenner; beide scheinen den Anstoss zum exakteren Studium der antiken Monumente gegeben zu haben; und beider Wissen veranlasste offenbar Raffael und Sangallo bald zu einer antiquarisch-gelehrteren Anlehnung vor allem des Details an die antiken Vorbilder, als dies unter dem freizügigen Bramante die Regel gewesen war. Sangallos bisherige Doppelfunktion als Bramantes engster Assistent und freier Unternehmer und Baumeister war mit dieser Organisation schwer vereinbar. Und obwohl er damals bereits zu den erfahrensten Architekten des Kirchenstaates gehörte und sein Rat etwa von den Dombauhütten von Orvieto und Foligno eingeholt wurde³¹, schied er aus der Petersbauhütte aus und behielt lediglich die Leitung der wohl noch von Bramante eingeleiteten Umbauarbeiten der Engelsburg³².

Ob es die Ursache oder die Folge dieser Veränderungen war, dass Sangallo nun in den Dienst des mächtigen Kardinals Alessandro Farnese trat, ist kaum zu entscheiden. Jedenfalls reicht dieses für Sangallos weitere Laufbahn entscheidende Verhältnis wohl bis in den Sommer 1513 zurück. Leo X. hatte den Kardinal, mit dem er seit gemeinsamen Florentiner Studien befreundet war, bald nach Regierungsantritt mit einer Fülle fetter Pfründen bedacht und durch die Bulle vom 22. Juni 1513 die Voraussetzungen für den weiteren Aufstieg des Hauses Farnese geschaffen: Die Besitzungen der Familie im nördlichen Latium und die Nobilität von Alessandros Söhnen wurden bestätigt; der ältere, Pierluigi, mit Girolama Orsini, einer entfernten Verwandten des Papstes, vermählt³³. Girolamas Vater Lodovico, Graf von Pitigliano und verdienter Condottiere der Kirche, gab ihr das Dorf Cellere mit in die Ehe und trug damit zur Abrundung des von Canino bis zum Bolsener See reichenden Farnese-Besitzes bei³⁴.

Zur Befestigung dieses Bundes wie der Herrschaft der Farnese über Cellere beauftragte der Kardinal Sangallo offensichtlich mit dem Entwurf einer kleinen Kirche unterhalb des Dorfes. Und deren stilistische Nähe zur benachbarten Rocca di Capodimonte spricht dafür, dass Sangallo etwa gleichzeitig mit dem Bau der Kirche und dem Umbau der Rocca begann. Ja, es ist nicht ausgeschlossen, dass Leo X., der im Januar 1514 als Gast des Kardinals im nahen Canino weilte und von dort zum Bolsener See weiterzog, die Anfänge des Kirchleins mit eigenen Augen sah³⁵. Dieses ist so wenig

11-15

³¹ Bruschi 1983, 4 mit weiteren Nachrichten zu Sangallos frühen Jahren.

³² K. FREY, Zur Baugeschichte des St. Peter, Mitteilungen aus der Reverendissima Fabbrica di S. Pietro, in: *JbprKS* 31 (1911), Beiheft, 33 ff. Die Skizze für Ädikulen auf Sangallos Entwurf U 1259 A v von etwa 1515, deren Fries die Inschriften "COSMO" und "DA" trägt, könnten für die den Heiligen Cosma e Damiano geweihte Kapelle der Engelsburg bestimmt gewesen sein (s. Anm. 44).

³³ Über das Leben Alessandro Farneses, seine kirchliche Laufbahn und sein Verhältnis zu Leo X. s. Frommel 1973, II, 127 ff.; R. ZAPPERI, in: *Dizionario Biografico degli italiani* (im Druck). Die Bulle vom 22.6.1513 erwähnt bei F. DE NAVENNE, *Rome, Le palais Farnèse et les Farnèse*, Paris 1914, 131; in Auszügen publiziert von J. HERGENRÖTHER, *Regesta Leonis X. P.M.*, Freiburg 1884-91, I, 193 f., n. 3316 (nach ASV, Reg. Vat. 1198, fol. 14r ss.): "... nonnullos ex quadam nobili soluta muliere... cuidam domicello postmodum nupta filios suscepisti et ex eis dilectum filium Petrum Aloysium et quondam Paulum quoad effectum cuiuscumque obtinuisti;

cuique Petro Aloysio praefato ob ejus animi dotes et laudabiles mores et bonam indolem comes Pitigliani domicellus Romanus filiam suam desponsavit. Nos ad fidei integritatem quam praedecessores... singulas possessiones (castra Canini et Gradularum et Abbatiae ad pontem Montisflacon. et Castren. dioces.) post tui obitum ad haeredes et successores tuos utriusque sexus etiam qui de dicta... familia de Farnesio originem non traherent... tamen ad successionem... habiles facti forent...".

³⁴ G. MORONI, *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica da S. Pietro sino ai nostri giorni*, Band 102, Venedig 1861, 91; frdl. Hinweis R. Zapperi; zur Beziehung des Condottiere Girolamo Orsini zu Leo X. s. P. LITTA, *Famiglie celebri italiane*, IV, Mailand 1827-1850, Orsini di Roma, Tav. XVII: Sangallo hat später für die Grafen von Pitigliano die Projekte U 812 A für die Befestigung und U 811 A für den Konvent von S. Francesco gezeichnet (Giovannoni, 82).

³⁵ D. GNOLI, *La Roma di Leo X.*, ed. A. Gnoli, Mailand 1938, 240; zu Capodimonte s. vor allem Giovannoni, 266 ff.; E. F. KELLER, *Zum Villen-*

bekannt und so aufschlussreich für Sangallos architektonische Anfänge, dass es eine etwas ausführlichere Betrachtung verlangt.

2, 4 Eindeutiger noch als in der Fassade des Palazzo Ricci-Inghirami geht Sangallo in S. Egidio von einem bramantesken Typus aus. Im Kuppelraum, der sich weit über die Vierung des griechischen Kreuzes ausdehnt und dessen Pfeiler die Pendentifs nach unten fortsetzen, inspiriert er sich unmittelbar an Neu-St. Peter, vor allem aber an der endgültigen Version von S. Biagio. Im Entwurf U 1050 A geht er sogar noch über Bramantes Kuppelräume und über Raffaels Chigi-Kapelle hinaus, indem er die Pfeiler nicht allein abschrägt, sondern konkav abrundet und damit einen gleitenden Übergang zur Gewölbezone schafft — ein Kunstgriff, den er einige Jahre später in dem mutmasslichen Projekt U 526 A für S. Maria di Monserrato wiederholen sollte und dem dann erst P. de L'Orme in seiner Schlosskapelle von Anet zur Berühmtheit verhalf³⁶.

Überhaupt zielt Sangallo auf einen möglichst einheitlichen und überschaubaren Innenraum ab: Die Pendentifs gehen unmittelbar ins Kuppelgewölbe über und öffnen sich in ähnlich kleinen Oculi wie die Stirnwände der Kreuzarme. Selbst das über den Lisenen verkröpfte Gesims stellt keine echte Zäsur dar, die jener der Gebälke von St. Peter oder der Chigi-Kapelle vergleichbar wäre. Denn da sich die Lisenen nicht in Gurtbogen fortsetzen, wirken sie weniger als tektonisches Gerüst oder als vertikale Impulse denn als Mittel, die vier kurzen Stümpfe der Kreuzarme enger an den Kuppelraum zu binden. Man spürt, wie Sangallo — ganz im Gegensatz zu Raffael — die vielgliedrigen, hierarchisch aufwachsenden Strukturen Bramantes letztlich fremd sind. Nicht umsonst entscheidet er sich denn auch in den meisten der nach Raffaels Tod entstandenen Zentralbauten für die noch einheitlichere, stereometrischere Gestalt jenes antikisch artikulierten Oktogons, das Bramante in den Ecksakristeien von U 1 A vorgebildet hatte³⁷.

55 d, f Charakteristisch für den frühen Sangallo sind weiterhin die ruhenden, fast gedrückten Verhältnisse, die besonders den eingeschossigen Aussenbau von den Prototypen Bramantes und G. da Sangallos unterscheiden und antiken Monumenten annähern. Weder die zweigeschossige Fassade von S. Maria delle Carceri noch die basilikale Trias der Fassade von Bramantes Gemeindekirche in Roccaverano kommt dem Schema des antiken Triumphbogens ähnlich nahe wie die einfachen Giebelwände von S. Egidio.

12 Deren Gliederung macht gleichzeitig die Struktur des Inneren sichtbar, indem etwa die zentrale Blendarkade das Tonnengewölbe des Querarms, der Giebel dessen Dach, die Doppelpilaster dessen Wände und die niedrigen Pfeilerlisenen die Lisenen des Inneren repräsentieren. An der Rückfront verschwindet die Blendarkade hinter der Apsis, deren Halbzylinder plastisch ins Giebelfeld hinaufwächst und die Durchdringung stereometrischer Körper suggeriert. Überhaupt unternimmt Sangallo alles, um den 14 Aussenbau in ein stimmiges Verhältnis zum Inneren zu bringen, von den niedrigeren Eckräumen bis zu den auch aussen sichtbaren Pfeilerschrägen. Und eben diese in der

leben und Villenbau am römischen Hof der Farnese, Berlin 1980, 22 ff.; Bruschi, 1983, 5; zu S. Egidio s. bisher vor allem Giovannoni, 210 ff.; Bruschi 1983, 7; Sangallos Grundrissentwurf U 1050 für S. Egidio ist auf Pergament gezeichnet und demnach als für den Bauherrn bestimmter Präsentationentwurf anzusehen. Auf verso trägt er Sangallos wohl heraldisch zu deutende Aufschrift "S. gilio a cielleri di farnese"; vielleicht enthält sogar der Grundriss eine Anspielung auf die Farnese-Lilie.

³⁶ S. u. S. 279; A. BLUNT, *Philibert de L'Orme*,

London 1958, 39 ff. ohne Hinweis auf Sangallos Prototypen; s. a. Sangallos Entwürfe U 172 A für die Cappella Medici in Montecassino (Giovannoni, 368 ff.) oder den Entwurf Albertina 791r für S. Giovanni dei Fiorentini; dem Grundrisstypus der ausgeführten Kirche folgt das gegen 1513/14 wohl gleichfalls von Antonio entworfene Badezimmer der Cancelleria (Katalog der Ausstellung "Quando gli dei si spogliano. Il bagno di Clemente VII a Castel Sant'Angelo e le altre stufe romane del primo Cinquecento", Rom 1984, 26 ff.).

³⁷ Wolff Metternich 1972, Abb. 1; Jobst 1985, MS.

bisherigen Architektur selten erreichte Stimmigkeit von Innen- und Aussenbau sollte eines der hervorragendsten Merkmale von Sangallos künftigen Architekturen werden.

Nicht nur die Idee des hierarchisch aufwachsenden Zentralbaus oder des weitgedehnten Kuppelraumes, sondern auch die Ordnung schlanker Pilaster, deren Schaftbreite an der Apsis leicht vermindert wird und deren Gebälk auf einen kräftigen Architrav reduziert bleibt, also wie in Capodimonte noch nicht an einen festen Kanon gebunden ist, erweisen die Nähe zu Bramante; und zwar vor allem zu Bauten wie der Papstloggia von Civita Castellana oder dem Hof der Rocca von Civitavecchia, an deren Entstehung Sangallo wohl selbst aktiv beteiligt war³⁸. Allerdings sind die Gesimse von S. Egidio spürbar derber, plastischer, gedrängter als jene der Bramante-Bauten. Darin erinnern sie an andere Frühwerke Sangallos aus der Zeit um 1513/14 wie den Peperin-Portikus der Engelsburg, die Höfe der Rocche von Capodimonte, Colonna und Veiano oder den Andito und das Treppenhaus des Palazzo Baldassini³⁹. Dort liebt es Sangallo, etwa im Gebälk auf die luftige Zone des Frieses zu verzichten und auch Architrav und Gesims auf wenige kräftige Wulste zu reduzieren. Während er also einerseits noch unmittelbar auf komplexe Motive Bramantes — wie im Hofe von Veiano auf die Paneele im dritten Geschoss des Cortile del Belvedere — zurückgreift, fällt er im Detail in ein archaischeres, vielfach noch dem Quattrocento verpflichtetes Detail zurück. Man spürt, dass er sich unter Bramante weniger um das architektonische Vokabular als um den stimmigen Baukörper und dessen technisch-konstruktive Probleme bemüht hatte und dass er sich erst jetzt, als selbständiger Meister, eine eigene Formensprache zu schaffen beginnt. So bieten Erstlingsbauten wie S. Egidio in Cellere, Capodimonte, Veiano oder der Palazzo Ricci-Inghirami noch

5, 16

17, 18

³⁸ Zu den schmalen Pilastern im Inneren von Bramantes Chor von St. Peter s. Frommel, in: Raffaello architetto, 256; zur Rocca von Civitavecchia s. Bruschi 1969, 938 ff.; direkte antike Vorbilder für den Aussenbau von S. Egidio haben sich bislang nicht nachweisen lassen, wenn auch antike Zentralbauten wie das Oratorium S. Crucis (M. LICHT, in: Katalog der Ausstellung *L'edificio a pianta centrale nel Rinascimento* im Gabinetto dei Disegni e Stampe degli Uffizi, Florenz 1984, Nr. 15, S. 41 f.) oder gewisse von G.B. Montano aufgenommene Monumente (s. etwa Montano Sketchbook, London, Soane Museum, vol. III, fol. 24 und G.B. MONTANO, *Li cinque libri di architettura*, Rom 1691, II, f. 21) gewisse Züge vorwegnehmen.

³⁹ Zu Sangallos Arbeiten in der Engelsburg s. Anm. 32; gleichzeitig dürfte Sangallo die Treppe ausgeführt haben, deren Podeste wie in den Palazzi Baldassini und Farnese als kapellenartige Ruhepunkte ausgebildet sind. Die von A. Bruschi angekündigte Studie über das Castello Santacroce in Veiano ist bislang nicht erschienen (s. A. BRUSCHI, *Incrinature manieristiche nella setta sangallesca: Il sacello funerario dei Santacroce a Veiano*, in: *QuadArchit* 85-90 (1968), 119, Anm. 2). Giorgio Santacroce erhielt Veiano von Gentile Virginio Orsini zum Lehen, so dass ein dynastischer Zusammenhang mit Cellere und den Auftraggebern der etwa gleichzeitigen Kirche S. Egidio bestand. Das Datum in der Inschrift des Kastells — "STRUXERAT ARCEM GEORGIUS PATER DIRUIT ALEXANDER VI

PONTIFEX MAXIMUS EREXIT A FUNDAMENTIS HONORIUS FILIUS ANNO SALUTIS MDXVIII" — mag sich auf die Vollendung oder den Aussenbau beziehen; Hof und Treppenhaus lassen sich wohl nur mit dem Sangallo der Jahre 1513/14 vereinbaren (vgl. Bruschi 1983, 5), denn die Fensterädikulen stehen noch auf der gleichen Stufe wie jene im Piano Nobile der Palazzi Ricci-Inghirami und Fieschi. — Die Vorliebe des jungen Sangallo für abgekürzte Gebälke verschiedenster Zusammensetzung geht zweifellos auf Bramante zurück, der, angeregt durch die Cancelleria, dieses Thema vom Tempio, dem "Ninfeo" in Genazzano oder der Belvedere-Treppe bis hin zum Erdgeschoss der Loggien unendliche Male variiert hat. Das bramanteske Zwischengesims des Palazzo Falconieri etwa (Frommel 1973, T. 164 a) ist jenem im Untergeschoss der Loggien (P. LETAROUILLY, *Les bâtiments du Vatican*, Paris 1882, T. 138) oder der Peperinpfeiler der Engelsburg (Abb. 17) erstaunlich nahe. Den Hinweis auf das bislang völlig unbekanntes Castello Colonna in Colonna, ein unbezweifelbares Frühwerk Sangallos der Zeit um 1513, verdanke ich A. Bruschi, der den Bau demnächst publizieren wird; vergleichbare Gesimse wie überhaupt an den Sangallo der Jahre 1512/14 erinnernde Formen finden sich auch am Palazzo Farnese in Gradoli, der nach den jüngsten Ergebnissen von F.T. Fagliari Zeni Buchicchio wohl schon vor 1518 begonnen wurde, möglicherweise sogar ebenfalls in Zusammenhang mit der Ehe Pierluigi Farneses mit Girolama Orsini.

kein überzeugendes Bild, wirken vielfach unbeholfen und lassen den formalen Zusammenhalt, die morphologische Geschlossenheit vermissen — all dies in absolutem Gegensatz zu Raffael, der sich seit der "Schule von Athen" zum Meister grandioser Architekturprospekte antikisch-bramantesken Gepräges entwickelt hatte und in der Chigi-Kapelle Bramante und die meisten antiken Vorbilder sogar hinter sich liess.

S. Egidio in Cellere sollte ein abseitiges Experiment bleiben, ein eigenwilliger und ehrgeiziger Versuch, Bramantes Architektur zu übertrumpfen. Selbst eine elegantere und reichere Ausführung hätte diesem Bau in den Augen des festfreudigen und prachtliebenden Medicipapstes schwerlich den gleichen Erfolg wie Raffaels Chigi-Kapelle beschieden. Der Erfolg der Chigi-Kapelle mag aber Raffael geholfen haben, im Jahre 1514 die Nachfolge Bramantes als erster päpstlicher Baumeister anzutreten. Wie Raffaels Ernennungsbriefe eigens hervorhebt, hatte auch Bramante ihn und nicht den mit allen Problemen der Bauhütte aufs Intimste vertrauten Sangallo als seinen Nachfolger empfohlen⁴⁰. Bramante hatte sich damit also weniger für die fachgerechte und kompetente Ausführung eines Projektes als für den ideenreichen Erfinder entschieden. In der Tat sollte Raffael schon wenige Monate nach Bramantes Tod dessen Entwurf für Neu-St. Peter grundlegend überarbeiten und in entscheidenden Punkten wie dem Chor, den Querarmen und der Fassade neue Vorschläge unterbreiten. Allerdings vermochte Raffaels erstes durch Serlio überliefertes Projekt offenbar weder den Papst noch die beiden Mit-Architekten zu überzeugen⁴¹.

Während Raffaels Anstrengungen für St. Peter zunächst fruchtlos blieben, konzipierte Sangallo um 1514/15 zwei Meisterwerke, die die weitere Geschichte des europäischen Palastbaus massgeblich beeinflussen sollten: den Palazzo Farnese und den Palazzo Baldassini⁴². Deren schlichte, unmittelbar an den Palazzo Ricci-Inghirami anknüpfende Aussengliederung täuscht zunächst über die Fortschrittlichkeit der gesamten Auffassung hinweg. Denn für Sangallo ist die Fassade weniger eine autonome, auf den Betrachter berechnete Schauseite, wie etwa an Raffaels Marstall, als die Aussenfront eines stimmigen Organismus. Portal, Fenster und Zwischengesimse sind primär funktionell motiviert, und selbst die Raffaels körperlichen Eckpfeilern vergleichbare Rustika dient dem Schutz der gefährdeten Gebäudekanten. Die Fassadenachsen entsprechen den Grundriss-Koordinaten des gesamten Palastes, die Gesimse den Geschosshöhen. Ja, im Kardinalsprojekt des Palazzo Farnese gelang es Sangallo sogar, die Treppenfenster mit dem Fassadensystem in Einklang zu bringen⁴³. Erst beim Durchschreiten erfährt man die Logik eines solchen Organismus: Der Besucher wird axial auf das Portal zugeführt und von dort durch das Vestibül in den zentralen, symmetrischen Hof, in dem sich die beiden Hauptachsen schneiden. Die Eingangsloggia mündet axial in die weite, helle und bequeme Treppe zur Loggia des Piano Nobile, die sich im Mitteljoch auf die Sala Grande öffnet.

Erstaunlicherweise gelang es Sangallo, eine solche axialsymmetrische Klärung und Rationalisierung des gesamten Palastorganismus nicht nur auf dem grossflächigen Terrain des Palazzo Farnese, sondern auch auf dem eingeeengten und unregelmässig begrenzten des Palazzo Baldassini durchzuführen. In der axialen Kontinuität des gesam-

⁴⁰ V. GOLZIO, *Raffaello nei documenti...*, Vatikanstadt 1936, 33 f.

⁴¹ Frommel, in: *Raffaello architetto*, 241 f., 260.

⁴² Frommel 1973, I, 122 ff., 149 ff., II, 23 ff., 102 ff.; Frommel, in: *Le palais Farnèse*, 127 ff. Reflexe der ausgeführten Version des dorischen Geschosses lassen sich bereits um 1516 in Raffaels "Krönung Karls des Grossen" (s. u. S. 280, fig. 34) und spätestens um 1517 in der Cappella Caracciolo

bei S. Giovanni a Carbonara in Neapel nachweisen (zur Datierung der letzteren s. C. Nichols, PH D Thesis der New York University [in Vorbereitung]).

⁴³ C.L. FROMMEL, *Scale maggiori nei palazzi romani del Rinascimento*, in: "L'escalier dans l'architecture de la Renaissance". *Akten des Seminars des Centre d'Etudes Supérieures de la Renaissance*, Tours 1984 (im Druck).

ten Innenorganismus übertraf er selbst die fortschrittlichsten Bramante-Projekte wie den Palazzo dei Tribunali oder das Papstappartement im Vatikan.

Nun unterscheidet sich, trotz aller Gemeinsamkeiten, der Palazzo Farnese durch die für Sangallos bisheriges Oeuvre völlig ungewohnte Plastizität des Vestibüls und des Hofes vom Palazzo Baldassini. Während dessen flache Pilaster die Tradition Bramantes und von Sangallos eigenen Frühwerken weiterführen, greift Sangallo im Palazzo Farnese auf jenes seltenere Motiv der Halbsäulen zurück, wie es Bramante schon gegen 1501 im Palazzo Caprini, vor allem aber dann in späteren Werken wie dem Hof des Palazzo dei Tribunali, dem Altarhaus von St. Peter oder der Casa Santa von Loreto verwendet hatte. Doch gerade gegenüber dem Palazzo dei Tribunali gelingt Sangallo etwa in den Hofecken oder den Vestibülwänden des Palazzo Farnese eine weitere Steigerung der Plastizität. Und genau darin verfolgt er um 1514/15 eine ähnliche Tendenz wie Raffael kurz zuvor in der Eingangsarkade der Chigikapelle. Und da Sangallo im dorischen Hofgeschoss des Palazzo Farnese auch erstmals eine antike Ordnung, hier die Dorica des Marcellustheaters, überzeugend rekonstruiert und in Hof wie Fassade die Unbeholfenheit seiner Erstlingswerke abgestreift hat, drängt sich die Vermutung auf, er habe sich hier erstmals in der Antikennähe sowie in der Schönheit und Plastizität des Details mit Raffael zu messen versucht und in diesem "Paragone" einen gewaltigen künstlerischen Schritt getan. 36
7

Der Erfolg dieser beiden Paläste verhalf ihm denn bald zu einer Reihe weiterer wichtiger Aufträge. So scheinen sich der Papst und seine beiden Nepoten, als sie den Ausbau des Familienpalastes bei Piazza Navona zu einer prächtigen Residenz erwogen, nicht für Giuliano da Sangallos Projekt vom 1. Juli 1513, sondern für das seines Neffen Antonio entschieden zu haben⁴⁴. Dieser geht in den erhaltenen Grundrisskizzen von etwa 1515 sogar noch über den Palazzo Farnese hinaus: Auf die Tiefenachse legt er einen zentralen Portikus, der die beiden quadratischen Höfe miteinander verbindet, der axial vom Portal zum zweiarmigen Treppenhaus führt und im Piano Nobile von dort wieder entlang der Tiefenachse zurück zur zentralen Sala Grande. Die Kühnheit und Fortschrittlichkeit der Achsenführung dieses Projektes, das dann am Tod Giuliano de' Medicis im Frühjahr 1516 scheiterte, sollte erst im barocken Schlossbau übertroffen werden. 19

Während sich somit Sangallo rasch als virtuoser Neuerer des Palastbaus profilierte, verlief Raffaels weiterer architektonischer Werdegang zunächst viel unstabiler. Seit 1514 widmete er sich der Neuplanung von St. Peter und damit den kompliziertesten architektonischen Problemen überhaupt. Doch erst um 1514/15 bewies er mit S. Eligio degli Orefici, der Zunftkirche der Goldschmiede, dass sein Können über die Gestaltung einer Fassade oder eines Innenraumes hinausreichte⁴⁵. Wie schon in der Chigikapelle und der Fassade des Marstalls variiert er im Innenraum ein bramanteskes Vorbild, indem er das vielgliedrige, von byzantinischen Prototypen angeregte Kreuzkuppelsystem von SS. Celso e Giuliano und der Gemeindekirche von Roccaverano auf das wandhaftere griechische Kreuz reduziert und die flachen Lisenen vor der eingezogenen Apsis zu einer den Eingangsarkaden der Chigikapelle vergleichbaren Plastizität steigert. Für den Aussenbau lag kein entsprechender Prototyp vor, zumal er einer Ecke des Vicolo S. Eligio eingefügt werden musste. Den blockhaft geschlossenen Baukörper eines ersten Projektes scheint er dann in der Ausführung durch ein griechisches Kreuz ersetzt zu haben, das dem Inneren korrespondierte und entfernt an S. Maria delle Carceri erinnert, das Meisterwerk seines Koadjutors G. da Sangallo⁴⁶. 20
21

⁴⁴ Zur Datierung und Rekonstruktion von Sangallos Projekt für den Palazzo Medici-Madama s. C.L. FROMMEL, *Palazzi romani del Rinascimento*, Rom 1986 (im Druck).

⁴⁵ S. Valtieri, in: *Raffaello architetto*, 143 ff.

⁴⁶ Zu S. Maria delle Carceri s. zuletzt A. TÖNNESMANN, *Der Palazzo Gondi in Florenz*, Worms 1983, 108 ff. m. Bibliogr.; zur Stellung G. da San-

Lediglich die Strassenfront erhielt eine echte Fassade, die sich durch ihre eineinhalbgeschossige Gliederung von der Gemeindegasse in Roccaverano oder S. Egidio in Cellere wie von S. Maria delle Carceri gleichermaßen unterscheidet. Während dort die kanonische Dorica auf die Lisenen des Inneren antwortet und an den Ecken die körperhafte Gestalt von "colonne quadre" gewinnt, repräsentiert die Attika mit ihrer abgekürzten Ordnung die Gewölbezone. Diese Lösung war zwar weniger monumental als die bramanteske Kolossalordnung, doch organischer und "ehrlicher". Sie führte einen Gedanken des Marstalls weiter, wo Raffael bereits das Mezzanin als eigenes Halbgewölbe sichtbar gemacht und sich dadurch von Bramantes Palazzo Caprini distanziert hatte. Da eine Attika für Bramantes Ausführungsprojekt von Neu-St. Peter alles andere als wahrscheinlich ist, dürfte Raffael der Erfinder und erste Propagator dieses zukunftssträchtigen und urarchitektonischen Motivs gewesen sein. Die ästhetisch-historische Rechtfertigung fand er in den römischen Triumphbögen, deren Gliederung ja seit Alberti für die Fassade des Sakralbaus vorbildlich geworden war.

22, 23

Schon wenige Monate nach S. Eligio gelang Raffael im Palazzo Jacopo da Brescia eine noch überzeugendere Formulierung der Attika⁴⁷. Das kleine unregelmässige Dreieck an der exponierten Mündung des Borgo Sant'Angelo in die Via Alessandrina hätte dem auf klare Koordinaten und rechte Winkel bedachten Sangallo zweifellos die grössten Schwierigkeiten bereitet; für Raffaels visuelle Meisterschaft bedeutete es eine Herausforderung. Indem Raffael die Spitze des Dreiecks kappte, gewann er eine zusätzliche Schmalfront, die schon vom Petersplatz aus sichtbar war und die er zu einer Art Triumphbogen für den regierenden Papst nutzte: einem Triumphbogen mit regelgerechter Attika, doch mit untypischem Sockelgeschoss und untypischem Rundgiebel, der das Piano Nobile aufs eleganteste mit der Attika verklammert. Der relativ kurzen Längsfront an Via Alessandrina verhalf er durch eine nahezu stetige Verringerung der Achsbreiten zu grösserer Monumentalität. Dieses szenographische Kunstmittel hatte zuvor nur Bramante gebraucht; Sangallo sollte es noch an Raffaels späten Entwürfen für das eigene Haus in Via Giulia aufs schärfste kritisieren⁴⁸. Die weniger augenfällige Längsfront zum Borgo Sant'Angelo blieb hingegen völlig ungegliedert, in unmittelbarer Analogie zur Seitenfront des Marstalls der Farnesina, doch in deutlichem Kontrast zu Sangallo, dem ja in erster Linie an der Einheit des gesamten Baukörpers gelegen war. Und ähnlich wie Bramante zwischen der ersten Loggia und den angrenzenden Sälen des Papstpalastes, so glich auch Raffael die Achsen und Mauerstärken des Innenorganismus durch leichte Verschiebungen so virtuos aus, dass sie dem Besucher schwerlich bewusst wurden. Für einen repräsentativen Innenhof und ein bequemes Treppenhaus, die in Sangallos Palästen eine so zentrale Rolle spielen, reichte der Baugrund nicht aus.

Seit Erstlingswerken wie S. Egidio in Cellere oder der Rocca von Capodimonte hatte sich Sangallo der antiken Ordnung bedient, zunächst in der unkanonischen Formulierung Bramantes und seit etwa 1514 dann in immer engerer Anlehnung an antike Vorbilder⁴⁹. Doch meist hatte er sich damit begnügt, einfache Pilaster oder Halbsäulen parataktisch zu reihen und sie lediglich zur Auszeichnung herausragender Teile wie der Portale der Palazzi Ricci und Baldassini, der Giebelfront von S. Egidio oder der Ecken des Hofes des Palazzo Farnese vorgekröpft oder verdoppelt.

Raffael hingegen belässt es nur in der Fassade seines Erstlingswerkes, des Marstalls für Agostino Chigi, bei dem rein parataktischen Rhythmus von Säulen- oder Pilasterpaaren, wie er sich mit dem Palazzo Castellesi-Torlonia oder Bramantes Palazzo Caprini eingebürgert hatte. Schon um 1514 erhält das Einzeljoch in der Benediktions-

gallos in der Petersbauhütte um 1514/15 s. Frommel, in: Raffaello architetto, 241 ff., 258, 262.

⁴⁷ Frommel, in: Raffaello architetto, 157 ff.

⁴⁸ Frommel 1973, II, 263 ff.; M. Tafuri, in: Raffaello architetto, 235 ff.

⁴⁹ Frommel, in: Le palais Farnèse, I, 1, 134 ff.

loggia des "Incendio del Borgo" ein neues, für die Palastarchitektur völlig ungewöhnliches Gewicht⁵⁰. Im Gegensatz etwa zur polygonalen, letztlich noch turm-ähnlichen Südecke der Cancelleria, im Gegensatz aber auch zu den Ecken von Bramantes Palazzi Caprini oder dei Tribunali sind die beiden Eckjoche nun nicht mehr gleichwertige Schauseiten eines homogenen Baublockes, sondern vielmehr individuelle Antwort auf ihre spezifische repräsentative und städtebauliche Funktion.

Die Schmalfront des Palazzo Jacopo da Brescia bot Raffael also willkommene Gelegenheit, eine neue Vorstellung vom Aussenbau des Stadtpalastes zu realisieren, wie sie ihn schon in den vorangehenden Monaten beschäftigt hatte. Und während die beiden Eckjoche der Benediktionsloggia des "Incendio" noch relativ locker nebeneinanderstehen, wählt er mit den Pilasterbündeln des Palazzo J. da Brescia nun ein System, das es ihm erlaubt, das Eckjoch herauszuheben und dennoch aufs engste mit der parataktischen Längsfront zu verketten. Bramante hatte diese Pilasterbündel gegen 1503/04 erfunden, um im niedrigeren Mittelgeschoss des Cortile del Belvedere das Theatermotiv des Erdgeschosses fortsetzen zu können — also vor allem, um die horizontale wie vertikale Kontinuität seines Unterhofes und damit wieder ein letztlich parataktisches System zu sichern⁵¹. Raffael nutzt sie, um die Schmalfront des Palazzo Jacopo da Brescia nicht mehr durch ein heterogenes Motiv, wie an der Benediktionsloggia des "Incendio", sondern durch die Glieder der Ordnung selbst auszuzeichnen. So verdoppelt er das Eckmotiv, wo das Pilasterbündel auf einen plastischen Eckpfeiler und eine Rücklage von halber Schaftbreite reduziert ist, aber in symmetrischer Umkehrung, so dass die Rücklagen einander unmittelbar benachbart sind. Im zentralen Interkolumnium zieht er die Wand konsequenterweise um die Dicke eines Pilasterschaftes vor, ersetzt Architrav und Fries durch eine vorgekröpfte, vom Portico d'Ottavia und vom Argentarierbogen inspirierte Inschrifttafel und wölbt die oberen Leisten des Gesimses zu einem Rundgiebel auf — all dies Motive, die von Bramante oder aus der Antike stammen, die aber nie zuvor zu einer ähnlich dynamischen Steigerung und Auszeichnung eines Fassadenjoches vereinigt waren. Diese unerhörte Stauung der Kräfte an den Ecken und diese Weitung und gloriose Überhöhung des Mitteljoches führt auf kleinstem Raume eine der zukunftsreichsten Neuerungen von Raffaels Architektur vor.

Weder in der Zweiten Vatikanischen Loggia noch in der Loggetta oder im Oxforder Villenentwurf konnte Raffael diese Tendenzen weiterverfolgen⁵². Umso deutlicher unterscheidet sich sein nur durch die Zeichnung U 2048 A überliefertes Projekt für die Fassade von S. Lorenzo in Florenz gerade durch die neuartige Komposition von den gleichzeitigen oder früheren Fassadenentwürfen der Zeitgenossen⁵³. Der Typus ist der gleiche wie der von G. da Sangallos Entwürfen für die Wallfahrtskirche in Loreto von etwa 1505/07 und möglicherweise sogar von diesen angeregt⁵⁴. G. da Sangallos Entwürfe für Loreto und selbst noch seine einige Monate nach Raffaels Projekt entstandenen Entwürfe für S. Lorenzo in Florenz folgen dem basilikalischen Querschnitt der Kirche, indem das dominante Mitteljoch beiderseits von ähnlich gestalteten, gleichwertigen Seitenjochen flankiert wird. Gegenüber dieser letztlich parataktischen Trias hat in Raffaels Projekt für S. Lorenzo das Mitteljoch eine solche Übermacht gewonnen, dass die beiden Seitenjoche nurmehr als unselbständige Annexe in Erscheinung treten. So entsteht auch hier der Eindruck, als werde der Rhythmus der Pilaster an den beiden Seiten gestaut, als diene das zweite Geschoss des zentralen Jo-

24, 55 k

42, 55 b, c

55 j, l

⁵⁰ Frommel, in: Raffaello architetto, 23 ff.

⁵¹ Zur jonischen Ordnung des Cortile del Belvedere s. zuletzt C. DENKER, *Die Säulenordnungen bei Bramante*, Bonner Dissertation 1984 (Ms.).

⁵² Frommel, in: Raffaello architetto, 363 ff.

⁵³ C.L. FROMMEL, Raphael and the facade of San Lorenzo, Vortrag 1983, in: *BurlMag* 1986; Tafuri, in: Raffaello architetto, 167 ff.

⁵⁴ S. u. S. 283, Anm. 89.

ches vor allem dazu, um der Fassadenmitte zu umso grandioserer Wirkung zu verhelfen. Dort lockert, dehnt und öffnet sich das dichtgedrängte Wandrelief der Seitenjoche; und dort erhält die von den Ecken horizontal zur Mitte voranschreitende Pilasterordnung auf einmal einen vertikalen Aufwärtsdrang, der sich über die plastischen jonischen Säulen bis in die Verkröpfung des Giebels fortsetzt. Doch dank des ruhenden Tympanons und dank der weit ausgreifenden Serliana der Reliquientribüne bleibt die Dominanz der Fassadenmitte stets unangefochten und die Fassade vor jedem gotisierenden Vertikalismus bewahrt. Und indem Raffael die flächige Schauseite in einen von Eckpfeilern eingefassten Fassadenblock verwandelt, vermag er seinem Projekt wieder die seit der Chigikapelle charakteristische Körperlichkeit zu verleihen.

All dies lag ausserhalb von Sangallos Möglichkeiten. Natürlich verfolgt er Raffaels Innovationen aufs Aufmerksamste und erwägt etwa in der rechten Alternative des Entwurfes für die Torre del Monte von etwa 1518 eine vorgekröpfte Ecke, die sich deutlich an den Fassaden von S. Eligio und des Palazzo Jacopo da Brescia inspiriert⁵⁵. In der ausgeführten Version kehrt er jedoch bezeichnenderweise zu einer rein parataktischen Reihung zurück. Kaum vor dem Frühjahr 1518 verschafft ihm dann der gleiche Auftraggeber die Chance, in der Grabkapelle des Kardinals Giacomo Serra bei S. Giacomo degli Spagnoli jenen Reichtum und jenes Zusammenspiel mehrerer künstlerischer Medien nachzuahmen, wie sie Raffael in der Chigi-Kapelle vorgeführt hatte⁵⁶. Ob

⁵⁵ Frommel 1973, I, 125 f.; der Entwurf U 1898 A trägt auf verso die Aufschrift "manovale giornate 36" von der Hand Giovanfrancesco da Sangallos und dürfte daher ebenso wie der Entwurf U 909 A für das Gebälk des Tabernakels der Cappella Serra – "Del tabernacolo di S. Jachomo" – von diesem gezeichnet sein (Giovannoni, 244). Möglicherweise standen Sangallo die Dienste seines Veters Giovanfrancesco, der seit 1514 als *misuratore* der Petersbauhütte und damit auch als Mitarbeiter Raffaels fungierte (Frommel 1973, II, 5; Frommel 1976, 81), seit seiner Ernennung zum zweiten päpstlichen Architekten zur Verfügung. Der Entwurf für die Torre del Monte wäre dann frühestens 1517 zu datieren. – Das Datum 1516 trägt die Hofloggia der Rocca in Montefiascone, deren Baugeschichte bislang wenig geklärt ist (Giovannoni, 75, 212; O. Fasolo, *Contributo ad Antonio e G. Battista da Sangallo: La Rocca di Montefiascone*, in: *Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura* 31-48 (1961) 158-168). Die Zuschreibung der Hofloggien an Sangallo stützt sich vor allem auf die für die folgenden Jahre dokumentierte Tätigkeit Sangallos in Montefiascone sowie auf Vasari, der die Restaurierung der Rocca in Sangallos Vita allerdings erst nach S. Giovanni dei Fiorentini nennt (Giovannoni, 107). In Proportionen wie Detail liessen sich die einst vierseitigen Hofloggien Sangallos Stil der Zeit bald nach dem Hof des Palazzo Baldassini, also um 1515/16, gut einfügen; allerdings wird man den Triglyphenfries etwas niedriger als Fasolo rekonstruieren müssen (vgl. S. 280, 287). Auf den Palastprojekten U 997, 1004 A von ca. 1519 (Giovannoni, Abb. 295 f.) fungiert Sangallo ebenfalls die vierte Hofloggia durch Blendarkaden. Am 7.10.1516 werden "muratori della Rocca di Montefiascone" bezahlt

(ASR, Camerale I, vol. 1489 [Tesoreria Segreta], f. 9.). Ein Grundriss Carlo Fontanas und eine Ansicht Giulio Cerrutis (Bibl. Vaticana, Cod. Chigi P VII 12, f. 40, 41) zeigen den Bau noch in wesentlich besserem Zustand als heute. So verrät die "Belvedere" genannte Bastion links des Portals mit ihrem kunstvollen Hausteinsockel, ihren gerahmten Arkadenfenstern und ihrer Eckrustika deutlich Sangallos Handschrift, und dies gilt auch von der zweigeschossigen "loggia" in der Westfront. Diese Bauteile könnten allerdings auch aus den Jahren nach 1516 stammen, da noch am 12. März 1519 mit Sangallo und noch 1521/22 mit Sangallos Bruder Giovanbattista und einem Steinmetzen Giuliano über weitere Arbeiten abgerechnet wird (ASR, Camerale I, vol. 1489, f. 9r: am 12.3.1519 erhält Sangallo 500 D. "per la fabrica di monte fiascone a bon conto"; Fasolo, 168; weitere Nachrichten sind in einer Arbeit von F.T. Fagliari Zeni Buchicchio zu erwarten). Um 1516/17 entwarf Sangallo den Palazzo Ferratini in Amelia. Im September 1517 erbitet der Bauherr, Monsignor Bartolommeo Ferratini, von der Comune von Amelia freie Durchfahrt für die Wagen mit den Materialien für den Bau seines Palastes "ad ornato, honor et comodo della città" (C. CANSACCHI, Antonio da Sangallo il Giovine in Amelia, in: *Bollettino dell'Istituto Storico e di Cultura dell'Arma del Genio* 2 (1938), 73 ff.; frdl. Hinweis A. Haase; s. ferner Giovannoni, 269 ff.; Frommel 1973, I, 125). Die wenig homogenen Holzdecken, die die Dissertation von A. Haase genauer untersucht, lassen vermuten, dass sich die Arbeiten am Palaste viele Jahre hinzogen.

⁵⁶ Giovannoni, 243 f.; F. Russo, *Nostra Signora del Sacro Cuore*, Rom 1969 (Le chiese di Roma

Sangallo durch die örtlichen Gegebenheiten gebunden war⁵⁷, ob er bewusst nur eine einfache Raumform austreibe: die Disposition der Cappella Serra unterscheidet sich nur in der leichten Dehnung des Mitteljoches ihrer beiden Längswände von jener des Andito des Palazzo Baldassini⁵⁸. Wie dort steht die Pilasterordnung auf einem umlaufenden Sockel, der den Stufen — hier jenen des Altars — entspricht; und wie dort läuft das Piedestal-Gesims der kleineren Ordnung — hier jener der Altarädikula — um die gesamte Wand herum. Wenn dann auch die fortlaufende attische Basis der grossen Pilasterordnung Teil der Brüstung wird und diese wenig organisch aus den Basen der Eingangsarkade hervorstößt, zeigt dies, wie Sangallo sein Bestreben nach horizontaler Kontinuität formal noch nicht immer befriedigend umzusetzen vermag. Doch denkt er stets eminent architektonisch — etwa, wenn er, wie in S. Egidio in Cellere oder im Vestibül des Palazzo Farnese, mit der Verkröpfung über dem Eckpilaster der beiden Schmalwände andeutet, dass die Zone unter der Bogenöffnung eine reine Füllwand darstellt — ein Motiv, das in der Papstloggia der Rocca von Civita Castellana wörtlich vorgebildet war; oder wenn er die zentrale Kasette des Tonnengewölbes auf eine Laterne öffnet. Und er bekennt sich zu Raffaels Chigikapelle, wenn er gleichfalls die Ordnung der Eingangsarkade in Gestalt körperlicher "colonne quadre" präsentiert. Umso zurückhaltender bleibt er im dekorativen Bereich, obwohl er im Bildhauer Jacopo Sansovino und im Maler Pellegrino da Modena zwei kompetente Partner besitzt: Weder Basen und Gebälk noch die Stuckierung der Gewölbekassetten, sondern lediglich die prächtigen Kapitelle und die Schäfte der kompositen Ordnung erreichen den antikischen Reichtum der Chigikapelle. Allerorten spürt man, dass Sangallo sich zwar Raffael angenähert hat, dass jedoch die enge Zusammenarbeit der beiden Meister noch bevorsteht.

Dass sich Sangallo in der ersten Hälfte des Jahres 1518 noch stärker an der früheren Chigikapelle als an Raffaels gleichzeitigen Projekten inspiriert, bestätigen seine Entwürfe für S. Maria di Monserrato, die neue Bruderschaftskirche der Katalanen, deren Protektor der Kardinal Serra gewesen war⁵⁹: Sie entstanden frühestens in den Wochen vor dem 8. Februar 1518, als Sangallo erstmals für Entwürfe bezahlt wird, und wohl kaum nach April 1518, als man den Beginn der Arbeiten beschliesst⁶⁰. Am

illustrate 105); Frommel 1973, I, 125 f.; B.F. DAVIDSON, Pellegrino da Modena, in: *BurlMag* 112 (1970), 81 ff.

⁵⁷ Unter der Kapelle befindet sich ein antiker Raum etwa gleicher Grösse (frdl. Mitteilung Padre F. Russo).

⁵⁸ Frommel 1973, T. 11 b.

⁵⁹ Giovannoni, 226 ff.; J. FERNANDEZ ALONSO, *S. Maria di Monserrato*, Rom 1968 (Le chiese di Roma illustrate Nr. 103).

⁶⁰ Fernández Alonso, 14; die ersten Zahlungen für die Aushebung der Fundamente stammen vom Anfang Mai 1518 (Rom, S. Maria di Monserrato, Archivo de la Obra Pia de España en Roma, vol. 1221, f. 2r ss.; in diesem Bande finden sich die fortlaufenden Zahlungen bis 1522, doch meistens ohne genauere Spezifizierungen). Im weiteren Laufe des Jahres 1518 werden Bruchstein — "brezza" — und "terra pozzolana" für die Fundamente geliefert, seit November dann auch Ziegel, ab Dezember Travertin. Als Bauleiter erhält Sangallo monatliche Vergütungen von etwa 4½ Dukaten.

Am 6.2.1519 wird der Steinmetz Bindo für die beiden ersten Pilasterbasen bezahlt: "en lobra dela prima vasa e dela segunda.. de pilastro" (op. cit., f. 27v). Im November 1521 sind Travertinarbeiten an den Fenstern wohl der Apsis im Gange: "al scharpellino per les finestres" (op. cit. f. 56r). Von 1519 stammt die einzige ausführliche Abrechnung über Hausteinarbeiten: "...lavori de scarpello fattj nella fabrica della ecclesia santa maria de monserratt cioe li pilastrj quallj sonno larghj quatro palmj che sono jn terra che non sonno muratj sonno palmj 14½ jn tutto... li atrj pilastrj qualj sonno per huna facia palmi 4 e per l'altra facia palmj 2/ quellj che sonno muratj sonno palmi 75 quellj che non sonno muratj sonno palmi 21 in tutto palmi 96... li altrj pilastrj qualj sonno nella capella qualli sonno palmj 4 jn facia (etc..)" (op. cit., f. 67r). Im Jahre 1519 war also ein Teil der Travertinschäfte der Chorkapelle bereits versetzt, darunter Pilaster mit einer Schaftbreite von 4 p. und einer Schafttiefe von 2 p., wie sie sich sowohl am Triumphbogen als auch an der Einziehung der Apsis finden (Abb. 33). Das Rechnungsbuch bricht 1522 unvermittelt ab; offenbar

28 Anfang der Überlegungen könnte der dreiseitig freiliegende Zentralbau auf U 526 A r gestanden haben, der utopischste Vorschlag der Gruppe, in dem Sangallo auf den Trikonchos von Bramantes S. Biagio und auf die eigenen Erfahrungen von S. Egidio in Cellere zurückgreift⁶¹. Doch gegenüber S. Egidio und S. Biagio hat nun im Inneren eine körperhafte Ordnung die Oberhand gewonnen, die freien Wandpartien sind auf enge Zwischenräume reduziert. Der Übergang von den Kreuzarmen zu den eingezogenen Apsiden wird durch vollplastische Pfeilerpilaster bewerkstelligt; an den Kuppelpfeilern vermitteln Zweidrittel-Pilaster zwischen Wand und Ordnung. Überall spürt man Sangallos Absicht, die karge und spröde Nacktheit des Inneren von S. Egidio zu überwinden und der Wand etwas von der körperhaften Fülle und der tektonischen Klarheit der Chigikapelle zu verleihen.

29 Die Skizzen auf U 526 A verso vermitteln dann zu Sangallos gesicherten Entwürfen für S. Maria di Monserrato⁶². Sangallos Überlegungen beginnen in der rechten der beiden Skizzen bezeichnenderweise mit dem neuen Typus einer Bruderschaftskirche, den sein Onkel Giuliano um 1508 in S. Caterina alle Cavallerote geschaffen hatte⁶³. In der linken Skizze schlägt er eine ähnliche Ausweitung und Zentralisierung des Langhauses wie in seinen wenig späteren Entwürfen für St. Peter vor⁶⁴. Auf U 171 A, einer sorgfältigen Reinzeichnung auf Pergament und daher wohl dem Präsentationsprojekt vom Februar 1518, überträgt er den Longitudinal-Typus von S. Caterina alle Cavallerote auf die topographischen und funktionellen Verhältnisse der Bruderschaft, indem er den Chor für die zahlreichen Kanoniker verlängert und die Nachbargrundstücke berücksichtigt⁶⁵. So ergibt sich eine für Sangallos Geschmack wohl übermässige Streckung der Grundmasze⁶⁶. In der Tat lassen Pentimenti erkennen, dass er ursprünglich einen kürzeren Chor und ein breiteres Schiff vorgesehen hatte. So begnügt er sich denn auch nicht mit diesem in mancher Hinsicht noch an das Projekt für S. Egidio erinnernden Vorschlag, sondern stellt auf U 719 A alternativ einem Langhausprojekt ein Zentralprojekt vom Typus der Chigikapelle gegenüber⁶⁷; der Chorarm ist in etwa der alte geblieben, doch spürbar breiter geworden. Diese Alternativen, die auf U 720 A ins Reine gebracht sind⁶⁸, führen dann folgerichtig auf U 168 A zur Entscheidung für einen Zentralbau mit der beachtlichen Kuppelweite von 88 p. 31 (19,65 m)⁶⁹. Ein ähnlicher Entwurf muss im April 1518 begonnen worden sein. Jedenfalls entspricht der ausgeführte Chor, wie ihn Labaccos Grundriss U 1789 A festhält,

gab man dann ab 1525 dem Bau des südlich anschliessenden Hospitals absolute Priorität (Fernández Alonso, 18). Wahrscheinlich war damals der Zustand erreicht, den Labaccos Grundriss U 1789 A festhält (s. Anm. 70) (Abb. 33). Bis zum Weiterbau seit 1582 wurde der Chor durch eine Holzdecke benutzbar gemacht (op. cit., 15 ff., 24 ff.). Die Kapitelle und das Gebälk auch des Chores scheinen zumindest teilweise in Stuck gearbeitet, könnten jedoch noch dem Entwurf Sangallos entsprechen (s.u. S. 292). Die Chorfenster wurden nach 1582 vermauert, die Einziehung der Seitenwände des Vorchores zu Orgelemporen ausgeweitet. Weder das Gewölbe noch das Langhaus der heutigen Kirche entsprechen Sangallos Vorstellungen.

⁶¹ Giovannoni, 34, 217, 228, Abb. 9; die Datierung dieses Entwurfes in die Wochen vor dem 8.2.1518 wird durch Sangallos Zeichnung U 790 A r bestätigt (op. cit., 36, Abb. 1), auf der er neben einem Grundrissdetail von U 526 A r flüch-

tig das Schema von Michelangelos Holzmodell für die Fassade von S. Lorenzo skizziert. Dieses wurde am 22.12.1517 nach Rom gebracht und am 19.1.1518 zur Ausführung bestimmt (J.S. ACKERMAN, *The Architecture of Michelangelo*, London 1964², II, 6).

⁶² S. auch S. 300.

⁶³ FROMMEL, S. Caterina alle Cavallerote, in: *Paladio* 12 (1962), 18 ff.

⁶⁴ S.u. S. 282.

⁶⁵ Giovannoni, 228 ff., Abb. 181.

⁶⁶ Vgl. S. 282, 295 ff.

⁶⁷ Op. cit., Abb. 184; in der Langhausversion ist ein Reflex von Sangallos Beschäftigung mit antiken Innenräumen zu spüren (vgl. etwa die kurz zuvor entstandene Grundrisskizze der Agrippa-Thermen auf U 790v A (s. Anm. 61).

⁶⁸ Op. cit., Abb. 183.

⁶⁹ Op. cit., 280.

genau diesem Projekt⁷⁰. Indem Sangallo die Kuppel Pfeiler wieder konkav abrundet, knüpft er jedenfalls an den Erfahrungen von S. Egidio an. Und tatsächlich bietet seine lange Beischrift neben der aufwändigen Tamburkuppel auch eine ökonomischere "volta a vela" an, wie sie in S. Egidio ausgeführt worden war⁷¹. Gegenüber U 526 A reduziert er auf U 168 A die Glieder der Ordnung, steigert dafür aber deren Gewicht, indem er ihre Schaftbreite von 2,5 p. auf 4 p. vergrößert und damit auch monumentale Höhenmasse anstrebt. Der Einfluss der Chigikapelle ist hier noch eindeutiger als in den vorangehenden Entwürfen und wird nur durch die Kopflastigkeit des stereotypen Chores verunklärt. Dessen sinnlich-körperhaftes Wandrelief fand trotz seines fragmen-

33

15

⁷⁰ Op. cit., 104, 229; zu Labaccos Handschrift s. C. PINI und G. MILANESI, *La scrittura di artisti italiani*, Florenz 1876, T. 151; A. BARTOLI, *I monumenti antichi di Roma nei disegni degli Uffizi di Firenze*, Rom 1914-22, Abb. 606 ("dellabacho"), 384, 608, 614, 615, (recto von Pini-Milanesi, T. 151); T. BUDDENSIEG, Bernardo della Volpaia und Giovanni Francesco da Sangallo..., in: *RömJbKg* 15 (1975), 95, Anm. 18; Buddensieg hat im Cod. Rossiano 618 der Bibl. Vaticana weitere Antikenstudien Labaccos erkannt (f. 3, 14, 27r, 27v, s. die handschriftl. Notizen auf den Fotos der Bibliotheca Hertziana); diesen Zuschreibungen ist noch die Studie für die Entasis und die perspektivische Verkürzung eines Säulenschafes (loc. cit., f. 18) anzureihen. — Labaccos Aufnahme U 1789 A des Chores von S. Maria di Monserrato stellt wohl die Bestandsaufnahme vor Wiederbeginn der Arbeiten um 1542 dar (Fernández Alonso, 24). Labacco dürfte auch die Entwürfe U 171, 720 A für S. Maria di Monserrato gezeichnet haben, die mit seinen Masszahlen sowie handschriftlichen Ergänzungen Sangallos versehen sind (Abb. 31). Die Zusammenarbeit der beiden muss bis ins Pontifikat Julius' II. zurückgereicht haben, da beider Handschrift auf der wohl in situ vorgenommenen Vermessung der Lateransbauten auftaucht, die im Frühjahr 1512 zur Vorbereitung des Konzils vorgenommen wurden (N.H. MINNICH und H. PFEIFFER, *De Grassi's "Conciliabulum" at Lateran V: The de Gargiis woodcut of Lateran V re-examined*, in: *Archivum Historiae Pontificiae* 19 (1981) 149 ff., T. 1). Labaccos Zeichnung eines Kamins Julius' II., U 1058 A, vielleicht des Kamins der Magliana, könnte demnach ebenfalls in Zusammenarbeit mit Bramante und Sangallo entstanden sein (Giovannoni, 69, 104). Labacco beruft sich in der Tat im Vorwort seines "Libro" auf die Lehrzeit bei Bramante und Sangallo, die er möglicherweise sogar schon vor 1510 begann (M. PEPE, *I Labacco architetti e incisori*, in: *Capitolium* 38 (1963) 25; H. Burns, in: *Raffaello architetto*, Buchausgabe, 448). In den späteren Ausgaben seines "Libro" sind die nicht genauer datierten Privilegien Pauls III., Julius' III. und Pauls IV. abgedruckt, die etwas verwirrende Angaben über Labaccos Ankunft in Rom enthalten (Rom 1557; Rom 1559, f. 2v ss.; T. ASHBY, *Il libro d'Antonio Labacco appartenente all'Architettura*, in: *La Bi-*

bliofilia 16 (1914/15), 289 ff.). Demnach war Labacco unter Paul III. (1534-49) seit mehr als 40 Jahren "habitor in urbe", unter Julius III. (1550-55) seit 43 Jahren, unter Paul IV. hingegen seit mehr als 40 Jahren "civis romanus". Daraus ergibt sich, dass Labacco zwischen 1507 und 1509 nach Rom kam und gegen 1516 das römische Bürgerrecht erhielt. Falls letzteres erst nach seinem 24. Geburtstag der Fall war, mit dem man in Rom die Volljährigkeit erreichte, wäre er gegen 1492 geboren worden. 1567 war er noch am Leben (A. BERTOLOTTI, *Artisti subalpini in Roma nei secoli XV, XVI, XVII*, Mantua 1884, 48). Pepes Vorschlag, Labaccos Stiche nach Sangallos Holzmodell für St. Peter, die gleichfalls "cum privilegio" Pauls III. ausgestattet sind, in diese Berechnungen einzubeziehen, scheidet schon daran, dass die beiden Modell-Stiche nicht zum "Libro" mit seinen in den Motupropria ausdrücklich erwähnten Antikenaufnahmen — "figuras, seu formas edificiorum antiquorum" — gehören (im Zusammenhang mit dem Modell stehen wohl die Skizzen auf U 1870 A von 1544). Wenn in einem Notariatsakt vom 29.6.1556 (Not. J. Guidobonus zit. in: Rom, Bibl. Nazionale, Fondo Vitt. Em. II, vol. 309) immer noch von seiner Anwesenheit in Rom seit mehr als 43 Jahren die Rede ist, so wohl nur deshalb, weil damit das Motuproprio Julius' III. durch den neuen Papst wörtlich bestätigt wurde. — Um 1522/23 lässt sich Labaccos Hand in den Umbaumentwürfen Sangallos für S. Giacomo degli Spagnoli nachweisen (Giovannoni, 224), um 1526 neben der Sangallos in den Festungs-Entwürfen U 804 A für Piacenza und U 723 A für Ancóna, im Grundriss U 884 A von S. Vitale zu Ravenna und in der Skizze U 1847 A des Campanile von Modena (Ferri, 1885, 120; Bruschi, 1983, 11). Während der gleichen Reise könnte er Albertis Projekt für S. Sebastiano (U 1779 A) skizziert haben (G. MANCINI, *Vita di Leon Battista Alberti*, Rom 1911², 396). Zu Labaccos "Libro" s. Anm. 88.

⁷¹ "Questa si puo voltare in dua modi cioe el primo di pocha spesa chel sexto della copulola (sic!) sie principiato in sul medesimo piano della imposta delli archoni e si domonda detta volta a vela/ Lo secondo sie fare una cornicie in cima alli archi ridutta al perfetto tondo e sopra a questo fare tanto diritto che si possa cavare li lumi di quella sorte chettu vuoi o finestre ovvero ochij

11, 55 b, c,
e, f, j, l-o

tarischen Zustandes Vasaris besonderen Beifall⁷². Das Fassadenschema folgt auf U 526 A r jenem von Giuliano da Sangallos Entwürfen für Loreto und S. Lorenzo in Florenz⁷³; auf U 171 A erinnert es noch entfernt an das Projekt für Cellere.

34 Hatte sich Sangallo also im Frühjahr 1518 Raffael so weit angenähert, dass er eine Synthese seiner eigenen Erstlingskirche und der Chigikapelle anstreben konnte, so begann auch Raffael seit etwa 1516 von Sangallos Bauten zu profitieren. Raffaels weitaus wichtigstes architektonisches Zeugnis aus der Zeit zwischen dem Projekt für die Fassade von S. Lorenzo und der Villa Madama ist der Hintergrund der "Krönung Karls d.G.", der wohl schon im Sommer 1516 entworfen und vor 1517 ausgeführt wurde⁷⁴. Sein Ausgangspunkt war offensichtlich Bramantes dorische Kolossalordnung des Chors von Neu-St. Peter mit ihren plastischen Pilastern und den eigenwilligen Verkröpfungen des dorischen Metopen-Triglyphen-Frieses⁷⁵. Es ist die gleiche Ordnung, die Raffael in seinem ersten eigenen Projekt um den gesamten Aussenbau von St. Peter weiterführen wollte⁷⁶. Allerdings nimmt er sich im Fresko die Freiheit, die Kapitelle durch einen kürzeren Hals und durch die Beschränkung auf nur zwei Anuli der Dorica seines Palazzo Jacopo da Brescia und damit seinem eigenen damaligen Formempfinden anzunähern. Und wenn er die Mutuli wie im Hofe des Palazzo Farnese durch den Zahnschnitt des Marcellustheaters ersetzt, wenn er sich nur in den inneren Ecken der Verkröpfung eine geknickte Ecktriglyphe leistet oder den Pfeilern rechts vorn zwei vollplastische Säulen vorstellt, dann kommt er Sangallo zweifellos näher als noch ein Jahr
22
36 zuvor im Palazzo Jacopo da Brescia. Raffael hätte sich demnach erst durch Sangallos Vermittlung die plastische Sprache des späten Bramante angeeignet, wie sie etwa das Altarhaus von St. Peter kennzeichnet. Und so scheint es, als hätten die beiden Meister auf der Suche nach einem plastischeren, körperhafteren und damit zugleich antikischeren Stil voneinander gelernt, als hätte Sangallo erst durch die Chigikapelle das Pantheon und als hätte Raffael erst durch den Palazzo Farnese das Marcellus-Theater oder das Kolosseum für die eigene Kunst voll fruchtbar zu machen verstanden.

Eine ähnliche Vorliebe für ein plastisches, bewegtes Wandrelief und eine ähnliche Nähe zum Vokabular des Palazzo Jacopo da Brescia charakterisieren auch Raffaels Oxforder Villenentwurf, der möglicherweise ein erstes Projekt vom Sommer 1516 für Villa Madama darstellt⁷⁷.

Die Zusammenarbeit an der Bauhütte von St. Peter

53, 54,
56 g-j

Das wachsende Verständnis der beiden Meister füreinander war wohl die Voraussetzung für Raffaels Wunsch, Sangallo vom 1. Dezember 1516 an als engsten Mitarbeiter an die Petersbauhütte zu ziehen⁷⁸. Diese Zusammenarbeit dürfte allerdings erst seit Herbst 1518 ein konkretes Stadium erreicht haben. Jedenfalls spiegeln Sangallos bald nach Januar 1519 entstandene Entwürfe U 199, 200, 862 oder 1292 A für S. Giovanni dei Fiorentini bereits unverkennbar die Wirkung der gemeinsamen Arbeit⁷⁹, wie sie

tondi e sopra li ditti lumi faro un'altra cornicie al tondo dove principij a voltare la cupola ma prima darli tanto diritto quanto elloggetto della cornicie una volta e mezo".

⁷² VasMil, V, 456.

⁷³ Marchini 1942, T. 24 f., s.u. S. 284 f.

⁷⁴ F. MANCINELLI, Raphael's "Coronation of Charlemagne" and its cleaning, in: *BurlMag* 976 (1984), 404 ff.; Voraussetzung für das Fresko war wohl die offizielle Bestätigung des Konkordates mit Franz I. durch die drei Bullen vom 18.8.1516

(R.J. Knecht, Francis I, Cambridge 1982, 51 ff.).

⁷⁵ Wolff Metternich, Abb. 30, 31; 129; Frömmel, in: *Raffaello architetto*, 266.

⁷⁶ Op. cit., 263.

⁷⁷ J. Shearman, in: op. cit., 323 f.

⁷⁸ Frömmel, in: op. cit., 245; s.a. den Brief des Leonardo Sellaio an Michelangelo vom 22.II.1516: "Raffaello, chomo vidissi, chiese chompagnia e fugli dato Antonio da Sanghallo, cholla medesima provisione" (MICHELANGELO, *Carteggio*, ed. R. Ristori und P. Barocchi, I, Florenz 1965, 222).

den Projekten für die Cappella Serra oder für S. Maria di Monserrato noch nicht anzumerken ist.

26-33,
55 m-0

Als früheste Studie Sangallos für diese Planungsphase von Neu-St. Peter und damit als frühestes Zeugnis seiner Zusammenarbeit mit Raffael darf der Fassadenentwurf U 257 A gelten⁸⁰. Sangallo rechnet hier noch mit Bramantes dorischer Kolossalordnung, führt deren eigenwillige Bündelung bis in die Fassade weiter und gibt in den geknickten Triglyphen der Verkröpfungen zu erkennen, dass die Pilaster wie an Bramantes Chor und in Raffaels "Krönung Karls d.G." Pfeilerartiges Relief erhalten sollten. Im Gegensatz zu den Fassadenentwürfen Raffaels und G. da Sangallos aus den Jahren 1513/14 für St. Peter plant er auf U 257 A nicht mehr einen Portikus freistehender Kolossalsäulen, sondern — ähnlich wie Raffael in seinem Projekt für S. Lorenzo von 1516 — einen körperhaften Fassadenblock, der eine Vorhalle umschliesst und von Pilastern gegliedert wird.

35

24

Mit einem ähnlich langgestreckten Fassadenblock, dessen Arkaden sich auf das Innere öffnen und dessen Innendisposition sich in einer Kolossalordnung spiegelt, experimentierte Raffael spätestens seit Sommer 1518 in der Talfront der Villa Madama⁸¹. Deren System, das schon seit dem Projekt U 273 A vom Sommer 1518 weitgehend festlag, ist nun insofern noch mit jenem der Schmalfront des Palazzo Jacopo da Brescia und dem Projekt für S. Lorenzo vergleichbar, als es ebenfalls in dynamischen Triaden komponiert ist: hier drei Triaden, deren mittlere die Loggia und deren linke den Kuppelsaal repräsentiert, während die rechte den symmetrischen Ausgleich herstellt. Die Gliederung jeder der drei Triaden ist in den Seitenabschnitten verdichtet, um sich zur Mitte hin zu dehnen, zu öffnen und zu klären. Und dieser Prozess wiederholt sich dann in grösserem Masstab noch einmal im Verhältnis der beiden seitlichen Triaden zur zentralen Loggia, in deren vorgekröpftem Mitteljoch die ganze Fassade kulminiert.

37

38

In Sangallos Aufriss U 257 A gibt es weder solche autonomen, den Innenorganismus repräsentierenden Triaden noch eine konsequente Steigerung zum Mitteljoch. Vielmehr verklammert er den übergiebelten, parataktisch gegliederten Mittelblock durch ein verwirrendes Spiel von Rück- und Vorkröpfungen mit den beiden gleichfalls in sich symmetrischen und parataktisch gegliederten Seitenblöcken. Diese ohne echte Atempause gedrängte Folge riesiger vertikaler Glieder wird überhaupt erst verständlich, wenn man durch jeden Wandabschnitt eine eigene Symmetrieachse legt, schliesst sich aber auch dann noch nicht zu einem organischen Fassadenprospekt zusammen. Immerhin macht sich hier erstmals eine Tendenz Sangallos zur Komplizierung bemerkbar, zu der ihn nur Raffaels Villa Madama oder entsprechende Projekte für St. Peter angeregt haben können.

55 q, r

Der Talfront der Villa Madama noch näher kommen Sangallos wiederum auf Pergament gezeichnete Präsentationsprojekte U 254, 252 A (linke Hälfte) sowie der Entwurf U 36 A für St. Peter, und zwar weniger im parataktischen System ihrer Fassade als im komplexen Rhythmus der langgezogenen Seitenfronten⁸². Der Aussenbau wird immer noch von Bramantes Kolossalordnung gegliedert. Doch im Gegensatz zu den Projekten von 1513/14 öffnen sich nun die Seitenwände des Langhauses in Vestibülen, die letztlich auf Bramantes U 1 A von 1505/06 zurückgreifen⁸³. Während sich dort jedoch die Schwankungen der Interkolumnien aus der Bewegung des Baukörpers erklären, hat es Sangallo mit einer kontinuierlichen Wand zu tun und scheint gerade am häufigen Wechsel des Rhythmus Gefallen zu finden. Ganz ähnlich wie in der Talfassade der Villa Madama ist allein die Mittelarkade der Loggien ganz

39, 55 s-t

⁷⁹ s.u. S. 295 f.

⁸⁰ s. Anm. 76.

⁸¹ Frommel, in: Raffaello architetto, 311 ff.

⁸² Wolff Metternich, Abb. 35, 37, 38; Frommel, in: Raffaello architetto, 248, 267.

⁸³ Wolff Metternich, Abb. 1; Frommel, in: Raffaello architetto, 241 f.

geöffnet, während die Seitenarkaden von eingestellten Säulen verriegelt und von Doppelpilastern flankiert werden. Eine derart komplexe Gliederung der Langhauswände lässt sich in keinem von Raffaels Projekten nachweisen und war wohl eher die Folge von Sangallos Weitung und Auffichtung des Langhauses durch zusätzliche Kuppeln⁸⁴. Doch ohne die Kenntnis der Projekte für Villa Madama hätte Sangallo schwerlich über ein solches Repertoire verfügt.

Dass die Grundrisse U 254, 252 (linke Alternative) und 36 A aber tatsächlich gegen 1518 entstanden sind, wird nun durch ihre Verwandtschaft mit der Entwurfserie für S. Maria di Monserrato bestätigt. Wie dort sucht Sangallo das Schiff durch zentralisierende Kuppelräume auszuweiten. Und wie dort führt er an jeder nur denkbaren Stelle Pilasterpfeiler oder Eckpilaster mit entsprechenden Verkröpfungen ein — sei es in den Pfeilervorlagen der Aussenwand der Querarme, sei es in den Einschnürungen zwischen Querarmen und Umgängen oder sei es im Übergang von den Langhauskuppeln zu den Seitenschiffen. Damit vollzieht er einen ähnlichen Schritt wie im Idealprojekt U 526 A für S. Maria di Monserrato, dessen Querarme sich durch ebensolche körperhaften Einschnürungen von der bramantesken Gliederung von S. Egidio in Cellere unterscheiden.

11, 28

Während Sangallo in diesen ersten megalomanen Versuchen Motive der Projekte von 1505/06 und 1513/14 mit seinen eigenen Vorstellungen und den letzten Ideen Raffaels verbindet und damit rasch über seine früheren Grenzen hinauswächst, beschreitet Raffael bereits neue Wege. Sein durch den Codex Mellon überliefertes Projekt reduziert die Kolossalordnung erstmals auf den Mittelabschnitt der Fassade und umgibt den übrigen Aussenbau mit einer kleinen Ordnung, deren Schaftbreite mit 5 palmi (1,11 m) genau den Säulen der drei Chorumgänge entspricht⁸⁵. Damit tut Raffael für St. Peter den gleichen Schritt, den er bereits um 1514 in S. Eligio vollzogen hatte: Indem er der Gewölbezone am Aussenbau eine eigene Attika zuordnet, befreit er sich vom Korsett der Kolossalordnung Bramantes.

40

Die Vorteile lagen auf der Hand, da nun Umgänge sowie Seitenkappellen und -schiffe besser belichtet und ihre Aussengliederung in Korrespondenz mit dem Innenorganismus gebracht werden konnten. Den homogenen Fassadenblock von U 257 A oder seines eigenen Entwurfes für S. Lorenzo löste Raffael in eine vielgliedrige Gruppe mit übergiebeltem Mittelblock, Ecktürmen und verbindenden Säulenportiken. Damit näherte er sich einen weiteren Schritt Albertis S. Andrea in Mantua, dessen Langhaus schon seit 1514 für ihn vorbildlich gewesen war⁸⁶, und brachte gleichzeitig die Fassade in genauere Korrespondenz mit dem Innenbau. Denn nun entsprach die zentrale Tempelfront Mittelschiff und Kuppelraum und die zweigeschossigen Portiken den Seitenschiffen, deren Kuppeln auch an der Fassade zu sehen sind. Selbst in dieser vielgliedrigen Gruppe bleibt Raffaels Kompositionsprinzip wirksam: Von den massiven Ecktürmen über die vermittelnden Portiken öffnet und weitert sich die Fassade und erreicht in der dominanten, von kolossalen Halbsäulen flankierten Tempelfront ihren Höhepunkt. Raffaels seit dem Palazzo Jacopo da Brescia spürbare Tendenz, jedem Teil seine individuelle Rolle im Gesamtsystem zuzuweisen, gelangt erst hier zu voller Entfaltung.

55 a, u

Bilden Sangallos bisher besprochene Entwürfe die Antwort auf unbekanntere Raffael-Projekte, so liegen mit U 37 A und einigen verwandten Studien unmittelbare Reaktionen auf das Mellon-Projekt vor, die den Gegensatz der beiden Meister noch konkreter beleuchten⁸⁷. Auf U 37 A reduziert Sangallo zwar sein Langhaus auf drei Joche und versucht dessen Realisierung damit attraktiver zu machen, hält jedoch an

41

⁸⁴ Op. cit., 245, 267 ff.

⁸⁵ Op. cit., 270 ff.

⁸⁶ Op. cit., 241 f., 260 ff., 306

⁸⁷ Wolff Metternich, Abb. 41; Frommel, in: Raffaello architetto, 268 ff.

der Ausweitung und Aufhellung des Mittelschiffes durch eine zusätzliche Kuppel fest: Raffaels langes, steiles und "more albertiano" nur indirekt belichtetes Langhaus mit seinem geheimnisvollen Sog zum Hochaltar war seinem Denken ebenso fremd wie die Auflösung des homogenen Baukörpers. Aber Sangallo verhilft nicht nur dem Langhaus zu einem eigenen Schwerpunkt, sondern schnürt auch die Umgänge von den Chorarmen ab und ersetzt die mittleren Langhauskapellen durch den Chorsakristeien analoge Rotunden, stets darum bemüht, Raffaels weitverzweigtes Raumkontinuum in eine Reihe überschaubarer, in sich zentrierter Raumeinheiten aufzuteilen. Und ähnlich löst er die Türme aus Raffaels komplexer Fassadengruppe und kehrt zu dem homogenen Wandblock des Entwurfes U 257 A zurück.

55 r, 56 a

Die weitaus wichtigste Neuerung von U 37 A stellt jedoch ein Gliederungssystem von Halbsäulen und Pfeilerpilastern dar, das Sangallo lediglich an der Nordostecke der rechten Längsfront und an der Fassade flüchtig andeutet. Zwei Halbsäulen flankieren eine zentrale Säulenädikula und werden ihrerseits von Pilastern flankiert, deren Schäfte nicht nur die Breite, sondern auch die Ausladung der Halbsäulen besitzen. Dieses Motiv, das in derartiger Kombination vorher nirgends auftaucht, kehrt dann um 1519/20 in einer Reihe weiterer Projekte wieder, ja erfreut sich auf kurze Zeit einer fast modischen Beliebtheit.

Doch wer war sein Erfinder? Ist es denkbar, dass Sangallo hier einen neuen und eigenen Vorschlag einbrachte, den Raffael dann modifiziert in sein endgültiges Projekt übernommen hätte? Diese Frage ist nicht zu trennen von der allgemeineren Frage nach dem Charakter der Zusammenarbeit der beiden Meister während der letzten etwa 18 Monate vor Raffaels Tod. Da diese Zusammenarbeit nur durch die Projekte für St. Peter und Villa Madama dokumentiert ist, kann gerade eine genauere Analyse solcher charakteristischer Motive zur Klärung des Problems beitragen.

Erwartungsgemäss erweisen sich alle Einzelelemente des Motivs als antiken Ursprungs, von der Säulenädikula mit Rechtecknische bis hin zur Halbsäule und zum Pfeilerpilaster. Und wenn die Rekonstruktoren der Renaissance an den Ecken der Basilica Aemilia die Halbsäule durch einen Pfeilerpilaster verstärken und nicht wie Bramante am Palazzo Caprini, am Altarhaus von St. Peter oder an der Casa Santa durch eine zweite Säule, dann müssen sie dafür einen Anhaltspunkt gehabt haben. Eine der frühesten Rekonstruktionen der Basilica Aemilia stammt von Giuliano da Sangallo⁸⁸, der dann auch um 1505-07 die Keimzelle unseres Motivs in seinem Fassadenentwurf U 279 A für die Marienkirche in Loreto erstmals vorführte⁸⁹. Dort werden nicht

42

⁸⁸ C. HUELSEN, *Il libro di Giuliano da Sangallo. Codice Barberiniano Latino 4424*, Leipzig 1910, f. 26. Obgleich sichere Kriterien für die Datierung dieser Rekonstruktion fehlen, dürften zumindest die vorbereitenden Studien zu Beginn des Pontifikates Julius' II. oder sogar schon unter Alexander VI. entstanden sein, als die Basilica Aemilia noch stand (Frommel 1973, II, 207 f., 213 f.). Sowohl der stark perspektivische Zeichenstil als auch die äusserst grobe Charakterisierung des dorischen Gebäudes deuten mehr auf die Zeit vor den Fassadenentwürfen für Loreto (s. Anm. 89). Labaccos Rekonstruktion im "Libro" von 1552 greift offensichtlich auf spätere und zumindest im Detail präzisere Aufnahmen der Sangallo-Werkstatt wie Giovanfrancesco da Sangallos U 1716 A zurück (Bartoli, Abb. 555 f.). Die übrigen Antikenaufnahmen in Labaccos "Libro" stützen sich ausserdem auf Zeichnungen von Peruzzi und dessen

Sohn Sallustio und entstanden demnach lange nach Raffaels Tod (s. etwa Peruzzis Aufnahme U 632, 633 A des Mars-Ultor-Tempels und U 478 A v der Tempel beim Marcellus-Theater oder Sallustios Aufnahmen U 646 A der Engelsburg, U 676 A des Augustus-Forums und U 639 A des Traians-Hafens bei Ostia, in: Bartoli, Abb. 317 f., 320, 696 ff.; O. VASORI, *I monumenti antichi in Italia nei disegni degli Uffizi*, Rom 1981, Nr. 154; vgl. Burns, in: Raffaello architetto [Buchausgabe], 448).

⁸⁹ Marchini, 100 f., T. 23 a; R. POMMER, *Drawings for the facade of San Lorenzo by Giuliano da Sangallo*, PHD-These der New York University 1957, Ms.; Weil Garris (s. Anm. 16), 313 ff. Die zeitgenössische Aufschrift (Francesco da Sangallos?) "Disegno de la facata di sallorenzo" auf verso, auf dem übrigens Fragmente eines zerschnittenen

nur die Halbsäulen an den Ecken durch Pfeilerpilaster verstärkt, sondern auch die Wandöffnungen dreier Interkolumnien ebenfalls von übergiebelten Säulenädikulen gerahmt. Ein derart plastisches Wandrelief ist in Giulianos früheren Projekten ebensowenig anzutreffen wie die dorische Ordnung mit Triglyphenfries, und so handelt es sich offensichtlich um eine erste Antwort auf römische Erstlingswerke Bramantes wie den Tempietto (ca. 1500), den Palazzo Caprini (ca. 1501) oder das "Ninfeo" in Genazzano (vor 1503?). Giuliano fand allerdings lediglich gegen 1508 in der Altar-Ädikula der Madonna delle Carceri zu Prato und im Hof des Palazzo della Valle Gelegenheit, diese neue plastische Sprache baulich zu realisieren⁹⁰. Diese stand ihm dann, als ihn die Wahl Leos X. 1513 nach Rom zurücklockte, in seinem Projekt für den Palazzo Medici an Piazza Navona sofort zur Verfügung. In den Fassadenentwürfen des Jahres 1516 für S. Lorenzo setzt er sie ein letztes Mal ein — nun allerdings mit dem reicheren, antikerem Detail und gemäss dem orthogonalen Aufrissverfahren der Ära Leos X.⁹¹.

Das Pfeiler-Säule-Ädikula-Motiv wurde also schon spätestens seit etwa 1505 in Rom vorbereitet und lässt sich daher bei Raffael und Sangallo schwerlich als unmittelbarer Einfluss von Giulianos Spätstil deuten. Vielmehr könnten die Projekte von dessen jüngerem Bruder Antonio d. Ä. da Sangallo für die Madonna di S. Biagio in Montepulciano Giulianos Gedanken gerade im Winter 1518/19 zu neuer Aktualität verholten haben⁹². Offensichtlich fand damals ein Gedankenaustausch zwischen Antonio dem Älteren und dessen Neffen statt. Dieser hatte etwa gleichzeitig in der linken Al-

Gartenentwurfes mit rundem Säulenhof, Gartenparterre und Treppenrampe zu sehen sind, bezeugt, dass es sich um den Entwurf für eine Kirchenfassade handelt, der dann 1516 wieder für S. Lorenzo vorgeschlagen wurde. Das Wappen eines Rovere-Kardinals im Giebelakroterion kehrt auf Giulianos Fassadenentwurf U 278 A wieder (Marchini, T. 24 a; Weil Garris, 336 ff.; Tafuri, in: Raffaello architetto, 168), und so dürften beide sowie das verwandte Projekt U 277 A für die gleiche Kirche, wahrscheinlich die Wallfahrtskirche zu Loreto, gedacht gewesen sein. Jedenfalls lässt sich bislang keine andere Bauunternehmung dieser Jahre in ihren Proportionen, ihrer Ikonographie und ihrem Auftraggeber besser mit diesen Entwürfen vereinbaren. Letzterer war offenbar Girolamo Basso della Rovere, Nepot Sixtus' IV. und Bischof von Recanati, der seit 1477 das Langhaus hatte vollenden lassen und 1499 Giuliano da Sangallo mit der Wölbung der Kuppel beauftragte (A. SCHMARSOW, *Melozzo da Forlì*, Berlin u. Stuttgart 1886, 121 ff.; P. GIANUIZZI, Documenti inediti sulla Basilica Lauretana..., in: *ArchStorArte* [1888], 451 ff.). Was der Kirche noch fehlte, war vor allem eine Fassade, und so liegt es nahe, dass Giuliano dem Kardinal zwischen etwa 1500 und dessen Tode 1507 entsprechende Entwürfe vorlegte. 1507 unterstellte Julius II. Loreto dann wieder direkt der Kurie, so dass Entwürfe von nun an das Wappen Julius' II. hätten tragen müssen (Weil Garris, loc. cit.); seit 1513 war Kardinal Bibbiena Protektor von Loreto. Da nun Giuliano zwischen 1500 und 1504 nicht in Rom nachweisbar ist, stammen die Fassadenentwürfe eher aus der Zeit um 1505-07 als aus den Jahren davor. Im übrigen ist auch ihr perspektivischer Zeichensstil

am besten mit Giulianos um 1505 datierten Entwurf U 283 A für die Loggia der päpstlichen Bläser zu vereinbaren (Marchini, T. 19 a).

⁹⁰ Marchini, 98, T. 15 b; Frommel 1973, I, 145; weitere Argumente für die Zuschreibung des Palazzo Valle an Giuliano bei FROMMEL, *Palazzi romani del Rinascimento* (im Druck).

⁹¹ In den sicher nach 1512 datierbaren Entwürfen U 134 A für die Torre Borgia und U 276, 280, 281 A für S. Lorenzo (Marchini, T. 19 a, 23 a, 25 a, b) hat sich Giuliano entschieden dem neuen Ideal des rein orthogonalen Aufrisses angenähert, wie es etwa Sangallos Entwurf U 627 A für den Palazzo Farnese von 1514 repräsentiert (Frommel, in: *Le palais Farnèse*, 134 ff., Abb. 22). Seltsamerweise ist das Detail und zumal jenes der dorischen Ordnung auf U 280 A wesentlich fortschrittlicher als auf U 276, 281 A. Es ist daher zu erwägen, ob Giuliano nicht auch bei den beiden letzteren auf ältere Entwürfe vielleicht der Jahre 1513/14 zurückgegriffen hat.

⁹² C. STEGMANN und H. v. GEYMÜLLER, *Die Architektur der Renaissance in Toscana*, München 1885-1908, V, Antonio da Sangallo der Ältere, 9 ff.; A. SCHIAVO, La Madonna di San Biagio a Montepulciano (1518-45), in: *Bollettino del Centro di Studi dell'Architettura* 6 (1952), 33 ff.; G. SATZINGER, *Die Madonna di San Biagio in Montepulciano*, Tübinger Magisterarbeit 1984, Ms.; diese Arbeit wird gegenwärtig in einer Dissertation über A. da Sangallo d. Ä. fortgesetzt. Der Grundstein wurde am 15.12. 1518 gelegt, und selbst nach der Grundsteinlegung lassen sich im 16. Jahrhundert Änderungen auch des Grundrissprojektes nachweisen (Schiavo, 44).

ternative seines Entwurfs für die Torre del Monte der Halbsäule einen Eckpfeiler zugesellt, um dann in der Ausführung bezeichnenderweise zu einem rein parataktischen System zurückzukehren⁹³. Jedenfalls sind auch prägnante Motive der Madonna von S. Biagio wie die dorischen Pilasterbündel des Aussenbaus, wie die Lukarnen der Kuppelentwürfe oder die gegenüber Giuliano so viel weniger dekorative und so viel monumentalere Auffassung der Dorica des Inneren kaum ohne genaue Kenntnis der römischen Szene denkbar.

Nun bedeutet die Einführung des Pfeiler-Säule-Ädikula-Motivs auf U 37 A nur das Ende einer langen Serie von Überlegungen, in denen sich Sangallo erstmals mit Raffaels Mellon-Projekt auseinandergesetzt hat. So gliedert er die Aussenwand des Umgangs noch mit Doppelpilastern von 5 p. Schaftbreite, wie sie Raffael in Korrespondenz zu den Säulenpaaren des Umgangs im Mellon-Projekt angeführt hatte. An den östlichen Achsen des Umgangs von U 37 A und an den Pfeilern der ausbuchtenden Sakristeien verwandelt Sangallo diese 5 p.-Ordnung bereits in plastischere Halbsäulen. Allerdings sind an den östlichen Langhausachsen unter dem Pfeiler-Säule-Arkaden-Motiv wiederum Pilaster zu erkennen, nun aber nicht mehr verdoppelt, sondern mit der gleichen Schaftbreite von 9 p., die auch das Pfeiler-Säule-Ädikula-Motiv besitzt. Indem Sangallo die 5 p.-Ordnung durch die 9 p.-Ordnung ersetzte, verhalf er dem Aussenbau wieder zu eindrucksvollerer Monumentalität, ohne doch das Korrespondenzprinzip zu verletzen: das Gebälk der 9 p.-Ordnung erreicht die gleiche Höhe wie der Kämpfer der Mittelschiffsarkaden. Diese Korrespondenz mit dem Innenbau hat Sangallo auf den Schnitten U 70 A und U 54 A r genauer ausgeführt, wo die 9 p.-Ordnung auch noch durch einfache Pilaster repräsentiert wird⁹⁴.

Ein ähnlich unmittelbarer Reflex von Raffaels Mellon-Projekt äussert sich auch in der wohl frühesten Variante für die Fassade von U 37 A, in der Sangallo gleichfalls mit einer Kolossalordnung von 14 p. Schaftbreite rechnet und damit Bramantes dorische Ordnung endgültig aufgibt.

Die weitere Entwicklung des Entwurfsprozesses von Neu-St. Peter kann nun veranschaulichen, dass Raffael Sangallos Änderungsvorschläge keineswegs unbesehen akzeptierte und dass noch ein langer Weg bis zu Raffaels mutmasslichem Ausführungsprojekt von 1519 zurückzulegen war⁹⁵. Wenn Sangallo die rechte Hälfte seines megalomanen Pergament-Entwurfes U 252 A ausradierte und durch ein revidiertes Projekt mit Kreuzkuppelsystem, integriertem Fassadenturm und einer auf dem neuen Motiv basierenden Aussengliederung ersetzte, so kaum in Absprache mit Raffael, sondern wohl eher, um die neue Idee Raffael und dem Papst in repräsentativer Form vorzulegen⁹⁶.

Erst nachdem man sich auf die neue 9 p.-Ordnung und deren plastische Artikulierung geeinigt hatte, konnte mit deren Ausarbeitung begonnen werden. Diese Ausarbeitung ist nun ebenfalls nur in Sangallos Detail-Zeichnungen nachzuvollziehen. Doch schon die ungewöhnlich hohe Zahl von vier alternativen Reinzeichnungen für die Chorumgänge beweist, dass Sangallo hier nicht ganz unabhängig arbeitete, son-

⁹³ Frommel 1973, I, 125 f., T. 178 a-c; Sangallo verstärkt auch die Ecken seiner Rekonstruktion der sog. Porticus Pompei mit Pfeilern (H. GÜNTHER, Porticus Pompei. Zur archäologischen Erforschung eines antiken Bauwerks in der Renaissance und seiner Rekonstruktion im dritten Buch des Sebastiano Serlio, in: ZK 44 (1981), 375 ff.) Leider fehlen Anhaltspunkte für eine genauere Datierung dieser Rekonstruktion (vor 1527?).

⁹⁴ Wolff Metternich, Abb. 52, 81; Frommel, in:

Raffaello architetto, 274, 277.

⁹⁵ S. die Rekonstruktionen des Projektes von 1519 in: op. cit., 305; eine leicht revidierte Rekonstruktion des Aufrisses bei Frommel, Raffael als Architekt (s. Anm. 29), Abb. 13, 14. Zwischen 10.3.1519 und 3.4.1520 versendet Leo X. nahezu 40 Breven mit Indulgenzien für den Neubau von St. Peter (ASV, arm. 39, v. 37, f. 123r-152v; s.a. op. cit., 253).

⁹⁶ Frommel, in: Raffaello architetto, 267 f.

dem eine Lösung suchte, die bis in subtilste Einzelheiten von einer höheren Instanz gebilligt werden musste. Und da diese vier Alternativen Schritt um Schritt auf das dann seit 1519 unter Raffaels Verantwortung realisierte Projekt zuführen, dürfte der U 37 A ähnlichste Entwurf Sangallos Ausgangspunkt darstellen, der dem Ausführungsprojekt von 1519 nächste aber den schliesslichen Kompromiss mit Raffael⁹⁷.

In der Tat entsprechen die ursprüngliche Version von U 45 A und der zugehörige Aufriss U 60 A noch der ersten Formulierung unseres Motivs auf U 37 A und auf der rechten Alternative von U 252 A: Die Pantheon-Ädikulen der breiten Interkolumnien werden von Halbsäulen einer dorischen Ordnung flankiert und die Pfeilervorlagen von durch Nischen getrennten Pilastern artikuliert, deren Vorkröpfung im Gebälk Sangallo auf U 60 A zumindest erwog. Dieser rhythmische Wechsel von breiten passiven Interkolumnien und schmalere aktiven Pfeilern war vom Langhaus übernommen, wo ihn Raffael wohl auch noch in seinem letzten Projekt beibehielt⁹⁸, und spiegelt wie dort das konstruktive Gerüst. In den engeren Interkolumnien der Querarme wirkte es wohl zu gedrängt, und so ersetzte Sangallo bereits auf dem gleichen Grundriss U 45 A die Pfeilervorlage durch eine weitere Säulenädikula: Damit verwandelte er den tektonischen Gegensatz zwischen Pfeiler und Interkolumnien in eine stetige Folge von Halbsäulen und Ädikulen, die die Kräfte des Baus zwar nicht mehr in gleicher Genauigkeit veranschaulichten, dafür aber eine parataktische, Sangallos Denken gemässere Kontinuität schufen. Eben diese Kontinuität sollte dann das Piano Nobile der Palazzi dell'Aquila und Pandolfini oder den Rundhof der Villa Madama kennzeichnen. Wären solche Systeme schon um 1518 verfügbar gewesen, so hätte es schwerlich des langen und umständlichen Weges von U 37 A bis zum Ausführungsprojekt bedurft. Die Planungsgeschichte von Neu-St. Peter gewährt somit also auch Einblick in die Genese einiger von Raffaels wichtigsten Spätwerken.

Mit der regelmässigen Folge von Halbsäulen und Ädikulen hatte es jedoch keineswegs sein Bewenden! Auf U 37, 252 und 45 A begnügte sich Sangallo noch damit, die Säulen seiner Ädikulen ähnlich isoliert vor die Wand zu stellen wie im Piano Nobile der Fassade des Palazzo Farnese. Raffael muss nun darauf bestanden haben, die Ädikulen besser in das System zu integrieren, so wie er wohl auch Sangallo von Anfang an dazu inspiriert hatte, das Gebälk der Ädikulen nach dem Vorbild des Pantheon über die ganze Wand fortzusetzen. Raffael hatte ja schon in seinem Entwurf für S. Lorenzo die horizontale Kontinuität durch Zwischengesimse zu intensivieren versucht. Sangallo legt nun auf U 47 A die Ädikula-Säulen in Wandnischen, ein gleichfalls antikes Motiv, das Raffael am Portal des Marstalls für Agostino Chigi vorgeführt hatte⁹⁹. Gleichzeitig verwendet Sangallo für die grosse Ordnung Dreiviertelsäulen. Auf U 46 A kehrt er zu Halbsäulen zurück; die Ädikulasäulen werden — wiederum nach dem Vorbild des Pantheon — durch eine Pilasterrücklage an die Wand gekettet. Auf U 48 A endlich und im Ausführungsprojekt von 1519 treten zu den Pilasterrücklagen noch Halbpilaster hinzu, die zwischen den Ädikula-Säulchen und den grossen Halbsäulen vermitteln und der horizontalen Kontinuität weiteren Nachdruck verleihen — auch dies eine Verbesserung, die sich eher mit Raffael als mit Sangallo vereinbaren lässt.

Die gleiche Lösung findet sich auf Sangallos Gesamtgrundriss U 255 A, allerdings in Verbindung mit alternierenden Ädikula-Nischen¹⁰⁰. Wenn Sangallo noch zu diesem

⁹⁷ Op. cit., 279 ff.

⁹⁸ Frommel 1983, Abb. 13; während sich der einfache Wechsel von Ädikulen und Halbsäulen mit Sangallos Projekt U 255 A vereinbaren lässt (op. cit. 282), verlangt Raffaels Langhaus einen komplizierteren Rhythmus. Wohl aus dem gleichen

Grunde wie im letzten Projekt hatte Raffael bereits in seinem Projekt von 1514 lediglich an den Querarmen die Gliederung vereinfacht (op. cit., 263).

⁹⁹ Frommel 1973, II, 162, 173, T. 69 c, 70 e; Ray, in: Raffaello architetto, 120, 123.

Zeitpunkt einen eigenen Gesamtgrundriss mit dreijochigem, von einer eigenen Kuppel erhellten Langhaus vorlegen konnte, so beweist das seine innere Unabhängigkeit, sein Streben, trotz aller Annäherung an Raffael wenigstens in der Raumkonzeption seine wichtigsten Grundsätze aufrecht zu erhalten. Und wenn er an der Fassade oder den Türmen, deren Ausführung damals noch nicht aktuell war, auf das Pfeiler-Säule-Ädikula-Motiv zurückgreift, so kaum im Widerspruch zu Raffael¹⁰¹.

Wie die weiteren Überlegungen für die Aufrissgestaltung der Kreuzarme verliefen, lehren Sangallos Entwürfe U 79 und 122 A¹⁰². Auf U 79 A r, dessen linke, mit Rundnischen ausgestattete Version etwa dem Stadium von Sangallos Grundrissprojekt U 255 A entspricht, sind die Ädikulen noch schmaler und steiler als in der endgültigen Version; über der Mittelnische bleibt Raum für ein Blendfeld; der Giebel wird von Akroterfiguren bekrönt. Erst die rechte Hälfte nähert sich dem Ausführungsprojekt, mit dem dann U 122 A in wichtigen Punkten übereinstimmt. Dort ist auch die Portalarkade von U 79 A durch ein Giebelportal ersetzt und damit der letzte für Sangallo sonst so charakteristische Rundbogen aus der Wand verschwunden. Wenn er in der linken Alternative von U 122 A zwischen Ädikula und Halbsäule auf den vermittelnden Halbpilaster verzichtet, so wohl vor allem in Rücksicht auf die monumentalere Alternative des Giebelportals: Überall spürt man eine für Sangallos bisheriges Werk ungewöhnliche Feinfühligkeit in der Gestaltung der Wandfläche.

Dass Sangallo aber auch hier nicht nur als ausführende Hand Raffaels fungierte, beweist vor allem das dorische Gebälk der Halbsäulen-Ordnung. In Detail wie Abmessungen kommt es jenem im Hof des Palazzo Farnese, vor allem aber der Regel Vitruvs und Albertis so viel näher als den dorischen Gebälken des Palazzo Jacopo da Brescia, der "Krönung Karls d.G." oder des Palazzo dell'Aquila, dass es Sangallo und nicht Raffael zugeschrieben werden muss¹⁰³. Noch in Sangallos Aufrissen für St. Peter aus dem Pontifikat Pauls III. wie U 259 A besitzt es die gleichen kanonischen Masse und scheint also Bestandteil von Raffaels Ausführungsprojekt gewesen zu sein¹⁰⁴. Raffael und der Papst liessen sich demnach auch in theoretischen Fragen durchaus von Sangallo überzeugen.

Ähnlich mag der Entwurfsprozess für den Aufriss der noch ungeklärten Partien des Innenbaus verlaufen sein, von den Piedestalen und Basen der korinthischen Pila-sterordnung (U 7979 A) bis hin zum Detail der Umgänge (U 59, 718, 57, 55, 56, 1405, 1780 A) oder der Durchgangspassagen (U 53 A) — all dies Elemente, deren Ausführung damals unmittelbar bevorstand¹⁰⁵. Auch hier tastete sich Sangallo mit alternativen Vorschlägen für ein und dasselbe Detail allmählich an einen Kompromiss mit Raffael heran.

In den etwa gleichzeitigen Entwürfen für die Fassade, deren Ausführung in weiter Ferne lag, verfolgte Sangallo hingegen langfristige Ziele. Sein Grundrissprojekt U 255 A zeigte, dass eine allmähliche Einigung der beiden Meister in der Gestaltung der Umgänge noch keineswegs gemeinsame Vorstellungen für das Gesamtprojekt implizierte. Ja, wahrscheinlich begann man sogar mit der Ausführung des südlichen Querarmes, bevor man sich auf ein Gesamtprojekt geeinigt hatte. Wenn also Raffael sein Mellon-Projekt und Sangallo seine verschiedenen Grundrissprojekte in allen Details ausarbeiteten, so offenbar in der Absicht, sich auf jeder Planstufe von neuem Rechenschaft über die Gesamtwirkung abzulegen.

¹⁰⁰ Wolff Metternich, Abb. 74; Frommel, in: Raffaello architetto, 282.

¹⁰¹ S. Anm. 98.

¹⁰² Wolff Metternich, Abb. 61 f.; Frommel, in: Raffaello architetto, 285 f.

¹⁰³ Vgl. Raffaello architetto (Buchaussgabe), T. S. 17, T. S. 176 f., S. 159.

¹⁰⁴ Giovannoni, Abb. 71 ff., 76, 88 ff.

¹⁰⁵ Wolff Metternich, Abb. 47 f., 50 f., 53 f., 56 f., 69 f.; Frommel, in: Raffaello architetto, 277 f., 286 ff.

45, 56 d, e
41, 56 a
40
35, 55 r

Eben diese Funktion erfüllen nun auch Sangallos Fassadenentwürfe U 70, 72 und 73 A¹⁰⁶. Auf U 70 A, dem frühesten der Gruppe, vollzieht Sangallo durch nachträgliche Korrekturen den Übergang zur 9 p.-Ordnung, den er selbst auf U 37 A eingeleitet hatte: Er erhöht die Sockelzone und ersetzt die eingestellten 5 p.-Säulen durch 9 p.-Säulen. An die Stelle von Bramantes dorischer Aussenordnung ist eine dorisierende Ordnung kolossaler Halbsäulen (ohne Triglyphen-Metopen-Fries?) getreten, deren Höhenmasse nun — ähnlich wie an der Fassade von Raffaels Mellon-Projekt — genau der grossen Innenordnung entsprechen. Der homogene Wandblock mit seinem stetigen Rhythmus von Doppelpilastern führt unverkennbar frühere Projekte Sangallos wie U 257 A weiter und bleibt von der komplexen Gruppierung des Mellon-Projektes unberührt. Gegenüber U 257 A ist der Rhythmus insofern wesentlich vereinfacht, als in den Seitenabschnitten zwei Paare von Doppelpilastern durch Säulen voneinander getrennt, aber durch einen Giebel miteinander verbunden werden: Statt sich unruhig zu stauen oder asymmetrisch zu überlappen, schreiten die Pilasterpaare kontinuierlich von den Ecken zur dominierenden Mittelarkade mit der bekrönenden Benediktionsloggia voran.

45, 56 c, d
56 e
56 f

Während Sangallo also auf U 70 A das Fassadensystem seiner megalomanen Entwürfe auf die neue plastische 9 p.-Gliederung umstellt, befindet er sich mit U 72 A bereits auf dem Stand des Grundrisses U 255 A. Und obgleich er dort nach wie vor am homogenen Fassadenblock ohne Seitentürme festhält, bemüht er sich nun wieder um einen komplexeren Rhythmus der grossen Ordnung: Nicht nur das Hauptportal fungiert als Symmetrieachse, sondern auch die beiden Nebenportale, zu denen sich die flankierenden Wandabschnitte jeweils symmetrisch verhalten. Aber auch diese neue Komplizierung lässt sich schwerlich mit Raffael selbst vereinbaren, in dessen reiferen Werken die Nebenzentren niemals ein vergleichbares Gewicht besitzen. Sangallo sucht denn auch durch eine zentrale Attika Raffael näherzukommen, hebt damit aber zugleich die Logik seines Wandrhythmus wieder auf. Und nach einer Reihe alternativer Überlegungen gelangt er zu dem völlig unraffaelesken Aufriss U 73 A, dessen spannungsloses Gleichmass sogar noch hinter U 257 A und U 70 A zurückbleibt. Die Abschrägung der Fassadenecken dient ihm nicht, wie Raffael im Palazzo J. da Brescia, zu einem neuen Motiv, sondern zur Betonung der kontinuierlichen Gliederung und Plastizität eines völlig homogenen Baukörpers. Ob Raffael auch diese Entwurfsserie kritisch verfolgte, ob er ihr eigene Projekte entgegenstellte oder die Fassadenfrage auf einen späteren Zeitpunkt aufschob, ist kaum zu entscheiden. Im Grundriss der Sockelgrisaille der Sala di Costantino erinnert die Fassade jedenfalls noch unmittelbar an jene des Mellon-Projektes¹⁰⁷. Wie dem auch sei: Sangallo setzte sich in den Fassadenentwürfen des Winters 1518/19 bis hin zum Zeichenstil mit Raffael auseinander und entwarf insofern unter völlig anderen Voraussetzungen als bei seinen eigenständigen Werken. In seinen nach Raffaels Tod entstandenen Projekten für St. Peter befreite er sich denn auch bald von dessen Suggestion und kehrte zu einer simpleren und lapidaren Denkungsart zurück¹⁰⁸.

Die Zusammenarbeit beim Planwechsel der Villa Madama

Der beträchtliche Schub, den die Architekturgeschichte durch die ebenso intensive wie kontroverse Zusammenarbeit zweier derart bedeutender Meister bei der Planung von St. Peter empfing, datiert offenbar vom Winter 1518/19. Denn schon zu Beginn des Jahres 1519 machen sich erste Auswirkungen auf die zweite grosse Bauunterneh-

¹⁰⁶ Wolff Metternich, Abb. 75, 78, 81; Frommel, in: Raffaello architetto, 274, 283 f.

¹⁰⁸ Op. cit., 253, 255, 297; Giovannoni, Abb. 62, 65.

¹⁰⁷ Op. cit. 246, 298.

mung der päpstlichen Bauhütte, auf Villa Madama, bemerkbar¹⁰⁹. Und während sich Sangallos Einfluss in der Planung von St. Peter zunächst vor allem auf die Einführung der plastischen, kanonisch korrekten 9 p.-Ordnung und ihrer Ädikulen konzentrierte, erstreckte er sich im Falle der Villa Madama auf die Umdisposition des gesamten Grundrisses.

Im August 1518 hatten die Arbeiten nach einem U 273 A verwandten Projekt begonnen und waren bis zum Ende des Winters kaum über Fundamentierungsarbeiten sowie das Fragment des Sockelgeschosses hinausgelangt¹¹⁰. Das vom 1. März 1519 datierte Gedicht des Giovanni Sperulo, eines engen Vertrauten der beiden Bauherrn, beschreibt die Disposition der Villa noch ähnlich wie auf U 273 A¹¹¹. Dreizehn Monate später, als Raffael starb, waren der Rohbau der grossen Gartenloggia und wohl auch der Fischteich und die Terrassierung des nördlichen Gartens nach einem neuen, U 314 A verwandten Projekt ausgeführt¹¹². Der Planwechsel erfolgte also wohl während der ersten Hälfte des Jahres 1519 und wahrscheinlich sogar vor Ostern 1519, in direktem Anschluss an die Planung der Umgänge von St. Peter.

Nachdem bereits an anderer Stelle ausführlich von den Einzelheiten dieses Planwechsels die Rede war¹¹³, soll es hier wiederum nur um den jeweiligen Anteil der beiden Meister und um den Charakter ihrer Zusammenarbeit gehen. Im Ausführungsprojekt vom August 1518, wie wir es durch U 273 A und die entsprechenden Fragmente des Sockelgeschosses der Villa kennen, hatte Raffaels architektonische Entwicklung einen neuen Höhepunkt erreicht. Doch trotz aller archäologischen Einsichten, trotz aller neuen Einfälle und Erfindungen bleibt er auch hier noch seinem Lehrer Bramante treu: Er gruppiert die Villa um drei tiefrechteckige, auf gleichem Niveau befindliche Areale und verbindet sie durch eine weite Seh- und Gehachse; seine Loggien, seine Nymphäen und sogar das Ausgangsschema seiner Talfassade orientiert er am "Nymphäum" von Genazzano, die Turmkapelle am Tempietto und die Geschossfolge am Palazzo dei Tribunali. In lockerer Selbstverständlichkeit und ohne rigide Symmetrie reiht er die einzelnen Trakte und ihre Schauseiten aneinander. Vom nüchternfunktionellen Wirtschaftshof hätte er den Besucher durch "vestibulum" und "atrium" in den festlichen Innenhof geleitet und von dort weiter in die Loggien und auf die leicht überlängte Gartenterrasse. "Vestibulum" und "atrium" sind zweifellos bereits von den Eingangshallen der Palazzi Farnese und Baldassini inspiriert. Doch indem Raffael die Säulen des "vestibulum" von zwölf auf vier reduziert und dafür ein quereckiges Format in Kauf nimmt, entfernt er sich so weit vom Geiste Sangallos, dass dessen aktive Mitarbeit für das Jahr 1518 unwahrscheinlich ist. Alle Schauseiten des Nobelgeschosses sollte die gleiche, wohl schon jonische Kolossalordnung zusammenbinden: an der Vestibülfront noch in allmählichem Crescendo von den Ecken zur Mitte, im Innenhof dann in dichten Folgen von plastischen Halbsäulen und Statuennischen, die sich nur in der Mitte auf breitere Säulenportale oder das hangseitige Nymphäum öffnen. Und während Raffael die Register in der zweigeteilten Nordwestfassade und der anschliessenden Gartenmauer wieder leicht zurücknimmt, lässt er die ganze Anlage in der ebenso prächtigen wie komplexen, das Tibertal beherrschenden Talfassade kulminieren. In diesem, noch für den heutigen Besucher überraschenden Reichtum immer neuer Räumlichkeiten und Prospekte und nicht so sehr im einzelnen Motiv liegt Raffaels Leistung, liegt der wichtigste Unterschied zu Bramante. Und wenn schon Bramantes Cortile del Belvedere als "skenographische" Architektur interpretiert werden kann, so gilt dies doppelt für das erste Projekt der Villa Madama, dessen einzelne Trakte

¹⁰⁹ Frommel, in: Raffaello architetto, 311 ff. m. Bibliogr.

¹¹⁰ Op. cit., 326 ff. (Buchaussgabe T. S. 320).

¹¹¹ Op. cit., 319 f.

¹¹² Op. cit., 337 (Buchaussgabe T. S. 320).

¹¹³ Op. cit., 311 ff., 332 ff.

und Räumlichkeiten so sehr auf visuelle Wirkung angelegt sind, dass sie sich kaum zu einem festumrissenen, logisch organisierten Baukörper zusammenschliessen.

Ob sich schon zu Beginn der Ausführung technische oder finanzielle Probleme ergaben, ob die beiden Bauherren Raffaels erstes Projekt kritisierten, ob Raffael selbst nicht mehr zufrieden war, ob die Kritik Sangallos den Ausschlag gab oder mehrere dieser Faktoren zusammenwirkten: im Frühjahr 1519 wurden die Arbeiten unterbrochen und Sangallo zur Erarbeitung von Alternativvorschlägen herangezogen. Kurz zuvor, zu Beginn der Fastenzeit, hatte sich der Papst bei einem Besuch der Baustelle des Palazzo Farnese von Sangallos hohen Qualitäten persönlich überzeugen können¹¹⁴. Glücklicherweise haben sich nun unter Sangallos nachgelassenen Zeichnungen auch ein Grundriss und ein Schnitt erhalten, die fast programmatischen Charakter besitzen und Sangallos Kritik an Raffaels Projekt umso deutlicher zum Ausdruck bringen, als sie sich auf die nackte Disposition beschränken¹¹⁵.

47 Während Raffael 1518 mit den Substruktionen des Sommerappartements in der rechten nordwestlichen Hälfte der Villa begonnen hatte, die wohl noch relativ geringe Erdbewegungen erforderten, demonstriert Sangallo seine Vorschläge an der entgegengesetzten südöstlichen Hälfte. Sowohl der Schnitt U 1518 A als auch die wenig frühere Skizze U 69 A r veranschaulichen, dass hier das Gelände rasch unter das Niveau des Piano Nobile absank, dass ein Projekt wie U 273 A also höchst kostspielige Terrinaufschüttungen voraussetzte. Und ähnlich umfangreiche Erdbewegungen hätte wohl Raffael für den südöstlichen Garten bestimmter Entwurf U 1356 A erfordert¹¹⁶. Sangallo beginnt daher mit einer genauen Vermessung des Terrains und seiner wechselnden Niveaus und schlägt dann eine Absenkung des Wirtschaftshofes und die Aufteilung des Südostgartens in unregelmässige Abschnitte vor. Damit war aber die visuelle Idee des ersten Projektes und seines südöstlichen Gartens, die gerade auf der axialen Abfolge je dreier analoger Areale beruhte, zerstört.

Für einen erfahrenen und auf normative Lösungen bedachten Pragmatiker wie Sangallo nicht weniger charakteristisch sind die Veränderungen des Baukörpers. Die antikische Nonchalance, mit der Raffael heterogene Räumlichkeiten und Prospekte unterschiedlicher Tiefe und Länge um die drei Areale gruppiert hatte, musste dem systematischen Baumeister der Palazzi Farnese und Baldassini tief zuwider sein.

So eliminierte er auf U 179 und 1518 A das Winterappartement südöstlich des grossen Kuppelsaales und verkürzte den Wirtschaftstrakt, um eine völlig symmetrische Talfassade zu gewinnen. Dies bedeutete aber, dass Vestibulum und Atrium nach Nordwesten rückten und der Innenhof entsprechend verschoben werden musste. Und da der visuelle Zusammenhang der drei Höfe ohnedies unterbrochen war, schlug Sangallo nun einen Rundhof von etwa 26,80 m Durchmesser vor, den Halbsäulen einer kleineren Ordnung in 20 Joche untergliedern. In diesem Rundhof wie in der gesamten sonst rein rechtwinkligen Rationalität des Projektes U 179, 1518 A knüpfte er deutlich an sein schematisches Villenprojekt U 1054 A an, das er bereits um 1516/17 für die Villa Madama entworfen haben könnte¹¹⁷. Wie dort und wie schon im Palazzo Farnese soll sich nun auch die Villa zu einem stereometrischen Baukörper zusammenschliessen; in dessen eindeutigem Zentrum sollen sich die beiden Hauptachsen schneiden.

¹¹⁴ Frommel 1973, II, 105, Dok. 16.

¹¹⁵ Frommel, in: Raffaello architetto, 332 ff.

¹¹⁶ Op. cit., 330 (Buchaussgabe T. S. 321).

¹¹⁷ Op. cit., 331 f., G. DE ANGELIS D'OSSAT (Giuliano da Sangallo e Villa Madama, in: *Realtà dell'architettura. Apporti alla sua storia*, 1933-78, Rom 1982, II, 930 ff.) bringt diesen Grundriss mit G. da Sangallos Villenentwürfen im Taccuino Senese

zusammen und schreibt letzterem die ersten Ideen für Villa Madama zu. Allerdings war Giuliano schon etwa ein Jahr bevor der Papst erstmals die Erweiterung der alten Vigna am Monte Mario erwog, krank und resigniert nach Florenz zurückgekehrt (Marchini, 111; Shearman, in: Raffaello architetto, 323 f.); s. in diesem Zusammenhang auch das bislang unbeachtete Projekt auf U 279 A verso (s. Anm. 89).

Neben der Anpassung an das Terrain und der Symmetrisierung und Konzentrierung des Baukörpers ging es Sangallo vor allem um eine stabile Konstruktion. Dies ist etwa an der Reorganisation der langgestreckten Stallungen abzulesen, deren tonnenförmige Einzelzellen nun die Funktion einer talseitigen Stützmauer wesentlich überzeugender erfüllten als auf U 273 A, dafür allerdings einen sehr viel grösseren Teil des Erdgeschosses für die Fernsicht verdeckten¹¹⁸.

48

Kurze Zeit nachdem Sangallo seine ersten Vorschläge unterbreitet hatte, verfasste Raffael eine längere Beschreibung des Villenprojektes¹¹⁹. Schon in Rücksicht auf den mutmasslichen Adressaten, den Grafen Baldassarre Castiglione, legte Raffael das Gewicht mehr auf den humanistischen und funktionellen als auf den technisch-ökonomischen oder den ästhetisch-gestalterischen Aspekt der Villa. Nun schildert er seltsamerweise zwar den Rundhof bereits in seiner endgültigen Ausdehnung von etwa 33,34 m, den Wirtschaftshof jedoch noch auf dem Niveau des Piano Nobile und das Winterappartement an der alten Stelle und negiert damit zwei der wichtigsten Voraussetzungen für die Einführung des Rundhofes. Auch die Stallungen sind noch die gleichen wie auf U 273 A, also ohne die technischen Verbesserungen Sangallos. Dass Raffaels Brief aber keinsfalls vor Sangallos Entwurfspaar U 179, 1518 A verfasst sein kann, bezeugen das vitruvianische Theater oder die hofseitigen Exedren der Gartenloggia, die ihrerseits erst eine Folge des Rundhofes waren¹²⁰. Kurz: Raffael scheint zu diesem Zeitpunkt wohl mit der wichtigsten Neuerung, nämlich dem Rundhof, nicht jedoch mit dem ganzen Zusammenhang des Planwechsels vertraut gewesen zu sein — Hinweis genug, dass die auf U 179, 1518 A angedeuteten Veränderungen tatsächlich Sangallo und nicht Raffael zuzuschreiben sind. Nicht einmal die erste Idee des Rundhofes braucht von Raffael zu stammen: Sangallo hatte den Rundhof schon in seinem Villenprojekt U 1054 A vorgeschlagen und dabei auf Ideen seines Onkels Giuliano zurückgegriffen¹²¹; der Rundhof war die logische Folge seiner Änderungsvorschläge; und der Rundhof verhalf der Villa zu jenem statischen Schwerpunkt, wie ihn auch Sangallos Palasthöfe oder seine Langhausprojekte für St. Peter auszeichnen. Raffael hingegen war mehr an glanzvollen Prospekten und weiten Perspektiven gelegen, wie sie sein Langhaus von St. Peter oder die drei tiefrechteckigen Höfe des Projektes U 273 A geboten hätten. Schliesslich stellte die Gliederung des neuen Rundhofes mit Halbsäulen und Säulenädikulen nichts anderes als eine Variante der von Sangallo erarbeiteten Umgänge von St. Peter dar.

Selbst am Entwurf des vitruvianischen Theaters, wie es Raffael beschreibt und wie es dann auf dem Gesamtprojekt U 314 A auftaucht, war Sangallo von Anfang an beteiligt. Dies bezeugen seine Vorstudien auf dem gleichen Blatte, auf dem er erstmals das südöstliche Gartengelände vermisst¹²². Und da Sangallo etwa auch bei der Aussengliederung der Umgänge von St. Peter der Anwalt vitruvianischer Regelstrenge war, ist ihm ein gedanklicher Anteil an der Vitruvianisierung des Theaters kaum zu bestreiten.

Dennoch wäre es völlig falsch, die neue Version des Villen-Projektes, die Sangallo in seinem grossen Grundriss U 314 A vorläufig zusammenfasste und die dann zumindest im Fischteich, in der Gartenloggia und in der talseitigen "Enfilade" ähnlich realisiert wurde, allein Sangallo zuzuschreiben. Weder die monumentale Stützmauer über

¹¹⁸ Die barackenartigen Stallungen auf U 273 A, die wohl nur ein Holzdach decken sollte, hätten eine Höhe von kaum mehr als 4 m erreicht, der gewölbte Marstall von U 314 A hingegen etwa die gleiche Höhe von ca. 8.89 m wie das Erdgeschoss der Villa; zur Veranschaulichung der Gesamtanlage ist auf Abb. 48 das eigentlich zu

U 273 A gehörige Gartenprojekt U 1356 A mit dem späteren Projekt U 314 A kombiniert.

¹¹⁹ Frommel, in: op. cit., 324 ff.

¹²⁰ Op. cit., 311 f., 337.

¹²¹ S. Anm. 117.

¹²² Op. cit., 335 f.

dem Fischteich noch die im Juni 1520 im Rohbau vollendete Gartenloggia sprechen Sangallos Sprache. Ja, in seinem wohl noch im Frühjahr 1520 entstandenen "Memoriale" über Neu-St. Peter kritisiert er eben jene unorthodoxen Lisenen in Raffaels 40-palmi-Nischen¹²³, die in der Gartenloggia fast wörtlich wiederkehren.

Das heisst nun allerdings nicht, dass Raffael Sangallo von der Aufrissgestaltung der Villa Madama völlig ausgeschlossen hätte. Das Grundrissdetail des westlichen Eckpfeilers der Gartenfront auf U 314 A, die Studien für Rundhof, Portal und Voluten auf U 718 A v oder für das Theater auf U 1228 A v bezeugen das Gegenteil¹²⁴. Und wäre der Rundhof noch unter Raffael zur Ausführung gelangt, so würde Sangallos Hand vielleicht noch spürbarer sein. Sie ist es jedenfalls in den Kapitellen der kolosalen jonischen Aussenordnung, deren erste, für die Gartenfront bestimmte Exemplare möglicherweise noch zu Lebzeiten Raffaels begonnen wurden. Dieser Kapitelltypus, dem Bramante im Cortile del Belvedere, in der Torre Borgia und im zweiten Loggiengeschoss zur Berühmtheit verholfen hatte¹²⁵, kehrt im Obergeschoss des Palazzo Fieschi sowie in den Erdgeschossräumen und Höfen der Palazzi Farnese und Baldassini wieder und bleibt bis 1520 der einzige von Sangallo verwendete¹²⁶. In Raffaels Formenrepertoire, von den Hintergrundsarchitekturen der Stenzen über die Entwürfe für die Fassade von S. Lorenzo und die "Krönung Karls d.G." bis hin zu Spätwerken wie dem Mellon-Projekt, dem Bühnenbild-Entwurf und den Palazzi dell'Aquila und Pandolfini, figuriert hingegen ausschliesslich der antikere Typus ohne geschwungenen Echinus¹²⁷. Giulio Romano scheidet wohl als Entwerfer der grossen ionischen Kapitele aus, obwohl auch er schon seit 1518/19 Raffael bei der Planung assistiert haben dürfte, da er damals kaum die Autorität besass, wie Sangallo eigene Ideen durchzusetzen. Den einzigen jonischen Kapitellen des bramantesken Typus in seinem Werke eignet nicht die gleiche plastische Kraft wie jenen der Villa Madama¹²⁸. Der wohl nach Raffaels Tod unter Giulio gezeichnete Londoner Aufriss des Rundhofes und Giulios Kamin im Salone der Villa sind ebenfalls mit dem antikischeren Kapitell-Typus versehen¹²⁹. Schliesslich geht das Gebälk der grossen Aussenordnung auf jenes des Hadrianeums zurück¹³⁰, dessen Architrav und Gesims Sangallo auf U 1180 A skizziert hat — vielleicht sogar während der Monate, als man am Gebälk der Villa Madama arbeitete¹³¹. Nur wenig zuvor scheint er das verwandte Gebälk des Templum Solis für das Innere von S. Maria di Monserrato vorgesehen zu haben¹³². Wie dem auch sei: Sangallos Beteiligung an der Villa Madama muss also, nicht anders als bei Neu-St. Peter, von Detail zu Detail sorgfältig überprüft werden und lässt sich gerade in den um 1519/20 ausgeführten Teilen oft nur vermuten.

Derart eingreifende Veränderungen, wie sie Sangallos Revision der Villa Madama auslöste, bleiben nicht ohne Folge auf die künstlerische Wirkung eines Bauwerkes. Schon das Grundrissbild U 314 A unterscheidet sich von eigenständigen Grundrissen

¹²³ Op. cit., 296, Abb. S. 275 f. (U 54, 60 A).

¹²⁴ Op. cit., 288, 335, 337 (Buchausgabe T. S. 320).

¹²⁵ Denker 1984, Ms.

¹²⁶ Frommel 1973, T. 12 e, 49 a, 73; Le palais Farnèse, II, T. 158 ff.

¹²⁷ Raffaello architetto (Buchausgabe), T. S. 16, 17, Abb. S. 33, 35, 167, 195, 202, T. S. 209, Abb. S. 210 ff., 225; die Kapitelle der "Heilung des Lahmen" (op. cit., S. 37) folgen jenen der "salomonischen" Säulen von St. Peter und lassen sich trotz der diagonal gestellten Voluten nicht mit jenen Bramantes vergleichen.

¹²⁸ Frommel 1973, T. 86, 141 f., 171 f.

¹²⁹ Frommel, in: Raffaello architetto, 314, 338, 341 f.

¹³⁰ H. Burns und M. Calisi, in: Raffaello architetto (Buchausgabe), 415 (3.1.8.).

¹³¹ Bartoli, fig. 357; frdl. Hinweis C. Dittscheid.

¹³² Obwohl nicht zu beweisen ist, dass das wohl erst nach Sangallos Tod in Stuck ausgeführte Gebälk auf seinen Entwurf zurückgeht (s. Anm. 60), scheint es doch seiner Skizze U 1253 A des Gebälks des Templum Solis (Bartoli, III, fig. 370; Raffaello architetto, Abb. S. 38) und seinem Stil ungleich näher als der Zeit nach 1582.

Raffaels wie U 273 A, wie U 310, 311 A für das eigene Haus in Via Giulia und selbst von dem Grundriss des frühen Palazzo Jacopo da Brescia durch seine Gedrängtheit und Rationalität, durch die Konzentration auf den Baukörper und die Nutzung jedes Zwischenraumes für sekundäre Räumlichkeiten. Es fehlt die locker-selbstverständliche Harmonie, es fehlt das bramanteske Spiel mit ausgenischten Mauerresten oder die kühne, für das Auge unmerkliche Verschiebung von Achsen, Wänden oder Wandöffnungen. Die bramanteske Tiefenaxialität ist weitgehend eliminiert; rationale Koordinaten haben Herrschaft über den Grundriss gewonnen. Und obwohl das seit August 1518 ausgeführte Fragment des Sockelgeschosses in das neue Projekt einbezogen werden musste und ein ideales Grundrissbild damit von vornherein unmöglich war, bildet der Kernbau auf U 314 A einen nahezu geschlossenen Block: Der Rundhof entspricht der Länge der Tiberloggia, der Kuppelsaal jener von "vestibulum" und "atrium", das nördliche Sommerappartement der Tiefe der Gartenloggia und ihrer Anräume, so dass der gesamte Grundriss wesentlich klarer und symmetrischer als auf U 273 A gegliedert ist.

Wie sich diese so andersartige Auffassung der Achsen auf die Raumfolge auswirkte, kann vor allem die Enfilade des Fassadentraktes veranschaulichen. Auf U 273 A verläuft diese durch die Mitte der Exedren der grossen Loggia und schafft damit wieder eine eindrucksvolle Seh- und Gehachse, während die Enfilade des Gartentraktes viel näher an die Aussenwand herangerückt ist. Eine derart unterschiedliche Gewichtung der beiden Enfiladen musste Sangallo als willkürlich empfinden, nachdem er im Palazzo Farnese wohl zum ersten Male demonstriert hatte, wie alle Enfiladen entlang den Fensterfronten verlaufen und axial in Fensteröffnungen münden konnten — ein Virtuosenstück, das schon seit dem Palazzo Venezia vorbereitet wird, aber vorher nicht einmal bei Bramante in gleicher Konsequenz anzutreffen ist¹³³. Der Vorteil von Sangallos funktionellem Prinzip lag auf der Hand: Wenn die Enfiladen nahe der Fassade geführt wurden und in Fenstern endeten, war die optimale Klarheit der Wege gewährleistet. Ausserdem erhielten Eckräume wie das mutmassliche Wohn- und Schlafzimmer des Kardinals in der Nordecke der Villa einen reizvollen Erker, von dem aus man eine privilegierte Aussicht in zwei Richtungen geniessen kann. Solche Erker zeichnen in den meisten Palästen Sangallos — aber in keinem bekannten Projekte Raffaels! — das Wohnzimmer des Hausherrn aus¹³⁴.

Für die beiden grössten Räume des Tibertraktes, die Loggia und den angrenzenden Kuppelsaal, war somit Raffaels dominante Tiefenachse auf eine primär ordnende Enfilade reduziert. Denn während sie auf U 273 A den Taltrakt in einer Breite von 2,23 m durchquert und dort auch die exzentrischen Türen des Kuppelsaales durch Nischen und Scheintüren ausbalanciert werden, besitzt die Enfilade auf U 314 A nurmehr eine lichte Weite von etwa 1,56 m und der Kuppelsaal nurmehr die funktionell unbedingt erforderlichen Wandöffnungen. Dafür rückt in seinen abgeschrägten Kuppelpfeilern der konstruktive Aspekt in den Vordergrund — auch dies eine eher für Sangallo charakteristische Verhaltensweise. Mit den beiden südöstlichen Scheintüren verlor der Saal jene allseitige Symmetrie, die auf U 273 A dem Eindruck entgegengewirkt

¹³³ FROMMEL, Francesco del Borgo, Architekt Pius' II. und Pauls II., II. Palazzo Venezia, Palazzetto Venezia und San Marco, in: *RömJbKg* 21 (1984), 140; vgl. Bramantes Grundrisse des Vatikans (Frommel, in: *Raffaello architetto*, 362) und des Palazzo dei Tribunali (Frommel 1973, T. 146 a) oder Raffaels Grundrisse des Palazzo Jacopo da Brescia (Abb. 23), des Palazzo dell'Aquila (op. cit., T. 8 a, 9 a) und seines eigenen Hauses (Abb. 52). Sangallo selbst verfährt in den frühen Palazzi

Baldassini und Ferratini noch weniger rigoros mit den Enfiladen (op. cit., T. 14 a, 168 e, f). Während Giulio im Grundriss-Projekt des Cod. Magl. vom Frühjahr 1520 für den Palazzo Adimari-Salviati noch eine raffaeleske Enfilade vorschlägt, entspricht diese im Ausführungsprojekt (vgl. U 1340 A) bereits U 314 A (FROMMEL, *Palazzi romani del Rinascimento*, Rom 1986 (im Druck).

¹³⁴ Giovannoni, Abb. 30, 140, 242, 249, 257, 261, 300, 303 f., 318 ff.; Frommel 1973, T. 115 d, 122 d

hatte, er sei tatsächlich auf die Enfilade "aufgefädelt". Raffael griff diese zukunftssträh-tige, für seine ganze Aufwertung der Profanarchitektur charakteristische Neuerung, die sich weder bei Bramante noch irgendeinem anderen Vorläufer findet, bereits in den Repräsentationsräumen seines Hauses in Via Giulia auf, Peruzzi um 1518/19 in der Sala delle Prospettive der Farnesina und Giulio seit 1520 in Villa Lante, im Palazzo Salviati-Adimari und im Palazzo del Te¹³⁵. Der funktionalistische Sangallo bekehrte sich nicht einmal in der Sala Grande des Palazzo Farnese zu ihr, sondern erst in den Projekten seit etwa 1530¹³⁶. Auch die beiden Scheintüren der Tiberloggia auf U 314 A dürften daher einen Beitrag Raffaels und nicht Sangallos darstellen.

Umso problematischer war die Verschiebung der talseitigen Enfilade für die Gartenfront, da dort nun das korrespondierende Fenster dissonant an den Eckpilaster heran-rückte. Diese Dissonanz, die sich bereits aus U 314 A ergibt, ist durchaus Sangallo zuzutrauen, der stets dem Bauorganismus Vorrang vor der Fassade gab, also mehr "von innen nach aussen" baute. Raffael hatte schon im Palazzo Jacopo da Brescia das Innere den prächtigen Schauseiten untergeordnet und etwa im Projekt für das Piano Nobile seines Hauses in Via Giulia die Fenster nicht konsequent ans Ende der Enfilade gelegt. Die Entscheidung eines solch folgenschweren Eingriffes lag natürlich beim Kar-dinal. Und gerade Giulio de' Medici, der Sangallo wohl schon von Kindheit an kann-te¹³⁷ und über Florentiner Nüchternheit und grosse Bauerschaft verfügte, mag sich von Sangallos Argumenten überzeugt haben. Die gestalterischen Folgen hatte Raffael und nach dessen baldigem Tode Giulio Romano zu bewältigen. Eher Raffaels und Giu-lios als Sangallos Handschrift verrät denn auch das Wandsystem der fragmentarisch ausgeführten Tiberloggia und vor allem der beiden geschlossenen Achsen der Garten-front, deren abstrakte Felder die asymmetrische Position der Eckfenster überspielen sollen¹³⁸.

Selbst am Entwurf der endgültigen Version der Gartenloggia könnte Sangallo be-teiligt gewesen sein. Denn ihr Typus wurde nach dem Planwechsel jenen "vestibula" angeglichen, die Sangallo auf seinen ersten Grundrissen für St. Peter im Winter 1518/19 von Bramantes U 1 A übernommen hatte. Gegenüber der rechteckigen Gartenloggia von U 273 A hatte dieser Typus den Vorteil, dass seine Exedren einen Teil jener Lücke schlossen, die durch die Einführung des Rundhofes entstanden war. Raffael rühmt die weite Räumlichkeit der neuen Gartenloggia in seinem Brief¹³⁹ und mag deren Exe-dren umso bereitwilliger akzeptiert haben, als sie den Verlust der Exedren der Tiber-loggia aufwogen und er damit der nunmehr rechteckigen Tiberloggia eine reichere Variante gegenüberstellen konnte. Natürlich bedurfte es dann seines Ingeniums, um Sangallos parataktische Raumzellen zu einer grandiosen Einheit zu verschmelzen. Doch trotz aller Verbesserungen und trotz des geschlosseneren und logischeren Grundrissbil-

¹³⁵ Op. cit., 63 c, 68 a, 131 a, 175; E. VERHEYEN, *The Palazzo del Te in Mantua*, Baltimore und London 1977, T. 77.

¹³⁶ Giovannoni, Abb. 113, 126, 150, 152, 300, 301, 309, 319, 321.

¹³⁷ Ein Nachfahre der Sangalli, Antonio d'Orazio d'Antonio da Sangallo (1550 - ca. 1630), kopierte eine leider verlorene Notiz A. da Sangallos d. Ä., wonach dieser den jungen Giulio de' Medici taufen liess und die ersten sieben Jahre in seinem Hause im Borgo Pinti aufzog (G. PIERACCINI, *La stirpe de' Medici di Caffaggiolo*, Florenz 1924, I, 285 ff.; S. Reiss, die über Giulio de' Medici als Mäzen arbeitet und sich um die Verifizie-

rung dieser Nachricht bemüht, verdanke ich den Hinweis darauf, dass diese Notiz wörtlich abgedruckt ist bei C. RAVIOLI, *Notizie sui lavori di architettura militare sugli scritti o disegni inediti dei nove da Sangallo...*, Rom 1863, 9 f.).

¹³⁸ Frommel, in: Raffaello architetto, 314 f., 346 ff.; vergleichbare leere oder durchfensterte Blendfelder lassen sich am Erdgeschoss des Palazzo Salviati-Adimari, an Giulios römischem Haus, am Palazzo Stati-Maccarani oder am Palazzo del Te nachweisen, beim späten Raffael hingegen kaum (Frommel 1973, T. 86, 125 f., 139 ff.; Verheyen 1977, Abb. 15 ff.).

¹³⁹ Frommel, in: Raffaello architetto, 325.

des hat die revidierte Version des Villenprojektes viel von dem mitreissenden Schwung, von dem grossen Atem des ursprünglichen Projektes verloren. Und dies war nicht zuletzt die Folge von Sangallos Einfluss zwischen Frühjahr 1519 und Frühjahr 1520.

Folgen der Zusammenarbeit für die weiteren Projekte der beiden Meister

Nun könnte man einwenden, die Zusammenarbeit des primär visuell orientierten Raffael und des pragmatischen Rationalisten Sangallo habe die architektonische Handschrift beider Meister so einander angenähert, dass derartige Unterscheidungen müssig seien. Doch glücklicherweise haben sich einige Bauten und Projekte der Jahre 1519/20 erhalten, die die Beiden unabhängig voneinander konzipierten und in denen sowohl die Wirkung der Zusammenarbeit auf den einzelnen als auch beider individuelle Eigenart unverkennbar sind.

Im Falle Sangallos sind dies vor allem die zahlreichen Konkurrenzprojekte für S. Giovanni dei Fiorentini¹⁴⁰. Diese dürften zwischen der Bulle vom 29. Januar 1519 entstanden sein, mit der Leo X. den Bau der Florentiner Nationalkirche endgültig festlegte, und der Grundsteinlegung am 30.10.1519¹⁴¹. Aus der Serie denkbar schlichter

¹⁴⁰ Giovannoni, 214 ff.; A. NAVA, Sui disegni architettonici per S. Giovanni dei Fiorentini, in: *Critica d'Arte* I (1935/36), 102 ff.; NAVA, La storia della chiesa di S. Giovanni dei Fiorentini nei documenti del suo archivio, in: *ArchStorRom* 59 (1936), 337 ff.; K. SCHWAGER, Ein Ovalekirchen-Entwurf Vignolas für San Giovanni dei Fiorentini, in: *Festschrift für Georg Scheja*, Sigmaringen 1975, 151 ff.; Tafuri, in: *Raffaello architetto*; 217 ff. Nachdem das Projekt von 1508, das durch den Bau der Via Giulia zerstörte Oratorium durch einen Neubau Bramantes zu ersetzen, unter Julius II. gescheitert war (FROMMEL, *Il Palazzo dei Tribunali in Via Giulia*, in: *Studi Bramanteschi* 1970, Rom 1974, 523), kam die Bruderschaft der Florentiner bald nach der Wahl Leos X. auf den Plan zurück. So heisst es im Protokoll der Beratungen vom 5.5.1513: "... ragonossi sopra el ttereno che sapartteneva alla chompagnia cha glj operaj dovesino vedere di fare chonsegnjare ttanto ttereno chessi possa fare unna chiesa a onore di santo giovannj nostro avochatto che a djo piacca di mettere a sequzione in pacce e unjone di tuttj e frattegj amen." (Arch. S. Giovanni dei Fiorentini, vol. 338, f. 76 r). Und am 12.8.1513: "Addi detto el nostro padre e ghovernatore propose chome piu volte sera ragonato del modo savessi a pigliare di fare unna chiesa in nome di dio e de verginne marja e di santo govannj battista e di tutta la nazione fiorentina dimano el parere di piu persone, el parere di tuttj fu che si facessi un partitto di dare autorita a sej di nostra chompagnia di ttrovare la soschazione che fu ga fatta un atra volta e nossi ttrovando detta soschiazione a dettj sej abinno andare e fare ttutto quello gudicherano sia el meglio coe di fare nuova soschiazione e dettj sej fuono gli fraschrittj messer piero darezo, messer fillipo chavollj jachopo rucellaj glionardo barttolinj simone da rjchasollj bernardo

da verazano detto partitto fu multo per ttrenta fave nere una bianca e dettj sej anno autoritta di fare detta chiesa a ttrovare e luogho dove la sabia a fare e in che modo chome a loro pare sia el meglio a onore di dio." (loc. cit., f. 81r). Mit dieser Initiative könnten die Zentralbauprojekte in Giuliano da Sangallos "Libro" zusammenhängen (E. BENTIVOGLIO, *Disegni nel "Libro" di Giuliano da Sangallo collegabili a progetti per il S. Giovanni dei Fiorentini*, in: *FlorMitt* 19 (1975), 251 ff.; Tafuri, in: *Raffaello architetto*, 92 ff.). Allerdings ist von Giuliano da Sangallo niemals die Rede, und schon am 25.10.1513 scheint der Plan aufgegeben: "Ragonossi del fatto coe del tereno che della chompagnia chessi dovessi pigliare partitto detterminarero e se per adesso nossi potessi murare che cesse metta tterminij aco chella chompagnia sappi quello sie suo..." (loc. cit., f. 84).

¹⁴¹ Die Entwürfe entstanden frühestens nach dem 21.9.1518, nachdem Leo X. feierlich dekretiert hatte, die Fundamente zu legen (Nava 1936, 339 ohne Quellenangabe). Noch im gleichen Jahre 1518 berichtet Antonio Strozzi, der Ort für die Fundamente sei bereits festgelegt (Nava 1935/36, 105). Die entsprechende Bulle, die das Privileg zur Errichtung der Kirche erteilt, datiert allerdings erst vom 29.1.1519 (Arch. S. Giovanni dei Fiorentini, vol. 390. Instrumenti 1403-48, f. 21; Nava 1936, 399). Und die Grundsteinlegung erfolgte erst am 31.10.1519 (M.A. Michiel, *Diarii. Venezia, Museo Civico*, f. 310r: "... el Cardinale de Medici andò a mettere la prima pietra de una Chiesa di San Giovanni, che edificavano i Fiorentini dietro Banchi invitato da loro."; und Jean Danjou berichtet: "En lan 1519 fut comence leglisse des florentins derentre banc et est apele de saint jehan baptista et saint cosme 'et damian" (Bibl. Vati-

und funktioneller Vorschläge ragt vor allem die Rotunde auf U 199, 200 und 1292 A hervor, in der Sangallo auf die Pantheon-Paraphrase seines Onkels Giuliano antwortete¹⁴². Sein Naturell musste den geräumigeren und wohl auch billigeren Longitudinalentwürfen den Vorzug geben. Doch sei es, dass der Papst einen Pantheon-artigen Rundbau wünschte, sei es, dass Sangallo den Erfolg konkurrierender Zentralbauprojekte fürchtete: Auch er widmete der Rotunde die grössere Sorgfalt¹⁴³. Dennoch gewann J. Sansovino den Wettbewerb, wohl ebenfalls mit einem Zentralbau-Projekt, und vielleicht sogar mit jenem, das die kürzlich publizierte Münchner Zeichnung überliefert¹⁴⁴. Dieses virtuose Projekt verhält sich ähnlich zu Raffaels Spätwerken wie J. Sansovinos Palazzo Gaddi-Niccolini zum Palazzo dell'Aquila¹⁴⁵: Alles wird rationaler, axialer, vertikalistischer, und charakteristische Lieblings-Motive Raffaels aus dem Jahre 1519 wie die Pantheon-Ädikula fehlen¹⁴⁶. Demgegenüber versieht Sangallo das Ober-

cana, Cod. Barb. lat. 3553, f. 35v; s. Anm. 24). Dass der Grundstein erst über ein Jahr nach dem ersten Dekret gelegt wurde, heisst wohl, dass sich die Planung der konkurrierenden Meister sowie die Entscheidung des Papstes ungewöhnlich lange hinzogen, wie dies ja im Falle der Fassade von S. Lorenzo nicht anders war (J.S. ACKERMAN, *The architecture of Michelangelo*, London 1964², II, 3 ff.). Übrigens dürfte es sich in beiden Fällen weniger um echte Wettbewerbe im heutigen Sinne als um konkurrierende, durch verschiedene Parteien am päpstlichen Hofe begünstigte Projekte gehandelt haben. Nachdem Raffael, Michelangelo und Sangallo mit grossen Aufgaben bedacht waren, hatte nun Sansovino Anspruch auf einen Auftrag. Sangallos "modello", wohl der von Labacco gestochene Rundbau (s. Anm. 142), war im Januar 1520 noch nicht bezahlt (Nava 1936, 350). Damals war es bereits zu einem Zerwürfnis der Bruderschaft mit Sansovino gekommen; Sangallo hatte seine Stelle als Architekt der Bruderschaft eingenommen, allerdings gewiss um Sansovinos siegreiches Projekt auszuführen (Nava, 1936, 349 f.). Am 30.1.1520, als Leonardo Furttenbach 1000 caretate Travertin zur Baustelle zu transportieren verspricht (Arch. S. Giovanni dei Fiorentini, vol. 706, f. 8v), scheinen die Bauarbeiten schon begonnen zu haben.

¹⁴² Giovannoni, Abb. 167 f., 170; Tafuri, in: Raffaello architetto, 220 ff.; Labacco hat diesen Entwurf – vielleicht sogar ein Holzmodell – in seinem "Libro" als "invention nostra" publiziert – wahrscheinlich, weil er sich an der Entstehung dieses "modello" massgeblich beteiligt wusste. – Der Aufriss U 1796 A, der eine perspektivisch ungeschickte Reduktion des Aufrisses des "Libro" darstellt, ist Labacco schwerlich zuzumuten (Licht [s. Anm. 38] 138 f., Nr. 78); auch U 233 A (Giovannoni, 219, Abb. 166) steht nicht auf der Höhe der übrigen Zeichnungen und könnte allenfalls eine abstraktere Variante der früheren Motive aus dem Pontifikat Pauls III. darstellen (Licht, 129 f., Nr. 73: "Dosio"): Seit 1547 dachten die Florentiner wieder an eine Fortsetzung der Bauarbeiten (Nava 1936, 342).

¹⁴³ Da von Sangallo sowohl zwei Varianten des Zentralbauprojektes (U 199, 200) als auch drei verschiedene Longitudinal-Projekte (U 860, 861, 862, 863 A) in Reinzeichnung vorliegen, könnte Sangallo den Bauherren zunächst mehrere Alternativen zur Auswahl vorgelegt haben. U 860 A (Ferri, 140) ist mit zwei Masszahlen von der Hand Labaccos versehen und scheint in seiner härteren Strichführung von diesem gezeichnet. Auf verso des von Ackerman identifizierten Longitudinal-Projektes U 1055 A (J.S. Ackerman 1964², II, 120; Tafuri, in: Raffaello architetto, 96) erwägt Sangallo, ähnlich wie in seinem Projekt U 526 A v für S. Maria di Monserrato und U 868 A v für S. Luigi dei Francesi (s.u. Anm. 148), eine Langhauskuppel. Den Langhausprojekten U 861, 864 A eng verwandt sind Sangallos Entwürfe U 869, 907 A für S. Marcello al Corso von 1519 (Giovannoni, 231 f., Abb. 183).

¹⁴⁴ B. Schütz, in: Raffaello architetto, 224.

¹⁴⁵ Frommel 1973, I, 105 ff., 120 ff.

¹⁴⁶ S. a. C. ELAM, Rome and Florence. The Raphael exhibitions: Architecture, in: *BurlMag* 126 (1984), 457; Sansovinos Projekt zeichnete sich nach Vasaris (VasMil, VII, 498) Beschreibung aus: "per aver egli oltre all'altare cose fatto su quattro canti... per ciascuna una tribuna, e nel mezzo una maggiore tribuna simile a quella pianta che Sebastiano Serlio pose nel suo secondo libro...". Diese Beschreibung trifft nur auf das Projekt Serlio f. 212 vs. zu, das sich allerdings nur partiell mit dem Münchner Entwurf deckt (S. SERLIO, *Quinto libro d'architettura*, Venedig 1566). Nach 1534 scheint dann Sangallo, der wohl nach wie vor die Bauleitung behielt, Sansovinos Fundamente in sein Projekt U 175, 176 A einzubeziehen (Giovannoni, Abb. 169, 175). Dort nehmen die Aussenmauern der Kreuzarme offensichtlich auf älteren Baubestand Rücksicht (eine Vedute der Chorfundamente um 1545 bei H. EGGER, *Römische Veduten*, Wien/Leipzig 1911, T. 117) und könnten demnach auf Fragmenten der von Serlio beschriebenen Nebentribunen ruhen. Der Grundriss U 175 A stammt wiederum von Labacco, der hier versehentlich

geschoss des Innenbaus seiner Projekte mit einer gedrängten Folge von spitzgiebeligen Pantheon-Ädikulen und korinthischen Halbsäulen und geht im Fassadensystem unverkennbar von dem Pfeiler-Säule-Ädikula-Motiv von U 37 A aus. Auf U 200 A hat Giovanfrancesco da Sangallo, der Zeichner des ersten Projektes für Villa Madama und künftige Bauführer von Raffaels Palazzo Pandolfini, den Aussenbau der Rotunde sogar mit einer Folge von Halbsäulen und Ädikulen versehen, die sich auf Labaccos Stich vor allem durch ihre Arkaden von der endgültigen Version der Umgänge von St. Peter unterscheiden¹⁴⁷. Raffael und Sangallo bedienten sich also nicht nur der gleichen Zeichner; sie betrachteten offensichtlich auch das neue Motiv als gemeinsamen Besitz, als normative, überindividuelle Formel. So kehrt es denn auch um 1519/20 auf den Projekten für S. Luigi dei Francesi¹⁴⁸, S. Giacomo a Scossacavalli¹⁴⁹ und S. Marco

41, 53, 54

54

“braccia” statt “palmi” angibt. — Das Münchner Blatt könnte von Jean de Chenevières, dem Zeichner des Münchner Codex Icon. 195, gezeichnet sein, wo die kalligraphischen Aufschriften (s. etwa fol. 6r, 10r) eng vergleichbar sind (Frommel 1973, II, 17; s. die Abb. von fol. 10r bei S. VALTIERI, *La fabbrica del Palazzo del Cardinale Raffaele Riario (La Cancellaria)*, in: *QuadArchit* 169-174 (1982), Abb. 49).

¹⁴⁷ Zu Labaccos Stichen s. Anm. 142; zu Giovanfrancescos Diensten für Sangallo seit 1517/18 s. Anm. 55.

¹⁴⁸ Die Baugeschichte von S. Luigi dei Francesi ist bislang völlig ungeklärt (P. LACROIX, *Mémoire historique sur les institutions de la France à Rome*, Rom 1892, 41 ff.; A. D'ARMAILHAC, *L'église nationale de Saint Louis des Français à Rome*, Rom 1894; J. LESÉLIER, *Jean de Chenevières sculpteur et architecte de l'église Saint-Louis-des-Français à Rome*, in: *MélArchHist* 48 (1931) 233 ff.; GIOVANNONI, Giovanni Mangone architetto, in: *Palladio* 3 (1939), 97 ff.; Giovannoni, 232 ff.; K. SCHWAGER, *Die Porta Pia in Rom...*, in: *MüJbBK* 24 (1973), 88, Anm. 173 ff.). Der niemals vollendete “tempio” des J. de Chenevières befand sich “in sulla piazza di S. Luigi”, also sicher östlich der heutigen Kirche (VasMil, I, 122); am 12. August 1518 erteilt Leo X. der Bruderschaft von S. Luigi die Erlaubnis, einen Teil des Platzes in ihre Neubauten einzubeziehen (Lacroix, 318 f.; Lesellier, 240, Anm. 3). Schon der Radius der erhaltenen Zierplatten deutet auf relativ bescheidene Dimensionen, wie sie schwerlich dem Anspruch der neuen französischen Nationalkirche entsprachen (s. die Berechnungen von D. GNOLI, *Una scultura enigmatica*, in: *Giornale d'Italia* vom 24.12.1906, Nr. 35 und die Rekonstruktion von C. RICCI, *Il tempietto di San Luigi de' Francesi*, in: *Rivista dell'istituto nazionale d'archeologia e storia dell'arte*, N.S. 1 (1952), 325). Die Kirche selbst, deren Grundstein Kardinal Giulio de' Medici am 1.9.1518 legte, muss auf dem Gelände der heutigen Kirche geplant gewesen sein, wie es Sangallo bereits um 1515 auf U 1259 A skizziert (Giovannoni, Abb. 237; Tafuri, in: *Raffaello architetto*, 80, 85 ff.). Seit 1517/18 werden zahlreiche Häuser dieser Zone zerstört oder nur

im Hinblick auf spätere Zerstörung vermietet (Lacroix, 318 f.; Lesellier, 240, Anm. 3; Arch. dei Pii Stabilimenti della Francia a Roma e Loreto (S. Luigi dei Francesi), vol. 2, f. 40 v, 97-105). 1518 wird bereits der Ort des künftigen “altar maius” durch ein Holzkruzifix bezeichnet; 1525 ist von der “porta maior” der neuen Kirche die Rede (Lesellier, 238, 255). Und da stets nur J. de Chenevières bis zu seinem Tod im Frühjahr 1527 als “architector” und “designator fabricae” genannt wird (op. cit. 259) und man während seiner Abwesenheit auf seinen Pergamentplan angewiesen ist (op. cit. 239, Anm. 2), muss er neben dem “tempio” auch die Kirche entworfen und etwa in ihren heutigen Ausmassen begonnen haben. Erst nach seinem Tode, wahrscheinlich aber erst nach dem Sacco di Roma folgte ihm dann Giovanni Mangone als entwerfender Architekt nach, dessen Projekt Aristotele da Sangallos Zeichnung U 1892 A zufolge grossenteils ausgeführt war (Giovannoni 1939, 100 f.: “chome il mangone faceva santo luigi in Roma”). Mangone hätte demnach J. de Chenevières Projekt, das 1527 vielleicht noch nicht einmal über die Fundamente hinausgelangt war, in seinem Sinne verändert und fortgeführt. Ab 1532 scheinen die ersten Bestattungen im neuen Langhaus stattgefunden zu haben (V. FORCELLA, *Iscrizioni delle chiese e d'altri edifici di Roma dal secolo XI fino ai giorni nostri...*, Rom 1869-84, III, 13 ff.). 1537/38 erhält Nardo dei Rossi, der dann eine Nichte Sangallos heiratete und seit 1540 vor allem am Palazzo Farnese tätig war (Giovannoni, 88; Frommel 1973, II, 108 ff.), 100 Golddukaten “pro laboreris factis et fiendis per eundem nardum scarpellinum in ecclesia seu fabbrica ecclesie...” (Arch. S. Luigi Dei Francesi, vol. 2, f. 110v, f. 124v; der leitende Maurer ist Bartolommeo de Morco [f. 110v], der 1535 in der Grabinschrift seines Neffen als “fabricae basilice huius architectus” genannt wird [Forcella, III, 14, Nr. 32]; die Grabplatte des “maestro Ioan. Maria de Virgo da Coltre capo maestro della fabrica de. Santo Aluigi in. vita”, gewiss eines Mitgliebes der bekannten Maurerfamilie [Frommel 1976, 78], ist leider nicht datiert [Forcella, III, 19, Nr. 46]). Spätestens um 1539 ist die Kirche dann soweit gediehen, dass die ersten Kapellen vergeben werden.

In den entsprechenden Urkunden wird der Zustand des Baus mit folgenden Worten charakterisiert: „.. quod.. fuerit... quod.. domini rectores et officiales Sancti Ludivici de urbe nationis gallicanae et alie persone eiusdem nationis dictam ecclesiam a fundamentis ut cultus divinus in eadam augmentaretur et christifidelium devotio augetur nuper erixerint construxerint et in parte edificaverint cum amplis sacellis seu capellis et magnificus vir dominus Petrus de Francia scriptor apostolicus.. cupiat .. unam ex dictis capellis a parte dextra intrando per magnam portam ecclesie predictae existentem et primam in ordine prope campanilem veniendo a sacristia nova pro se et sub cognomine de Francia.. habere et illam suis debitis ornamentis videlicet altari pavimento vitrii graticula ferrea et picturis infra proximum biennium ornare et centum scuta auri in auro solis pro celeriori instructione eiusdem ecclesie manualiter eisdem dominis officialibus et ecclesiae tradere et consignare..“; nahezu identisch der Wortlaut der am 6.10. 1539 an den Abbeviator Enrico de Busseyo vergebenen dritten Kapelle rechts (Arch. S. Luigi, vol. 22, f. 135r ss., 141r ss.). Wenn damals die Seitenkapellen bereits innerhalb von zwei Jahren ausgemalt werden sollten, müssen sie im Rohbau nahezu vollendet gewesen sein. In der Tat entspricht das Langhaus der Kirche Aristoteles' Aufnahme nicht nur in der Gesamtdisposition und den Massen, sondern auch in der Gliederung der Pfeiler, den Hängekuppeln der Seitenschiffe und den Tonnengewölben der Kapellen. Offenbar war die Kirche gegen 1540, als Aristoteles' Aufnahme entstand, bis in die Gewölbezone des Mittelschiffes gediehen. Zu Mangones verlorenem Projekt gehören wohl auch noch der an der linken Aussenwand und hinter der Stirnwand des linken Seitenschiffes sichtbare Ansatz des Querhauses und vielleicht sogar ein Teil des Mauerwerkes der Chorkapelle (zwei Stiche von 1711 zeigen noch Mangones Basen und Kapitelle sowie die beiden östlichen Kuppelpfeiler, s. D'Armailhac, T.S. 25, 75). Mangones Projekt hätte in der Gesamtdisposition also etwa Sangallos Projekt U 175 A für S. Giovanni dei Fiorentini entsprochen, allerdings ohne die Querhausapsiden und mit einer segmentförmigen Apsis, wie sie in den Fundamenten bereits angelegt ist. Diese bereiten Mangones Projekt vor und dürften von Chenevières begonnen sein. Fassade und Aussengliederung erinnern hingegen mehr an Sangallos Entwürfe U 739, 740 A für S. Francesco in Castro von 1537 ff. (H. GIESS, Die Stadt Castro und die Pläne von Antonio da Sangallo dem Jüngeren, Teil II, in: *RömJbKg* 19 [1981], Abb. 51, 53). Mangones originellster Beitrag stellt das diskontinuierliche dorische Gebälk des Inneren dar (z. Mangones Stil I, Frommel 1973, I, 49). Nach Mangones Tod im Jahr 1542 wurde der Bau dann von verschiedenen Architekten vollendet und zumindest im Chorbereich, im Gebälk der Innenordnung und im Obergeschoss der Fassade verändert (Lacroix, 52, 334; D'Armailhac, 14 f., 181;

Schwager, loc. cit.; V. TIBERIA, *Giacomo della Porta, un architetto tra manierismo e barocco*, Rom 1974). — Sangallos Projekt U 868 A (Giovannoni, 232 ff.) rechnet mit bedeutend grösseren Abmessungen als Mangones Projekt und muss daher aus der Zeit vor Baubeginn stammen. Seine Mittelschiffpfeiler erinnern an jene des Projektes U 869 A für S. Marcello (s. o. Anm. 143), seine Langhauskuppel an jene des Projektes U 869 A für S. Marcello und U 1055 A für S. Giovanni dei Fiorentini (s. Anm. 143) und seine Vorhalle an U 864 A für S. Giovanni dei Fiorentini (Giovannoni, Abb. 173, 182 f.). Der Aufriss der Fassade lässt sich am besten mit U 72 A (Abb. 45) zusammenbringen, und so scheint eine Datierung vor den Winter 1518/19 ausgeschlossen. Wenn aber Sangallo damals derart grandiose Entwürfe konzipierte, besass das Ausführungsprojekt für S. Luigi vom Herbst 1518 schwerlich die Gestalt eines kleinen Rundbaus.

149 Auch die Baugeschichte von S. Giacomo a Scossacavalli ist noch ungeklärt (Giovannoni, 237 f.; Bruschi 1983, 9). Torriggios Chronik liefert zumindest Anhaltspunkte für die Entstehungszeit von Sangallos zahlreichen Projekten (F.M. TORRIGGIO, *Historica narratione della chiesa parrocchiale et archiconfraternità del santissimo corpo di Christo posto in S. Giacomo Apostolo in Borgo*, Rom 1649). Demnach übernahm die Bruderschaft um 1519/20 die mittelalterliche Kirche S. Giacomo. Die ersten Zahlungen, die sich auf S. Giacomo zu beziehen scheinen und die auch kleinere Bauarbeiten umfassen, stammen vom Oktober 1520 (op. cit., 17 f., 138 ff.). 1524 wird ein Haus in den Neubau integriert (Frommel 1973, I, 14, Anm. 15). Doch die Formen der beim Bau der Via della Conciliazione zerstörten Kirche deuten auf die erste Hälfte des 16. Jahrhunderts (ein Grundriss des 17. Jahrhunderts befindet sich in der Bibl. Vaticana, Arch. Capit. S. Pietro, Catasti e Pianta 10, f. 68; s. auch die Aussenansicht bei G. VASI, *Delle Magnificenze di Roma Antica e Moderna...*, V, Rom 1754, p. 50); Sangallos Entwürfe dürften also vor dem Oktober 1520 entstanden sein, als die Bruderschaft die Kirche zu benutzen begann, möglicherweise sogar schon im Jahre 1519, als der der Bruderschaft geneigte Leo X. beschloss, diese nach S. Giacomo zu transferieren. Von Sangallos Hand haben sich drei alternative Projekte, U 305, 908 und 1347 A, erhalten (Giovannoni, 237 f.; Abb. 186 ff.; die drei Battista da Sangallo zugeschriebenen Repliken U 1348, 1349 und 1350 A [loc. cit.] haben sich bei genauerer Untersuchung von Handschrift, Papier und Wasserzeichen als Kopien [Fälschungen?] des 19. Jahrhunderts erwiesen; das Wasserzeichen zeigt den Firmennamen „Volpone“). Auf U 908, 1348 A variiert Sangallo einen antiken Grabbau „fuora dela portta a . s. agnjesa 2 Mila dj mattonj“, den G. da Sangallo aufgenommen hatte (L. ZDEKAUER, *Il tacuino di Giuliano da Sangallo*, Sala Bolognese 1979, T. 34). Dieser tonnengewölbte, leicht tiefrechteckige Saal-Typus wurde der besonderen

in Florenz¹⁵⁰ wieder. Und während Sangallo in den meisten dieser Sakralräume bewährte Prototypen des mittelitalienischen Quattrocento wie die gewölbte Basilika mit Querhaus, Vierungskuppel und Seitenkapellen, die gewölbte Saalkirche oder das Oktogon in die Sprache Bramantes und Raffaels übersetzt, sind die komplizierten Fassadensysteme noch unmittelbar von den Projekten des Winters 1518/19 für St. Peter inspiriert.

56 l, p, q

Ein Überblick über die wichtigsten Fassadensysteme der römisch-florentinischen Schule des frühen 16. Jahrhunderts lehrt, dass erst Raffael um 1515/16 eine neue Ent-

55, 56

städtebaulichen Situation an der Ecke Borgo Vecchio - Piazza Scossacavalli gerecht und erlaubte zwei Eingänge. So liegt der Hauptaltar auf der Achse des Eingangs zum Borgo Vecchio, während sich die Hauptfront zur Piazza wendet. Sangallo hat denn auch den Rhythmus der Nischen gegenüber dem Prototyp umgekehrt, um die Türen in die mittlere Rechtecknische legen zu können. Obgleich es sich um Alternativentwürfe handelt, wirkt doch U 908 A mit seinem relativ kleinen Innenraum und seiner unorganisch applizierten Fassade am wenigsten ausgereift, während Sangallo mit dem Oktogon von U 1349 A eine makellose Antwort auf das Problem gefunden zu haben scheint. U 1349 A leitet denn auch unmittelbar zu den Zentralbautentwürfen der nächsten Monate und Jahre für S. Marco, S. Maria di Loreto, S. Maria dei Miracoli, die Tempietti des Lago di Bolsena oder S. Maria di Montemoro über (Giovannoni, Abb. 12, 13 f., 201 ff., 208, 211 ff.; F.T. FAGLIARI ZENI BUCHICCHIO, *Gli oratori dell'Isola Bisentina dal tempo di Ranuccio Farnese agli interventi di Antonio da Sangallo il Giovane*, in: *Il Quattrocento a Viterbo*, 1983, 108-132); zur Datierung und Interpretation von S. Maria di Loreto s. Jobst (Anm. 12).

¹⁵⁰ Zu den Entwürfen für S. Marco in Florenz s. Giovannoni, 254 ff., Abb. 208 ff. Baccio D'Agnoles kunstloses Projekt von 1512 wurde verständlicherweise nicht ausgeführt (L. BORGO und H. SAALMAN, 1512: *Projects for a new church of San Marco in Florence*, in: *Essays presented to Myron Gilmore*, Florenz 1978, II, 15 ff., Abb. 1-5). Ende des Jahres 1520 scheint dann Kardinal Giulio de' Medici, der schon den Grundstein von S. Luigi und von S. Giovanni dei Fiorentini gelegt hatte und als Erzbischof und Statthalter von Florenz besondere Verantwortung trug, einen weiteren Anlauf genommen zu haben. Anlass könnte die Heiligsprechung seines Amtsvorgängers Antonino gewesen sein, dessen Grab in S. Marco erneuerungsbedürftig war (s. den Bericht von G. CAMBI, *Istorie...*, in: *Delizie degli eruditi toscani* 22, 174: "Del mese di Novembre 1520 volendo Papa Leone X^o fare calonzare a Roma l'Arcivescovo Antonino, cheffù Arcivescovo di Firenze, effù dell'Ordine de' frati Predicatori.."). 1526 hatten sich die Baupläne dann auf eine kostbare Grabkapelle des Heiligen konzentriert (GORI, *Descrizione della Cappella di S. An-*

tonio arcivescovo di Firenze.., Florenz 1728, VII; beide zitiert bei H. SIEBENHÜNER, *Forschungsbericht: Zur italienischen Baukunst des Quattrocento*, in: *ZfKg* 8 (1939), 91). Sowohl das Grundrisschema von U 1249, 1649 A als auch die zugehörigen Fassaden schliessen unmittelbar an die Gedanken von S. Giovanni dei Fiorentini und an die Projekte des Winters 1518/19 für St. Peter an. Unter Clemens VII. bricht dann die für Leos X. letzte Jahre charakteristische Aktivität, Sakralbauten zu gründen oder zu erneuern, ab; zahlreiche Bauten stagnieren (s. Anm. 60, 142). Der Zeit um 1520 muss auch Sangallos Projekt U 898 für die Erneuerung von S. Croce in Gerusalemme angehören (Bartoli, Abb. 489; R. KRAUTHEIMER, *Corpus Basilicarum Christianarum Romae*, Vatikanstadt 1937 ff., I, 190, der das Blatt für eine Bauaufnahme hält). Einen chronologischen Anhaltspunkt bietet die ähnlich dem Grundriss auf U 899 A v errichtete Kapelle S. Gregorio, die wohl mit der nach Carvajals Inschrift um 1520 ausgeführten "ante cappella" identisch ist (I. TOESCA, *A majolica inscription in Santa Croce in Gerusalemme*, in: *Essays in the history of art, presented to Rudolf Wittkower*, London 1967, II, 105). Sangallos Handschrift der Zeit um 1520 verraten aber nicht nur die Wandpfeiler und Gesimse der unterhalb der Apsis gelegenen Cappella San Gregorio, sondern auch die gleichfalls mit Carvajals Wappen geschmückten monumentalen Altarädikulen der Seitenschiffe, deren Ausführung schon Besozzi (*Storia della basilica di Santa Croce in Gerusalemme*, Rom 1750, 88) in die Zeit Carvajals datiert. Da Sangallo auf U 899 A r in den Seitenschiffswänden noch nicht diese Ädikulen, sondern eine Ordnung von Blendpilastern vorsieht, handelt es sich offenbar um ein Alternativprojekt. Auf dem gleichen Blatt versucht er, den antiken Kernbau der Basilika zu rekonstruieren — "s + in giersusale stava cosi archi aperti inchiostati di marmo porfido serpentino" — und mit Albertis "templum etruscum" in Beziehung zu setzen (L.B. ALBERTI, *De re aedificatoria*, VII, cap. 4; vgl. etwa die Rekonstruktionen in der deutschen Ausgabe von M. Theuer, Wien und Leipzig 1912, T. 3, Abb. 5, 6). Auch die Skizze eines Tempels mit der Beischrift "tuschanica" links unten auf U 899 A r scheint sich auf den etruskischen Tempel zu beziehen — all dies wichtige Belege für das intensive Ineinandergreifen von Entwurf und archäologischer Analyse schon um

wicklung einleitete. Giuliano da Sangallo hatte um 1505-07 in seinen Entwürfen für die Fassade der Marienkirche zu Loreto die alte Florentiner Tradition aufgegriffen, die sich über S. Cristina in Bolsena, die römischen Quattrocento-Kirchen und Alberti bis S. Miniato zurückverfolgen lässt¹⁵¹. Giuliano bekannte sich dort zum Motiv der rhythmischen Travée, das gerade durch Bramantes römische Bauten neue Aktualität gewonnen hatte. Bramante selbst bevorzugte Fassadensysteme, die — wie etwa jenes der Kirche von Roccaverano — seinen hierarchischen Innenräumen entsprachen¹⁵². Raffael gelang nun im Projekt für S. Lorenzo eine Synthese dieser beiden wichtigsten Prototypen, indem er Giulianos letztlich parataktische Abfolge rhythmischer Travéen mit Bramantes hierarchisch organisierter Trias verband. Gleichzeitig verwandelte er, wie schon Alberti in S. Andrea in Mantua, die flache Schauseite in einen Narthex-artigen Fassadenblock und hauchte dem starren Rhythmus der bisherigen Systeme dynamisches Leben ein, indem er das Mitteljoch spürbar dehnte — beides Neuerungen, die sich schon um 1515 in seinem Palazzo Jacopo da Brescia anbahnen. Damit hatte er die Voraussetzungen für die stürmische Entwicklung der Jahre 1518-20 geschaffen.

In Giulianos und Michelangelos Projekten für S. Lorenzo von 1516/17 fand zunächst nur Raffaels Fassadenblock unmittelbaren Anklang: Giuliano legte in seinen Entwürfen grösseren Wert auf ein reiches plastisches Detail als auf eine Revision seines parataktischen Rhythmus'; und die Innovationen Michelangelos zielten in eine völlig andere Richtung. Selbst A. da Sangallo d.J., der sich als erster mit Raffaels neuer Sprache auseinandersetzt, steht noch zu Beginn des Jahres 1518 in seinen Entwürfen für S. Maria di Monserrato Bramantes und Giulianos Fassaden näher als Raffaels Projekt für S. Lorenzo. Dies änderte sich erst seit etwa Herbst 1518 mit Sangallos grossen Entwürfen für St. Peter. Angeregt wohl von verlorenen Raffael-Projekten sowie vom ersten Projekt für Villa Madama suchte Sangallo nun nicht nur echte Fassadenkörper, sondern auch ein plastisch bewegtes Fassadenrelief mit kräftigen Pfeilerpilastern, mit Vor- und Rückkröpfungen, tiefschattenden, durch Säulen vergitterten Wandöffnungen und einer komplexeren, unruhiger drängenden Rhythmisierung der Glieder und bezog auch den übrigen Aussenbau in diese neuen Systeme mit ein. Diese ersten Projekte wie wohl auch Raffaels verlorene Projekte der Jahre 1515-18 für St. Peter rechneten noch mit Bramantes grosser Aussenordnung. Diese gab Raffael nun im Mellon-Projekt vom Herbst 1518 endgültig auf und machte damit den Weg für noch plastischere, noch flexiblere Systeme frei.

Erst jetzt liessen sich Halbsäulen, Pilaster und Pilasterpfeiler in wechselnder Kom-

1520. — Leider gibt der einzige mir bekannte Grundriss der Basilika vor dem letzten Umbau auf Nollis Entwurf für den Romplan von ca. 1736 nur eine unvollkommene Vorstellung vom Umbau Carvajals (A.P. FRUTAZ, *Le piante di Roma...*, Vatikanstadt 1956, III, Taf. 393). Auf U 898 A v versucht Sangallo ausserdem, die unbequeme und unregelmässige Treppenrampe von ca. 1507 zur Cap. S. Elena zu ersetzen und symmetrisch in die Längswand münden zu lassen. Vor 1507 lag die Tür der kirchenseitigen Wand der Cap. S. Elena weiter rechts (s. die kotierten, nurmehr in Details leicht perspektivischen Orthogonalansichten von drei Wänden der Cap. S. Elena auf U 1800, 4000 A von ca. 1506/7, die möglicherweise von der Hand des jungen Giovanfrancesco da Sangallo, jedenfalls aber einem Bramante nahestehenden Zeichner stammen; erwähnt bei FROMMEL, Baldassare Peruzzi als Maler und Zeichner, in *RömJbKg* 11

(1967/68), Beiheft, 58, Anm. 225). Giovanfrancesco wäre demnach ebenfalls aus Bramantes Baubüro hervorgewachsen.

¹⁵¹ Zu Giulianos Entwürfen für Loreto s. Anm. 89; zu den Fassaden der römischen Quattrocento-Kirchen s. G. URBAN, *Die Kirchenbaukunst des Quattrocento in Rom*, in: *RömJbKg* 9/10 (1961/62), 256 ff.; zu S. Cristina in Bolsena s. E. BENTIVOGLIO, *Santa Cristina a Bolsena*, in: *L'architettura* 17 (1972), 616 ff.; F.T. FAGLIARI ZENI BUCHICCHIO, *Santa Cristina a Bolsena e gli autori della sua facciata*, in: *Storia architettura*, 3 (1978, 1-2), 79 ff.

¹⁵² Zu Roccaverano s. E. CHECCHI, *La chiesa bramantesca di Roccaverano*, in: *Boll. d'Arte* 24 (1949), 205 ff.; FROMMEL, *Die Farnesina und Peruzzis architektonisches Frühwerk*, Berlin 1961, 145 ff.; Bruschi 1969, 1047.

bination zu Paaren vereinigen; erst jetzt liess sich die Pantheon-Ädikula organisch in die Aussengliederung integrieren. Bei dieser Steigerung der plastischen Werte, bei dieser Drängung antikischer Motive mögen die Projekte Giulianos für S. Lorenzo und vielleicht sogar jene Antonios d. Ä. für die Madonna di S. Biagio vom Herbst 1518 Hebammendienste geleistet haben. Michelangelos Modell für S. Lorenzo, das Sangallo im Januar 1518 sofort skizziert hatte, hinterliess hingegen keine bemerkenswerten Spuren in den Projekten der beiden Meister.

43, 55 j, l
55 p

Doch obwohl der Schatz ihrer Motive durch die enge Zusammenarbeit fast austauschbar geworden war, blieb doch die Sprache, die Art ihres Komponierens grundsätzlich verschieden. So fehlt Sangallos Fassadenentwürfen jene atmende Flexibilität, die Raffael in seinem Projekt für S. Lorenzo erstmals vorgeführt hatte und die auch die Fassaden der Villa Madama oder des Mellon-Projektes auszeichnet: Bei allem Reichtum komplexer Motive verfährt Sangallo letztlich immer noch parataktisch-reihend. Und wenn er dann in den Fassaden der Jahre 1519/20 wesentlich einfacheren Organismen wie den Projekten für S. Giovanni dei Fiorentini, für S. Luigi dei Francesi, S. Giacomo a Scossacavalli oder S. Marco ähnlich komplexe, plastisch gedrängte Systeme wie seinen Projekten für St. Peter zuordnet, dann gibt er den Grundsatz der Korrespondenz von Innen- und Aussenbau preis und folgt eher einer Mode als einem gestalterisch einleuchtenden Prinzip. So ist es denn auch kein Zufall, dass er bald nach Raffaels Tod zu einfacheren, meist auch flacheren Systemen zurückkehrt und etwa im Aussenbau von S. Maria di Loreto ein System wählt, wie es Raffael bereits um 1514 bei der Planung von S. Eligio überwunden hatte. Doch die Zusammenarbeit mit Raffael hatte zu tiefe Spuren hinterlassen, und Raffael hatte die künftige Entwicklung zu genau vorweggenommen, als dass Sangallo in das stark parataktische Denken der Zeit vor 1516-18 hätte zurückfallen können. Und so bedient er sich in den Fassadenentwürfen der dreissiger Jahre für St. Peter¹⁵³, für S. Giovanni dei Fiorentini oder auch für kleinere Bauten wie S. Francesco in Castro¹⁵⁴ zwar einfacherer Rhythmen, doch nun mit einem neuen Sinn für dynamische Steigerung, für ein allmähliches Crescendo zur Fassadenmitte, für das ur-raffaelische Prinzip zusammengezogener Ecken und einer gedehnten Mitte, der ihm um 1519/20 noch abgegangen war. Dieses flexiblere, dynamischere Komponieren ist nach 1530 auch in Peruzzis Palazzo Massimo oder Mangones Fassade von S. Luigi dei Francesi¹⁵⁵ zu beobachten.

55 k, q, u

53, 54, 56 g,
k, l, m, p, q

56 o
55 g, h

Die Zusammenarbeit der beiden Meister, der Sangallo also nicht nur eine Fülle prägnanter Motive, sondern vor allem ein bewussteres, konsequenteres und letztlich auch zukunftsträchtigeres Komponieren verdankte, ging auch an Raffael nicht spurlos vorüber. Denn nicht nur die Umgänge von St. Peter und der Rundhof der Villa Madama unterscheiden sich grundsätzlich von allen vor 1519 datierbaren Werken wie dem ersten Projekt für Villa Madama oder dem Mellon-Projekt, sondern auch die Palazzi dell'Aquila und Pandolfini und die Architektur von Raffaels Bühnenbild-Entwurf U 560, 242 A r. Die Forschungen der jüngsten Zeit haben ergeben, dass der Palazzo dell'Aquila nach August 1518, das Bühnenbild kaum vor Anfang 1519 und der Palazzo Pandolfini möglicherweise sogar erst zu Beginn des Jahres 1520 entworfen wurden¹⁵⁶. Da sich aber auf der Rückseite des Bühnenbild-Entwurfes die Skizze für

57-59

¹⁵³ Giovannoni, 142 ff., Abb. 58, 62 f., 90 f.

¹⁵⁴ S. Anm. 148.

¹⁵⁵ s. Anm. 148.

¹⁵⁶ Pagliara, in: Raffaello architetto, 197 ff.; PAGLIARA, Nuove fonti per la storia di Palazzo Brancionio dell'Aquila, in: *Architettura, Storia e documenti* 1 (1985), 49-78; Frommel, in: Raffaello architetto, 225 ff.; FROMMEL, Palazzo Pandolfini, in:

Atti del Convegno Nazionale Raffaellesco, Firenze 1984 (im Druck). Giovanfrancesco da Sangallo, der ausführende Baumeister des Palazzo Pandolfini, arbeitet um 1517-19 noch in Rom an den Projekten für Villa Madama, Torre del Monte, Cappella Serra, S. Giovanni dei Fiorentini oder Palazzo Alberini. 1520 ist er in Florenz nachweisbar (G. SPINI, in: *Il disegno interrotto. Trattati medicei d'architettura*, ed. C. Acidini, I, Florenz 1980, 51). Zur Datierung

einen Alternativ-Entwurf des Hofes des Palazzo dell'Aquila befindet, scheint auch das Projekt für den Palazzo dell'Aquila erst zu Beginn des Jahres 1519 endgültige Gestalt angenommen zu haben. Schliesslich stimmt das Piano Nobile des Palazzo Pandolfini genau mit dem des Bühnenbildes überein, seine Ädikula genau mit der des Palazzo dell'Aquila. Kurz: entgegen allen früheren Vermutungen spricht alles dafür, dass keines dieser drei untereinander so eng verwandten Projekte vor Anfang 1519 entstanden ist, sondern vielmehr etwa gleichzeitig mit dem Ausführungsprojekt für die Umgänge von St. Peter.

40, 37, 38

Nun taucht zwar in keiner dieser drei Architekturen das Motiv von Halbsäulen flankierter Ädikulen auf, wie es Sangallo um 1519/20 so häufig verwendete. Doch schon allein die Vorliebe für plastische Pantheon-Ädikulen, die durch ihr kontinuierlich fortlaufendes Gebälk miteinander verkettet und durch Nischen oder Blendfelder voneinander getrennt werden, stellt eine augenfällige Neuerung in Raffaels Werk dar: Davor taucht die Pantheon-Ädikula allenfalls punktuell, wie in der Benediktionsloggia des Mellon-Projektes, auf; im ersten Projekt für Villa Madama fehlt sie noch völlig — ganz zu schweigen von den Architekturen der Zeit vor 1518. Wie wir sahen, gehört die isolierte Pantheon-Ädikula jedoch schon seit dem Palazzo Farnese zu Sangallos bevorzugten Motiven. Und ein eminenten Einfluss Sangallos auf den späten Raffael lässt sich auch an der Typologie der Palazzi dell'Aquila und Pandolfini ablesen: Der zentralisierte Palazzetto-Typus des ersteren ist ohne das Vorbild des Palazzo Baldassini undenkbar, der Fassadentypus des zweiten nicht ohne die Fassade des Palazzo Farnese¹⁵⁷. Doch indem Raffael die Ädikula aus dem Schatten der monumentaleren Halbsäulen befreit, indem er sie zu einem kohärenten System verbindet, zum anthropomorphen Schwerpunkt der gesamten Fassade erhebt und damit den Palastherrn durch einen Rahmen überhöht, der einst nur den Götterbildern vorbehalten war, leitet er eine neue Entwicklung der Palastfassade ein, die bis zu Michelangelos Kapitol, bis zu Palladio und Bernini weiterwirken sollte, und lässt Sangallo weit hinter sich. Trotz seines eminenten Sinns für Körperhaftigkeit und Plastik gibt sich Raffael auch auf dieser späten Stufe noch mit bildhaften Schauseiten zufrieden: Nicht einmal am Palazzo dell'Aquila setzt sich das Fassadensystem an den Schmalwänden fort¹⁵⁸.

52

In Raffaels letztem Projekt von März 1520 für sein eigenes Haus in Via Giulia ist Sangallos Einfluss weniger stark ausgeprägt — vielleicht weil der Meister bereits neue Ziele anpeilte¹⁵⁹. Dort gibt es weder Pantheon-Ädikulen oder Halbsäulen noch den Typus des Palazzo Baldassini, stattdessen aber eine bramanteske Kolossalordnung, einen antiken Hof, vor allem aber eine bramanteske Freiheit und Flexibilität des Komponierens, einen Reichtum an Einfällen und Kunstgriffen, wie sie zuletzt im Projekt U 273 A für Villa Madama anzutreffen waren. Und wie dort stiess dieses subtile Komponieren auf Sangallos unerbittliche Kritik: Einige Zimmer seien zu eng, einige Treppen schlecht beleuchtet, einige Fenster ungünstig situiert, vor allem aber sei der raffinierte Wechsel der Achsbreiten des Aussenbaus, mit dem Raffael die Unregelmässigkeiten des Grundstücks auszugleichen versuchte, inakzeptabel¹⁶⁰. Es ist das gleiche Unverständnis, mit dem Sangallo Raffaels Ausführungsprojekt für St. Peter gegenübersteht¹⁶¹.

Sangallos Kritik, die sich so bald nach Raffaels Tod Luft machte, war kaum nur der Ausdruck sachlicher Differenzen, sondern wohl auch eines lange unterdrückten

des Erdgeschosses des Palazzo Alberini um ca. 1513 und der Obergeschosse um 1518 s. FROMMEL, *Palazzi romani del Rinascimento* (im Druck).

¹⁵⁷ Frommel, 1973, T. 8 f., 13 c, d, 38, 156 f.

¹⁵⁸ Pagliara, in: *Raffaello architetto*, 214.

¹⁵⁹ Frommel, 1973, II, 263 ff.; Tafuri, in: op. cit., 235 ff.

¹⁶⁰ S. die Transkription von Sangallos Bemerkungen bei Frommel 1973, II, 264.

¹⁶¹ Frommel, in: *Raffaello architetto*, 296 f.

Ressentiments: Er blieb stets der Zweite. Und selbst wenn er häufig seine Ideen durchsetzte und bei dem alloffenen Raffael ein ungewöhnliches Verständnis fand, so erntete doch letztlich Raffael den Ruhm für die gemeinsamen Anstrengungen.

Raffaels Einstellung zu Sangallo war denn auch gewiss eine völlig andere. Raffael hatte sich von früh an auf die Zusammenarbeit mit bedeutenden Partnern verstanden und von dem intensiven Austausch stets profitiert. Auf engster Zusammenarbeit mit allerdings meist untergeordneten Partnern beruhte seine gesamte Tätigkeit für Leo X. oder seine Erforschung römischer Altertümer. Für ihn, der sich der Architektur als Maler genähert hatte, musste das Gespräch mit dem gleichermassen erfahrenen und den eigenen Grundsätzen treuen Sangallo eine unerhörte Bereicherung bedeuten. Raffael brauchte nie um seine Eigenart zu fürchten, hatte er doch gerade durch seine totale Assimilierung an Bramantes römischen Stil eine eigene Sprache gefunden. Und eine ähnlich katalysatorische Rolle muss die Zusammenarbeit mit Sangallo gespielt haben. So mag sich denn Raffael auch auf dem Pariser Doppelportrait nicht mit dem prominenten, zehn Jahre älteren päpstlichen Kämmerer G.B. dell'Aquila dargestellt haben, wie kürzlich vorgeschlagen wurde, sondern dem willenshafteren, intoleranteren Altersgenossen und wichtigsten künstlerischen Partner seiner beiden letzten Lebensjahre mässigend und begütigend die Hand auf die Schulter legen¹⁶². Wie dem auch sei: Raffael behielt auch in dieser Zusammenarbeit mühelos die Führung — und zwar nicht so sehr im technischen oder antiquarischen Wissen als im sicheren Instinkt für jene neue Sprache, die auch die künftige Entwicklung bestimmen sollte.

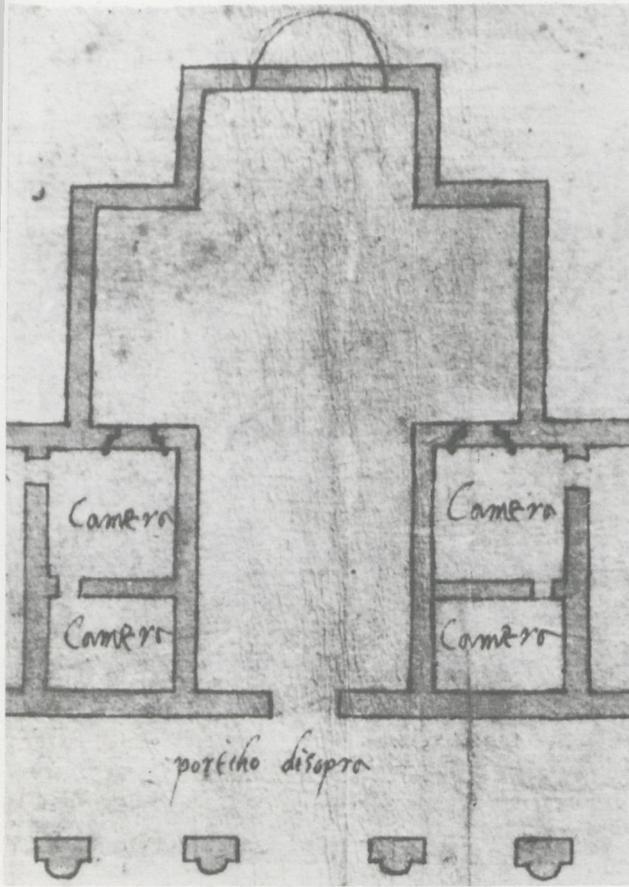
¹⁶² Shearman, in: Raffaello architetto, 107; auch C. Elam (s. Anm. 146) zweifelt wegen des jugendlichen Alters der vorderen Gestalt an Shearmans Identifizierung; vgl. das einzige Porträt des alten Sangallo bei Giovannoni, Abb. I, wo die breite Stirn, die kräftige vorspringende Nase und der Schnitt von Augen und Augenbrauen einer solchen Identifikation zumindest nicht im Weg zu stehen scheinen.

Addenda: Erst nach Beginn der Drucklegung wur-

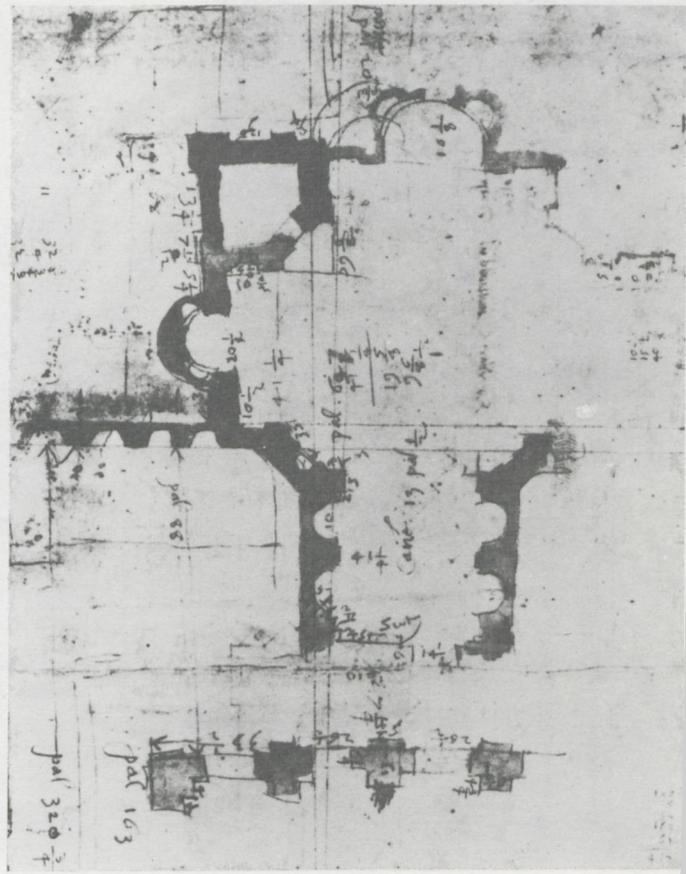
den mir die beiden folgenden Arbeiten bekannt: F.E. KELLER, Residenze estive e "ville" per la corte farnesiana nel Viterbese nel '500, in: *I Farnese dalla Tuscia Romana alle Corti d'Europa*, ed. Amministrazione Provinciale di Viterbo con la collaborazione del Centro di Studi e Ricerche sul territorio farnesiano, Viterbo 1985, 67 ff. (zu den Farnesebauten in Capodimonte, Gradoli und Montefiascone); F.T. FAGLIARI ZENI BUCHICCHIO, La Rocca del Bramante a Civitavecchia, in: *RömJbKg* 23 (1986) (im Druck) (zur Rocca in Civitavecchia).

Chronologische Synopsis der Architekturen Raffaels und A. da Sangallos d.J. von 1508-1520

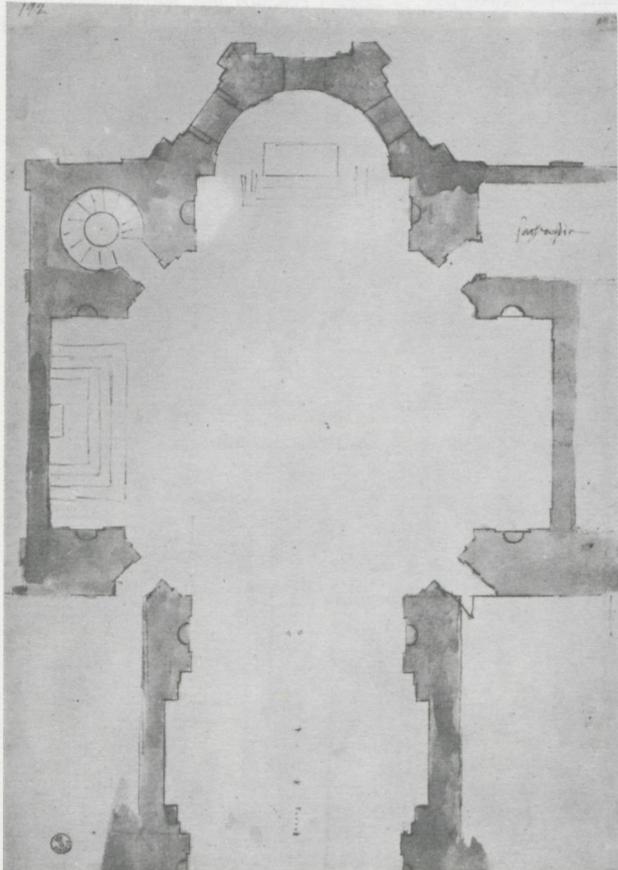
	RAFFAEL	SANGALLO
1508/09	Schule von Athen	Projekt für S. Biagio (U 1304 A) und Holzdecke im Vatikan (U 1623 A v)
1510/11	Heliodor, Messe von Bolsena	Civita Castellana (?), Ausführung Vierungsbögen St. Peter, Kuppel der Torre Borgia, Palazzo Fieschi (?)
1512/13	Marstall Chigi, Palazzo Alberini I	Korridor zur Engelsburg, Arbeiten Engelsburg
1513	Cappella Chigi	Capodimonte, S. Egidio in Cellere, Palazzo Ricci-Inghirami, Castello Santacroce in Veiano (?), Castello Colonna in Colonna, Palazzo Farnese in Gradoli (?)
1514	Borgobrand, S. Eligio degli Orefici, 1. Projekt für St. Peter	Palazzo Baldassini, erstes Projekt für Palazzo Farnese Projekte Cancelleria
1515	Palazzo J. da Brescia, Loggien	Ausführungsprojekt Palazzo Farnese, Projekt Palazzo Medici-Madama
1516	Loggetta, Stufetta, Projekt für S. Lorenzo (Florenz) und Oxford- er Projekt für Villa Madama (?), Krönung Karls d.G.	Rocca Montefiascone, Palazzo Ferratini in Amelia (Sept. 1517 im Bau), Projekt für Villa Madama (U 1054 A) (?)
Jan.-Sept. 1518	Projekte für Villa Madama (U 273, 1356 A), Palazzo Alberini II	S. Maria di Monserrato, Cappella Serra, Torre del Monte (?)
Herbst 1518	2. Projekt für St. Peter (Cod. Mellon)	erste Projekte für St. Peter (U 257, 254, 252 linke Alternative u.a.)
Winter 1518/19	Beginn der gemeinsamen Planung für St. Peter	
	Entwurf für Bühnenbild, Palazzo dell'Aquila, Projekt S. Giovanni dei Fiorentini (verloren)	(U 37, 252 rechte Alternative, 70, 60, 54, 7976, 63, 45-48, 1098, 255, 72, 73, 69, 79, 122 u.a.); Projekte S. Giovanni dei Fiorentini; S. Luigi dei Francesi (U 868) (?)
Frühjahr 1519	Brief über Villa Madama; gemeinsame Neuplanung der Villa Madama	
		(Entwürfe U 179, 314, 1518, 1228, 1267, 718 r A)
Sommer/Herbst 1519	Ausführung Peschiera der Villa Madama (?)	Projekt für S. Marcello (U 869, 907 A), Beginn Ausführung südl. Querarm St. Peter
Winter 1519/20	Ausführung Gartenloggia Villa Madama	
	Ausführungsprojekt Palazzo Pandolfini (?)	
Frühjahr 1520	Projekte für Raffaels Haus (U 310, 311)	Memoriale St. Peter (U 33 A)
vor Oktober 1520		Projekte S. Giacomo a Scossacavalli (U 908, 1347, 305)
1520		Projekte für S. Marco in Florenz (U 1254, 1363, 1365, 1649), für S. Maria di Loreto (U 786 A) (?), für die Tempietti Lago Bolsena (U 962 A) (?), für S. Maria dei Miracoli, Revision des Modells für St. Peter (München, Cod. Icon. 195), Umbau S. Croce in Gerusalemme (U 898 A, Ädikulen, Cap. S. Gregorio)



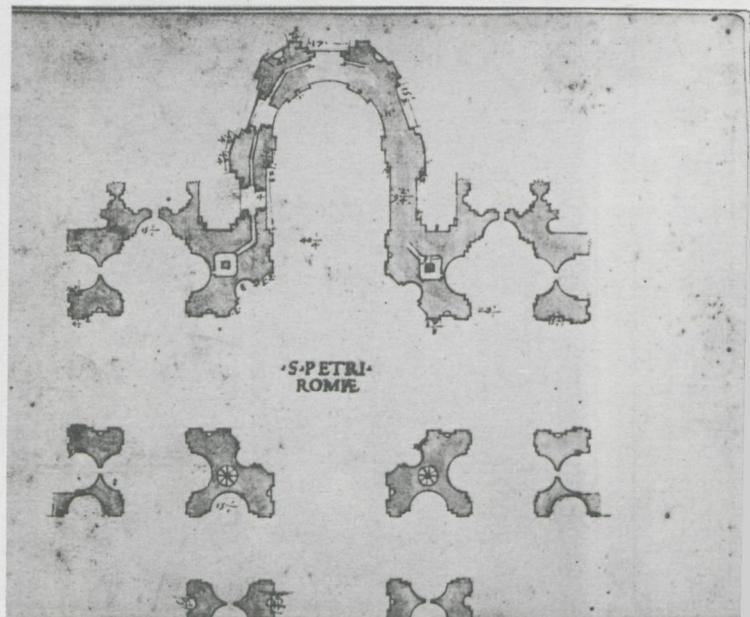
1. Antonio di Pellegrino für Bramante, Grundrissprojekt für das Piano Nobile des Palazzo dei Tribunali, Detail mit S. Biagio. Florenz, Uffizien, Gabinetto Disegni e Stampe, U 136 A



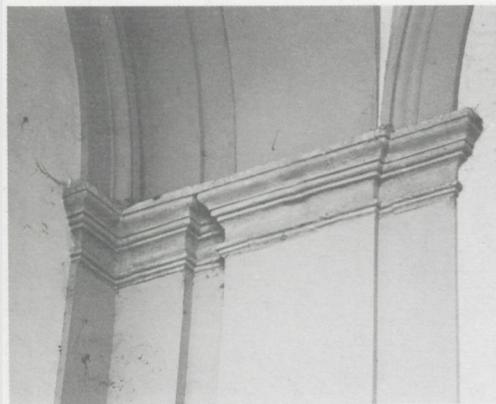
2. B. Peruzzi, Grundrissaufnahme des unvollendeten Palazzo dei Tribunali, Detail mit S. Biagio. Florenz, Uffizien, U 109 A



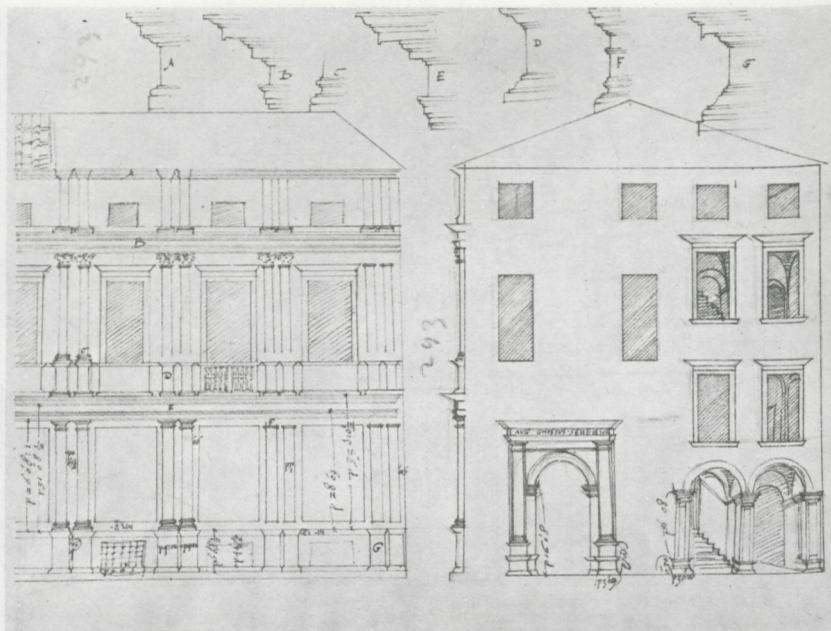
3. A. da Sangallo d.J. für Bramante, Grundrissprojekt für S. Biagio della Pagnotta. Florenz, Uffizien, U 1304 A



4. B. della Volpaia, Grundrissaufnahme von Bramantes unvollendetem Chor von St. Peter um 1515. London, Soane Museum, Codex Coner



5. Civita Castellana, Rocca, Papstloggia des Vorhofes, Detail



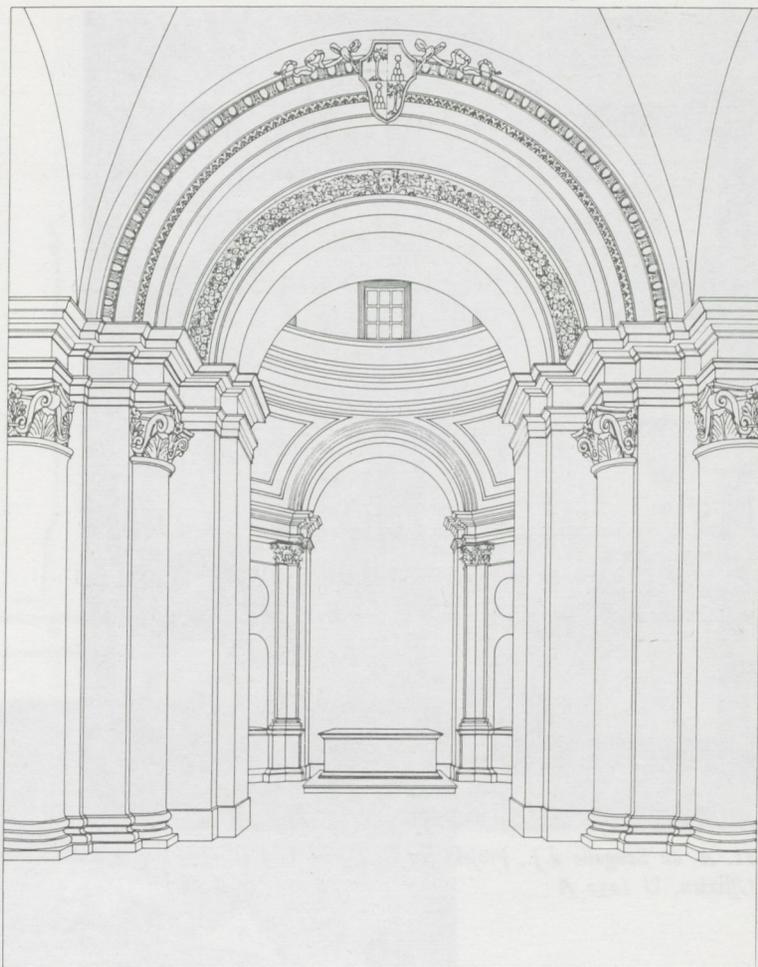
6. Französischer Zeichner um 1560, Aufriss von Raffaels Marstall. New York, Metropolitan Museum, Scholz-Skizzenbuch

7. Rom, Chigikapelle



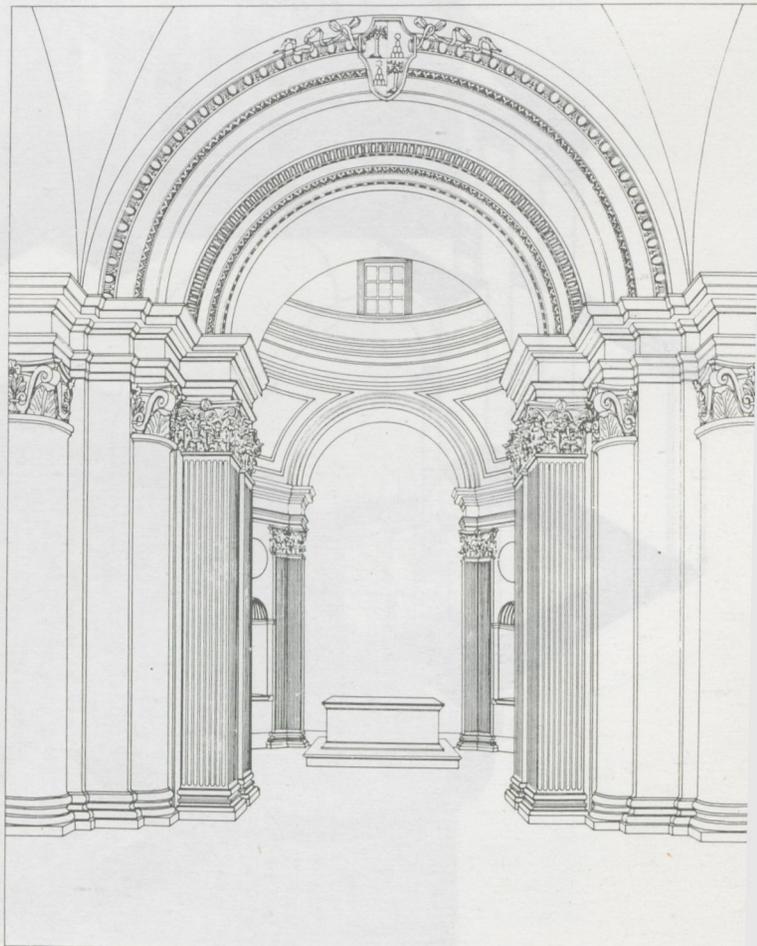
8. Rom, Pantheon, Vorhalle

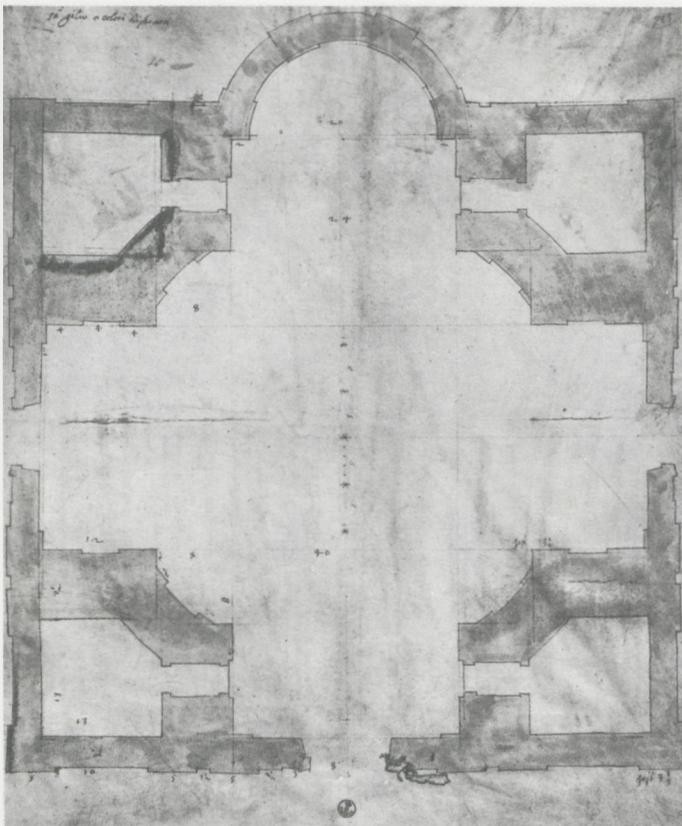




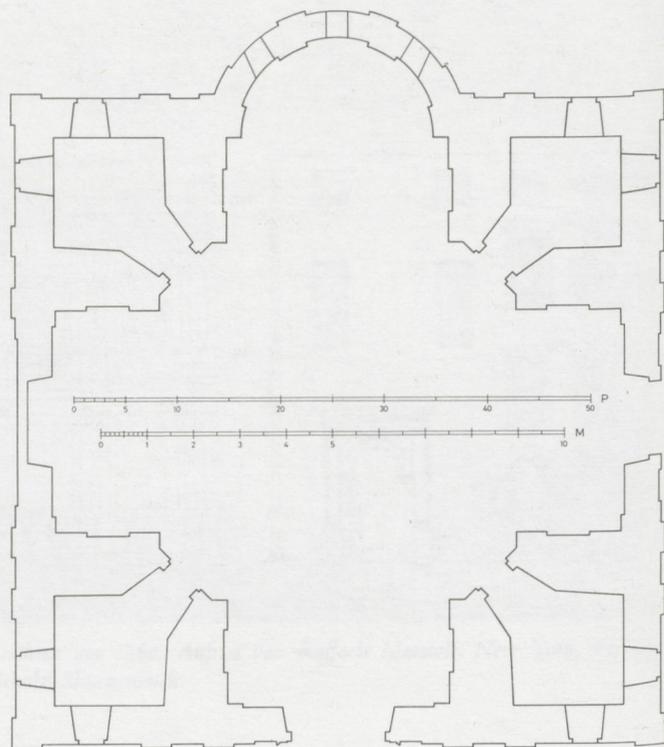
9. Rekonstruktion von Raffaels Projekt U 165 A für die Chigikapelle (Zeichnung H. Peuker)

10. Rekonstruktion von Raffaels Projekt U 169 A für die Chigikapelle (Zeichnung H. Peuker)

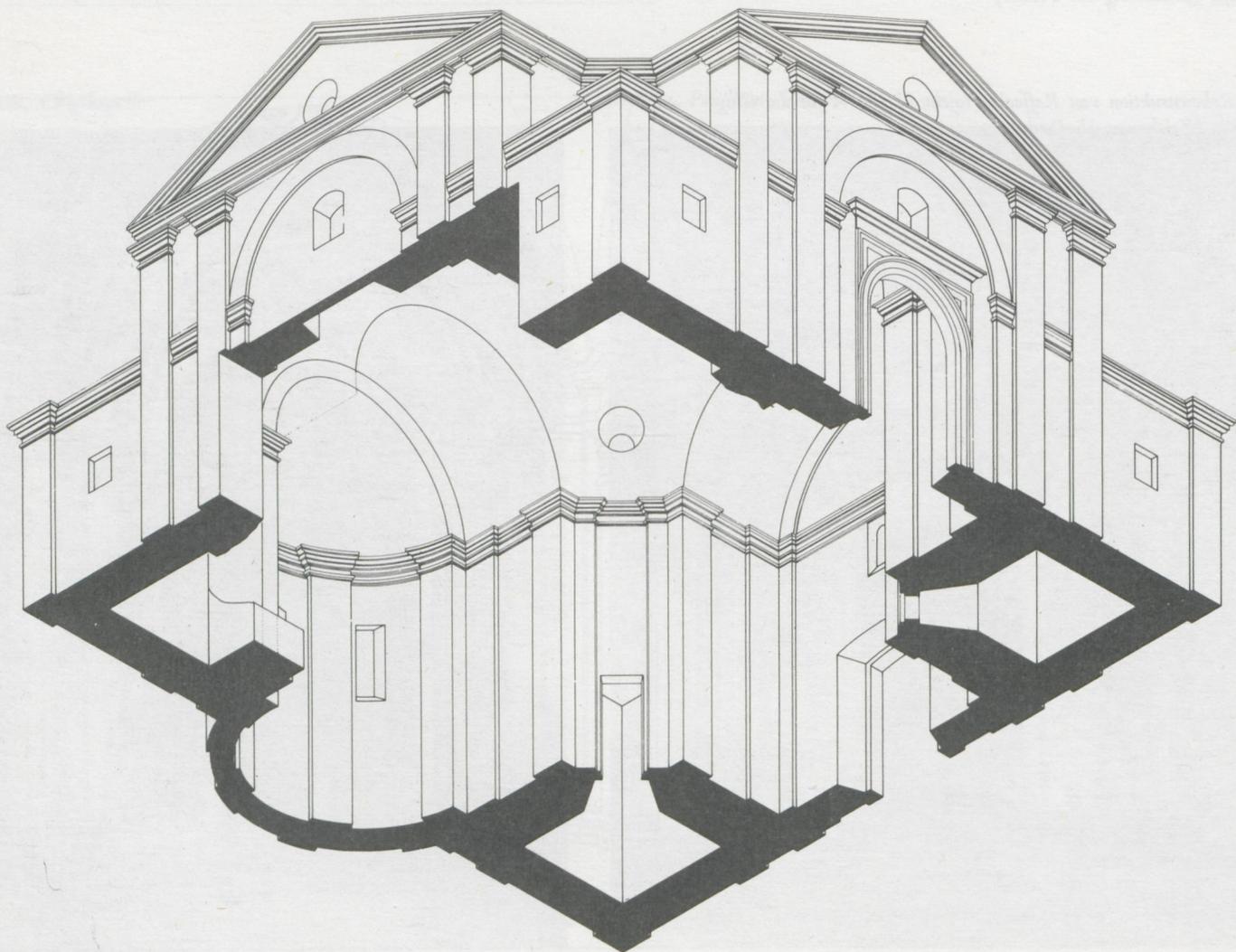




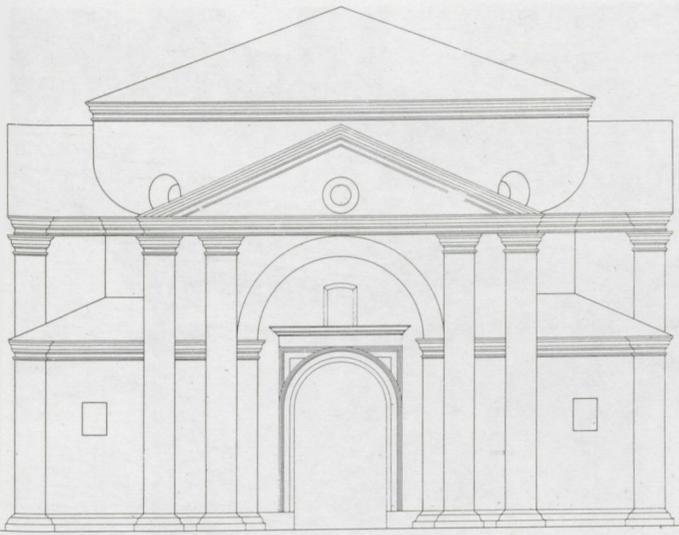
11. A. da Sangallo d. J., Projekt für S. Egidio in Cellere. Florenz, Uffizien, U 1050 A



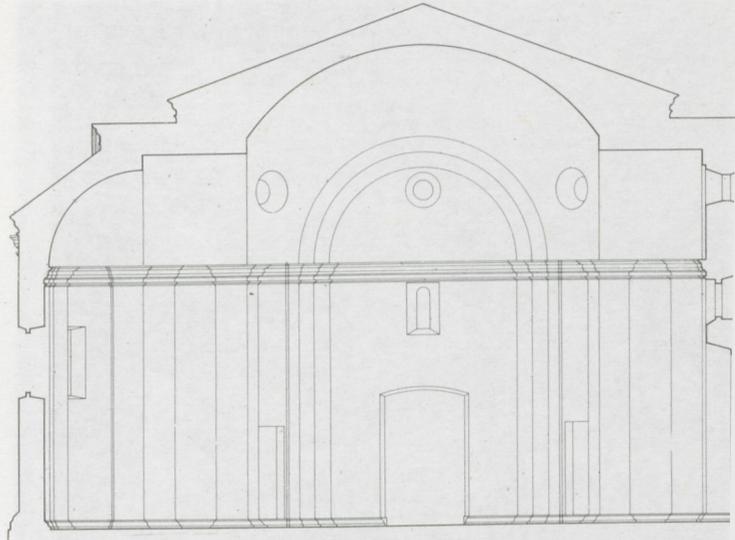
12a. Cellere, S. Egidio: Grundriss (Zeichnung H. Peuker)



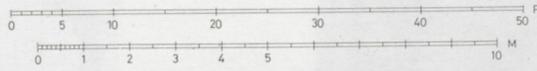
12b. Cellere, S. Egidio: Isometrische Ansicht (Zeichnung H. Peuker)



12c. Cellere, S. Egidio: Fassade (Zeichnung H. Peuker)



12d. Cellere, S. Egidio: Schnitt (Zeichnung H. Peuker)



13. Cellere, S. Egidio, Aussenbau



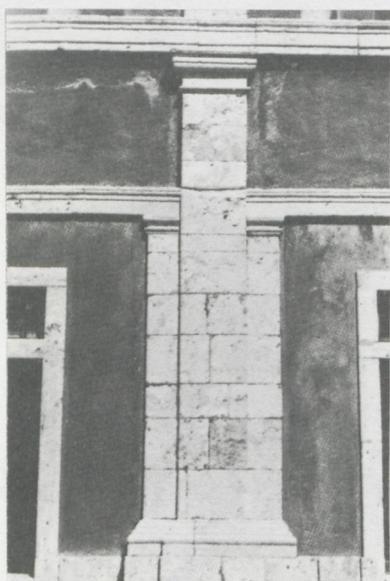
14. Cellere, S. Egidio, Aussenansicht mit Apsis



15. Cellere, S. Egidio, Inneres



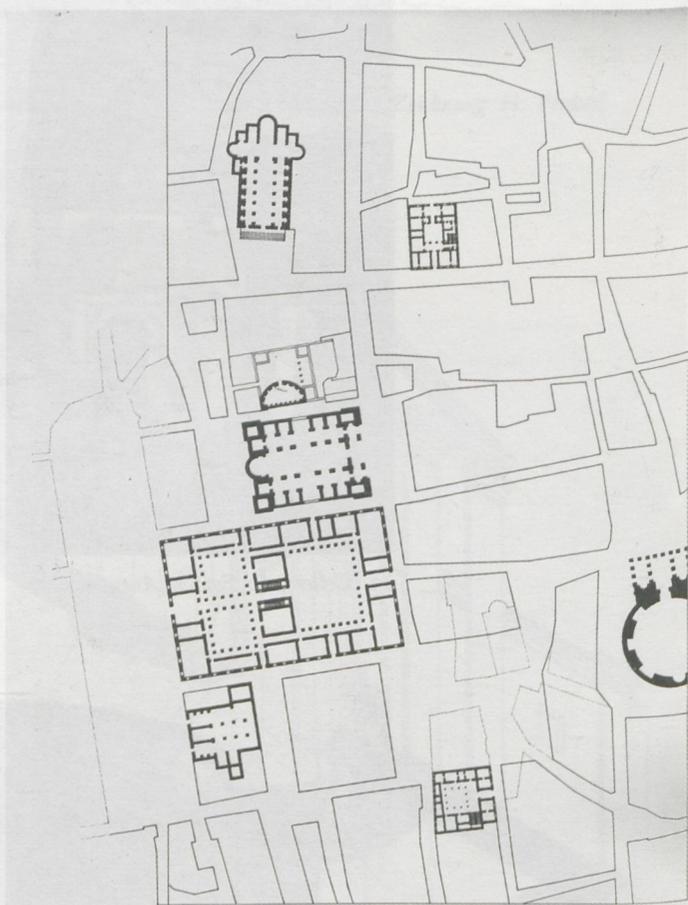
17. Rom, Engelsburg, Peperin-Ordnung des Hofes Leos X., Detail



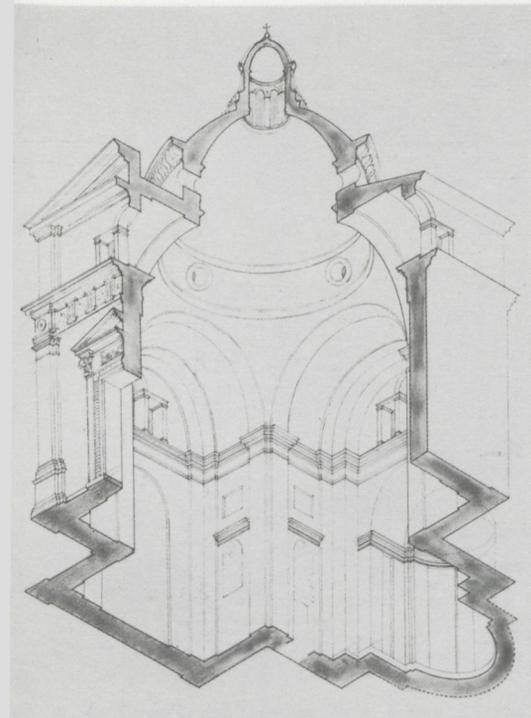
16. Civitavecchia, Rocca, Innenhof, Detail der Erdgeschossordnung



18. Capodimonte, Rocca, Hof, Detail



19. A. da Sangallo d.J., Projekt U 1259 A für den Palazzo Medici an Piazza Navona, Rekonstruktion mit urbanistischem Kontext (Zeichnung H. Peuker)



20. Rom, S. Eligio degli Orefici, Rekonstruktion
(S. Valtieri)

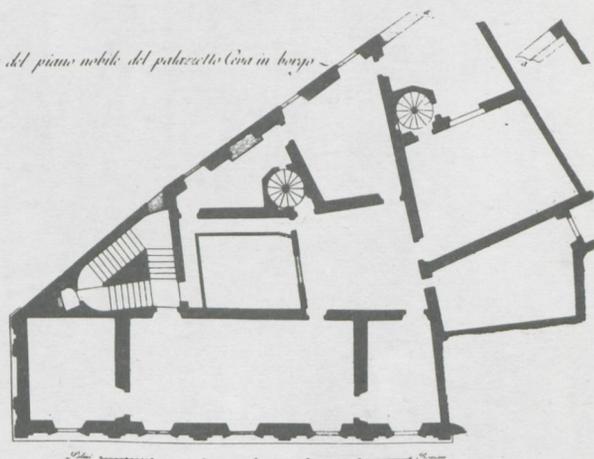


21. Rom, S. Eligio, Apsis

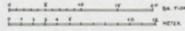


22. Rom, Palazzo Jacopo da Brescia, Ansicht

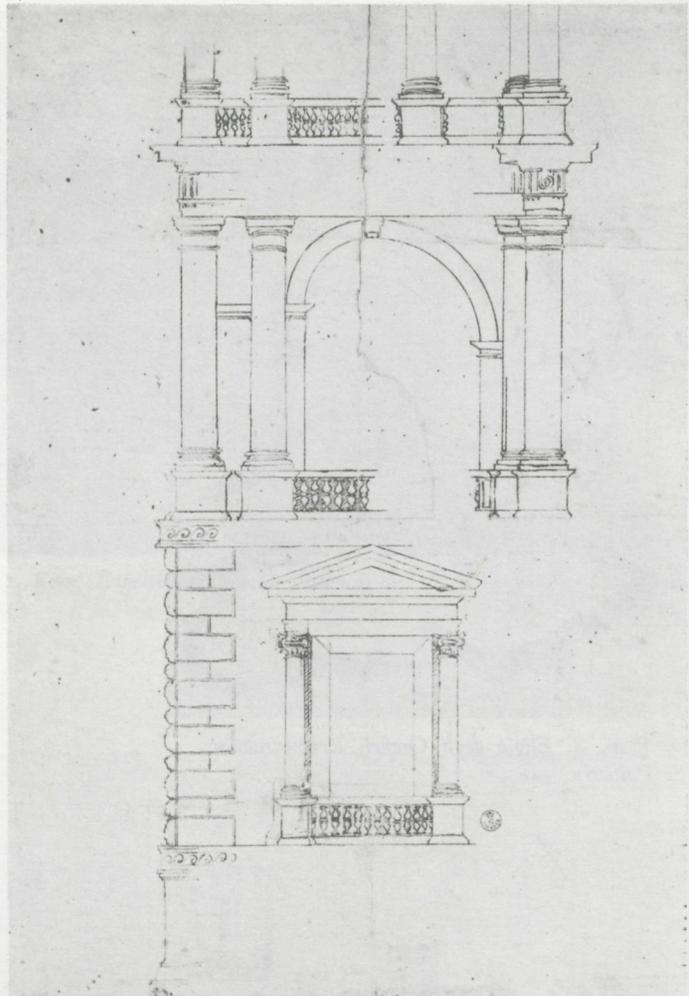
Pianta del piano nobile del palazzetto Corsi in borgo



23. Rom, Palazzo Jacopo da Brescia, Grundriss des Piano Nobile (Navone-Cipriani)



24. Italienischer Zeichner 1. Hälfte 16. Jhd., Kopie nach Raffaels Projekt für die Fassade von S. Lorenzo in Florenz. (Florenz, Uffizien, U 2048 A), Rekonstruktion (Zeichnung G. Kohlmaier)

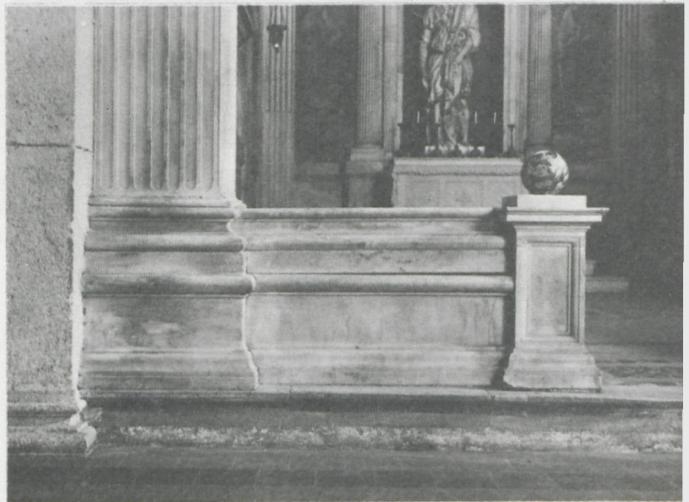


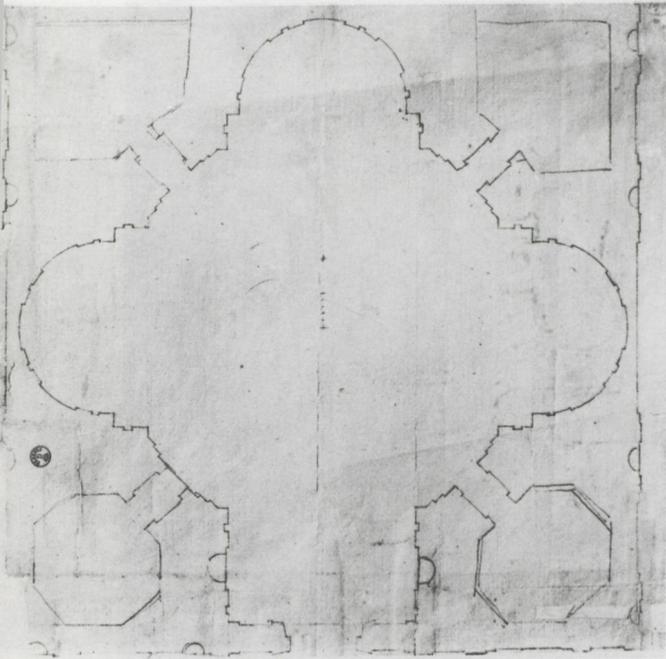
25. A. da Sangallo d.J., Entwurf für den Turm des Palazzo del Monte-Orsini an Piazza Navona. Florenz, Uffizien, U 1898 A

26. Rom, S. Giacomo degli Spagnoli, Cappella Serra

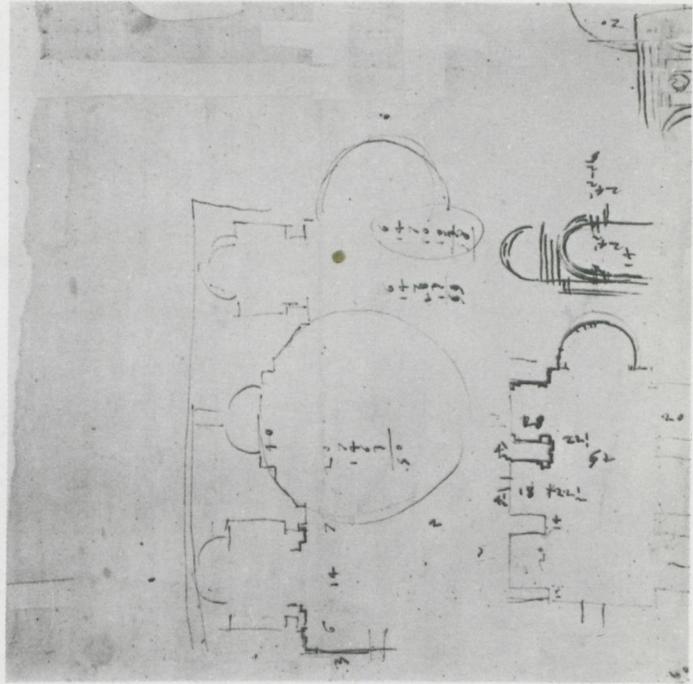


27. Rom, S. Giacomo degli Spagnoli, Cappella Serra, Detail

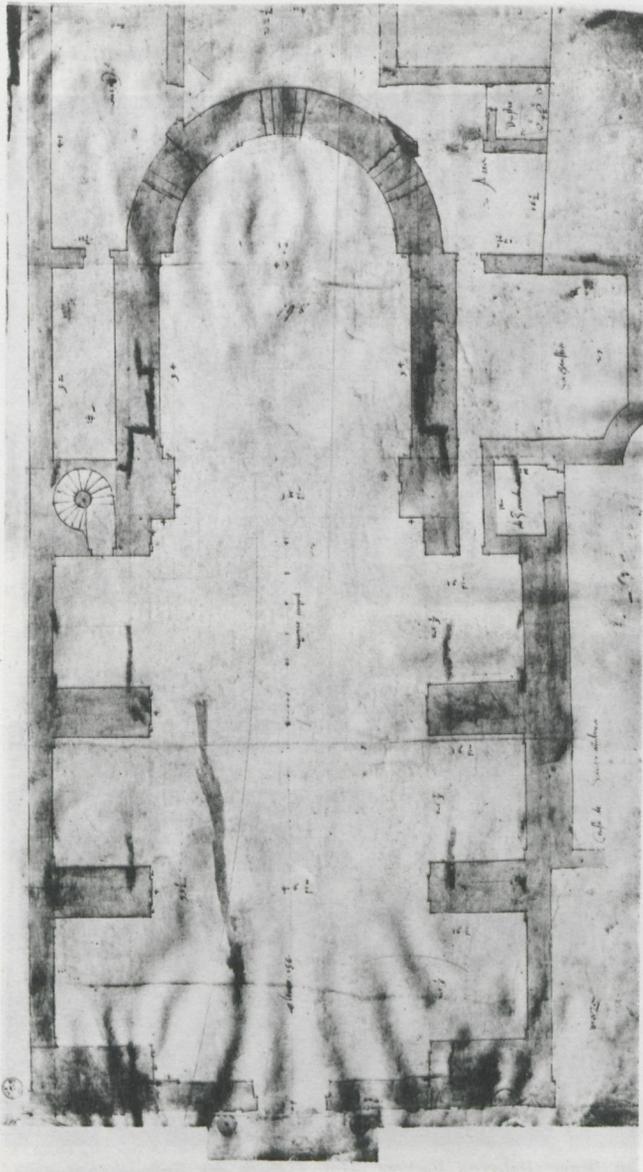




28. A. da Sangallo d.J., Projekt für S. Maria di Monserrato (?). Florenz, Uffizien, U 526 A r

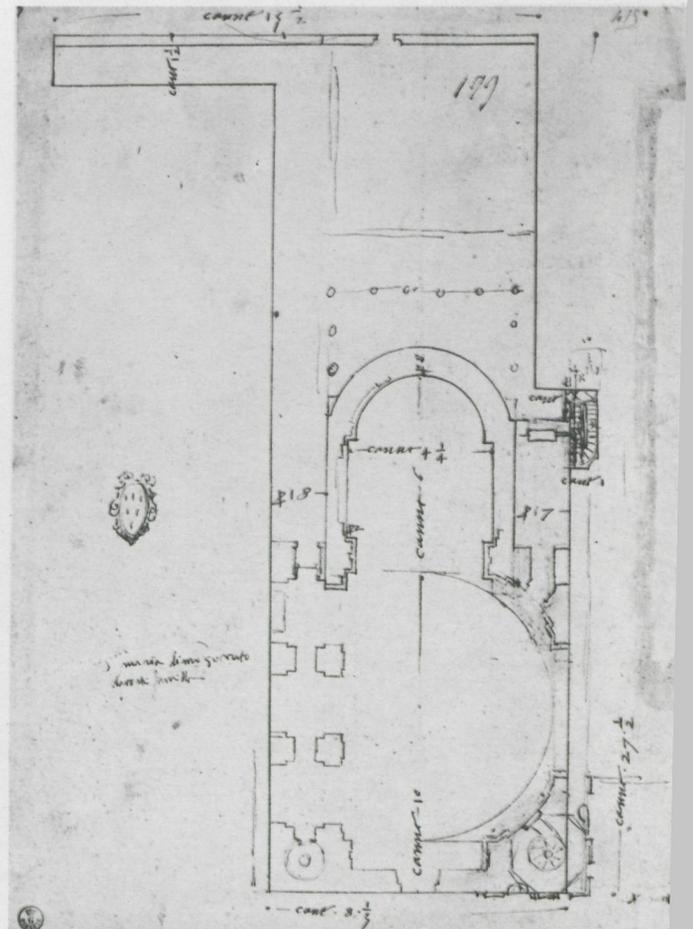


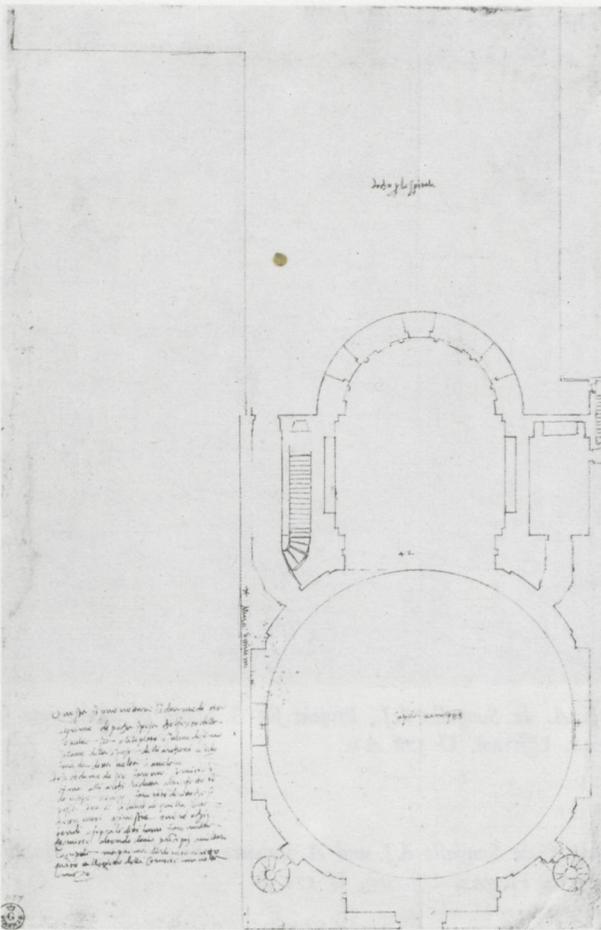
29. A. da Sangallo d.J., Projekt für S. Maria di Monserrato (?). Florenz, Uffizien, U 526 A v



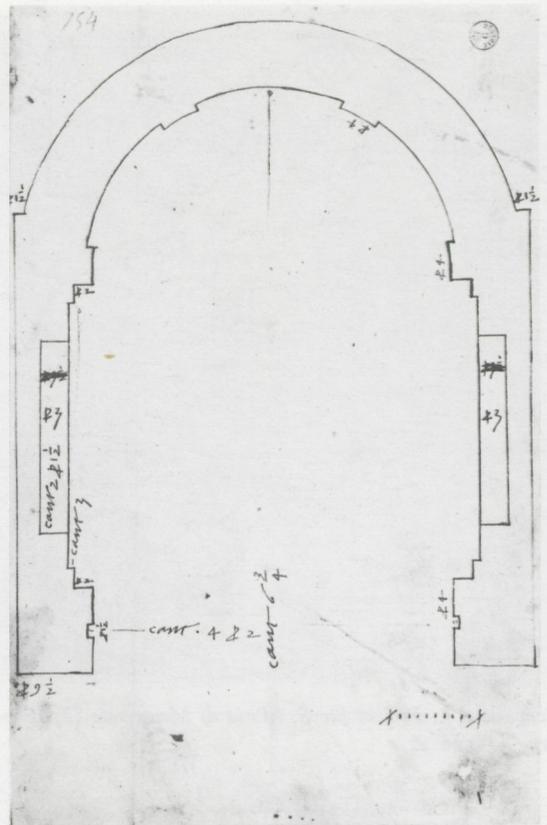
30. A. da Sangallo d.J. und A. Labacco, Projekt für S. Maria di Monserrato. Florenz, Uffizien, U 171 A

31. A. da Sangallo d.J. und A. Labacco, Projekt für S. Maria di Monserrato. Florenz, Uffizien, U 720 A



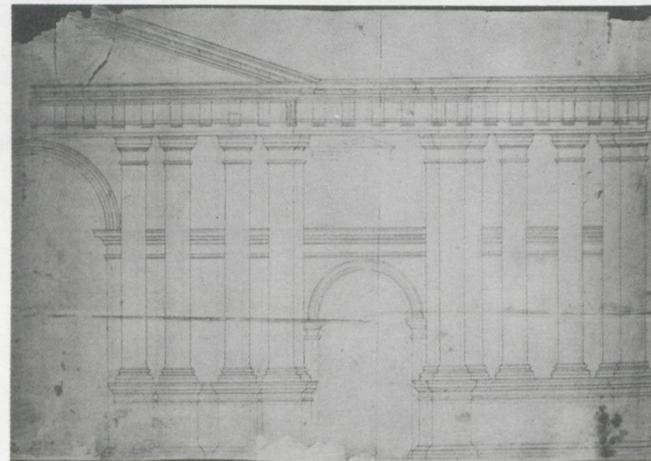


32. A. da Sangallo d.J., Projekt für S. Maria di Monserrato. Florenz, Uffizien, U 168 Ar



33. A. Labacco, Grundrissaufnahme des Chorfragmentes von S. Maria di Monserrato. Florenz, Uffizien, U 1789 A

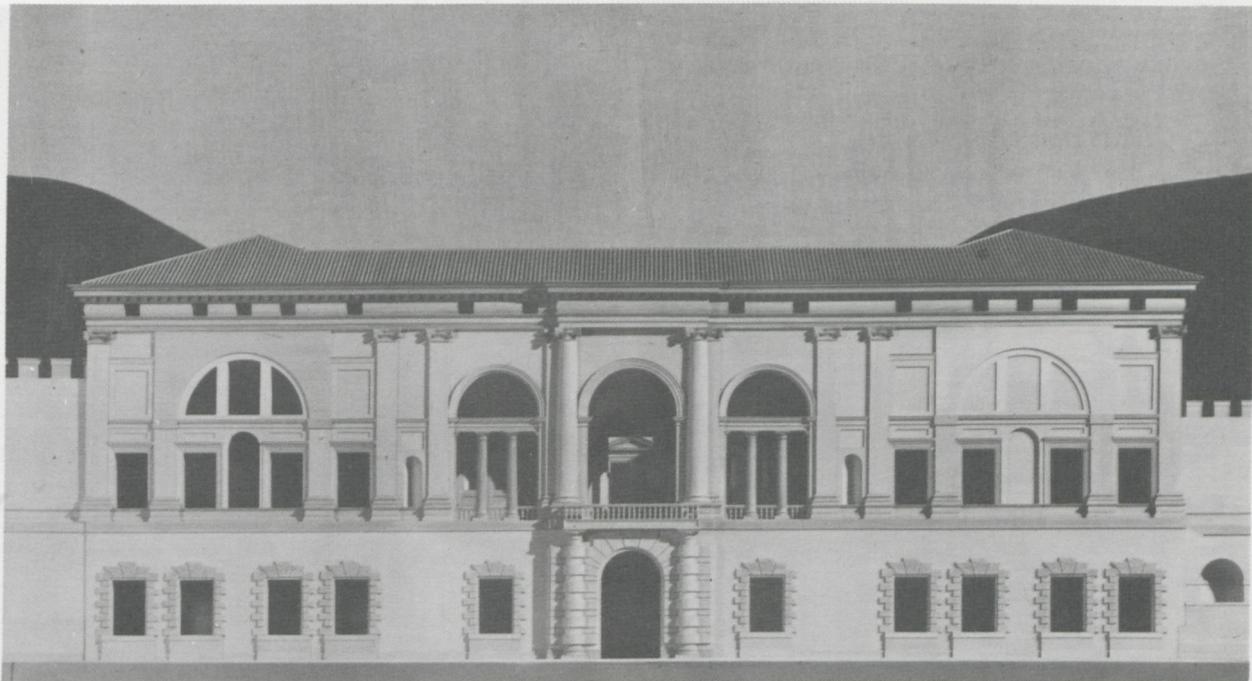
34. Raffael, Krönung Karls d.G., Detail (Vatikan, Stanza dell'Incendio)



35. A. da Sangallo d.J., Projekt für St. Peter. Florenz, Uffizien, U 257 A

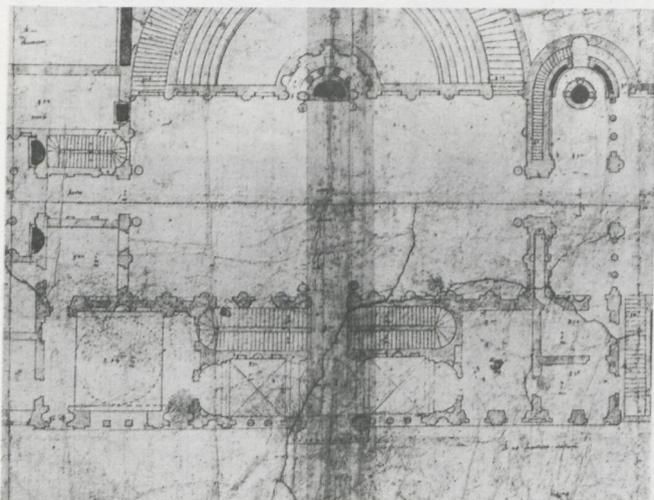


36. Rom, Palazzo Farnese, Hof, Gebälk des Erdgeschosses

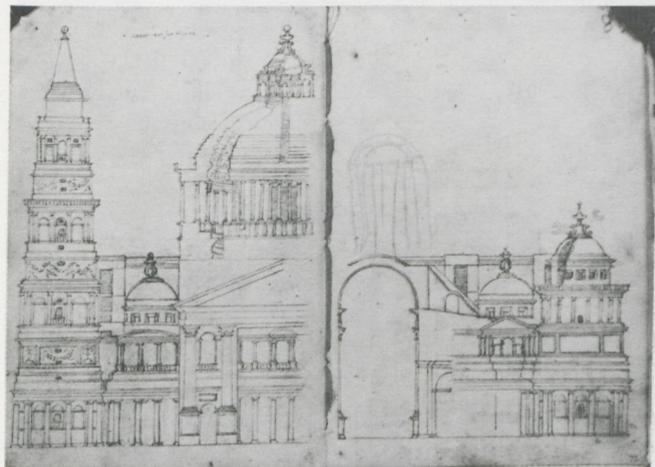
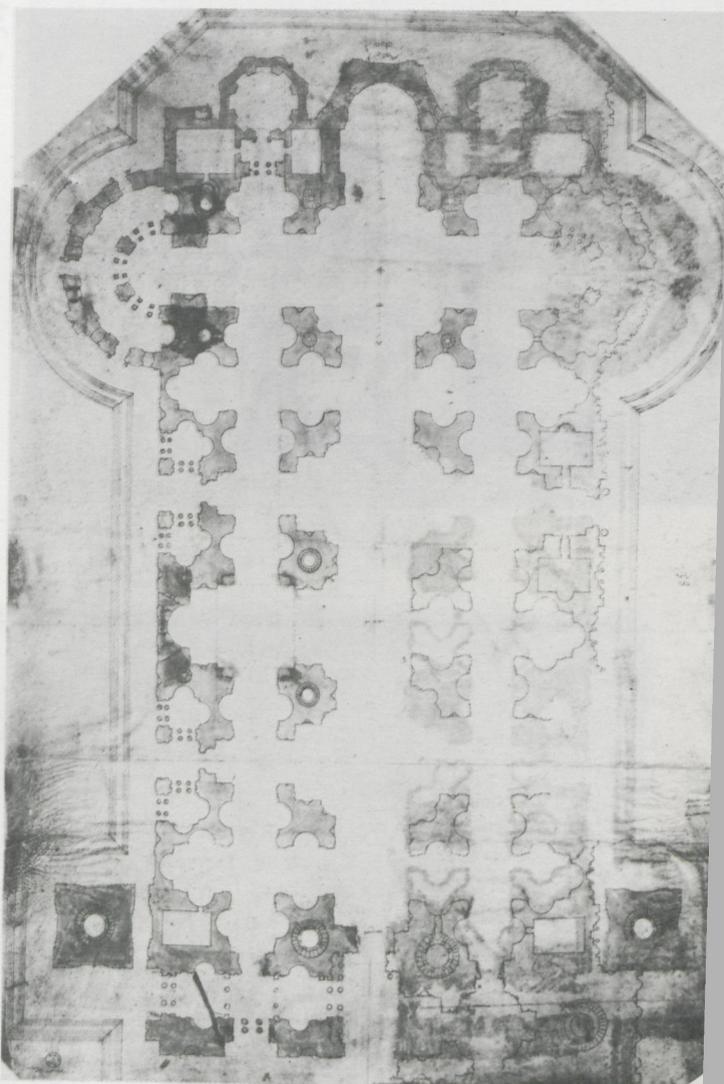


37. Rom, Villa Madama, Modell des Ausführungsprojektes von 1519/20 (Rekonstruktion G. Dewez); zur Zeit: Rom, Ministero degli Esteri

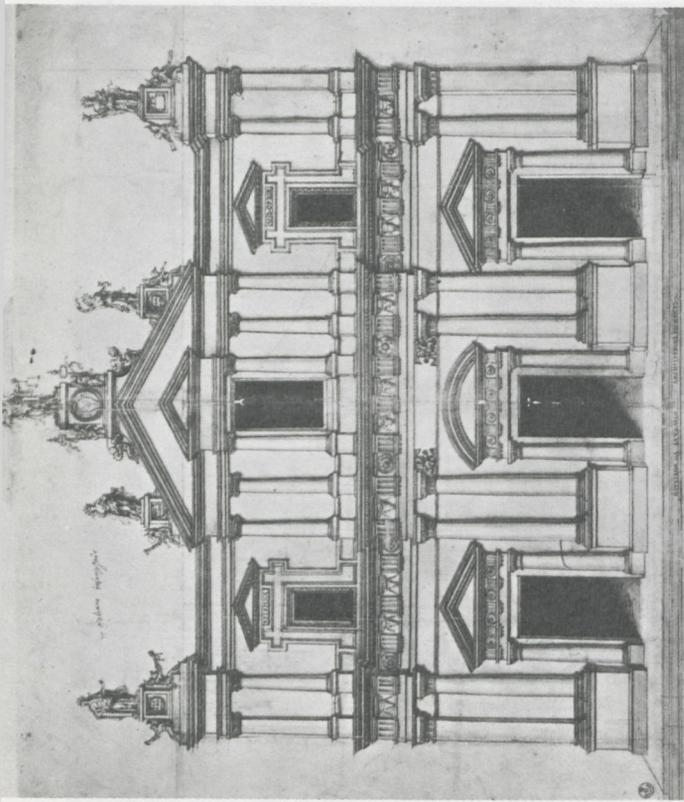
38. Giovanfrancesco da Sangallo für Raffael, Projekt für Villa Madama, Detail. Florenz, Uffizien, U 273 A



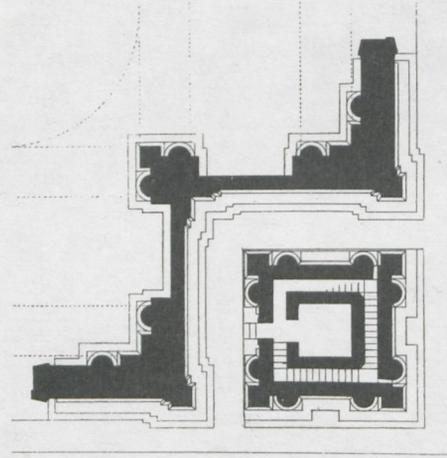
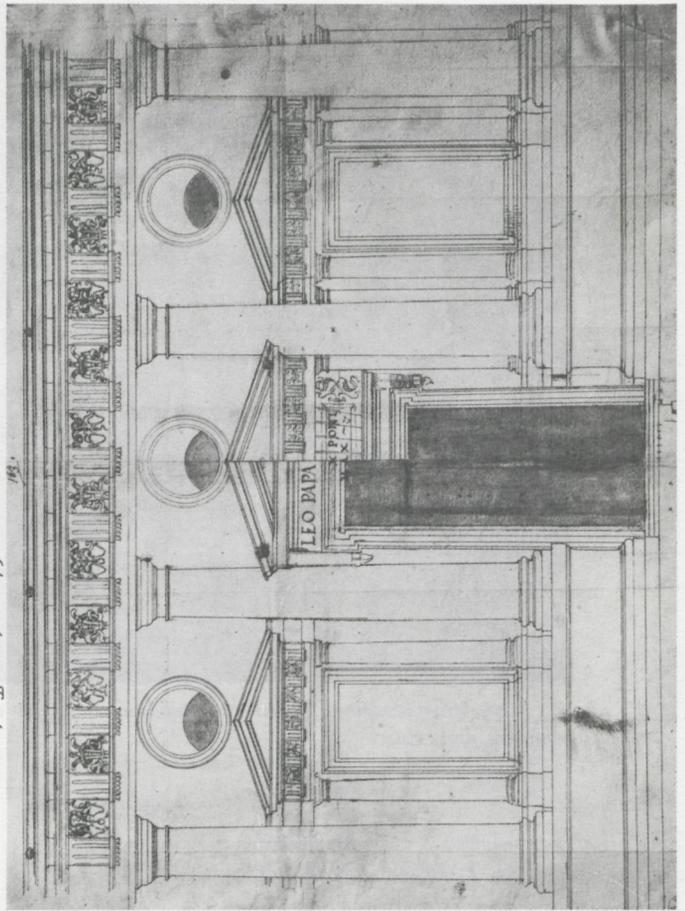
39. A. da Sangallo d.J., Projekt für St. Peter, Detail. Florenz, Uffizien, U 252 A



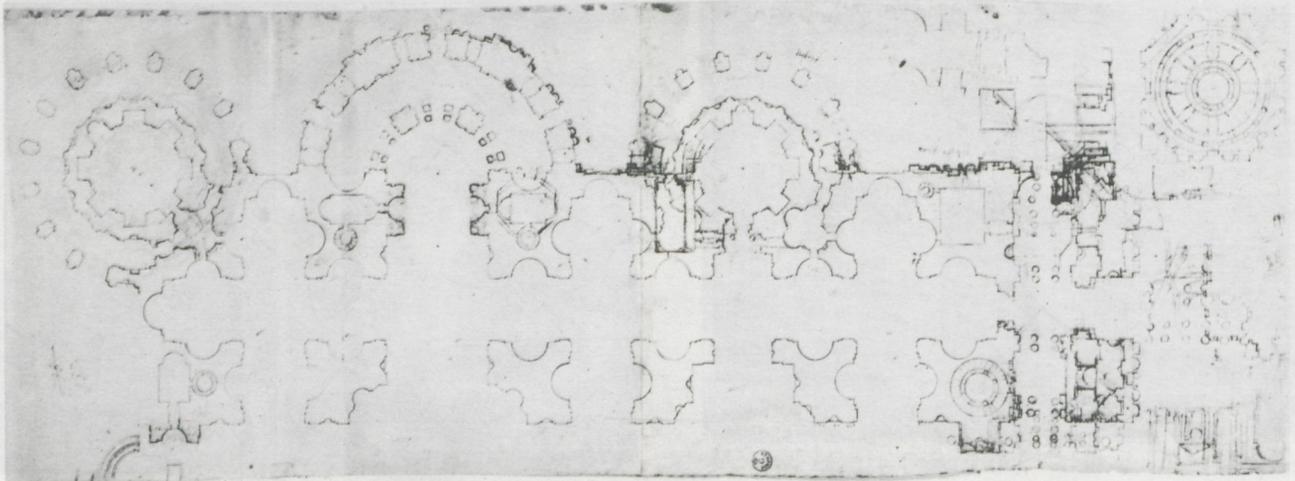
40. Domenico da Varignano (?), Kopie nach Raffaels zweitem Projekt für St. Peter. New York, Pierpont Morgan Library, Mellon-Skizzenbuch



42. Giuliano da Sangallo, Projekt für die Marienkirche zu Loreto, um 1505-07 (?).
 Florenz, Uffizien, U 279 A

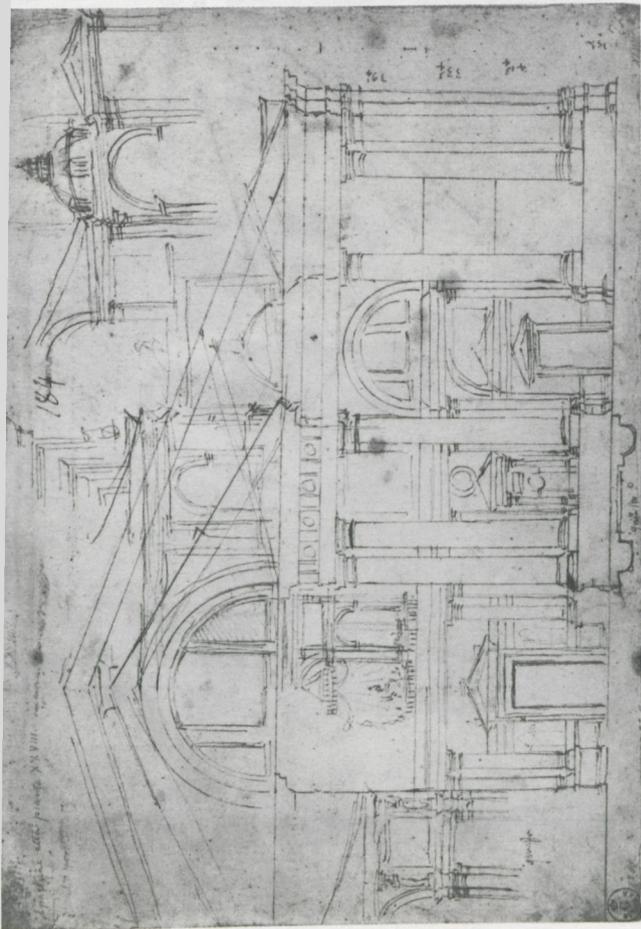


43. Montepulciano, Madonna di S. Biagio,
 Grundriss, Detail (nach Stegmann-Geymüller)

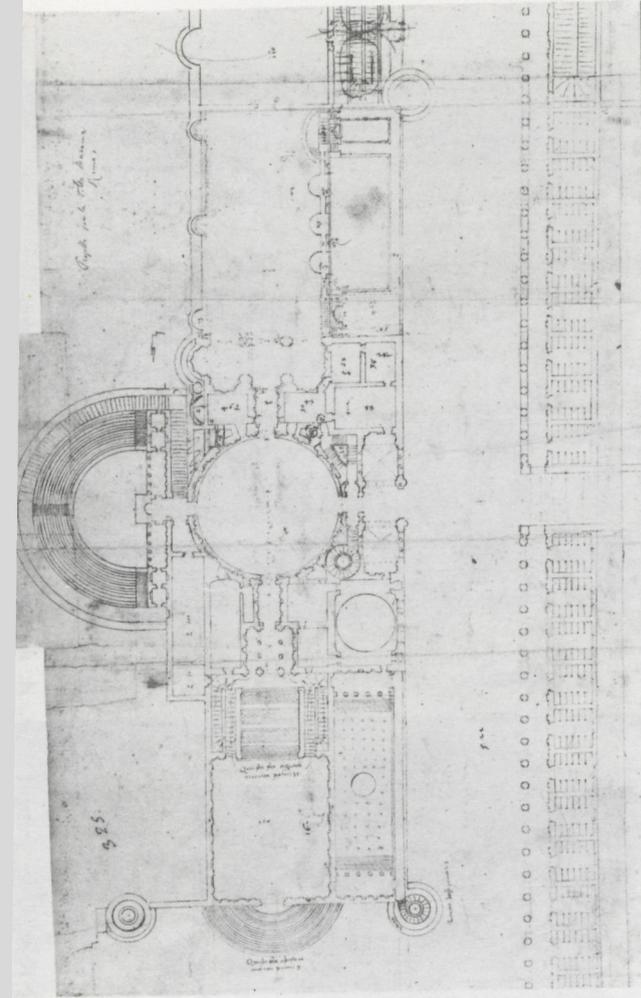


41. A. da Sangallo d. J., Projekt für St. Peter, Detail.
 Florenz, Uffizien, U 37 A

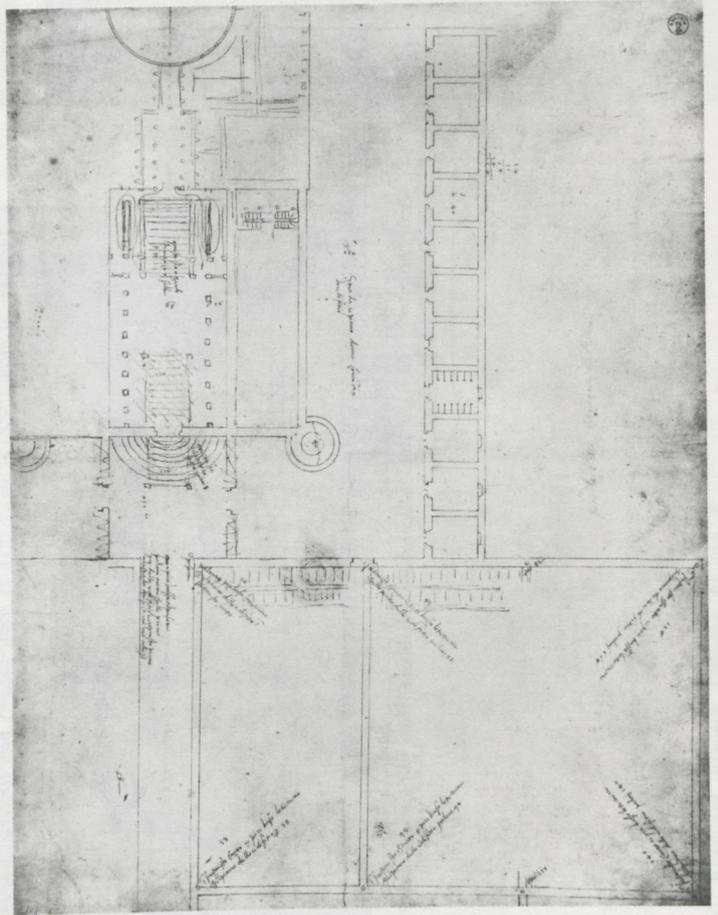
44. A. da Sangallo d. J., mit Raffael, Projekt
 für die Aussengliederung der Kreuzarme von
 St. Peter. Florenz, Uffizien, U 122 A



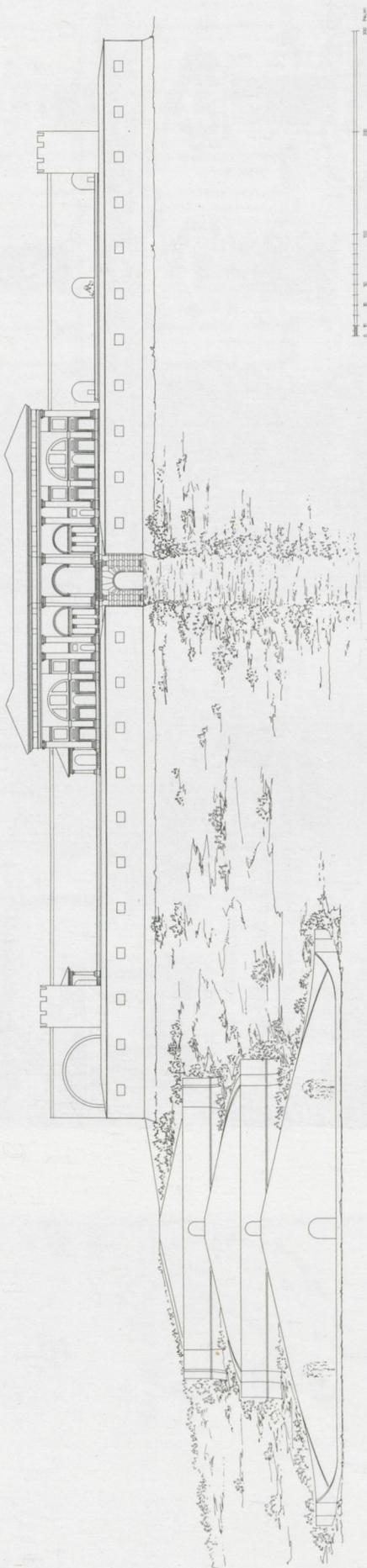
45. A. da Sangallo d. J., Projekt für St. Peter. Florenz, Uffizien, U 72 A



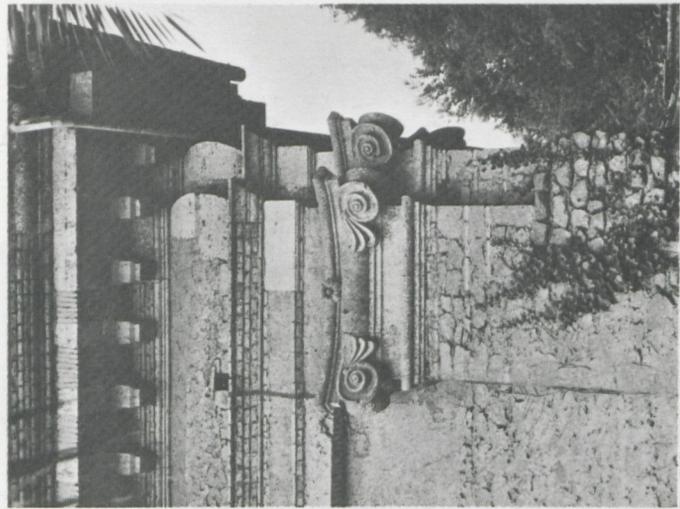
46. A. da Sangallo d. J. mit Raffael, zweites Projekt für Villa Madama, Detail. Florenz, Uffizien, U 314 A



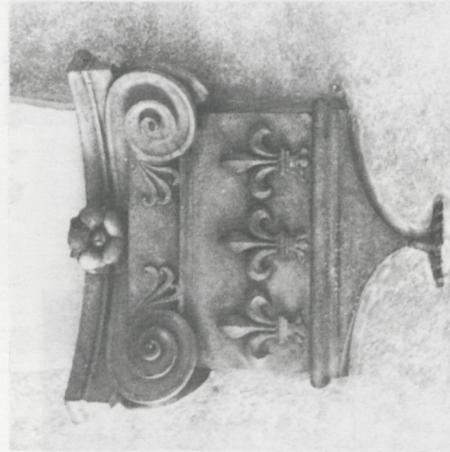
47. A. da Sangallo d. J., Projekt für Villa Madama. Florenz, Uffizien, U 179 A



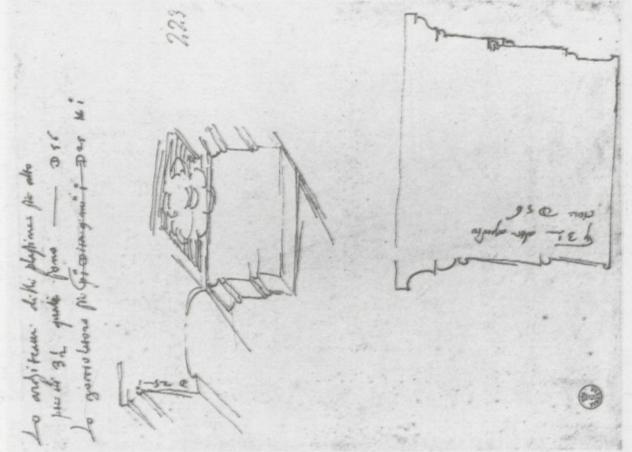
48. Roma, Villa Madama, Rekonstruktion des Aufresses mit Marstall und Gärten nach U 314, 1356 A (Zeichnung H. Penker)



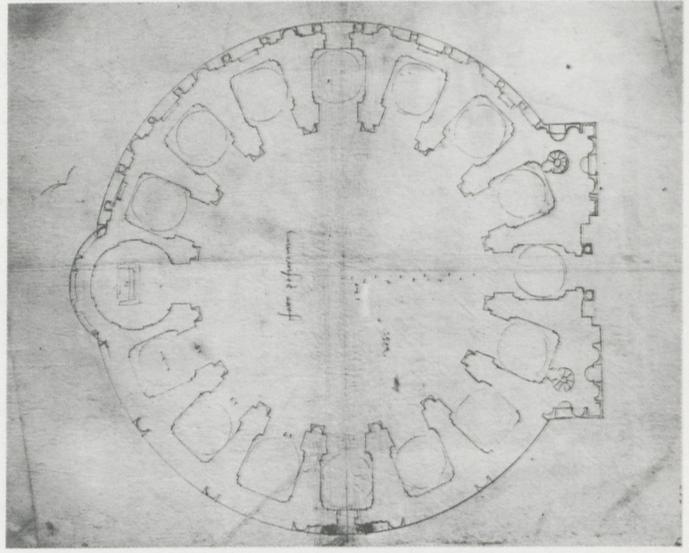
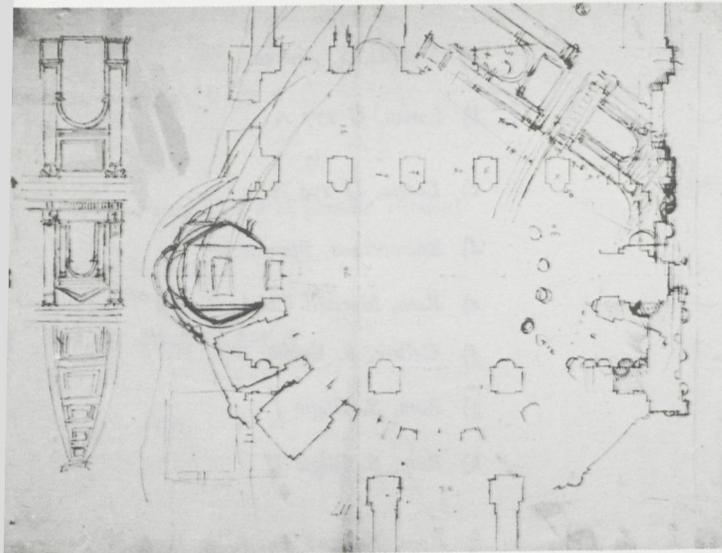
49. Rom, Villa Madama, Kapitell der grossen Aussenordnung



50. Rom, Palazzo Farnese, Konsole eines Erdgeschosses (um 1515 ff.)



51. A. da Sangallo d. J., Gebälk des Hadrianeums. Florenz, Uffizien, U 1180 A

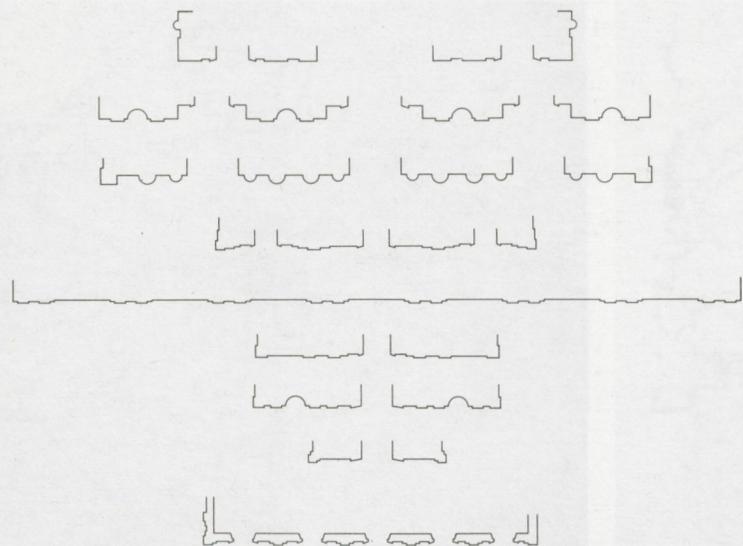


52. Unbekannter Zeichner für Raffael, Projekt für das Piano Nobile von Raffaels Haus in Via Giulia. Florenz, Uffizien, U 311 A

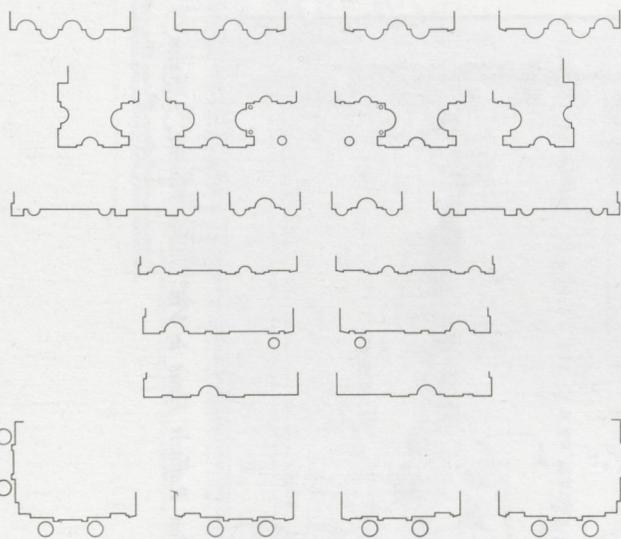
53. A. da Sangallo d.J., Projekt für S. Giovanni dei Fiorentini. Florenz, Uffizien, U 1292 A

54. A. da Sangallo d.J., Projekt für S. Giovanni dei Fiorentini. Florenz, Uffizien, U 200 A

55. Schematische Übersicht über die Entwicklung der Fassadengliederung von ca. 1470 bis ca. 1518 (I) (Zeichnung H. Peucker):



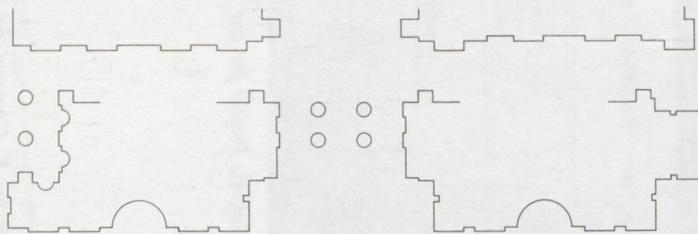
- a) Mantua, S. Andrea
- b) Loreto, U 277 A
- c) Loreto, U 279 A
- d) Roccaverano, Pfarrkirche
- e) Rom, Marstall Chigi
- f) Cellere, S. Egidio
- g) Rom, S. Eligio I
- h) Rom, S. Eligio II
- i) Rom, Palazzo Jacopo da Brescia



- j) Florenz, S. Lorenzo, U 276 A
- k) Florenz, S. Lorenzo, U 2048 A
- l) Florenz, S. Lorenzo, U 280 A
- m) Rom, S. Maria di Monserrato, U 526 A
- n) Rom, S. Maria di Monserrato, U 171 A
- o) Rom, S. Maria di Monserrato, U 720 A
- p) Florenz, S. Lorenzo, Modell Michelangelos



- q) Rom, Villa Madama, U 273 A



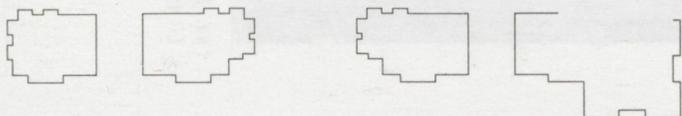
- r) Rom, St. Peter, U 257 A

- s) Rom, St. Peter, U 252 A (erste Version)

- t) Rom, St. Peter, U 252 A (linke Seitenwand)



- u) Rom, St. Peter, Mellonprojekt



- v) Rom, St. Peter, U 37 A

56. Schematische Übersicht über die Entwicklung der Fassadengliederung von ca. 1521 bis ca. 1526 (II) (Zeichnung H. Peuker)

a) Rom, St. Peter, U 37 A



b) Rom, St. Peter, U 252 A (zweite Version)



c) Rom, St. Peter, U 255 A



d) Rom, St. Peter, U 72 A



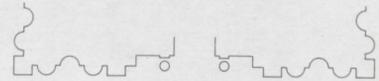
e) Rom, St. Peter, U 73 A



f) Rom, St. Peter, U 33 A



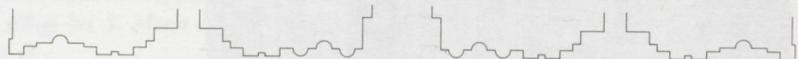
g) Rom, S. Giovanni dei Fiorentini, U 199, 200 A



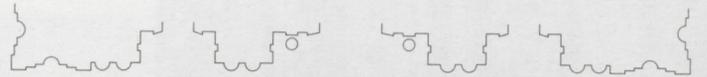
h) Rom, S. Giovanni dei Fiorentini, U 863 A



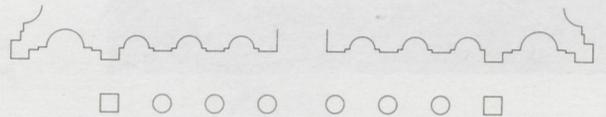
i) Rom, S. Giovanni dei Fiorentini, U 1292 A



j) Rom, S. Giovanni dei Fiorentini, U 860 A



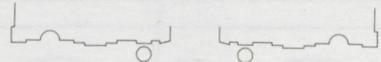
k) Rom, S. Giovanni dei Fiorentini, München, Stadtmuseum



l) Rom, S. Luigi dei Francesi, U 868 A



m) Rom, S. Marcello, U 869 A



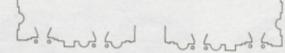
n) Rom, S. Giovanni dei Fiorentini, U 1649 A



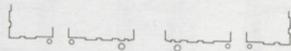
o) Rom, S. Maria di Loreto, U 174 A



p) Rom, S. Giacomo Scossacavalli, U 908 A



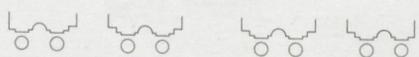
q) Rom, S. Giacomo Scossacavalli, U 305 A



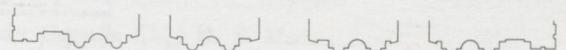
r) Loreto, U 921 A

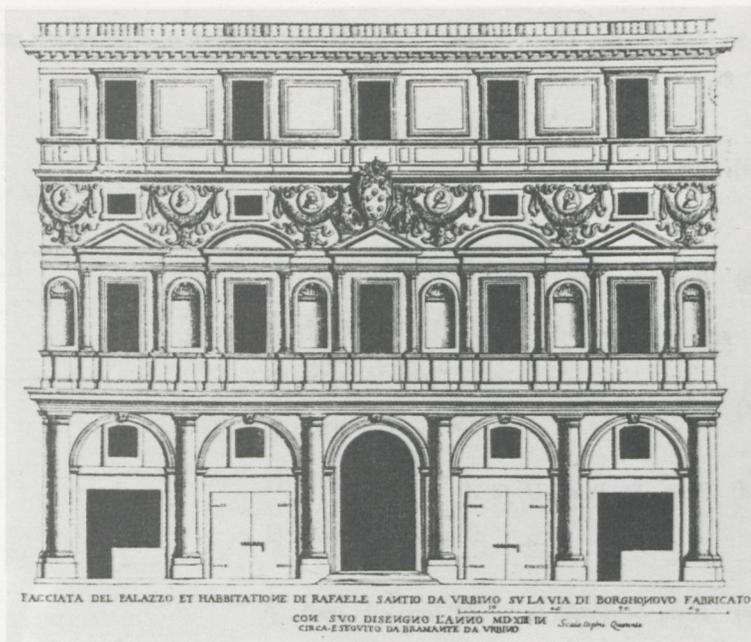
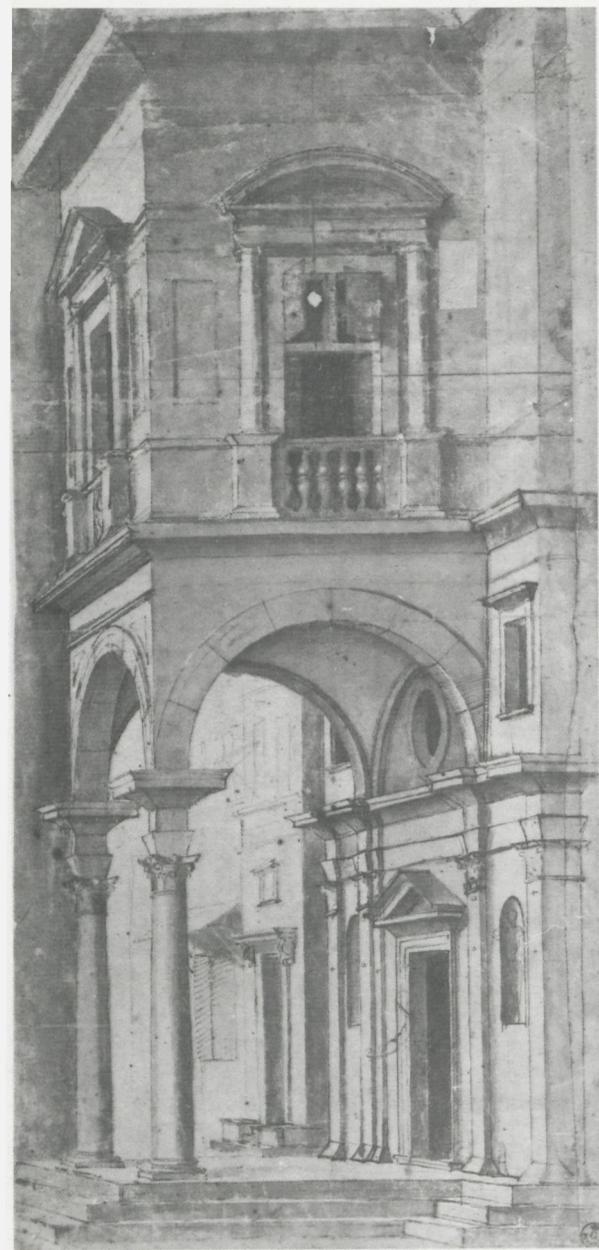


s) Loreto, U 922 A



t) Rom, S. Giovanni dei Fiorentini, U 175 A





57. P. Ferrerio, Fassade des Palazzo dell'Aquila

58. Raffael und Giulio Romano, Entwurf für das Bühnenbild von Ariosts "Suppositi" (?). Florenz, Uffizien, U 560, 242 A r



0 2 4 6 8 10 M

59. Florenz, Palazzo Pandolfini, Fassade, Rekonstruktionsvorschlag (Zeichnung H. Peuker)